



**HAL**  
open science

# Entre obscurité et renommée : trajectoires et chemins de traverse des romans de l' "école Burney" (1778-1820)

Lucy-Anne Katgely

► **To cite this version:**

Lucy-Anne Katgely. Entre obscurité et renommée : trajectoires et chemins de traverse des romans de l' "école Burney" (1778-1820). Linguistique. Université de Strasbourg, 2021. Français. NNT : 2021STRAC017 . tel-03697253

**HAL Id: tel-03697253**

**<https://theses.hal.science/tel-03697253v1>**

Submitted on 16 Jun 2022

**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.

*ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)*

**Savoirs dans l'espace anglophone : représentations, culture, histoire  
(SEARCH, EA 2325)**

**THÈSE** présentée par :

**Lucy-Anne KATGELY**

soutenue le : **24 septembre 2021**

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Études anglophones**

**Entre obscurité et renommée : trajectoires et chemins de  
traverse des romans de l'« école Burney » (1778–1820)**

**THÈSE dirigée par :**

**Mme BANDRY-SCUBBI Anne** Professeure des Universités, Université de Strasbourg

**RAPPORTEURS :**

**Mme BOUR Isabelle** Professeure des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle

**M. REGARD Frédéric** Professeur des Universités, Sorbonne Université

---

**AUTRE MEMBRE DU JURY :**

**Mme ROUHETTE Anne** Maître de conférences HDR, Université de Clermont-Auvergne



## REMERCIEMENTS

Mes premières pensées se tournent vers ma directrice de thèse, la Professeure Anne Bandry-Scubbi, pour les maints conseils prodigués, pour toutes les heures consacrées à diriger cette recherche et, plus généralement, pour la confiance qu'elle m'a accordée sans jamais perdre patience. Je lui dois ma rencontre avec Frances Burney et ses contemporaines, ma découverte du monde de la recherche, et le courage d'entreprendre sans garantie. J'ai apprécié sa grande disponibilité autant que ses suggestions passionnantes. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai été sensible à ses qualités humaines tout au long de ce travail doctoral, et que bientôt dix ans d'un parcours étudiant puis professionnel à ses côtés ont cimenté mon admiration et mon extrême reconnaissance.

Je tiens à remercier sincèrement Madame Isabelle Bour, Professeure à l'université Sorbonne-Nouvelle, ainsi que Monsieur Frédéric Regard, Professeur à Sorbonne Université, pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'être rapporteurs de cette thèse. Toute ma gratitude va aussi à Madame Anne Rouhette, maître de conférences à l'université Clermont-Auvergne, qui a à la fois accepté d'être membre du jury et de faire partie de mon comité de suivi annuel depuis le début. Ses travaux ont inspiré mon choix de sujet, ses remarques m'ont permis d'explorer de nouvelles pistes et son enthousiasme m'a confortée dans mon projet. Que tous les trois soient remerciés pour le temps qu'ils ont bien voulu consacrer à la lecture de ce manuscrit.

Je sais infiniment gré au Professeur Jean-Jacques Chardin qui a accompagné la progression de ce travail en partageant, à chaque réunion du CST, son point de vue toujours éclairant et sa grande ouverture d'esprit. Ma reconnaissance s'étend à l'ensemble de l'équipe d'accueil SEARCH et surtout à la Professeure Hélène Ibata ainsi qu'à la Professeure Monica Manolescu qui m'ont chacune encouragée et conseillée avec beaucoup de bienveillance. Leur amour de l'enseignement et leur érudition sont une certitude qui m'a fréquemment rassurée. Mais le tableau strasbourgeois serait incomplet sans celles et ceux qui ne se tiennent pas sur l'estrade. Il m'est impossible d'oublier de remercier les étudiant-e-s du département d'études anglophones qui, souvent sans le savoir, ont donné du sens à mon travail et m'ont tant de fois permis de repartir avec allégresse vers de nouvelles tâches.

Même ville, autre public encore. Mon éternelle reconnaissance va au bureau 4218 "vintage", Julie, Émilie et Maryline, pour leur amitié, leur empathie mêlée d'humour, et leurs relectures admirablement dévouées. Merci aux ATER strasbourgeois pour les partages d'expérience divers et variés — une courbette toute particulière devant Juliette qui m'a donné l'impression que les romans je lisais pouvaient intéresser quelqu'un (d'autre) et s'est, elle aussi, attelée à la tâche fastidieuse de la relecture.

Outre-Manche, c'est la Burney Society que je remercie de m'avoir accueillie si chaleureusement. Merci également à mes collègues de l'université de Bath à qui je dois d'avoir pu arriver à la fin de ce parcours avec plus de joie que de mal, en particulier Sandrine, pour son soutien infailible et ses brillants conseils, et Sandra, dont la flamme littéraire féministe m'a souvent réchauffée. Un immense merci à Lady Chloe (of Glencoe) et Laurie (et ses farces et attrapes) qui ont fait de notre bureau un lieu où même les coccinelles s'invitaient.

Merci à celles et ceux qui ont rendu toutes ces années plus savoureuses : Brune, par sa compréhension noble et inépuisable, Mathieu par sa tendresse, Jessica par son amitié farouche depuis plus d'années que nous n'avons de doigts pour compter, Tom par sa sensibilité revigorante, Marianne et Charlotte par leur force et leur humour, Leicester par sa douceur. Je veux tout spécialement exprimer ma gratitude envers Michaël pour sa prévenance salutaire et sa présence constante, même quand le monde vit à distance.

Enfin, merci à mes parents de m'avoir transmis l'amour du Royaume-Uni et de la lecture à travers moult promenades sur les traces des auteurs et reines du passé. Il est précieux de pouvoir faire des choix en gardant l'assurance d'être épaulée. À cet égard, je suis aussi redevable à Colin qui, dans sa sagesse de grand frère, m'a fréquemment incitée à suivre mon cœur plutôt que la voie qu'il avait fait sienne. Je termine en remerciant avec une effusion toute particulière Émeline de n'avoir jamais failli à son rôle de grande sœur modèle, que ce soit grâce à son oreille fidèle ou à son œil de lynx, perçant quoique myope, posé sur un chapitre.

## Déclaration sur l'honneur

### *Declaration of Honour*

J'affirme être informé que le plagiat est une faute grave susceptible de mener à des sanctions administratives et disciplinaires pouvant aller jusqu'au renvoi de l'Université de Strasbourg et passible de poursuites devant les tribunaux de la République Française.

Je suis conscient(e) que l'absence de citation claire et transparente d'une source empruntée à un tiers (texte, idée, raisonnement ou autre création) est constitutive de plagiat.

Au vu de ce qui précède, **j'atteste sur l'honneur que le travail décrit dans mon manuscrit de thèse est un travail original et que je n'ai pas eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

*I affirm that I am aware that plagiarism is a serious misconduct that may lead to administrative and disciplinary sanctions up to dismissal from the University of Strasbourg and liable to prosecution in the courts of the French Republic.*

*I am aware that the absence of a clear and transparent citation of a source borrowed from a third party (text, idea, reasoning or other creation) is constitutive of plagiarism.*

*In view of the foregoing, **I hereby certify that the work described in my thesis manuscript is original work and that I have not resorted to plagiarism or any other form of fraud.***

**Nom : Katgely**

**Prénom : Lucy-Anne**

**Ecole doctorale : ED 520 (Humanités)**

**Laboratoire : EA 2325 (SEARCH)**

**Date : 16/10/2021**

**Signature :**

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
TABLE DES ILLUSTRATIONS	9
INTRODUCTION	12
<b>PREMIÈRE PARTIE : L'ÉCOLE BURNEY, DU MODÈLE À LA NORME</b>	<b>32</b>
<b>CHAPITRE 1 : LA MARQUE DE FABRIQUE BURNEY</b>	<b>36</b>
I. <i>Frances Burney ou le façonnage d'une marque de fabrique</i>	39
1. "Here, therefore, end all my hopes of secrecy!": réputation et réception.....	40
2. Trouver ses marques.....	47
II. <i>Cultiver un air de famille</i>	50
1. L'exploitation d'une marque de fabrique .....	52
2. Le canon familial .....	60
3. Ressemblances et air de famille .....	64
III. <i>La griffe Sarah Harriet Burney</i>	70
1. L'image discursive de Sarah Harriet Burney .....	71
2. Dans les pas de Miss Burney.....	78
3. Une "sous-marque" ?.....	80
4. Hors des sentiers battus ?.....	84
IV. <i>Le modèle Burney et le roman by a lady</i>	88
1. L'école Burney : l'influence d'un modèle .....	88
2. Une ligne de conduite normée : trajectoire fléchée et chemins de traverse.....	97
<b>CHAPITRE 2 : GOÛT DE LA NOUVEAUTÉ ET PARADIGME DE L'IMITATION</b>	<b>103</b>
I. <i>Goût de la nouveauté</i>	104
1. Apologie de la jeunesse.....	104
2. Culture de l'éphémère : l'attrait du transitoire.....	111
3. Frénésie du neuf : <i>Novel</i> et modernité .....	118
II. <i>Paradigme de l'imitation</i>	125
1. L'imitation : principe esthétique du roman <i>by a lady</i> ? .....	126
2. De l'imitation à la transformation ? "All invention is but new combination" .....	135
<b>CHAPITRE 3 : GENDER ET GENRE ? DE L'IDENTITÉ DE GENRE AU GENRE LITTÉRAIRE</b>	<b>151</b>
I. <i>By a lady : convenance et ambivalence</i>	153
1. "As every woman is now 'a lady' we need not examine our author's pretensions to this title" .....	154
2. <i>By a lady</i> : rétrospective et effeuillage.....	156
II. <i>(Dé)mystification du pseudo-anonymat</i>	161
1. Le "vide de la signature" ?.....	162
2. Un marqueur de tension .....	164
3. D'un genre à l'autre .....	167
III. <i>Seule ou accompagnée : un forum collaboratif de discussion</i>	170
1. Une sororité d'anonymes .....	171
2. La narration de la connivence .....	178

<b>DEUXIÈME PARTIE : VOIX DE FEMMES ET STRATÉGIES DE RÉSISTANCE COOPÉRATIVES</b>	<b>194</b>
<b>CHAPITRE 1 : ESTHÉTIQUE DE L'ESQUIVE</b>	<b>202</b>
I. <i>Ethos de l'autrice et Lectrice Modèle</i>	202
1. De la confiance aux confidences.....	203
2. L'autorité à couvert.....	214
II. <i>Déchiffrement de l'identité au féminin</i>	228
1. Devenir quelqu'un.....	229
2. Une construction à décrypter.....	239
III. <i>Le jargon Burney : forces et limites de la nomenclature</i>	244
1. La "vraie nomenclature" ? .....	244
2. L'expression du non-dit.....	255
3. Incidence et transformations du jargon Burney : <i>Things by their Right Names</i> et <i>Geraldine</i> .....	264
<b>CHAPITRE 2 : MODES DE COOPÉRATION ET FABRIQUE DES ÉMOTIONS</b>	<b>276</b>
I. <i>Coopération verbale et modalités du dialogue</i>	278
1. Le dialogue dans le roman épistolaire.....	278
2. Dialogue et rapports de classe .....	283
3. Dialogue et rapports de genre.....	285
4. Dialogue et pratiques de négociation.....	296
II. <i>Coopération empirique : l'expérience mise en scène</i>	299
1. La matérialité de la correspondance, garant de l'instantanéité de l'expérience .....	300
2. Théâtralité et urgence .....	304
3. Théâtralité et modernité .....	312
III. <i>Coopération intertextuelle, mise à l'épreuve du discours sentimental et novelism</i>	321
1. La convocation de l'autrice à la mode .....	321
2. Collages et citations.....	327
3. La littérature scénarisante : roman-objet et poème-accessoire .....	332
<b>CHAPITRE 3 : LES VOIES DE L'IMAGINATION, DÉPEINDRE UN IMAGINAIRE COLLECTIF</b>	<b>343</b>
I. <i>Tableaux de l'imagination</i>	346
1. Images et couleurs.....	346
2. Portraits et miniatures : de la ressemblance à la reconnaissance.....	352
II. <i>Mots et figures de l'imagination</i>	362
1. Images animalières et noms d'oiseau .....	363
2. Mythologie et spiritualité.....	370
3. Imagination et revendication : l'enchaînement des oppressions .....	376
III. <i>Du rêve à l'imaginaire collectif : voies et voix de l'imagination</i>	383
1. Songe, mensonge ? Actes d'imagination et "vérités sublimes" .....	384
2. Transformation de l'imaginaire collectif : le rêve comme site de résistance et de récupération..	395
IV. <i>Sites et provinces de l'imaginaire</i>	406
1. La nature domestique, lieu de rencontre et d'échange.....	407
2. Importation et marchandisation de l'exotisme .....	414
3. Attraites et périls du continent.....	422

<b>TROISIÈME PARTIE : HÉRITAGES ET TRAJECTOIRES</b>	<b>436</b>
<b>CHAPITRE 1 : SARAH HARRIET BURNEY À BONNE ÉCOLE, RÉCUPÉRATION ET TRANSFORMATION DE LA MARQUE BURNEY</b>	<b>438</b>
I. <i>Héroïsme (extra)ordinaire : filiation et métamorphose</i>	439
1. L'héroïne à la Burney, une affaire de famille .....	441
2. Construction et éducation du héros romantique.....	452
3. L'héroïsme à la croisée des genres.....	458
II. <i>Les contes de l'imagination</i>	468
1. Pratiques et exercices de la fiction .....	469
2. Fantaisie et imagination : simulation et limites génériques .....	479
III. <i>Sous la griffe de Sarah Harriet Burney : au-delà des idées reçues</i>	492
1. Piques et partis pris : questionner les confins du "mariable" .....	494
2. Conformité et difformité .....	517
<b>CHAPITRE 2 : HÉRITAGE ET MATRIMOINE, DE L'ÉCOLE BURNEY À L'IDÉOLOGIE ROMANTIQUE</b>	<b>550</b>
I. <i>École Burney : triomphe et essoufflement</i>	551
1. Points de repère .....	551
2. Multiplication des influences .....	558
II. <i>Domestiquer le romantisme : esprit du temps et héritage collectif</i>	569
1. Le roman <i>by a lady</i> , produit et instrument d'idéologie.....	571
2. L'héritage collaboratif d'une communauté d'ouvrages, une œuvre cohérente.....	577
III. <i>Mémoire et identification</i>	581
1. Un matrimoine culturel irréalisable ?.....	582
2. Attribution et vision collective .....	590
<b>CHAPITRE 3 : ENTRE RECONNAISSANCE ET MARGINALISATION, DÉPASSER LES JUGEMENTS DE LITTÉRARITÉ</b>	<b>600</b>
I. <i>De la célébrité au génie : dangers et attractivité</i>	601
1. Frances Burney et la notoriété : entre besoin de reconnaissance et célébrité indésirable.....	601
2. L'influence du "génie" sur la réception de l'école Burney .....	610
II. <i>Jugements de littérature et postérité</i>	621
1. Hiérarchisation et vision dichotomique des textes littéraires.....	622
2. Une position intermédiaire .....	630
III. <i>L'école Burney, une société de goût au-delà du clivage</i>	639
1. Professionnelles et amatrices de culture populaire .....	640
2. Les effets d'une autorité de société.....	650
<b>CONCLUSION</b>	<b>660</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>679</b>
A) <i>Sources primaires</i>	679
I) Corpus .....	679
II) Autres sources primaires.....	681
B) <i>Sources secondaires</i>	686
I) Anonymat.....	686
II) Histoire du livre, formation du canon et jugements de littérature.....	687
III) Trajectoires mémorielles : célébrité et matrimonialisation.....	689
IV) Ouvrages généraux sur la littérature .....	690



V) Définition de concepts sociologiques, féministes, psychologiques, philosophiques et autres.....	691
VI) Autour de la créativité : imitation, originalité, génie .....	693
VII) Women's writing.....	694
VIII) Ouvrages sur la fiction du XVIII <sup>e</sup> siècle et de l'époque romantique.....	696
VIII) <i>Épistémè</i> , production et consommation culturelle de la société georgienne.....	702
IX) Sites internet et autres.....	707
X) Outils critiques et sites internet de références.....	709
INDEX DES AUTEURS	710
INDEX DES TITRES DES ROMANS DU CORPUS	714
INDEX DES CONCEPTS	716

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

◆	Tableau 1 : critiques des romans de Sarah Harriet Burney	80
◆	Tableau 2 : critiques des romans <i>by a lady</i> de l'école Burney, 1785-1791	89
◆	Tableau 3 : critiques des romans <i>by a lady</i> , 1778-1790	90
◆	Tableau 4 : critiques des romans <i>by a lady</i> , 1790-1810	91
◆	Tableau 5 : typologie des pratiques d'anonymat	163
◆	Tableau 6 : éditeurs les plus prolifiques en nombre de premières éditions de romans	171
◆	Tableau 7 : titres et dates de publication des romans du corpus par maison d'édition	172
◆	Tableau 8 : formes narratives des récits du corpus	179
◆	Figure 1 : profile de Sarah Harriet Burney	86
◆	Figure 2 : dessins de Sarah Harriet Burney	477

## NOTE

À l'exception des romans de Frances Burney, que l'on peut facilement se procurer en édition critique, et de *The Whim, by a lady* (1790), qui n'existe pas en version numérique, les romans du corpus sont accessibles via le lien *Seafile* suivant : <https://seafile.unistra.fr/d/727543c8d3c149738f2c/>. Le dossier "école Burney" contient les volumes en PDF des neuf romans qui composent le cœur de notre corpus. Le dossier "héritières" comprend les cinq romans de Sarah Harriet Burney inclus dans notre étude ainsi que trois romans anonymes publiés après 1810.

Les résumés de ces romans figurent dans le volume d'annexes.

## ABRÉVIATIONS

Pour des raisons pratiques, nous utiliserons les abréviations suivantes pour renvoyer aux correspondances et aux journaux de Frances Burney.

- D&L* Charlotte Barrett (éd.). *Diary and Letters of Madame D'Arblay*, 7 vols., 1842. Cambridge : Cambridge University Press, 2013.
- EJL* Lars E. Troide (éd.). *The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, 5 vols. Londres et Montréal : Oxford University Press and McGill-Queen's University Press, 1988.
- J&L* Joyce Hemlow *et al.* (éd.). *The Journals and Letters of Fanny Burney*, 12 vols. Oxford : Clarendon Press, 1973-1984.



---

## INTRODUCTION

---

Dans la galerie de l'église St Swithin de Bath, une plaque de marbre blanc, érigée à la mémoire de "Frances D'Arblay, second daughter of Charles Burney", célèbre la romancière la plus influente de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle :

The friend of Johnson and of Burke who by her talents has obtained a name far more durable than marble can confer. By the public she was admired for her writings [...] but her trust was placed in God and her hope rested on the mercy and merits of her redeemer through whom alone she looked for an inheritance incorruptible undefiled and that fadeth not away.

À sa droite, une autre inscription, plus succincte, paraît situer à jamais Sarah Harriet Burney, "the youngest daughter of Charles Burney", par rapport à sa famille paternelle, féconde en réalisations littéraires.<sup>1</sup> L'histoire donna raison aux mots de la première plaque, commandée par les descendants de Frances Burney juste après sa mort, puisque les deux inscriptions disparurent en 1958. Mises de côté au moment où l'orgue de l'église fut déplacé, de façon à ne pas les abîmer, elles ne furent, non sans ironie, jamais retrouvées. La réputation du nom Burney perdura plus longtemps que la pierre initialement gravée, donc — à des degrés variables, nous aurons l'occasion de le voir — et ce n'est qu'en 2012, pour l'aînée, et 2016, pour la cadette, que The Burney Society put réunir les fonds suffisants afin de reproduire ces plaques à l'identique, à partir de photographies.

Le processus de mémoire n'a rien de simple ; les divers déplacements de la tombe de Frances Burney semblent également en témoigner. La sépulture visible aujourd'hui à l'extérieur de l'église est un sarcophage vide. À sa mort en 1840, la romancière fut enterrée auprès de son mari et de son fils dans le jardin de la chapelle mortuaire de l'autre côté de la rue, où ils reposaient respectivement depuis 1818 et 1837. En 1955, la paroisse décida d'exhumer les d'Arblay pour une raison inconnue, peut-être afin de les rapprocher de la tombe du père de Jane Austen, qui gît lui aussi devant l'église où il épousa Cassandra Leigh.<sup>2</sup> Toutefois, seule la pierre tombale fut transplantée : les dépouilles furent quant à elles ensevelies, sans identification, dans un cimetière

---

<sup>1</sup> "Distinguished like many members of his family by her literary attainments, she united to native wit and varied accomplishments those generous and kindly qualities, for which she was deservedly loved".

<sup>2</sup> Maggie Lane, *Bath Through the Eyes of Fanny Burney* (Bath : Millstream Books, 1999), 88-92.

communal. C'est sur les lieux où Frances Burney repose enfin paisiblement, souhaitons-le, que nous avons pris connaissance de ce parcours tortueux, car la chance a voulu que nous poursuivions cette thèse à Bath, sous les auspices de l'imaginaire géorgien. Nous avons tâché de mener à bien notre projet dans ce cadre propice à l'exploration de la réception de l'autrice qui, s'il n'est pas le point de départ de notre raisonnement, héberge un bon nombre de nos interrogations. Il nous suffit de revenir sur les quelques lignes de la plaque citées en préambule pour y lire en filigrane certaines des notions principales de notre réflexion : celles de l'anonymat, du rôle du public dans la réception d'une œuvre, de la réputation et de la canonisation littéraires, en d'autres termes de l'héritage et de la mémoire.

### **Cadre théorique : anonymat, genre, *gender***

Comment avons-nous alors élaboré notre questionnement ? Comme l'indique le titre de cette thèse, la cible de notre recherche est ce que nous nommerons l'"école Burney" de 1778 à 1820. Nous y retrouvons les romans signés *by a lady*, modelés d'après les récits de Frances Burney, de la publication de son *Evelina* à celle de *Country Neighbours*, par Sarah Harriet Burney. Pourtant, ce n'est pas des Burney que partit la définition de notre objet d'étude, mais de notre fascination pour les stratégies d'anonymat des autrices. Un premier travail de recherche sur l'auctorialité de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell en master nous conduisit à nous rendre compte de la complexité des modes de signature et de brouillage de l'autorité, nous amenant également à découvrir l'essai d'Eliot, "Silly Novels by Lady Novelists", bien connu pour le regard critique qu'elle porte sur les romancières avant elle. De là découle notre curiosité à l'égard de la signature *by a lady*, particulièrement en vogue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que notre volonté de mieux comprendre la tradition d'écriture qui semble relier entre elles celles que l'on appelle les "grandes écrivaines", à qui l'on oppose les plumitifs sans grand intérêt. Ce sont ces écrivaines restées dans l'obscurité qui retiennent notre attention.

Le problème, lorsque l'on prend à cœur des inconnues, c'est qu'il est difficile de savoir comment les aborder. Ne serait-ce que concevoir un corpus cohérent sans pouvoir passer par des recherches sur l'œuvre d'un ou de plusieurs auteurs peut être une entreprise malaisée. Choisir un angle d'approche justifiable fut donc notre première épreuve. Nous consultâmes d'abord *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles* de

Peter Garside, James Raven et Rainer Schöwerling, un outil essentiel à la constitution de notre corpus. Les deux volumes de l'ouvrage, inestimables pour les spécialistes de la période, composent un registre exhaustif de la fiction publiée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et à l'époque romantique qui fournit des informations complètes sur chaque ouvrage recensé : auteur, publication, localisation d'éventuels exemplaires restants et critiques contemporaines aux œuvres. Grâce à cette bibliographie, nous pûmes répertorier les informations portant sur les 70 romans *by a lady* publiés entre 1789 et 1829, bornes chronologiques correspondant au mieux aux dates données par Gary Kelly pour délimiter le romantisme.<sup>3</sup> Deux impressions tenaces nous restèrent de notre lecture attentive des extraits d'articles critiques donnés dans *The English Novel*. La première concerne la récurrence de la hiérarchisation des autrices, avec des écrivaines dites "de premier rang", d'autres "communes" ou indifférenciées de la "foule des romancières". La seconde touche à la reconnaissance d'influences littéraires, à celle plus ou moins implicite d'un héritage ou d'un ordre de succession. L'article sur *Emma Dorvill* (1789), récit finalement exclu de notre sélection, nous intrigua singulièrement car elle englobe ces deux tendances : "in no instance does our fair author soar above the footsteps of her predecessors".<sup>4</sup> Qui étaient ces prédécesseurs jamais cités ?

Cette énigme nous mena à étendre notre inventaire en remontant le temps jusqu'en 1778. Les articles lus sur ces quelques 51 romans *by a lady* supplémentaires nous mirent face aux deux mêmes phénomènes, tout en donnant lieu à une nouvelle observation : plusieurs de ces extraits comparaient ces récits à ceux d'auteurs réputés, notamment Samuel Richardson puis, après le succès de *Cecilia*, Frances Burney. Bien sûr, lorsque le critique d'*Emma Dorvill* déclara que son autrice ne s'élevait pas au-dessus des traces de ses prédécesseurs, il semblait entendre par là les romans contemporains ordinaires et méprisables, non les auteurs extraordinaires, pour reprendre un contraste illustré dans l'article sur *The Liberal American* (1785) :

The few imitations of Richardson which we meet with in these volumes set the writer in a light somewhat unfavourable, as they bring to our remembrance an author of such superiour abilities. Nevertheless, the Liberal American is far more deserving of the public favour than the generality of the present Novels. There is considerable warmth and force in the sentiments; and the language is easy, perspicuous, and unaffected.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830* (Londres : Longman, 1989).

<sup>4</sup> *Critical Review*, vol. 68 (octobre 1789), 328.

<sup>5</sup> *Monthly Review*, vol. 73 (1785), 466.

Une catégorie intermédiaire se dessinait, esquissant un ensemble de romans ni exceptionnels ni sans aucune valeur. C'est ce que semblait confirmer les auteurs des revues traitant de trois récits des années 1780, apparemment satisfaits que leurs romancières marchent dans les pas de Burney ("in the footsteps of Miss Burney").<sup>6</sup> Cette formule piqua notre intérêt ; que penser de ces romans ordinaires que le statut d'imitation paraissait préserver des critiques les plus virulentes, tout en leur interdisant de briller de leurs propres feux ? La question nous plaisait d'autant plus qu'en épluchant *The English Novel*, nous avons été interpellée par les articles sur les textes de Sarah Harriet Burney, dans lesquels les journalistes décèlent systématiquement un air de famille entre ses premières œuvres, pourtant anonymes, et celles de sa demi-sœur. Voici comment Frances Burney devint notre point d'accroche, une présence rassurante dont l'ombre abritait certaines des romancières anonymes que nous souhaitions étudier, les regroupant en un ensemble maniable, sur lequel nous reviendrons plus loin, une autrice canonique que nous connaissions suffisamment pour entamer la réflexion.

Annouer qu'au moment où Frances Burney publia secrètement *Evelina*, la majorité des romans étaient publiés sans nom d'auteur est une affirmation qui n'a guère de raison de nous étonner. En effet, les travaux de Raven, qui proposent des données chiffrées sur le secteur de l'édition du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1830, l'ont établi avec précision.<sup>7</sup> Edward Jacobs s'est concentré sur une période similaire pour analyser le caractère conventionnel de l'anonymat dans les romances gothiques qui inondaient le marché.<sup>8</sup> D'autres, comme Jean-François Jeandillou, Robert J. Griffin et John Mullan, ont, de manière générale, contribué à lever le voile sur les pratiques d'anonymat à contre-courant des usages actuels.<sup>9</sup> Malgré tout, ces modes de signature nous laissent parfois encore perplexes, si bien qu'il nous paraît opportun de décrire le contexte dans lequel les romans de notre sélection virent le jour. Ce rappel nous permettra de mettre en évidence les liens étroits entre les questions d'anonymat, de genre littéraire, et de genre en tant que rapport social (ou *gender*).

---

<sup>6</sup> *The Convent, Lumley-House et The Platonic Guardian*, voir le tableau 2 du chapitre 1 de la première partie.

<sup>7</sup> Voir les tableaux donnés en introduction du premier volume de *The English Novel* ou encore "The Anonymous Novel in Britain and Ireland, 1750-1830" in Robert J. Griffin (éd.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003).

<sup>8</sup> Edward Jacobs, "Anonymous Signatures: Circulating Libraries, Conventionality, and the Production of Gothic Romances", *English Literary History*, vol. 62, n° 3 (automne 1995).

<sup>9</sup> Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires* (Paris : Éditions de Minuit, 1995) ; Robert J. Griffin, "Anonymity and Authorship", *New Literary History*, vol. 30 (1999) ; John Mullan, *Anonymity: A Secret History of English Literature* (Londres : Faber and Faber, 2007).



Notre étude s'inscrit dans le contexte d'une société géorgienne empreinte de méfiance envers le roman (*novel*) qui prolifère et peine à se délester des connotations négatives associées à la *romance*, un autre type de fiction à la mode. La présente discussion débute ainsi alors que plus de 80 % des nouveaux romans sont anonymes (14 romans sur 16, en 1778), dans une Angleterre qui, semble-t-il, considère que ce genre est féminin avant tout. Si la proportion de romans non signés était similaire dans les années 1770 et 1780 (84,1 % contre 83 %), elle chuta prodigieusement à partir des années 1790 (59 % sur l'ensemble de la décennie), de sorte que, pour la première fois, les romans anonymes représentaient moins de la moitié des romans publiés au cours des dix premières années du nouveau siècle (45,2 %). Cependant, le pourcentage progressa de plus belle dans les années 1810 (56,2 %) pour atteindre à nouveau environ 80 % à la fin des années 1820.<sup>10</sup> Raven décrypte plus particulièrement le type d'anonymat employé. Il note surtout que la signature *by a lady* était à son apogée à la fin des années 1780. Près d'un tiers de l'ensemble des nouveaux romans portaient effectivement cette étiquette en 1785, près d'un quart en 1787.<sup>11</sup> Or, cette décennie connut aussi une augmentation significative du nombre total de romans publiés (18 romans en 1780, 38 en 1785, et 57 en 1789).<sup>12</sup>

Si l'on regarde maintenant la répartition de romans signés ou attribués *a posteriori*, les hommes furent globalement plus nombreux à écrire de la fiction jusque dans les années 1770 ainsi qu'à partir des années 1820, tandis que les femmes étaient en tête, dans des proportions variables, durant l'intervalle.<sup>13</sup> La balance penche davantage en faveur des femmes de 1786 à 1790 : 13 romans affichaient ainsi un nom propre féminin cette dernière année, quand seuls 3 présentaient une signature masculine.<sup>14</sup> D'après Raven, ce constat pourrait signifier que l'écriture des femmes était délibérément encouragée pendant ces quelques années, une période charnière qui correspond donc plus ou moins au pic de popularité de la formule *by a lady*.<sup>15</sup> Remarquons que l'équivalent masculin *by a gentleman* ne figure qu'une poignée de fois sur la page de titre d'un

---

<sup>10</sup> Chiffres extraits du tableau "appendix 2", Raven 2003, 163-164.

<sup>11</sup> Raven 2003, 145.

<sup>12</sup> Raven 2003, 163.

<sup>13</sup> Sans que l'on puisse l'expliquer, deux dates font figure d'exception dans cette tendance. La page de titre de 15 romans comportait une signature masculine en 1791 alors que 8 seulement furent signés par une femme cette année-là, de même qu'en 1803, 27 romans furent signés par un homme et 18 par une femme.

<sup>14</sup> Raven 2003, 163.

<sup>15</sup> Raven 2003, 150.

roman.<sup>16</sup> Les dates ont ici une grande importance puisque notre description du corpus montrera que toutes les occurrences où Burney est mentionnée dans un article sur un récit *by a lady* sont contenues entre 1785 et 1791. Accroissement du nombre de nouveaux romans, de la fréquence de la signature *by a lady*, ainsi que des signatures d'autrices concordant avec la concentration d'un noyau de romans "à la Burney" : la raison pour laquelle ces différentes observations sont condensées sur cette courte durée n'est pas évidente. Notre hypothèse, qu'il nous faudra affiner, veut que Frances Burney proposait un exemple d'auctorialité féminine acceptable, qui fit de ses romans un modèle désirable pour les aspirantes romancières, promptes à se saisir d'une signature conventionnelle.

Peu de chercheurs se sont réellement penchés sur la signature *by a lady*. Margaret J. M. Ezell considère que la tournure était un pseudonyme fonctionnant à la fois comme un bouclier, un déguisement et un costume ; elle explique que les œuvres *by a lady* contestent l'idée communément admise selon laquelle les écrivaines ne devaient pas s'exprimer en tant que femmes.<sup>17</sup> Pour sa part, Anne Rouhette discrédite la tendance des critiques à conclure trop hâtivement que la formule n'était pas un marqueur convaincant de féminité, même si une poignée d'auteurs masculins en firent effectivement usage.<sup>18</sup> Elle décortique l'expression et ses connotations afin de démontrer que son histoire illustre le processus par lequel les autrices se trouvèrent dépossédées de leur autorité. Sa conclusion nous apprend également qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette signature n'était plus une marque d'auctorialité mais un simple référent vide.<sup>19</sup> Les contributions de Margaret Ezell et d'Anne Rouhette seront toutes deux précieuses à notre examen de cette forme d'anonymat non strict. "Anon, in all her impossibility, is so deeply valuable, indeed vital, to the future of women's literary history", écrit Jennie Batchelor qui certifie que l'anonymat réfute parfois les hypothèses les plus fondamentales du savoir littéraire, telles la

---

<sup>16</sup> Percy Bysshe Shelley l'utilise par exemple en 1811 pour signer *St Irvyne; or, the Rosicrucian: a Romance, by a Gentleman of the University of Oxford*, agrémentant l'ascendant social du "gentleman" sur la "lady" de l'autorité qu'apporte son éducation.

<sup>17</sup> Margaret J. M. Ezell, "By a Lady': The Mask of the Feminine in Restoration, Early Eighteenth-Century Print Culture" in Griffin 2003, en particulier 64 et 77.

<sup>18</sup> Jusqu'en 1811, "sur 176 romans signés 'By a Lady', trois seulement ont été attribués à des hommes, dont deux de façon sûre, contre 60 à des femmes", Anne Rouhette, "'By a lady', signature genrée ?" in Frédéric Regard & Anne Tomiche (éds.), *Genre et signature* (Paris : Classiques Garnier, 2018), 191.

<sup>19</sup> Rouhette 2018, en particulier 189, 195 et 202.

relation entre le sexe et le genre ou l'auteur et le texte.<sup>20</sup> Nous tâcherons d'apporter notre pierre à l'édifice en nous attachant d'une part à cerner les éventuelles implications narratives de l'étiquette *by a lady* à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>, et d'autre part, en définissant le rôle de la communauté constituée par les romancières qui l'employèrent.

Si l'anonymat était la norme pour les écrivains comme pour les écrivaines, y compris en dehors des confins de la fiction, certains facteurs socio-culturels renforçaient le besoin des romancières, en particulier, de ne pas exposer leur identité. À ce titre, l'expérience de Burney, qui ne signa jamais ses romans, fournit un exemple éclairant de la pression ressentie par les femmes pour protéger leur réputation, alors que le roman n'avait pas encore gagné ses lettres de noblesse et que sa lecture était perçue comme dangereuse, selon Ana Vogrinčič.<sup>21</sup> Nous pensons immédiatement à l'autodafé, relaté par Burney dans la préface de *The Wanderer*, durant lequel elle condamna au bûcher sa propre fiction :

So early was I impressed myself with ideas that fastened degradation to this class of composition, that at the age of adolescence, I struggled against the propensity which, even in childhood, even from the moment I could hold a pen, had impelled me into its foils; and on my fifteenth birth-day, I made so resolute a conquest over an inclination at which I blushed, and that I had always kept a secret, that I committed to the flames whatever, up to that moment, I had committed to paper.<sup>22</sup>

L'épisode notoire est probablement l'incarnation la plus saisissante des difficultés de la romancière à accepter d'être identifiée comme autrice. Mais la manière dont Burney promit à Hester Lynch Piozzi, une autre femme de lettres réputée, alors connue sous le nom d'Hester Thrale, de prendre la publication de son nom dans les journaux "comme un homme" après que son anonymat fut levé en dit également long sur les enjeux genrés de la question :

Mrs Thrale's excess of tenderness & delicacy about it was such as to have made me amend for almost any thing. I promised, therefore, to take it *like a man*, & after thanking her with the sincerest gratitude for her infinite kindness, we parted to Dress. It is, however, most insufferably impertinent to be thus dragged into print, notwithstanding every possible effort & caution to avoid it. There is nothing, merely concerning myself, that can give me greater uneasiness, for there is nothing I have always more dreaded, or more uniformly endeavoured to avoid.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Jennie Batchelor, "Anon, Pseud and 'By a Lady': The Spectre of Anonymity in Women's Literary History" in Jennie Batchelor & Gillian Dow (éds.), *Women's Writing, 1660-1830* (Londres : Palgrave Macmillan, 2016), 73.

<sup>21</sup> Ana, Vogrinčič, "The Novel-Reading Panic in 18<sup>th</sup>-Century in England: An Outline of an Early Moral Media Panic", *Medijska Istraživanja*, vol. 14, n° 2 (2008), 120.

<sup>22</sup> Frances Burney, *The Wanderer; or, Female Difficulties* (1814, Margaret Anne Doody, éd., Oxford : Oxford University Press, World's Classics, 1991), 8.

<sup>23</sup> Justine Crump (éd.), *A Known Scribbler: Frances Burney on Literary Life* (Toronto : Broadview Press, 2002), 201.

L'expression "take it *like a man*" est bien sûr percutante. Sous la plume de Burney comme aujourd'hui, elle implique d'endurer souffrance et désagréments sans broncher.<sup>24</sup> La longévité de la formule idiomatique traduit certes la pérennité de certains stéréotypes de genre, mais son emploi équivaut en l'occurrence à un pied de nez aux inégalités d'accès à la publication. Étant donné qu'un homme pouvait devenir écrivain sans aller à l'encontre des rôles de genre en vigueur, lorsque Burney assure à Lynch Piozzi qu'elle tâchera de prendre la publication de son nom comme un homme le ferait, elle semble s'engager à assumer sans honte son auctorialité. Justine Crump, l'une des biographes de Burney, précise que Lynch Piozzi joua assurément un rôle déterminant dans la carrière de la romancière en l'aidant à lutter contre l'intériorisation de cette vision avilissante de l'écriture de fiction.<sup>25</sup> Nous aurons l'occasion d'évoquer à nouveau la relation troublée des deux écrivaines, mais notons dès maintenant qu'il paraît clair qu'à ses débuts, l'autrice plus expérimentée offrit à Burney une forme de protection sociale une fois le masque de l'anonymat impuissant à la préserver, comme le firent aussi Samuel Johnson et Edmund Burke.

L'analyse de la question du genre chez Burney proposée par Vivien Jones, spécialiste de la construction de la féminité au XVIII<sup>e</sup> siècle, fait écho à cette anecdote. Jones attire l'attention sur l'entremêlement de certains paramètres affectés par le concept de genre sexué, qui passeront sous notre loupe lors de notre évaluation de la réception des romancières du corpus, à savoir les normes de goût, les communautés littéraires et, bien évidemment, le genre narratif : "Burney was taken up by intellectual circles in which gender mattered, but where it was always in tension with an ostensibly ungendered standard of literary taste—and one based on conservative assumptions about genre which tended to devalue the novel".<sup>26</sup> D'après Jones, la particularité de la réussite de Burney réside précisément dans le fait que ce sont ses œuvres de fiction qui lui valurent le respect en tant qu'intellectuelle de son vivant, une considération qui lui fit intégrer le panthéon des romanciers au côté de ses prédécesseurs masculins du milieu du siècle.

Notre prospection nous amènera à discuter de la réception de Burney à travers le temps. À cet égard, nous serons redevable à Margaret Anne Doody, notamment à sa biographie influente qui nourrit la curiosité de la critique féministe après 1988, ou encore à Susan Civalé, qui dissèque

---

<sup>24</sup> "Man, *n.*", 9, c, "like a man: courageously, resolutely. Frequently in to take it (or something) like a man"; d'après l'*OED*, la première occurrence de l'expression remonterait au XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>25</sup> Crump, 201.

<sup>26</sup> Vivien Jones, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, (Londres : Routledge, 1990), 112.

les journaux victoriens afin d'explorer les jugements portés sur la romancière peu après sa mort. Civale observe plus spécifiquement les effets indélébiles de l'article de Macaulay, un journaliste de la *Edinburg Review*, sur la postérité de l'autrice. Ce dernier façonna la place de Burney dans le canon littéraire en ayant recours au classement, à la manière de ses prédécesseurs évoqués plus haut : pour lui, elle occupait l'un des premiers rangs dans un type de création artistique indigne des louanges les plus exaltées.<sup>27</sup> Comme l'analyse Civale, dans sa conclusion, Macaulay reconnaît à Burney le mérite d'avoir ravivé le roman "populaire" ("popular novel") et d'avoir ouvert la voie à d'autres écrivaines.<sup>28</sup> Il cite parmi elles Maria Edgeworth et Jane Austen, ébauchant ainsi les contours d'une tradition féminine. Nous montrerons qu'avant elles, les romancières de l'école Burney s'engagèrent sur le chemin tracé par l'autrice d'*Evelina*, tentées par le succès de ses stratégies narratives qui dynamisèrent le roman.

Précisons tout de suite que notre emploi du mot "roman" recouvrira la plupart du temps les différentes catégories fictionnelles de *novel*, *romance*, et *tale*, alors proches les unes des autres, que nous distinguerons dans notre deuxième chapitre. Il nous faut toutefois dès à présent nous interroger sur le genre de roman que Burney aurait revivifié, un type de récit qui correspond donc à ce que Marilyn Butler définit comme : "the 'feminine' novel—domestic comedy, centring on a heroine, in which the critical action is an inward progress towards judgment".<sup>29</sup> Plus précisément, Burney est souvent citée comme une — si ce n'est la — pionnière du *novel of manners*, un genre parfois étudié sous d'autres étiquettes, selon Bege K. Bowers et Barbara Brothers, par exemple celles du "domestic novel", du "middle-class novel", ou des "novels by women writers".<sup>30</sup> On y rencontre ces romans qui portent souvent pour titre le prénom de leur héroïne, proposant ainsi une étude de caractère individualisé autant qu'un examen des conventions sociales ou, comme le disent Bowers et Brothers, représentant les entrelacs entre le soi et la société :

The novel of manners offers a perspective on the nature of the self as shaped but not entirely determined by social forces; as expressing itself in relation to, but not necessarily in accord with, the values of a society embodied in outward conventions. Informed by

---

<sup>27</sup> "We are therefore, forced to refuse to Madame D'Arblay a place in the highest rank of art; but we cannot deny that, in the rank to which she belonged, she had few equals, and scarcely any superior", T. B. Macaulay, "Art. IX—*Diary and Letters of Madame D'Arblay*", *Edinburgh Review*, vol. 76, n° 154 (1843), 562-3 cité dans Susan Civale, "The Literary Afterlife of Frances Burney and the Victorian Periodical Press", *Victorian Periodicals Review*, vol. 44, n° 3 (automne 2011), 247.

<sup>28</sup> Civale, 248.

<sup>29</sup> Marilyn Butler, *Austen and the War of Ideas* (Oxford : Clarendon Press, 1975), 145.

<sup>30</sup> Bege K. Bowers & Barbara Brothers, *Reading and Writing Women's Lives: A Study of the Novel of Manners* (1990, Rochester, N.Y. : University of Rochester Press, 2010), 1.

the conception that only through studying and analysing social context can we interpret what lies beneath or is revealed through the gestures, words, and actions of a given character, the Janus-like novel of manners examines both the psyche of the individual and the social world in which the individual lives.<sup>31</sup>

Bowers et Brothers furent les premières à consacrer un volume collectif au *novel of manners* en 1990. Les deux chercheuses suggèrent que la raison du long rejet tacite de cette tradition tient au fait que, dès ses débuts, elle fut considérée comme la pratique de femmes écrivant sur la vie d'autres femmes.<sup>32</sup>

Néanmoins, c'est justement de là que provient la force des romans *by a lady*, avancerons-nous ; voici pourquoi nous aurons le souci d'élucider leur rôle dans cette tradition. À l'exception de *The Victim of Fancy*, publié dans la collection "Chawton House Library: Women's Novels" en 2009, aucun roman de l'école Burney n'existe dans une édition scientifique. Autrement dit, aucun d'entre eux n'a reçu d'attention critique plus soutenue que quelques commentaires ponctuels, jusqu'à présent. Notre travail tente donc de s'insérer dans cette brèche. De plus, un certain nombre d'affirmations quant à l'anonymat comme simple mécanisme de dissimulation demandant à être contrecarré ne résistent pas à un examen attentif des usages de la signature *by a lady*. Nous croyons que déchiffrer l'anonymat ne revient pas à percer le mystère de l'identité d'un auteur. Il nous appartiendra alors d'établir si et comment les romancières en question, comme Burney, mirent leur anonymat au service de leur professionnalisme.<sup>33</sup> Pour parvenir à nos objectifs, notre recherche se situera au carrefour des études littéraires, des études de genre, de l'histoire culturelle et de l'histoire du livre, même si nous nous aventurerons ponctuellement vers d'autres pistes en empruntant certains concepts à la sociologie, à l'anthropologie, à la psychologie et à la philosophie des idées.

## Corpus

Cette contextualisation nous permet maintenant d'en dévoiler davantage sur les vingt-deux romans de notre corpus. Puisque nous considérons l'influence de Frances Burney sur l'élaboration d'une culture romanesque féminine en plein essor comme fondamentale à la

---

<sup>31</sup> Bowers & Brothers, 4.

<sup>32</sup> Bowers & Brothers, 1.

<sup>33</sup> "She put her anonymity to powerful strategic use in support of [her] professionalism and self-belief", Janice Farrar Thaddeus, *Frances Burney: A Literary Life* (Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 2000), 30.

constitution d'une norme narrative, ses quatre romans, *Evelina: or, the History of a Young Lady's Entrance into the World* (1778), *Cecilia: or, Memoirs of an Heiress* (1782), *Camilla: or, a Picture of Youth* (1796) et *The Wanderer; or, Female Difficulties* (1814) seront au programme. Sans être l'objet principal de nos analyses, ils serviront de cadre de référence, les deux premiers spécifiquement. Le cœur de notre sélection consiste en neuf romans signés *by a lady* (ou *by the author of...* suivi du titre d'un roman *by a lady*) qui furent, pour l'essentiel, explicitement comparés à ceux de Burney dans les revues critiques lors de leur publication. Tous publiés entre 1785 et 1791, souvenons-en nous, ces récits constituent ce que nous appellerons l'école Burney ou le noyau de cette école. Nous n'en faisons pas un résumé ici, car les fils narratifs étant similaires, il est facile de les mélanger, mais nous apporterons au fur et à mesure de nos micro-lectures les éléments de l'intrigue essentiels à notre interprétation. Cette première vague, publiée sur la lancée de *Cecilia*, est composée des romans suivants, dans l'ordre de leur publication : *Constance: a Novel, the First Literary Attempt of a Young Lady* (Laetitia-Matilda Hawkins, 1785) ; *The Conquests of the Heart, a Novel, by a Young Lady* (Sophia Elizabeth Tomlins, 1785) ; *The Convent: or, the History of Sophia Nelson, by a Young Lady* (Anne Fuller, 1786) ; *The Victim of Fancy, a Novel, by a Lady* (Sophia Elizabeth Tomlins, 1787) ; *The Platonic Guardian; or the History of an Orphan, by a Lady* (Mrs Johnson, 1787) ; *Lumley-House: a Novel, the First Attempt of a Young Lady* (anon, 1787) ; *Oswald Castle, or Memoirs of Lady Sophia Woodville; a Novel, by a Lady* (anon, 1788) ; *The Innocent Fugitive; Or the Memoirs of a Lady of Quality, by the author of the Platonic Guardian* (Mrs Johnson, 1789) et enfin, *Terentia. a Novel, by the author of the Platonic Guardian* (Mrs Johnson, 1791).

Nous observons donc que, parmi les autrices de ces neuf romans, quatre sont identifiées et comptabilisent à elles toutes sept romans : Anne Fuller, Laetitia-Matilda Hawkins, Mrs Johnson et Sophia Elizabeth Tomlins. Seuls *Lumley-House* et *Oswald Castle* restent ainsi sans autrice connue. Malgré ces attributions, nous ne ferons référence au nom de ces écrivaines qu'assez rarement, puisque nous voulons mettre en avant la logique collective de la signature *by a lady*. De la sorte, nous partirons du principe que le titre de nos romans est plus éloquent que le nom de leur autrice, et ce d'autant que les informations dont nous disposons sur ces romancières sont, au mieux, lacunaires. Anne Fuller et cette Mrs Johnson (à ne pas confondre avec Anna Maria Mackenzie, qui signa ses romans Mrs Johnson après son deuxième mariage et eut d'autres noms de plume) ne sont pas répertoriés dans *The Orlando Project*, base de données textuelles qui

contribue aux humanités féministes numériques de manière unique en proposant des entrées sur la vie et la carrière des autrices, des documents contextuels, des chronologies, des liens internes et des bibliographies. D'avantage de renseignements sont disponibles sur Tomlins et Hawkins, chacune répertoriée dans *Orlando*, sans, nous semble-t-il, que leurs notices apportent un éclairage essentiel sur la lecture que nous ferons de leurs textes — si ce n'est que l'attribution de *Constance* fut longtemps problématique et témoigne du caractère hésitant de ces attributions.

Après avoir trié les romans *by a lady* dont la critique mentionnait clairement Burney ou ses récits dans les extraits inclus dans *The English Novel*, nous avons confirmé notre sélection en la comparant avec les résultats générés par la recherche des termes "Burney", "Evelina", "Cecilia", "Camilla", "The Wanderer", et "d'Arblay" dans les numéros de la *Critical Review* et de la *Monthly Review* publiés entre 1778 et 1820. Ces deux revues sont à la fois les plus influentes mais aussi celles dont la longévité couvre presque l'ensemble de la période (leurs publications s'étalent de 1756 à 1817 et de 1749 à 1845), à l'inverse d'autres magazines contemporains. Il a fallu vérifier, grâce au contexte, que les termes choisis renvoyaient bien à la romancière, étant donné que, sans surprise, le nom Burney, par exemple, y désigne parfois d'autres membres réputés de la famille. La consultation de ces archives en ligne nous a non seulement donné accès à l'intégralité des articles mentionnés par Garside et Raven faisant référence à l'écrivaine mais nous a aussi livré un aperçu de l'appréciation de son œuvre au fil du temps. Il s'avère qu'un petit nombre de critiques portant sur des romans signés d'un nom d'auteur ou purement anonymes (c'est-à-dire qu'ils ne sont pas accompagnés d'une formule pseudonymique) citent aussi Burney, soit pour faire allusion à sa célébrité soit pour comparer le texte en question à ses récits.<sup>34</sup> Nous ne les étudierons pas du fait de leurs modes de signature qui nous forceraient à reléguer au second plan notre examen des spécificités de l'étiquette *by a lady*.

Un des romans assimilés à l'école Burney dans notre corpus l'a été pour d'autres critères : il s'agit de *The Victim of Fancy*, que la critique ne compare pas à l'œuvre de Burney mais plutôt à celle de Charlotte Lennox. Paradoxalement, le journaliste précise qu'il n'a jamais rien lu de tel, un compliment ambigu, dans la mesure où il estime que le style de l'autrice est bien trop

---

<sup>34</sup> Parmi eux *Henry and Isabella* (Anna Hughes, 1788), *Retribution* (Anna Maria Mackenzie, 1788), *Calista* (Anna Maria Mackenzie, 1789), *Darnley Vale* (Mrs Bonhote, 1789), *The Self-Tormentor* (anon, 1789) et *Matilda Fitz-Aubin* (anon, 1792).



"extravagant" et "romantique", en somme, pas toujours de grande qualité.<sup>35</sup> Nous nous interrogerons sur cette opinion, similaire à celle prononcée sur d'autres romans dans les magazines, et nous soutiendrons que, au contraire, ce récit s'imprègne de la fiction contemporaine, notamment des textes de Burney. Le récit mentionne par exemple *Cecilia* en termes élogieux et explore la figure de la romancière à la mode. Son inclusion dans le corpus reflète notre volonté de le rapprocher du premier roman de Tomlins, quant à lui expressément mesuré à *Evelina* et *Cecilia*, en nous demandant si la signature *by a lady*, plutôt que *by the author of The Conquests of the Heart*, portée par ce deuxième ouvrage traduit un nouveau départ.

À ces romans s'ajoute une deuxième catégorie, celle des héritières de l'école Burney (1790-1820). Cet ensemble ne se définit pas seulement par un éloignement temporel vis-à-vis des deux premiers romans de Burney, mais aussi par un plus grand écart formel. Ceci explique que les deux groupes puissent se chevaucher et que le deuxième soit moins condensé. Les textes de ces héritières sont eux-mêmes répartis en deux séries.

La première contient cinq romans écrits par Sarah Harriet Burney : *Clarentine, a Novel* (1796), *Geraldine Fauconberg, by the author of Clarentine* (1808), *Traits of Nature, by Miss Burney, Author of Clarentine, &c* (1812), *Tales of Fancy, by S. H. Burney, author of Clarentine, Geraldine Fauconberg, & Traits of Nature: The Shipwreck* (1816) et *Tales of Fancy, by S. H. Burney, author of Clarentine, Geraldine Fauconberg, & Traits of Nature: Country Neighbours; or The Secret* (1820).<sup>36</sup> Nous ausculterons ces récits, redécouverts sous l'impulsion des travaux de Lorna Clark quoiqu'encore peu scrutés.

La deuxième série d'héritières englobe quatre romans éclectiques : *The Whim; Or, the Mutual Impression, a Novel, by a Lady* (anon, 1790), *Julia de Vienne, a Novel in Four Volumes Imitated from the French, by a Lady* (anon, 1811), *Things by Their Right Names, a Novel in Two Volumes, by a Person Without a Name* (Frances Jacson, 1812) et *Geraldine, or Modes of Faith, a Tale in Three volumes, by a Lady* (Mary Jane Mackenzie, 1820). *The Whim* est le roman le plus éloigné de ceux de Frances Burney, bien qu'il exploite parfois les mêmes motifs narratifs que l'école Burney et contribue à une réflexion conjointe sur le genre romanesque et le genre comme

---

<sup>35</sup> "A new kind of *Female Quixote*, but bearing no resemblance to any former work of the sort, that we have seen", "tinctured too strongly with the *extravagant*, and the *romantic*", *The Monthly Review*, vol. 76 (1787), 446.

<sup>36</sup> Par commodité, nous ferons référence aux deux derniers sous les titres *The Shipwreck* et *Country Neighbours* à partir de maintenant.

construction sociale. Il nous servira occasionnellement de point de comparaison. Comme lui, *Things by their Right Names* sera en retrait dans nos analyses, même s'il nous offrira un nouvel éclairage sur la question de la formule pseudonymique et de l'identité. Les deux autres récits occuperont plus de place : *Julia de Vienne* nous sera particulièrement utile dans notre discussion de l'influence de *Camilla* et du *topos* du rêve, tandis que *Geraldine* nous servira à montrer comment l'évolution du contexte culturel et la multiplication des romancières à succès à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle condamna l'école Burney aux oubliettes.

### Problématique et hypothèses

Le corpus ainsi formé mêle donc plusieurs autrices qui entretiennent chacune un rapport distinct avec le modèle narratif et auctorial incarné par Frances Burney. Le questionnement central de notre étude sera de savoir si les ressemblances mentionnées, mais rarement identifiées, par les critiques de l'époque transcrivent un projet esthétique commun. Il nous faudra ainsi déterminer dans quelle mesure, pourquoi et comment les romancières de l'école Burney cédèrent à la tentation de l'imitation. Nous partirons de l'hypothèse que l'air de famille présent entre ces romans tient au fait qu'ils portent la "marque de fabrique Burney", dénomination qu'il conviendra de particulariser ultérieurement mais dont nous pouvons déjà dire qu'elle recouvre à la fois une activité économique et une manière de faire. Cette marque, définie par la reconnaissance populaire de pratiques d'écriture, serait partagée par une communauté d'autrices réunies en une école (métaphorique), rapprochées par la même signature, le même *ethos* et le même modèle narratif. Notre tâche sera de démontrer que cette marque tisse un réseau cohérent de romans qui composent une œuvre collective, un corpus solidement unifié dans lequel l'identité sociale de l'autrice s'efface derrière la formule *by a lady*, signifiant de l'identité textuelle.

En effet, la signature *by a lady* incarne une tension entre individu et collectivité, puisqu'elle désigne théoriquement une autrice spécifique mais représente une convention des plus répandues aux dates correspondant au noyau de l'école Burney. Ce travail de recherche examinera les attentes créées par cette formule d'usage, à mi-chemin entre signature pseudonymique et anonymat complet. Nous chercherons particulièrement à établir si les textes qui la portent au sein de l'école Burney sont anonymes, au sens figuré, à savoir "sans originalité

personnelle, qui ne se distingue[nt] pas des autres individus du même type".<sup>37</sup> Définir plus formellement les effets d'écho manifestes entre ces romans, telle est la tâche à laquelle notre investigation doit s'atteler. Dans cette optique, nous théoriserons ce qui prendra le nom de "jargon Burney", expression inspirée, comme nous l'expliquerons, de la critique que Jane Austen fait du "novel slang".<sup>38</sup> Ce concept intègre les configurations narratives récurrentes, les répétitions sémantiques et le code figuratif trahissant l'expression de l'imaginaire d'une culture commune à ces récits. En d'autres termes, le jargon Burney constitue les éléments stylistiques observables typiques de la marque Burney. Après avoir délimité ce jargon à partir des romans du noyau du corpus, nous examinerons son influence éventuelle sur les romans plus tardifs, spécialement ceux de Sarah Harriet Burney. L'un de nos objectifs sera alors de décider si les romans de l'école Burney transformèrent la marque du même nom.

La signature *by a lady* semble être le signe de la mainmise des autrices sur le roman. Un des grands axes de cette thèse sera de connaître les modalités de cette écriture "féminine" convenue, afin d'estimer à quel point elles rapprochent ou divisent les écrivaines de notre corpus. Ce n'est pourtant pas une collocation que nous jugerons bon de réutiliser dans nos efforts pour définir le jargon Burney comme les particularités de l'écriture d'un groupe de femmes. Comme l'explique Frédéric Regard, ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle qu'apparaît le principe d'une "'écriture féminine', c'est-à-dire d'une écriture qui n'émanerait pas nécessairement d'une femme, mais qui porterait, ou, plus exactement, qui produirait *la trace du féminin*".<sup>39</sup> Si la signature *by a lady* peut être vue comme la trace manifeste d'une féminité revendiquée, elle constitue avant tout une stratégie de positionnement étroitement liée au genre des romancières. D'après Regard, avant le siècle dernier, le féminin se produisait surtout comme réaction "sociale, économique, sexuelle, mais jamais *activement* sémiotique", tout simplement car l'idée selon laquelle le féminin est une construction discursive plutôt qu'un état biologique n'avait pas encore émergé.<sup>40</sup> S'il existe des personnages capables de bousculer les stéréotypes dans les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, "le propos n'est jamais tant d'élaborer une grammaire du féminin que de donner une place, c'est-à-dire aussi une voix, à une femme, dont l'ironie subversive ne remet jamais fondamentalement en cause la

---

<sup>37</sup> "Anonyme, n. m.", I, C, *Le Grand Robert*.

<sup>38</sup> Voir introduction de la deuxième partie de cette thèse pour la citation extraite de Deirdre Le Faye, *Jane Austen's Letters* (Oxford : Oxford University Press, 2011), 289.

<sup>39</sup> Frédéric Regard, *L'écriture féminine en Angleterre : perspectives postféministes* (Paris : PUF, 2002), 13.

<sup>40</sup> Regard 2002, 13.

prédominance du modèle masculin".<sup>41</sup> Ceci tient au fait que les sujets qui s'insurgent sont "assignés à résidence" dans un espace qui porte en lui l'idéologie dominante du capitalisme patriarcal : ils sont donc inévitablement marginalisés.<sup>42</sup> Nos lectures vont dans le même sens ; nous étudierons certains de ces personnages subversifs intégrés dans un système de représentation sociale conforme aux catégories en place. Cependant, nous affirmerons qu'il existe bien une dimension sémiotique active dans le jargon Burney, mais que celle-ci ne considère pas le "féminin" comme un signe. En réalité, elle signifierait plutôt un modèle narratif souvent didactique, calibré pour enchanter la lectrice et provoquer chez elle une réaction précise. Ce que nous voulons démontrer c'est que s'il n'existe pas une "grammaire du féminin" dans les romans de l'école Burney, nous pouvons en revanche y reconnaître la grammaire d'une auctorialité féminine convenable, dans laquelle la correspondance entre le genre et le sexe était solidement entérinée.

Comme les romans concernés sont depuis tombés dans l'oubli, nous souhaitons aussi déterminer dans quelle mesure ces spécificités d'écriture participent à leur exclusion du canon littéraire. Nous méditerons le constat troublant de Jessa Crispin :

We have a literary culture that is still dominated by one small segment of the population; and we have a sense that every significant contribution to the world of letters was made by the heterosexual white man, a sense that is reinforced in the education system, in the history books, and in the visible world.<sup>43</sup>

Pourtant, nous ne souhaitons pas suggérer que seule la misogynie explique la marginalisation de ces romans, dont la qualité d'écriture n'égale généralement pas les ouvrages de Burney, à notre sens. Nous analyserons également en quoi les problématiques de l'imitation et du manque d'originalité infléchissent leur empreinte mémorielle. À ce propos, nous nous demanderons si les romancières de l'école Burney reproduisaient les schémas narratifs de leur modèle sans esprit critique.

Cependant, nous aimerions démontrer que le rôle joué par l'école Burney en tant qu'œuvre collective dans l'histoire littéraire mérite que ses autrices soient revalorisées. Nous soutiendrons notamment que la signature *by a lady* matérialise un forum de discussion sur le

---

<sup>41</sup> Regard 2002, 15.

<sup>42</sup> Regard 2002, 14.

<sup>43</sup> Jessa Crispin, "Foreword" in Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (1983, Austin : University of Texas Press, 2018), x.

genre romanesque, particulièrement représentatif des conditions du discours au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où les récits en question s'inscrivent dans une tradition littéraire qui n'a pas été jugée remarquable ni exceptionnelle. À travers les textes des héritières, empreints d'autres influences simultanées, nous tâcherons de prouver que les romancières de l'école Burney furent les relais invisibles d'une transmission allant, pour n'en donner qu'un échantillon évocateur, d'*Evelina* aux romans d'Austen qui, aujourd'hui encore, déterminent notre représentation de la "fiction romantique". De cette façon, ces romans de l'école Burney dits "mineurs" formeraient un mouvement majeur dans le développement du roman.

Voilà qui nous ramène au titre de cette thèse, aux écrivaines attirées par la renommée de Burney qui restèrent dans l'obscurité. Si Burney se fraya un passage vers la postérité en façonnant un modèle novateur, ses épigones l'y auraient suivie pour s'épargner le risque de s'aventurer en terre inconnue. Nous aurons dessein de retracer les trajectoires et chemins de traverse suivis par les romancières de l'école Burney, de repérer les jalons qui échelonnent leurs textes, de délimiter les raccourcis qu'elles empruntèrent, mais aussi d'amorcer quelques pistes qui les conduiraient à s'inscrire dans nos mémoires. En plus de mettre en valeur l'historicité de ces récits, cette thèse aspire à accorder plus de prestige à un genre jusqu'alors laissé pour compte. Comme tout projet visant à rétablir la contribution des femmes du passé, elle souhaiterait rendre à celles-ci un peu de leur pouvoir (ou "agentivité") contesté. Nous espérons aussi participer aux réflexions autour des relations entre l'anonymat et l'autorité littéraire dont l'ouvrage collectif récent de Frédéric Regard et de Anne Tomiche, *Genre et signature*, signale l'actualité.<sup>44</sup>

## Démarche

Pour mener à bien notre argumentation et vérifier nos hypothèses, nous prendrons soin d'osciller entre une vision d'ensemble et des micro-analyses. Nous nous efforcerons à la fois de préserver l'approche collective que nous défendons, lorsque ce sera possible, et de respecter les variations individuelles d'un texte à l'autre. Dans la partie dédiée à nos analyses du jargon Burney, il nous faudra faire des choix afin d'éviter un catalogue systématique de ses ingrédients dans la totalité des romans : tout élément à l'étude sera illustré et nuancé à la lumière d'une sélection de textes adaptée à chaque sous-partie, ce qui n'exclut pas que des exemples extraits d'autres récits

---

<sup>44</sup> Regard & Tomiche 2018.

auraient pu être incorporés. Nous ne diviserons donc pas le noyau de l'école Burney en sous-groupes figés, qui risqueraient de nous forcer à taire certaines déviations singulières par rapport à la recette narrative. À la place, la souplesse de notre méthode vise à insuffler du dynamisme dans notre dissection du jargon Burney et à mettre en avant, à tour de rôle, la contribution de chacun des romans à un ensemble. Si nous essayerons de ne négliger aucun de ces neuf romans, signalons que certains, parce qu'ils sont les plus caractéristiques du style Burney ou, à l'inverse, qu'ils innovent, occuperont plus souvent le devant de la scène que les autres.

Notre démarche implique en outre que nous croisons régulièrement nos observations sur l'école Burney avec l'un des romans postérieurs (*The Whim*, *Julia de Vienne*, *Things by Their Right Names* et *Geraldine*). Ces contrastes nous amèneront à prendre du recul et à commencer de dessiner l'évolution du jargon au fil du temps. En revanche, nous traiterons des récits de Sarah Harriet Burney à part. Nous pensons que dédier un chapitre entier à sa griffe permettra de mieux nous rendre compte de son statut particulier. La période de publication de ses romans le justifie déjà : les examiner après avoir conclu notre délimitation du jargon Burney paraît nécessaire pour pouvoir évaluer dans quelle mesure la romancière le reproduisit. Ensuite et surtout, son nom implique que l'air de famille décelé par les journalistes n'est, dans son cas, pas une simple figure de style, une raison suffisante pour considérer ses textes comme une unité. Sarah Harriet Burney est à la fois en marge de notre étude et centrale à la première étape de notre réflexion. C'est effectivement en grande partie en fonction d'elle que nous conceptualiserons la notion de marque de fabrique Burney.

Le nombre de romans sélectionnés (vingt-deux), tout comme la manière dont ils sont répartis, s'expliquent par des questions pratiques. Sans poser des problèmes de gestion insurmontables, les neuf récits du noyau de l'école Burney nous semblent suffisants pour permettre une discussion représentative du modèle narratif qui nous intéresse. La nécessité de modérer cette quantité tient au fait que nos analyses sont manuelles, faute de pouvoir obtenir les textes en format exploitable pour l'analyse assistée par ordinateur. À l'exception de *The Whim*, que nous avons consulté en édition originale à la Chawton House Library, tous sont aujourd'hui numérisés d'après une de leurs premières éditions en fichiers PDF "image seulement" et disponibles sur *ECCO* ou *Google Books*, pour ceux publiés après 1800. *The Victim of Fancy* est le seul à exister aussi en édition numérique interrogeable sur *Chawton Online Novels*. Si une étude

stylométrique aurait certainement été utile pour vérifier par les chiffres nos relevés manuels, ces méthodes ne seront donc pas employées dans cette thèse. Ce choix (quelque peu contraint) implique que chaque phénomène observé ne reposera pas sur l'examen exhaustif de ses occurrences, sauf précision du cas contraire lorsqu'un relevé systématique d'une expression sur *ECCO* sera pertinent.

Après ce prélude à notre étude de l'école Burney, nous voici prête à aborder la première partie de notre argumentation. Elle sera consacrée à la manière dont le modèle proposé par les romans de Frances Burney devint une norme attractive pour les apprentis romancières. Nous y verrons qu'elles cherchaient à reproduire sa marque de fabrique, à une époque où le principe d'imitation faisait l'objet de bien des débats. Ceci nous amènera à examiner comment les romans *by a lady* qui portaient cette marque proposaient un exemple d'auctorialité féminine acceptable afin de combattre l'opprobre jeté sur le roman. Cette définition contextuelle et théorique de la norme suivie par l'école Burney aboutira, dans la deuxième partie de cette thèse, à son analyse formelle et narrative. Cette section de notre travail, qui se concentrera sur les voix de femmes et les stratégies de résistance coopératives à l'œuvre dans ces textes, tentera de particulariser le jargon Burney, répété d'un roman à l'autre. Nous y considèrerons la façon dont ces romans sont caractérisés par l'esquive, examinerons comment ils établissent avec la lectrice un lien privilégié, et tâcherons d'identifier les éléments récurrents d'un imaginaire commun. Enfin, dans la dernière partie, nous nous tournerons vers l'héritage de l'école Burney. Là, nous nous pencherons sur les récits de Sarah Harriet Burney dans l'intention d'établir si elle récupéra le jargon de ses prédécesseurs ou si elle forgea sa propre griffe. Il nous faudra également déterminer le rôle joué par le succès d'autres romancières à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'essoufflement de l'école Burney, pour ensuite envisager les obstacles qui obscurcissent la perception de son matrimoine. Nous nous efforcerons de faire valoir l'héritage des romancières du corpus en réfléchissant à la manière dont les jugements de littéarité qui, pour ainsi dire, déroutèrent leur trajectoire, pourraient être surmontés.





## Première partie : L'école Burney, du modèle à la norme

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous faut expliciter certains éléments contextuels sans lesquels nous ne pourrions nous représenter précisément la toile de fond qui permit aux romans *by a lady* inclus dans notre corpus de voir le jour. Cette contextualisation nous sera particulièrement utile pour comprendre les questions de norme, d'imitation et de genres (autant le genre narratif que le *gender*) qui constitueront les fondements de notre réflexion dans cette partie.

Celle-ci aura pour objectif de proposer une grille de lecture qui nous aidera à envisager les romans de notre corpus principal comme un ensemble cohérent. La première étape de ce travail de recherche nous donnera donc l'occasion de poser le décor ; elle sera avant tout conceptuelle et définitoire. Dans la mesure où les récits qui font l'objet de notre attention sont, pour la majorité, méconnus, il nous paraît essentiel de justifier de notre angle d'approche en détail. Dans cette perspective, nous emploierons divers outils notionnels qui rendront compte des multiples facettes spécifiques à notre corpus avant de nous consacrer exclusivement à l'analyse des textes dans la partie suivante.

Notre démarche, qui nous amènera notamment à étudier la notion de "marque de fabrique" et à nous intéresser à son exploitation commerciale (chapitre 1) ainsi qu'aux questions d'originalité et de plagiat qu'elle implique (chapitre 2), requiert que nous nous intéressions à la propriété intellectuelle telle que le cadre légal de l'époque la prévoyait. La loi commença à examiner sérieusement le principe selon lequel un auteur est propriétaire de ses idées au moment où les critiques se mirent à attacher plus d'importance à l'originalité. En effet, aucun recours contre le vol littéraire n'existait avant que ne soit voté au Parlement le *Copyright Act* de 1710, également connu sous le nom de *Statute of Anne*, première loi à fixer le copyright à quatorze ans. Comme son appellation le suggère, celle-ci régula le droit d'imprimer des copies d'une œuvre dans son intégralité mais ne concernait ni les imitations ni les copies partielles ou condensées.<sup>45</sup> La cible principale de cette loi n'était donc pas les plagiaires mais les pirates qui

---

<sup>45</sup> Simon Stern, "Copyright, Originality, and the Public Domain in Eighteenth-Century England" in Reginald McGinnis (éd.), *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment* (Londres : Routledge, 2008), 69.

reproduisaient certaines œuvres sans autorisation. Simon Stern explique que même si certains critiques considéraient la créativité littéraire et la propriété intellectuelle comme des concepts étroitement liés, cet entremêlement n'était pas reflété par la loi. Ainsi, les législateurs n'estimaient pas que l'originalité esthétique était une condition idéale à laquelle tout écrit devait aspirer afin de justifier leur statut de propriété ; en d'autres termes, le principe de propriété intellectuelle n'était pas fondé sur la créativité, ce qui entraîna la production d'une pléthore de textes imitatifs, résultats d'un domaine public florissant.<sup>46</sup>

Simultanément, les imprimeurs-libraires londoniens réclamaient la légitimation de la propriété intellectuelle perpétuelle qui leur aurait garanti le monopole de la reproduction des textes appartenant au canon littéraire anglais. Un tournant historique eut lieu en 1774, peu avant la période qui nous concerne. La Chambre des lords prolongea le copyright à vingt-huit ans, durée pendant laquelle les auteurs disposaient du droit exclusif de reproduire leur œuvre ou de vendre ce droit à un éditeur. Ce revirement renforça l'importance du domaine public, étant donné que les œuvres pouvaient légalement être reprises par quiconque au bout d'un certain temps.<sup>47</sup> Les classiques anciens comme Shakespeare mais aussi les grands auteurs de la première moitié du siècle (Addison, Pope, Swift, Gay, etc.) appartenaient désormais à tous. Les lords furent ainsi sensibles à l'idée nouvelle selon laquelle le canon national, qui ne se limitait plus à la poésie, devait être aisément accessible aux lecteurs dans diverses éditions. Trevor Ross souligne la dimension symbolique de cette loi qui marque selon lui le point de départ de la littérature dans son sens moderne : pour la première fois, les désirs et les besoins des lecteurs étaient pris en compte officiellement.<sup>48</sup> À partir de cette date, le canon littéraire devint un ensemble de marchandises à consommer, les textes anglais les plus anciens étant largement disponibles dans des éditions bon marché. Ils n'étaient alors plus perçus comme des modèles narratifs à reproduire mais constituaient une richesse culturelle que le public devait connaître pour aiguïser son goût et son jugement. Ross précise de plus que, pour les penseurs de l'époque, les œuvres anciennes se prêtaient mieux à cet usage que les textes contemporains.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Stern, 69.

<sup>47</sup> Stern, 78.

<sup>48</sup> Trevor Ross, "The Emergence of 'Literature': Making and Reading the English Canon in the Eighteenth Century", *ELH*, vol. 63, n° 2 (1996), 410.

<sup>49</sup> "The canon of the dead was felt more suitable for this purpose than contemporary works for the reasons Johnson hinted at: the canon was free of the incrustations of modern prejudice. Readers could more directly experience and

Déterminer le rôle joué par le goût du public dans la formation du canon littéraire, notamment la prédilection d'une partie du lectorat pour les romans contemporains, sera un aspect primordial de notre analyse, non seulement dans cette partie mais plus généralement dans l'ensemble de la thèse. Remarquons dès à présent que nous nous concentrerons en particulier sur la fonction des lectrices, ce qui nous conduira, sauf exceptions dûment justifiées, à employer par défaut le terme "lectrice" lorsque nous ferons référence au lectorat des romans *by a lady*. Notre argument n'est pas que leur public était exclusivement féminin (au contraire, depuis une vingtaine d'années, plusieurs chercheurs ont montré que plus d'hommes qu'on ne l'a longtemps cru lisaient ce type de romans, une mixité que certains récits du corpus mettent en scène comme nous le verrons), mais plutôt que les romancières en question adressaient leur récit à une lectrice modèle plutôt qu'à un lecteur.<sup>50</sup> Outre l'article d'Ana Vogrinčič, mentionnons la thèse de Polly Elizabeth Bull qui, sans pouvoir indiquer quelle proportion de lecteurs masculins composait ce public, met en relief le plaisir qu'ils trouvaient à lire de la fiction en complément de leurs lectures professionnelles et formatrices, ou encore les travaux de Jacqueline Pearson, de Jan Fergus et de Gillian Dow.<sup>51</sup> L'une comme l'autre soulignent le caractère périlleux et intimidant de la tâche qu'elles se donnent d'écrire sur les femmes, la lecture et le lectorat, à la fois en raison de l'excellent travail déjà réalisé dans ce domaine et parce que chacun de ces termes clés est problématique.<sup>52</sup> Bien que passionnant, ce défi ne sera pas le nôtre : notre réflexion ne traitera pas directement de la lectrice réelle des récits du corpus, ni, donc, de son homologue masculin, mais bien de leur lectrice idéale. Dans ce sens, nous chercherons à délimiter une communauté

---

value the works of the past than those that had not yet survived the test of time. Literature was thus a more adequate term than Belles Lettres because it was at an additional remove from rhetoric", Ross, 411.

<sup>50</sup> Ana Vogrinčič, "The Novel-Reading Panic in 18<sup>th</sup>-Century in England: An Outline of an Early Moral Media Panic", *Medijska Istraživanja*, vol. 14, n° 2 (2008), 120, note 13.

<sup>51</sup> Bull distingue leur lecture privée et familiale de la fiction de leurs lectures pour le compte de sociétés littéraires : "Rather than signifying the 'frivolity' of novels, the distinction between book society reading and novel reading demonstrates again that readers had specific goals for their books based on genre and their own inclinations", Polly Elizabeth Bull, *The Reading Lives of English Men and Women, 1695-1830*, dir. Amanda Vickery, thèse de l'université Royal Holloway (2012), 143, consulté le 15 juin 2021 sur <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/11722931/2012bullpephd.pdf>. Nous pensons aussi au chapitre 14 de *Northanger Abbey* que nous citerons ultérieurement.

<sup>52</sup> Jacqueline Pearson, *Women's Reading in Britain, 1750-1835: A Dangerous Recreation* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999), 8 ; Jan Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England* (Oxford : Oxford University Press, 2007), 41-47 ; Gillian Dow, "Women Readers in Europe: Readers, Writers, *Salonnières*, 1750-1900", *Women's Writing*, vol. 18, n° 1 (2011), 2.

de productrices et de consommatrices d'un modèle spécifique de romans, une "sororité" que nous tâcherons de particulariser dans le chapitre 3 principalement.

Dans cette première partie, notre argumentation se déploiera en trois temps. Avant tout, nous partirons du contexte de publication et de la réception initiale des romans concernés pour théoriser ce que nous appellerons la marque de fabrique Burney. Puis, nous passerons à l'examen des dynamiques *a priori* conflictuelles entre deux tendances contemporaines aux récits, le goût de la nouveauté et le paradigme de l'imitation. Enfin, notre dernier chapitre interrogera les interactions entre les concepts de genre littéraire et d'identité de genre dans les romans *by a lady* de notre sélection.

---

## CHAPITRE 1 : LA MARQUE DE FABRIQUE BURNEY

---

"Can I help wishing well to every thing that bears the name of *Burney*?" écrit la diariste Hester Lynch Thrale en 1779 au sujet de *The Witlings*, la première *comedy of manners* de Frances Burney qui ne sera jamais mise en scène ni publiée de son vivant.<sup>53</sup> Tout en reconnaissant le talent littéraire de la jeune autrice d'*Evelina* qui venait de rencontrer un succès phénoménal quelques mois plus tôt, Thrale précise que sa bienveillance à son égard tient davantage aux qualités de Charles Burney, son père, qu'à celles de la romancière.<sup>54</sup> À cette date, la parution du premier volume de *A General History of Music* (1776-1789) avait déjà contribué à établir Charles Burney comme le musicologue le plus en vue de son époque. Tant sa connaissance intime des goûts musicaux à la mode que son habileté à se créer un réseau de connaissances concoururent à faire de lui un homme de lettres respecté.<sup>55</sup> Invité à rejoindre "Dr Johnson's Literary Club" après avoir obtenu un doctorat en musique de l'université d'Oxford, Charles Burney y fréquenta d'éminentes figures de la vie littéraire londonienne telles que Samuel Johnson, Samuel Crisp, Sir Joshua Reynolds, James Boswell, Hester Lynch Thrale, ou Elizabeth Montagu. Ce sont d'ailleurs ces assemblées que Frances Burney tourne en dérision dans *The Witlings* qui met en scène un cercle littéraire fictif, "the Esprit Party", tellement similaire aux assemblées des *bluestockings* que la crainte qu'elles s'en offusquent incita Charles Burney et Samuel Crisp à s'opposer à la représentation de la pièce.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Frances Burney, *The Witlings and The Woman-Hater* (Peter Sabor & Geoffrey Sill, éd., Toronto : Broadview Press, 2002), 298. La pièce fut publiée en 1995 et montée sur les planches dans les années 2010. Patrick Young, "The Witlings: A Comedy by Frances Burney", *Faculty Books* (Sheridan College, 2014), vol. 2, ii-iii. Consulté le 15 juin 2021 sur [https://source.sheridancollege.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1000&context=faad\\_visu\\_book](https://source.sheridancollege.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1000&context=faad_visu_book).

<sup>54</sup> "I love her more for her Father's sake than for her own, though her Merit as a Writer cannot be controverted", Burney 2002, 298. Une fois la réserve initiale dissipée, Burney et Thrale, de onze ans son aînée, devinrent rapidement amies. Burney séjourna chez cette dernière à Bath et à Streatham, un quartier de Londres, à plusieurs reprises jusqu'à ce que leurs chemins se séparent. Comme Johnson et le beau monde, Burney désapprouvait le second mariage de Thrale avec Gabriel Mario Piozzi, un professeur de musique italien sans le sou. Douze ans avant que Burney ne rencontre Alexandre d'Arblay, un autre étranger désargenté, l'attitude de Burney lui valut le surnom d'"*aimable traîtresse*". Elles se réconcilièrent une fois plus âgées sans retrouver leur complicité initiale. Marianna D'Ezio, Hester Lynch Thrale Piozzi: A Taste for Eccentricity (Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2010), 25-26.

<sup>55</sup> Peter Sabor, "'The March of Intimacy': Dr. Burney and Dr. Johnson" in Sophie Coulombe (éd.), *New Perspectives on the Burney Family, Eighteenth-Century Life*, numéro spécial, vol. 42, n° 2 (avril 2018), 38-55.

<sup>56</sup> Lars E. Troide (éd.), *The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, vol. 3 : The Streatham Years, Part I, 1778-1779 (Londres & Montréal : Oxford University Press and McGill-Queen's University Press, 1988), 435.

Après la publication du quatrième et dernier volume de son œuvre la plus marquante, Charles Burney se tourna vers d'autres entreprises littéraires et devint un contributeur de la *Monthly Review*. Il collabora avec David Garrick, rencontra Mozart, Gluck, Voltaire ou encore Frederick II. Ses enfants profitèrent ainsi de la richesse culturelle des milieux dans lesquels il gravitait, certains d'entre eux ayant, d'après Kate Chisholm, hérité de sa facilité à s'entourer des bonnes personnes. James Burney voyagea ainsi avec le capitaine Cook dans le Pacifique Sud, Charles Burney Jr côtoya William Hazlitt et fut considéré de son vivant comme un érudit estimé, et Susanna Burney se lia d'amitié avec Pacchierotti, le plus célèbre castrat de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>57</sup>

Musicologue, critiques littéraires (Charles Burney père et fils), explorateur, peintre (Edward Francisco Burney, le cousin de Frances), et bien sûr écrivaines : si les membres de la famille Burney se sont illustrés dans des domaines variés, ils eurent en commun de mettre leurs dispositions respectives à bon escient. Sans doute profitèrent-ils d'un phénomène d'émulation qui pourrait avoir rejailli sur la famille recomposée également, puisque Elizabeth Meeke, fille du premier mariage d'Elizabeth Allen qui épousa Charles Burney en secondes noces, publia 26 romans de 1795 à 1823, devenant ainsi une des romancières les plus productives de la Minerva Press.<sup>58</sup>

L'influence de la famille Burney sur la carrière de Frances Burney est mise en avant dans la plupart des ouvrages retraçant son parcours littéraire. Ainsi donc, le volume de Margaret Anne Doody, *Frances Burney: The Life in the Works*, étape capitale dans la réévaluation féministe de l'œuvre de l'écrivaine à la fin des années 1980 aussi bien que la biographie de Kate Chisholm s'ouvrent sur un arbre généalogique situant Frances par rapport à ses aïeux et à sa famille recomposée. Dans le même ordre d'idées, les notices biographiques des divers membres de la famille qui figurent sur la page dédiée au Burney Centre sur le site internet de l'université McGill attestent le dynamisme culturel de cette véritable dynastie, propice à l'expression créatrice. Fondé en 1960 par Joyce Hemlow sous le nom "Burney Papers Project", le Burney Centre se donne pour mission principale de publier les journaux et les lettres de Frances Burney et de son père

---

<sup>57</sup> "They shared a knack for being in the right place at the right time so that between them they knew many of the remarkable characters of their age", Kate Chisholm, "The Burney Family" in Peter Sabor (éd.), *The Cambridge Companion to Frances Burney* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007), 8.

<sup>58</sup> Simon Macdonald, "Identifying Mrs Meeke: Another Burney Family Novelist", *Review of English Studies*, vol. 64 (février 2013).

sous forme d'éditions savantes et exhaustives. En retour, les études autour de Frances Burney ont déclenché un regain d'intérêt pour les parcours des autres membres de la famille Burney au sens large, comme en témoigne la publication récente d'un numéro spécial de la revue *Eighteenth-Century Life* qui leur fut consacré en avril 2018.<sup>59</sup>

Voici le contexte familial dans lequel *Evelina* fut publié anonymement en 1778, à un moment où, dans les milieux instruits, le nom Burney était non seulement reconnu mais aussi garant d'un travail intellectuel respectable. Pour cette raison, il est envisageable de comparer ce patronyme à l'estampille d'une "marque de fabrique" dont le fondateur serait Charles Burney, puisque le *CNRTL* la définit en ces termes : "label apposé sur un objet par le fabricant pour en garantir la provenance et la qualité. La marque de fabrique, garantie de qualité conférée par la conscience des fabricants, n'est pas, non plus, très éloignée de l'idée du sceau".<sup>60</sup> La définition du *Robert* introduit l'idée de marque en tant que signe ou nom, et permet d'élargir la définition à une collectivité et non plus seulement à un commerçant.<sup>61</sup> Ce lexique ne recouvre pas ici une réalité légale ; nous l'utiliserons plutôt comme la métaphore d'une réalité pragmatique. En effet, cette terminologie de marque se développe un peu plus tard au XIX<sup>e</sup> siècle, en France comme en Angleterre. La première utilisation de "marque de fabrique" attestée par le *CNRTL* remonte à 1835, à la même époque qu'apparaît "trademark" (1829) et "brand" (1864), même si le mot désigne dès le XVII<sup>e</sup> siècle le signe que l'on appose sur le bétail ou les caisses de vin, d'après l'*OED*. Nous pouvons supposer que ce vocabulaire se déploya juste après la période qui nous concerne parce qu'il répondait à un besoin lexical croissant. De fait, la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle coïncide avec l'explosion du consumérisme, la prolifération de la publicité et celle des médias de masse qui suivent ce que McKendrick nomme "a consumer revolution".<sup>62</sup> Ce développement de la communication de masse explique aussi la nécessité de réguler les droits d'auteur.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Coulombeau.

<sup>60</sup> "Marque, n.f.", *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, version 2.1, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/marque>.

<sup>61</sup> "Marque, n.f.", I, 6 : "Signe, nom servant à distinguer les produits d'un fabricant, les marchandises d'un commerçant ou d'une collectivité", *Le Grand Robert*, version numérique 4.1 (novembre 2017).

<sup>62</sup> Neil McKendrick, "The Consumer Revolution of Eighteenth-Century England" in Neil McKendrick, John Brewer & J.H. Plumb (éds.), *The Birth of a Consumer Society: Commercialization of Eighteenth-Century England* (Bloomington : Indiana University Press, 1982), 9.

<sup>63</sup> Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction de cette partie de thèse. Nous traiterons de l'idée du copyright directement appliquée aux romancières adeptes de la signature *by a lady* dans le II, 2 du chapitre prochain.

Nous pourrions imaginer que cette marque familiale se déclinerait sous diverses formes, en fonction de la spécialité de chacun, de la même sorte qu'une marque commerciale peut avoir des filiales qui restent sous l'égide et le contrôle de la société mère mais disposent d'une personnalité juridique distincte et ciblent un public différent. Cette vision des choses pourrait convenir comme point de départ justifiant notre adoption de cette terminologie ; dans l'ensemble de cette thèse, nous entendrons toutefois par "marque de fabrique Burney" la somme des représentations mentales des caractéristiques, idées et images associées aux productions de Frances Burney spécifiquement. En effet, notre objectif sera de démontrer que cette Burney fut la sculptrice de sa propre marque de fabrique : ceci formera la première partie de ce chapitre. Nous chercherons aussi à déterminer en quelle mesure les romans de Sarah Harriet Burney portent cette marque de fabrique. Les deuxième et troisième temps de notre argumentation reposeront donc sur la manière dont Sarah Harriet Burney put être amenée à cultiver un air de famille et à définir sa propre griffe. Enfin, nous démontrerons dans la dernière partie que la marque de fabrique Burney correspond à un modèle suivi par certains romans *by a lady*. Cette métaphore nous procurera ainsi un cadre théorique pour étudier l'influence narrative de Burney sur ces autrices.

## I. Frances Burney ou le façonnage d'une marque de fabrique

Le fait que la publication d'*Evelina* fut anonyme n'a rien d'étonnant étant donné l'usage.<sup>64</sup> Pourtant, si l'on postule que le nom Burney était alors semblable à un label de qualité, le choix de l'anonymat n'est pas anodin. Ne se réclamant pas de son nom, Burney se protégeait de critiques éventuelles, abritait le nom de son père de possibles attaques à sa réputation si le livre était mal reçu, et s'affranchissait d'attentes liées à son patronyme. Simultanément, le poème dédicatoire du roman, qui transforme *Evelina* en offrande à l'auteur de son existence ("author of my being"), permet de ne pas rompre avec la bonne réputation de la famille Burney. Le rapport de Frances Burney à l'auctorialité et le rôle de son père dans sa relation à l'autorité ont déjà été analysés par Epstein, Greenfield, Doody, Choi, ou encore Spencer, aussi nous ne développerons

---

<sup>64</sup> Voir le panorama de la situation esquissé dans l'introduction générale.



pas ces aspects en détail.<sup>65</sup> Après avoir mis en perspective la réputation de Burney de son vivant et la réception de ces romans aujourd'hui, nous verrons également que l'anonymat n'empêcha pas Burney de forger sa propre marque, reconnaissable du public.

1. "Here, therefore, end all my hopes of secrecy!": réputation et réception<sup>66</sup>

En juillet 1778, soit six mois après la publication d'*Evelina*, Charles Burney, déjà au fait de l'auctorialité de sa fille, lui demanda l'autorisation d'annoncer la nouvelle à son épouse ainsi qu'à Hester Lynch Thrale, une figure littéraire dont la protection lui semblait essentielle du fait de ses relations parmi les *bluestockings*. Burney répondit favorablement : "The request You have condescended to make me, I meant to anticipate in my last Letter. How good you are, to pave the way for my secret's being favourably received, by sparing your own Time & Breath, to gain the Book attention & partiality!"<sup>67</sup> L'échange semble certifier non seulement que l'un comme l'autre avaient la réception d'*Evelina* à cœur, mais encore que Charles Burney, en sollicitant l'autorisation de sa fille, reconnaissait son autorité sur sa production. Il révèle aussi que, même si Burney choisit l'anonymat, elle garda à l'esprit la nécessité de le dévoiler adroitement afin d'en tirer parti.

Quelques mois après la publication d'*Evelina*, lors d'un dîner qui réunit "Sir Joshua Reynolds, [deux] Miss Palmers, Dr. Calvert, Mr. Rose Fuller, [et] Lady Ladd", Thrale suggéra à Frances Burney de la laisser prétendre qu'elle en était l'autrice.<sup>68</sup> Cette facétie montre que le roman connaissait alors un succès foudroyant qui aiguïsa la curiosité des lecteurs, y compris ceux issus des sphères culturelles et artistiques. Edmund Burke notamment se prit d'engouement

---

<sup>65</sup> Julia Epstein, *The Iron Pen: Frances Burney and the Politics of Women's Writing* (Madison : University of Wisconsin Press, 1989), 29-37 ; Susan C. Greenfield, "Oh Dear Resemblance of Thy Murdered Mother: Female Authorship in *Evelina*", *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 3, n° 4 (juillet 1991), 303-07 ; Margaret Anne Doody (éd.), "Introduction" in Frances Burney, *Evelina, or, The History of a Young Lady's Entrance into the World* (Londres : Penguin Books, 1994), xii ; Samuel Choi, "Signing *Evelina*: Female Self-Inscription in the Discourse of Letters", *Studies in the Novel*, vol. 31, n° 3, (automne 1999), 259 ; Jane Spencer, *Literary Relations: Kinship and the Canon, 1660-1830* (Oxford : Oxford University Press, 2005), 45-72.

<sup>66</sup> Fanny Burney, "Curiosity regarding the author of *Evelina*", in Patrick Madden (éd.), *Quotidiana* (décembre 2006), consulté le 15 juin 2021 sur [http://essays.quotidiana.org/burney/curiosity\\_regarding\\_the\\_author\\_off\\_evelina/](http://essays.quotidiana.org/burney/curiosity_regarding_the_author_off_evelina/).

<sup>67</sup> *EJL*, 47.

<sup>68</sup> "Mrs. Thrale, running after me, said in a low voice, 'If you are taxed with *Evelina*, don't own it; I intend to say it is mine, for sport's sake.' You may think how much I was surprised, and how readily I agreed not to own it", *EJL*, 47.

pour le livre et Sir Joshua Reynolds déclara qu'il "donnerait 50 £ pour en connaître l'auteur".<sup>69</sup> Très rapidement, l'identité de l'autrice d'*Evelina* ne fit plus mystère. L'enthousiasme ardent suscité par Burney ne se refroidit pas après la publication de *Cecilia*, son deuxième roman, bien au contraire. Ainsi, en 1784 lors d'une visite à Londres, Anna Laetitia Barbauld fit de Burney une attraction touristique du même acabit que la montgolfière : "Next to the balloon, Miss B. is the object of public curiosity".<sup>70</sup> L'association est significative car à quelques jours du premier vol humain en Angleterre, la "balloonomania" était sur toutes les lèvres.<sup>71</sup> Ce phénomène de célébrité a récemment provoqué l'intérêt des chercheurs, comme l'illustrent l'article de Marilyn Francus et la thèse de Kate Hamilton.<sup>72</sup> Grâce aux travaux d'Antoine Lilti sur les différents types de notoriété, nous nous pencherons aussi sur les mécanismes associés à la reconnaissance de Burney dans notre dernier chapitre.<sup>73</sup>

Intéressons-nous pour l'instant à l'aspect pratique de la parution des romans de Burney, un bon indicateur de sa popularité extraordinaire. Les différentes modalités de publication qu'elle adopta témoignent de sa compréhension des dynamiques du marché littéraire et de sa volonté d'adapter ses stratégies à ses objectifs. En outre, les sommes grandissantes auxquelles elle put prétendre tout comme ses exigences tenaces lors de la parution de *The Wanderer* étaient exceptionnelles pour l'époque. Selon Cheryl Turner, la vente des droits d'auteur pour un roman d'un écrivain inconnu, quel que soit son genre, ne s'élevait qu'à 5 £ en temps ordinaire. Les 20 £ perçues pour *Evelina* (auxquels s'ajoutèrent 10 £ après la deuxième édition) étaient donc déjà une somme supérieure à la moyenne, quoique bien inférieure au montant que le roman allait rapporter à son éditeur, Thomas Lowndes.<sup>74</sup> Susan Kubica Howard précise que Burney négocia avec lui par le biais de lettres non signées dans lesquelles elle déguisait son écriture de crainte qu'elle ne soit reconnue de l'éditeur, puisque Burney servait parfois de secrétaire ou de copiste à

---

<sup>69</sup> "Mr. Burke," she continued, 'dotes on it: he began it one morning at seven o'clock, and could not leave it a moment; he sat up all night reading it. He says he has not seen such a book he can't tell when', *EJL*, 47.

<sup>70</sup> Anna Laetitia Barbauld, *The Works of Anna Laetitia Barbauld* (Londres : Longman, Hurst, Orme, Brown, & Green, 1825), vol. 2, 22-3.

<sup>71</sup> "Balloons occupy senators, philosophers, ladies, everybody," Horace Walpole, cité par Paul Keen, "The 'Balloomania': Science and Spectacle in 1780s England", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 39, n° 4 (été 2006), 507.

<sup>72</sup> Marilyn Francus, "Down with her, Burney!: Johnson, Burney and the politics of literary celebrity" in Anthony W. Lee (éd.), *Community and Solitude: New Essays on Johnson's Circle* (Lewisburg, PA : Bucknell University Press, 2019) ; nous n'avons pas pu accéder à la thèse de Kate Hamilton, *The Voice of Fame: Frances Burney and Celebrity in Eighteenth-Century Britain*, thèse de la Carnegie Mellon University, 2016.

<sup>73</sup> Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850* (Paris : Fayard, 2014).

<sup>74</sup> Cheryl Turner, *Living by the Pen, Women Writers in the Eighteenth Century* (Londres : Routledge, 1992), 114.

son père.<sup>75</sup> Ceci explique aussi que Burney ait été si bien informée de la marche à suivre, une connaissance qui suggère que sa dédicace "aux auteurs de la *Monthly* et de la *Critical Review*" dans *Evelina* demande à être comprise comme un jeu satirique ou une parodie.<sup>76</sup>

Burney changea ensuite d'éditeurs afin de vendre les droits d'auteur de *Cecilia* à Thomas Payne et Thomas Cadell sur les conseils de son père ; James Burney, le frère aîné de Frances, était fiancé à la fille de Payne, ce qui amena Charles Burney à penser que leurs relations familiales seraient avantageuses. Janice Farrar Thaddeus souligne que l'arrangement trouvé entre les deux parties, 200 £ pour la première édition et 50 £ s'il devait en avoir une deuxième, était hors du commun, mais que Burney subit néanmoins des retards de paiement.<sup>77</sup>

En 1796, ces aléas incitèrent Burney à envisager avec réticence la publication par souscription de son troisième roman, à nouveau auprès de Payne, Cadell et Davies. Mère depuis peu et désireuse de mettre sa famille à l'abri financièrement, elle exposa ses raisons à son frère cadet, Charles Burney Jr, professeur érudit et critique occasionnel au sein de la *Monthly Review*, pour solliciter ses conseils :

As in some points it is very disagreeable to us both to take such a measure. And as in all points, it is a thing to be done but ONCE in a Life, we wish to do it to MOST advantage. It is not finished. And I don't know how long it will be. But I fancy in 6 Volumes such as Cecilia, or in 4 Oct<sup>vo</sup>. Now what ought to be the subscription? Pray give me your idea. And know you in the least what the expense of the printing will be? Good paper & Letter, though not the *superlative*. We think to have Subscriptions received by Mess<sup>rs</sup> Payne, Cadell, & Robinson. Advise upon this subject, I pray. Must we have *proposals* printed? or will newspaper *advertisements* suffice? We mean to open with all the speed we can arrange.<sup>78</sup>

Avec 4000 exemplaires de *Camilla* écoulés en tout juste trois mois, Frances Burney obtint entre 2000 £ et 3000 £, somme la plus considérable jamais perçue pour la vente d'un roman jusqu'à ce jour.<sup>79</sup> Les bénéfices furent suffisamment confortables pour que Burney et son mari fissent

---

<sup>75</sup> Susan Kubica Howard (éd.), "Introduction" in Frances Burney, *Evelina: or, a Young Lady's Entrance into the World*, (Peterborough, Ontario : Broadview, 2000), 12.

<sup>76</sup> "This Dedication has a deal of hidden comedy revealed only through knowledge of some facts of Burney's life. Frances Burney knew some of these reviewers personally (particularly Samuel Crisp, who wrote for the *Critical Review*). She knew also of her father's ceaseless efforts to cultivate the reviewers, and to ensure that his own works were reviewed by sympathetic and flattering friends", Margaret Anne Doody, "Beyond *Evelina*: The Individual Novel and the Community of Literature", *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 3, n° 4 (juillet 1991), 364.

<sup>77</sup> Janice Farrar Thaddeus, *Frances Burney: A Literary Life* (Londres : MacMillan, 2000), 72.

<sup>78</sup> Joyce Hemlow, *The Journals and Letters of Fanny Burney* (Oxford : Clarendon Press, 1973), vol. 3, III.

<sup>79</sup> Variable selon les sources. Voir Thomas Babington Macaulay, *Critical and Historical Essays: Contributed to the Edinburgh Review* (Longman, Brown, Green, and Longmans, 1854), vol. 3, 408 ; Jessica Richard, *The Romance of*

construire une maison qu'ils baptisèrent "Camilla Cottage". En dépit de ses scrupules, la souscription permit à Burney de jouer de sa réputation établie sur ses romans précédents pour accroître ses profits. Remarquons que la liste de souscription impressionnante apposée au roman inclut le nom d'autrices aussi essentielles au développement du genre qu'Ann Radcliffe, Maria Edgeworth ou Jane Austen, dont le nom fut publié pour la première fois à cette occasion.<sup>80</sup>

Burney aurait pu toucher une somme similaire pour la vente des droits d'auteur de *The Wanderer* à Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown en 1814. La romancière conclut avec ses éditeurs une entente lui permettant de gagner jusqu'à 3000 £, soit 500 £ pour le manuscrit puis 500 £ tous les neuf mois à condition de vendre au minimum 8000 exemplaires pour la première édition, 500 £ pour la seconde édition, et 250 £ par édition de la troisième à la sixième. Turner souligne l'inquiétude de Burney de percevoir "seulement" 500 £ ("merely £500") à la remise du manuscrit, ce qui prouve l'ampleur de sa popularité par rapport à celle de ses contemporaines. Le livre ne fut pas si bien reçu que les précédents, de sorte que Burney toucha 1500 £ en tout et pour tout, moins que la somme qu'elle avait escomptée.<sup>81</sup> En effet, les 3000 exemplaires imprimés par Longman en mars 1814 furent vendus à des libraires avant même la publication du livre, un succès préliminaire qui peut s'expliquer par la grande renommée dont bénéficiait alors Burney. La rapidité avec lequel le roman fut traduit en français (*Le femme errante ou les embarras d'une femme, par Miss Burney*), de manière "abominable" selon la romancière, en est certainement un autre symptôme. Toutefois, sur les 1000 exemplaires réimprimés en avril 1814, seuls 461 furent vendus dans l'année et 74 au cours de la décennie suivante.<sup>82</sup> Byron, par exemple, détesta le récit qu'il rangea parmi les pires inepties sorties au cours des derniers mois. À quelques mois du succès fulgurant de *Waverley*, Walter Scott ne se montra pas beaucoup plus tendre lorsqu'il écrivit que Burney avait "raté son coup".<sup>83</sup>

---

*Gambling in the Eighteenth-Century British Novel* (Londres : Palgrave Macmillan, 2011), 126 ; Cheryl Turner, *Living by the Pen: Women Writers in the Eighteenth Century* (Londres : Routledge, 1994), 109.

<sup>80</sup> Janine Barchas, *Matters of Fact in Jane Austen: History, Location, and Celebrity* (Baltimore : John Hopkins University Press, 2012), 141.

<sup>81</sup> Turner, 115 ; Justine Crump (éd.), *A Known Scribbler: Frances Burney on Literary Life* (Toronto : Broadview Press, 2002), 307.

<sup>82</sup> Margaret Anne Doody, "introduction", *The Wanderer*, xxxviii-xxxix.

<sup>83</sup> "All the feminine trash of the last four months", "Madame D'Arbley [*sic*] has certainly made a miss", cité par Catherine Craft-Fairchild, *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women* (University Park : Pennsylvania State University, 1993), 125.

Il est bien connu que tous les romans de Burney furent publiés anonymement. Sur le papier, seule la signature *by the author of Evelina; Cecilia; and Camilla* relie *The Wanderer* aux précédents. Il est cependant moins souvent noté qu'il en va différemment de certaines de ses œuvres théâtrales et non-fictionnelles. En 1818, Burney publia *Tragic Dramas; chiefly intended for Representation in private Families: to which is added, Aristodemus, a Tragedy; from the Italian of Vincenzo Monti, by Frances Burney*. Le choix de signer de son nom de naissance et de son prénom est remarquable puisque les critiques faisaient à cette époque référence à elle sous le nom de Mrs ou Madame d'Arblay, et non plus Miss Burney. Peut-être pouvons-nous y lire le signe que la traduction d'une tragédie avait moins de risque de nuire à la réputation de son autrice que la publication d'un roman, dont l'anonymat n'était pourtant que formel. Comme le volume fut publié quatre ans après la mort de Charles Burney, nous pourrions aussi imaginer que cette publication fut pour Burney un moyen de se réapproprier son nom sans crainte de porter préjudice à la réputation de son père, qui l'avait empêchée de mettre en scène ses propres pièces. Le commentateur de la *Monthly Review* rappelle en tout cas les attentes d'excellence inhérentes à la marque Burney, et semble tenir l'effort de Burney en haute estime :

With exact and delicate fidelity, Miss Burney has happily united the freedom and ease of original expression; though she has been unequal to the task of grappling with the strength and passion of Monti in the more vigorous efforts of his spirit. [...] Yet Miss Burney's version is more successful than we could have expected, from the hands of a lady who had not before given us any thing of equal excellence with the translation of Aristodemus. Her family-name, however, ever holds forth a promise to the public, which she, in this instance, has well redeemed.<sup>84</sup>

En 1832, Burney publia sous son nom d'épouse *Memoirs of Doctor Burney, arranged from his own manuscripts, from family papers, and from personal recollections, by his daughter, Madame D'Arblay* pour la somme de 1000 £, équitablement répartie entre elle et les cinq autres enfants nés du mariage d'Esther et Charles Burney.<sup>85</sup> La formule semble impliquer autant le respect filial que la respectabilité de femme mariée. Pourtant, le nom d'Arblay n'était pas fait pour attirer la sympathie du lectorat anglais. Alexandre d'Arblay, général désargenté de la Révolution et du Premier Empire, ancien adjudant général de Lafayette, s'exila en Angleterre de 1792 à 1802, fut contraint de retourner en France avec sa famille pour raisons politiques jusqu'en 1814, puis prit

---

<sup>84</sup> *The Monthly Review, or Literary Journal*, série 2, vol. 91 (1820), 99-100.

<sup>85</sup> George Justice, "Burney and the Literary Marketplace", in Peter Sabor (éd.), *The Cambridge Companion to Frances Burney* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007), 161.

sa retraite peu après avoir été blessé à la bataille de Waterloo. Parfois critiqués parce qu'ils occultent les aspects les moins reluisants du caractère et du parcours de Charles Burney, les *Memoirs* visent à garantir que la postérité ne conserve du musicologue que le positif.<sup>86</sup> À cet égard, nous pourrions supposer que l'ouvrage est, par ricochet, également une entreprise de réhabilitation du nom d'Arblay, le mari de Frances étant mort en 1818, quelques mois après la publication de *Tragic Dramas*.

Miss Burney, Madame d'Arblay, Fanny Burney, Frances Burney d'Arblay et enfin Frances Burney : les glissements du nom choisi par les critiques pour désigner Burney au fil du temps, sans être un strict reflet de l'évolution de sa notoriété, sont aussi bien un indicateur de popularité que d'idéologie critique. De son vivant, la réputation de Burney commença à décliner à partir de *Camilla*, c'est-à-dire quand Miss Burney devint Madame d'Arblay, un changement de statut que les critiques se plurent à rappeler. L'article de Mary Wollstonecraft dans *The Analytical Review* nous fournit un exemple de cette habitude : "The celebrity which Miss Burney has so deservedly acquired by her two former novels, naturally roused the expectation of the public for the promised production of madame d'Arblay. [...] We think it inferior to the first-fruits of her talents, though we boldly assert, that *Camilla* contains parts superior to anything she has produced".<sup>87</sup> Les critiques reçues par *The Wanderer* furent bien plus sévères et personnelles. "The difficulties in which she involves her heroines are indeed 'Female Difficulties;'—they are difficulties created out of nothing. The author appears to have no other idea of refinement than that is the reverse of vulgarity; but the reverse of vulgarity is fastidiousness and affectation", affirma par exemple William Hazlitt.<sup>88</sup> Il n'empêche que *The Wanderer* sut aussi conquérir l'admiration de noms respectés, telle l'historienne littéraire Anna Letitia Barbauld qui convainquit Burney de faire publier son roman aux États-Unis.<sup>89</sup>

Comme nous le verrons plus en détail dans les chapitres 2 et 3 de notre dernière partie de thèse, Burney est longtemps restée au seuil du canon littéraire. C'est surtout en tant

---

<sup>86</sup> Joyce Hemlow, *The History of Fanny Burney* (Oxford : Clarendon Press, 1958), 452. Dans une lettre à sa sœur Hetty, Burney justifie sa destruction d'une grande partie des journaux de leur père consacrés à sa jeunesse : "All these [...open] to the publick view a species of Family degradation to which the Name of Burney Now gives no similitude", Crump, 339.

<sup>87</sup> *The Analytical Review, or History of Literature*, vol. 24 (juillet-décembre 1796), 142.

<sup>88</sup> *The Edinburgh Review*, vol. 24, n° 48 (février 1815), 337. La critique de John Wilson Croker dans *The London Quarterly Review* sera étudiée au chapitre suivant en lien avec le goût des critiques pour la nouveauté et la jeunesse.

<sup>89</sup> Catherine Craft-Fairchild, *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women* (University Park : Pennsylvania State University, 1993), 125.

qu'épistolière et diariste prolifique qu'elle était reconnue au début du XX<sup>e</sup> siècle, alors sous le diminutif de Fanny Burney. Avec sept rééditions depuis 1930, dont cinq à partir de 1994, *Evelina* est l'exemple le plus flagrant du regard changeant des critiques qui revalorisèrent sa production de romancière.<sup>90</sup> Le nombre d'ouvrages biographiques dédiés à Burney atteste quant à lui sa réhabilitation et de l'utilisation désormais majoritaire de la forme pleine de son prénom et de son nom de naissance, parfois accolé à son nom d'épouse.<sup>91</sup> Romancière, dramaturge, épistolière, diariste, et éditrice sont autant de facettes de la carrière littéraire de Burney maintenant étudiées comme complémentaires, une polyvalence que met en avant la diversité des articles parus dans *The Cambridge Companion to Frances Burney* sous la direction de Peter Sabor en 2007. Les "Burney studies" sont devenues un champ d'études consacré par deux sociétés savantes, la Burney Society UK et la Burney Society North America qui publie annuellement le *Burney Journal*, deux fois par an la *Burney Letter*, et est affiliée au Burney Centre de Montréal. L'objectif de cette société, "to promote the study and appreciation of Burney's works and of the life and times of her and her family", est un bon exemple du basculement du système des réputations des membres de la famille : si certains critiques s'intéressent aujourd'hui à son père et à sa fratrie, cela tient entre autres à la popularité de la romancière.<sup>92</sup> Signe de cette dernière, la Society of Arts attribua à Burney dès 1885 sa première plaque commémorative décernée à une femme, à Bolton Street, Londres. Un aspect significatif, bien qu'anecdotique, du rayonnement de Burney en dehors de l'Angleterre fut la publication aux États-Unis en 1947 d'une biographie fictionnelle illustrée, intitulée *Young Miss Burney* et signée Anna Bird Stewart, "autrice de *Bibi, the Baker's*

---

<sup>90</sup> Frances Burney, *Evelina, or the History of a Young Lady's Entrance into the World* (Frank D. MacKinnon, éd., Oxford : Clarendon, 1930) ; *Evelina* (Edward A. Bloom, éd., Oxford : Oxford University Press, 1968) ; *Evelina* (Margaret Anne Doody, éd., Londres : Penguin Classics, 1994, 2004) ; *Evelina* (Kristina Straub, éd., New York : St. Martin's Press, 1997) ; *Evelina*, (Stewart J. Cooke, éd., New York : Norton, 1998) ; *Evelina* (Susan Kubica Howard, éd., Peterborough, Ontario : Broadview, 2000) ; *Evelina* (Edward A. Bloom, éd., intro. et notes de Vivien Jones, Oxford : Oxford University Press, Oxford World's Classics, 2002, 2008).

<sup>91</sup> Hemlow 1958 ; Margaret Anne Doody, *Frances Burney: The Life in the Works* (New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1988) ; Kate Chisholm, *Fanny Burney : her Life, 1752-1840* (Londres : Chatto & Windus, 1998) ; Farrar Thaddeus. Dans *A Known Scribbler*, Crump désigne Burney sous le nom "Frances Burney D'Arblay" pour les événements ayant eu lieu après son mariage.

<sup>92</sup> "[The Burney Society] honours Frances Burney d'Arblay (1752-1840), a woman who recorded everything from Johnsonian wit to George III's fits, from Evelina's entrance into the world to Napoleon's last stand. [...] For all these reasons, The Burney Society was founded in New Orleans by Paula Stepankowsky, Lucy Magruder, and Dr. Jacqueline Reid-Walsh. Membership now numbers about 120 in Great Britain, the United States, Canada, and Australia. The purpose of the society is to promote the study and appreciation of Burney's works and of the life and times of her and her family", "History and Goals of the Burney Society", *McGill Burney Centre Website*, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.mcgill.ca/burneycentre/burney-society>.

*Horse*".<sup>93</sup> La visée didactique de ce livre pour enfants suggère ce que le grand public semblait alors retenir de l'œuvre de Burney. Mais le symbole le plus marquant du sacre de Burney est sûrement le vitrail qui porte son nom dans le Coin des Poètes de l'abbaye de Westminster depuis 2002, date à laquelle elle rejoignit les quelques 37 personnalités (dont huit femmes, y compris Jane Austen, les trois sœurs Brontë, et George Eliot) honorées par un mémorial.<sup>94</sup>

## 2. Trouver ses marques

Nous avons vu que la notoriété de Burney implique qu'elle était reconnue pour la qualité de ses romans qui faisaient sa marque de fabrique. Le *CNRTL* propose deux définitions de marque "dans le domaine plus abstrait de la vie psychique, artistique, littéraires et des relations humaines" utiles à notre analyse :

Trait distinctif, caractère propre (auquel on reconnaît un attribut de la personne et par lequel cette dernière se reconnaît elle-même). "Les artistes [...] sont frappés différemment par le même objet ; chacun y démêle un caractère distinct [...] et c'est justement la marque propre [...] des vrais génies que d'inventer en dehors de la convention". (Taine, *Philos. art*, t. 2, 1865, p.2)[...]

Trait distinctif auquel se reconnaît la qualité et l'originalité de quelqu'un. La marque de l'ouvrier. "Cet ouvrage porte sa marque, certain caractère qui signale une œuvre et en fait connaître l'auteur", "Nous parlons encore de l'esprit [...] de la marque que Rivarol mettait dans tout ce qu'il écrivait, si bien qu'on peut reconnaître une page de lui sans aller jusqu'à la signature (Léautaud, *Journal littér.*, t. 1, 1905, p. 195).<sup>95</sup>

Le point commun entre ces définitions est que la marque met en relief la touche personnelle d'un individu qui distingue sa production de celle des autres membres de sa catégorie. Dénomination qui peut recouvrir aussi bien une activité économique qu'une manière de faire, la marque de fabrique tendrait à authentifier la propriété intellectuelle de l'auteur, en s'appuyant sur la reconnaissance populaire de signes visuels ou graphiques, logos dans certains cas, codes d'écriture en ce qui nous concerne. Dans son acception la plus positive, elle est à rapprocher d'un label de qualité qui garantirait l'excellence d'un ensemble de caractéristiques ; alors promesse de succès, elle peut ainsi attiser l'envie jusqu'à susciter les contrefaçons.

---

<sup>93</sup> Anna Bird Stewart, *Young Miss Burney, with Drawings by Helen Stone* (Philadelphie & New York : J.B. Lippincott Company, 1947).

<sup>94</sup> Les deux autres personnalités de sexe féminin qui bénéficient d'un mémorial sont Jenny Lind, une cantatrice suédoise du XIX<sup>e</sup> siècle, et Peggy Ashcroft, une actrice et comédienne anglaise décédée en 1991.

<sup>95</sup> "Marque" II, B, 3, *CNRTL*.



Un des principes fondamentaux d'une marque exige qu'elle soit reconnue rapidement du public. Elle s'appuie généralement sur un nom et un logo pour que ce dernier identifie ces signes à une expérience positive, passée ou projetée, et soit enclin à renouveler son expérience de consommation lorsqu'il les rencontre. Le fait de parler de marque de fabrique dans le cas de publications anonymes, caractérisées par ce que Jean-François Jeandillou appelle le "vide de la signature" ou encore le "degré zéro du nom de plume" semble contradictoire.<sup>96</sup> A première vue, il pourrait ainsi paraître paradoxal de chercher à identifier une marque de fabrique en l'absence de signe reconnaissable.

Pourtant, la marque de fabrique Burney est repérable sans signature. D'abord, le secret de l'identité de l'autrice ne dura que quelques mois après la publication d'*Evelina*. Ensuite le lien tissé entre les différents livres par la formule *by the author of...* vient combler le vide de la signature en lui substituant un signifiant qui insiste sur la continuité : si une lectrice a aimé lire *Evelina*, elle aimera *Cecilia* puisqu'il est dans la même veine. En ce sens, la formule fonctionne comme celle utilisée aujourd'hui dans les bandes-annonces, "par le réalisateur de...", et rappelle les stratégies des publicitaires qui présentent le dernier smartphone de leur marque comme une amélioration du modèle précédent. Au moment de la lecture, cette continuité est perceptible chez Burney par les techniques et schémas narratifs qui se répètent d'un roman à l'autre. Reconnues du public, ces techniques créent chez lui ce que Jauss dénomme un horizon d'attente, c'est-à-dire "tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites".<sup>97</sup> La marque de fabrique de Burney se construit donc par la répétition de motifs d'un roman à l'autre, au point de rendre l'association de ces motifs reconnaissable et identifiable. Ce travail de recherche n'a pas pour prétention d'établir le catalogue exhaustif des répétitions qui peuvent être observées d'un roman de Burney à l'autre.<sup>98</sup> Dans les chapitres de la

---

<sup>96</sup> Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires* (Paris : Minuit, 1995), 89-90.

<sup>97</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, 1978), 56.

<sup>98</sup> La répétition dans les textes de Burney est déjà l'objet de diverses publications. Citons par exemple Doody, qui met en évidence différents motifs présents dans les romans : "All of Burney's novels are violent. She is a student of aggression and obsession; one of her major motifs is suicide" ; "[*Evelina*]'s chain farcical repetition and egoism" ; "game-and-play motif" (*Cecilia*) ; "Juliet's exhibition of herself in public, even under a false name, entails a danger of the revelation of her identity, and a threat of extinction to the distant father-figure—a recurring psychological motif in relation to Burney's feelings about her own writing", Doody 1988, 3-63-238-352. Park, quant à elle, repère chez Burney des mécanismes de répétition : "mechanical acts of repetition and imitation", "[she] consistently [narrates]

deuxième partie, nous nous attacherons néanmoins à repérer comment les romancières moins connues de notre corpus se réapproprièrent les caractéristiques d'écriture de la marque Burney. Avant cela, nous avancerons que la marque de fabrique de Frances Burney fut reconnue sans avoir été formellement particularisée dès la parution des récits de notre corpus.

Le rôle du lectorat dans l'identification de cette marque littéraire nous amène à aborder une autre façon dont cette métaphore commerciale reproduit des concepts de narratologie. La manière dont le public perçoit et interagit avec une marque dépend de ce que l'on peut appeler l'image de marque, autrement dit l'ensemble des impressions que le public se fait de celle-ci.<sup>99</sup> Pour qu'elle soit efficace et rentable, une marque doit être reconnue comme un label, la "marque qui garantit l'origine ou la qualité d'un produit", gage de valeurs et caractéristiques.<sup>100</sup> Pour que ceci soit possible, encore faut-il qu'une relation de confiance ait été établie entre producteur ou prestataire d'une part et cible ou public de l'autre, c'est-à-dire entre l'autrice et son lectorat. Un lecteur satisfait d'un ouvrage est susceptible de vouloir lire le livre suivant du même auteur. Lorsque son expérience passée a été positive, il est légitime qu'il attende un niveau d'exigence équivalent ; en retour, l'auteur est à même d'espérer rencontrer le même succès auprès des lecteurs s'il maintient la qualité de son écriture et remplit ainsi sa part du contrat. Les choses sont en réalité plus complexes, évidemment, puisque le succès d'un auteur tient à de nombreux autres facteurs, parmi eux sa capacité à s'adapter à l'évolution des goûts du lectorat et à se renouveler. Ceci n'invalide pas la notion de confiance puisqu'exigence ou qualité peuvent ici être compris davantage comme l'expression d'un jugement qualitatif et de la consolidation d'un prestige que comme des termes renvoyant à des critères précis. Le même raisonnement s'opère en mercatique quand la satisfaction des consommateurs influe d'abord sur l'image qu'ils se font d'une marque puis sur leur fidélité à celle-ci. Cette entente implicite entre autrice et lectrice s'approche de ce que Philippe Lejeune appelle le "pacte de lecture", un accord tacite qui lie lecteur et auteur et s'appuie sur des variables préalables à l'acte de lecture influant sur les attentes du lecteur (genre

---

the moment of coming out in young women's lives", Julie Park, "Pains and Pleasures of the Automaton: Frances Burney's Mechanics of Coming Out", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 40, n° 1 (automne 2006), 26.

<sup>99</sup> "Image", 4 : "représentation qu'a le public (d'un produit, d'une firme, d'une marque commerciale). [...] Par ext. Représentation collective (d'une personne, d'une institution)", *Le Grand Robert*.

<sup>100</sup> "Label", 2, *Le Grand Robert*.

narratif, format du livre, nom de l'auteur, titre de l'ouvrage, etc.).<sup>101</sup> Le pacte peut ainsi se présenter comme un engagement de fidélité à des caractéristiques prédéfinies.

En définitive, la marque de fabrique de Frances Burney recouvre plusieurs réalités qui s'échelonnent de la plus tangible à la plus diffuse et concernent autant l'autrice que son lectorat. Nous y retrouvons les stratégies d'écriture mises en œuvre dans ses romans, la somme des impressions que le public avait de ces techniques narratives et l'image que le public se faisait de l'écrivaine associée à un modèle de succès et de notoriété littéraire. Dans notre tentative de délimiter cette marque, nous commencerons par examiner le bienfondé de l'utilisation de cette terminologie pour qualifier la fiction de Sarah Harriet Burney.

## II. Cultiver un air de famille

The mere ceremony of assembling in the same room, and calling each other mother and daughter, cousin and brother, effects but little. Ease and intimacy are so far from being inseparably attached to nearness of kindred, that in the whole circle of creation, nothing can surpass the heaviness and restraint which is often seen (where the principal individuals exact too much) pervading, "in clouded majesty," a family party.<sup>102</sup>

Cette citation extraite de *Traits of Nature*, le troisième roman de Sarah Harriet Burney, semble dépeindre le tableau que le lecteur des lettres de l'autrice peut se faire de son expérience familiale. Sarah Harriet Burney naquit d'un double remariage, celui de Charles Burney et d'Elizabeth Allen, déjà mère de trois enfants. Parce que la descendance du premier couple Burney eut l'impression que ce deuxième mariage était moins réel que celui qui leur avait donné le jour, de fréquentes tensions émergèrent des échanges entre les membres de la fratrie recomposée, aussi bien du temps où ils vécurent sous le même toit que plus tard.<sup>103</sup> Sarah Harriet passa ses premières années dans la famille de sa mère dans le Norfolk, jusqu'à ce qu'elle rejoigne le domicile londonien en 1775 à l'âge de trois ans.<sup>104</sup> À cette occasion Frances écrivit à Samuel Crisp : "Now for family... Little Sally is come home, and is one of the most innocent, artless, *queer* little

---

<sup>101</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1975), 13.

<sup>102</sup> Sarah Harriet Burney, *Traits of Nature* (Londres : Henry Colburn, 1812), vol. 3, 224.

<sup>103</sup> Maria Allen Rishton, née du premier mariage d'Elizabeth Allen, utilise la tournure "one of *his primitive Children*" dans une lettre adressée à Frances Burney en 1796. Doody 1988, 278.

<sup>104</sup> Lorna J. Clark (éd.), *The Letters of Sarah Harriet Burney* (Athens, Georgia : University of Georgia Press, 1997), xxxiii.

things you ever saw, and altogether she is very sweet, and a very engaging child".<sup>105</sup> Le diminutif affectueux adopté par Frances nous rappelle que Sarah Harriet était de vingt ans sa cadette. Ce n'est que bien plus tard, alors que Frances avait quitté le foyer paternel depuis plusieurs années déjà, d'abord pour servir de dame de compagnie à la reine Charlotte puis pour épouser Alexandre d'Arblay, que Sarah Harriet prit la plume. Parce que les deux romancières font partie de la même famille, il est tentant de supposer que la marque de fabrique de Frances Burney s'étendit plus naturellement à Sarah Harriet qu'aux anonymes. Une hypothèse à vérifier sera alors que Sarah Harriet ferait figure d'intermédiaire dans l'extension de la marque de fabrique.

Quoique solide, la réputation dont Sarah Harriet Burney bénéficia de son vivant demeura plus modeste que celle de sa demi-sœur.<sup>106</sup> Elle tomba progressivement dans l'oubli au courant du XIX<sup>e</sup> siècle mais l'émergence des "Burney studies" lui a désormais permis d'être l'objet d'un bon nombre d'études. En 1941, un article d'Edith J. Morley, expéditif et peu flatteur, laissa entendre qu'étant donné la piètre qualité de ses romans, cet oubli n'était pas à rectifier.<sup>107</sup> Sous l'impulsion des travaux de Lorna J. Clark, notamment l'édition critique de sa correspondance à la fin des années 1990, mais aussi grâce à la réédition de son dernier roman par la Chawton House Library Series en 2008, Sarah Harriet Burney commence depuis les années 2000 à être reconnue comme un élément notable du paysage littéraire du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, *The Romance of Private Life* reste toutefois le seul de ses livres réédité après sa mort : les autres sont disponibles en ligne, en version numérisée sur *ECCO* ou [archives.org](https://www.archives.org), ou imprimables à la demande.

---

<sup>105</sup> Clark 1997, xxxiii.

<sup>106</sup> "A still younger sister followed the track of Madame D'Arblay, with considerable, though not equal success", *The Harmonicon, a Journal of Music*, vol. 10 (1832), 216, consulté le 15 juin 2021 sur [https://imslp.org/wiki/The\\_Harmonicon\\_on%2C\\_a\\_Journal\\_of\\_Music\\_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/The_Harmonicon_on%2C_a_Journal_of_Music_(Various)).

<sup>107</sup> "The difficulty of procuring these novels today, though one at least ran into a second edition, seems to prove that they were not particularly popular even at a time when average fiction was very definitely inferior to that of our own age. But since Jane Austen and Walter Scott were the chief contemporary novelists, and among the lesser lights were Miss Edgeworth and Susan Ferrier, not to mention the 'horrid' thrillers of the 'Gothic' school, it is perhaps not surprising if Sarah Burney failed to attract a great many readers. For it must be frankly admitted that her books make hard going. This is due to two chief failings. When the lively, quick-witted, high-spirited Sally puts pen to paper with the intention of printing what she writes, she undergoes a complete metamorphosis, and her style is comparable with the worst passages in *Camilla* or *The Wanderer* or *The Memoirs of Dr. Burney*. Moreover, her plots are improbable, and the characters as stilted as the language which they use", Edith J. Morley, "Sarah Harriet Burney, 1770-1844", *Modern Philology*, vol. 39, n° 2 (novembre 1941), 125.

L'article que consacra la *Monthly Review* à *Clarentine* l'année de sa première publication pourtant anonyme semble déceler entre ce roman et ceux de Frances Burney un "air de famille".<sup>108</sup> Sans entrer dans les détails, le journaliste note une similitude indéfinie, plus difficilement saisissable qu'une liste de techniques narratives identiques. Avérée ou non, cette ressemblance fut un motif récurrent dans les critiques consacrées aux romans ultérieurs de Sarah Harriet Burney, comme nous le verrons dans la partie suivante. Pour mieux comprendre l'origine de cette comparaison quasi-systématique, nous nous concentrerons d'abord sur le contexte de publication de ces romans et étudierons aussi bien le rôle des éditeurs dans la culture de cet air de famille que l'implication d'autres Burney plus connus.

### 1. L'exploitation d'une marque de fabrique

*Clarentine* fut publié en 1796 chez Robinson, un des trois éditeurs de romans les plus prolifiques de 1780 à 1800.<sup>109</sup> Maison d'édition de grande envergure à la réputation établie sur l'intégrité et la persévérance de son fondateur George Robinson, qui s'associa à son frère et à son fils, elle connut de lourdes difficultés financières suite à un incendie qui ravagea l'imprimerie. Déjà dépassés par l'expansion de l'entreprise, les Robinson furent contraints de se déclarer en faillite après un mauvais placement mais parvinrent à rembourser leurs dettes et reprirent du service jusqu'en 1813.<sup>110</sup> Désireuse d'obtenir une somme plus généreuse à l'occasion de la publication de son deuxième roman, *Geraldine Fauconberg* (1808), Burney sollicita les conseils de son demi-frère, Charles Burney Jr, qui avait auparavant conseillé Frances à l'occasion de la publication par souscription de *Camilla*, pour lui recommander un "dragon d'imprimeur-libraire" à qui confier l'ouvrage.<sup>111</sup> Elle demeura finalement fidèle aux Robinson, nouvellement associés à

---

<sup>108</sup> "We observe in it that sort of resemblance to the novels of Miss Burney, (now Mrs. D'Arbly,) which in the features of the human countenance we should term *a family likeness*", *Monthly Review*, vol. 21 (1796), 452-6. Nous reviendrons sur cet article plus en détail dans la partie II, 3 de ce chapitre.

<sup>109</sup> En additionnant les chiffres donnés par Raven pour le nombre de premières éditions de romans publiés durant ces deux décennies, nous pouvons remarquer qu'avec 88 romans (34 dans les années 1780 et 54 dans les années 1790), Robinson est au coude à coude avec Hookham (41 plus 53 romans, soit 94 au total) mais loin derrière la Minerva Press de William Lane (80 plus 217, soit 297), Peter Garside, James Raven et Rainer Schöwerling, *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles* (Oxford : Oxford University Press, 2000), vol. 1, 73.

<sup>110</sup> Charles Henry Timperley, *A Dictionary of Printers and Printing, with the Progress of Literature, Ancient and Modern* (Londres : H. Johnson, 1839), 808-9.

<sup>111</sup> "Some Dragon of a Bookseller", Clark 1997, 90.

George Wilkie. Si elle ne put qu'apprécier leur empressement à respecter son souhait de ne signer le roman que de la formule *by the author of Clarentine*, l'autrice fut déçue de leur inertie en matière de promotion commerciale.<sup>112</sup>

C'est pour cette raison que, déterminée à trouver un éditeur plus pugnace pour ses publications ultérieures, Burney présenta son roman suivant à Henry Colburn, malgré quelques scrupules rapidement balayés par le succès financier rencontré. Surnommé "Prince Paramount of Puffers and Quacks" (prince suprême des bonimenteurs et des escrocs), Colburn fut un des trois éditeurs de romans les plus productifs de 1800 à 1830.<sup>113</sup> Le terme "puffing" désigne tous les stratagèmes, que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de techniques de publicité mensongère, visant à exagérer l'importance d'un ouvrage, par exemple en présentant la réputation de son auteur sous un faux jour ou en maquillant sa date de publication pour qu'il semble fraîchement sorti des presses des mois après sa date de parution effective. Formellement défini pour la première fois vers 1730, le phénomène prit de l'ampleur et fut violemment décrié dans la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, baptisé par un commentateur anonyme de la *Westminster Review* "the age of puffery".<sup>114</sup> L'expression est difficile à rendre en français ; elle se distingue de la fanfaronnade ou de la flagornerie en ce que l'éditeur, le "puffer", ne vante ni ses propres mérites ni ceux d'un interlocuteur pour bénéficier de ses bonnes grâces mais agit pour le compte d'un tiers. Elle se rapproche, par le sens et les sonorités, du terme "bluff", utilisé en français depuis 1884, mais qui n'évoque pas aussi clairement que "puff" un objet qui se gonfle d'importance, pareil à la grenouille de la fable de La Fontaine, enflant à la manière d'un poisson-globe ("pufferfish") ou d'un chou à la crème ("cream puff"). En somme, "puffing" consiste, pour l'éditeur, à insuffler à la présentation de ses produits un air plus attractif, à "faire mousser" le livre qu'il vient de publier pour en accroître les ventes. Connue pour amener les stratégies publicitaires à de nouveaux

---

<sup>112</sup> Clark 1997, 93.

<sup>113</sup> *Fraser's Magazine*, vol. 1 (Londres : G.W. Nickisson, 1830), 380. Voir le tableau 6 dans le chapitre 3 de cette partie. Avec 522 romans (214 dans les années 1800, 163 dans les années 1810, 45 dans les années 1829), les parutions de la Minerva Press, qui portaient souvent le nom de A.K. Newman, l'associé de Lane, à partir des années 1810, restent en première position. Loin derrière suivent Longman & co avec un total 197 nouveaux romans publiés (53 plus 60 plus 84) puis Colburn qui publia 163 romans (16 plus 43 plus 104). Notons que l'essor soudain du nombre de premières éditions de romans publiés par Colburn dans les années 1820 correspond à l'essoufflement de la Minerva Press, Garside 2000, vol. 2, 83-85.

<sup>114</sup> "The practice of puffing is now arrived at the utmost height of assurance", *Monthly Review*, vol. 26 (1762), 391. Article sur *The Puffiad; a Satire*, *Westminster Review*, vol. 9 (1828), 441 cité par Nicholas Mason, "The Quack has Become God': Puffery, Print, and the 'Death' of Literature in Romantic-Era Britain", *Nineteenth-Century Literature*, vol. 60, n° 1 (2005), 5.

niveaux de témérité, Colburn fut accusé par ses concurrents de dégrader l'homme de lettres en "plaçant la littérature sur le même plan que le cirage liquide" et de "rassasier" le public avec des romans sans consistance promus avec insistance, jusqu'à ne plus laisser de place aux livres de qualité.<sup>15</sup> Un de ses stratagèmes, qui contribua à décrédibiliser le rôle du critique, fut d'acheter des journaux littéraires afin de s'assurer d'obtenir des articles élogieux, puisque les revues en question consacraient la majorité de leurs articles aux romans sortant des presses de Colburn. Si la plus grande partie de ces pratiques eut lieu après que Sarah Harriet Burney ne s'engage auprès de lui pour faire publier son troisième roman en 1812, la correspondance qu'elle entretenait avec sa nièce Charlotte Barrett laisse entendre qu'elle n'ignorait rien de la réputation malhonnête de l'éditeur, qui attirait notoirement les nouvelles romancières en les rémunérant plus généreusement que ses concurrents :

I am glad you approve my application to Colburn. We agree like a pair of turtles. He subscribes to my demand of £50 a volume, and pays down £100 immediately; the other £100 he is to give me his note of hand for, payable in six months. But neither he nor any of them will take it without the Author's name in the title-page. I held out stoutly against it for two or three letters backwards and forwards: but, at last, half persuaded, read Colburn's arguments to my father, whom they satisfied; and then I gave my consent. Colburn has begged me to alter the title, 'Traits of Temper,' because Mrs Opie is coming out with a Novel called 'Temper.'—I gave him his choice of 'The Case is Altered,' or of 'Early Prejudice.'—He does not seem satisfied with either, but wants me to call it 'Traits of Nature'—I think the title arrogates too much on the part of the Author, and will be thought conceited. [...] He talks of advertising that I am the Miss Burney who has nothing to do with Miss Caroline Burney—And perhaps will put vulgar puffing stuff in the Newspapers which will half kill me with shame. Certainly the Robinsons were too supine—but I dread this man's being too quackish, and making me sick with overpushing. How strange it is, that a just medium is always so much more difficult to find, than vulgar extremes of activity, or disheartening extremes of indolence.<sup>16</sup>

Plus opportuniste que les Robinson, Colburn eut la mainmise sur la publication de *Traits of Nature* : il imposa à Burney un titre qu'elle jugeait présomptueux, et surtout exigea qu'elle signe ses romans de son nom, plus précisément de son seul nom de famille. Ces contraintes n'empêchèrent pas Sarah Harriet Burney de faire confiance au même éditeur pour la suite de sa carrière, puisque Colburn publia non seulement ses romans suivants mais s'occupa aussi des

---

<sup>15</sup> "plac[ing] literature on a footing with Liquid Blacking", *Athenaeum* (septembre 1829), 599, cité par Mason, 25 ; "heavy in hype, but light in content", lettre de Thomas Cadell, l'éditeur de *Cecilia* et *Camilla*, à William Blackwood datant du 31 Mai 1827, Humphrey Milford (éd.), *The Publishing Firm of Cadell and Davies* (Oxford : Oxford University Press, 1938), 77.

<sup>16</sup> Clark 1997, 157.

rééditions de *Clarentine* et *Geraldine Fauconberg*, les trois volumes de chaque roman passant à une guinée (21 shillings) contre 10 shillings et 6 pence pour l'édition originale chez Robinson.<sup>117</sup> La lettre de Sarah Harriet Burney à sa nièce apporte deux autres informations importantes. La première concerne l'implication de Charles Burney père dans ses choix de publication et fera l'objet d'un développement plus loin. La formule "at last, half persuaded, [I] read Colburn's arguments to my father, whom they satisfied; and then I gave my consent" semble suggérer que l'autrice laissa à son père le soin d'estimer si son travail méritait d'être associé à leur nom et implique que, sans son approbation, Sarah Harriet Burney n'aurait pas donné son assentiment à Colburn et se serait retrouvée sans éditeur. L'autorisation accordée par le patriarche pourrait alors être vue comme une manière de consentir aux prétentions littéraires de sa plus jeune fille.

La seconde information notable est la répugnance de Burney à la perspective d'être l'objet des manigances promotionnelles de Colburn. Étant donné que le vocabulaire hyperbolique utilisé par Sarah Harriet Burney pour décrire sa mortification touche à l'évocation de la signature de son nouveau roman, il est probable que ce qu'elle ait redouté par-dessus tout soit que Colburn ait cherché à miser sur l'engouement du lectorat pour Frances Burney. Sa gêne à la perspective de signer ses romans "by Miss Burney" indique bien qu'inscrire son nom ne revenait pas simplement à révéler un nom lambda mais à reconnaître et mettre en avant son lien de parenté avec une des autrices les plus accomplies de son temps. Empreinte visuelle sur la page de titre, le nom "Miss Burney" devait être, aux yeux des lecteurs contemporains, évocateur d'un ensemble d'images et de caractéristiques, comme peut l'être le logo représentatif d'une marque de fabrique. En forçant Sarah Harriet à renoncer à son anonymat, Colburn la fit se confronter à l'image de marque projetée par les romans de Frances. Pour la première, s'approprier son nom de famille, alors associé dans le monde des lettres à celle dont l'expertise n'était plus à prouver, aurait pu signifier deux choses. Soit ce nom respecté apposé sur son livre reviendrait à l'orner d'un label de qualité séduisant, soit il risquerait d'éveiller chez les lecteurs et les critiques un horizon d'attente à ne pas décevoir. Au contraire, l'absence de signature l'aurait affranchie de ces attentes et l'aurait soulagée de ses responsabilités d'autrice, ce qui expliquerait en partie sa réticence à signer ses textes. C'est ainsi qu'elle justifia sa capacité à garder son sang-froid lors de

---

<sup>117</sup> Burney se réjouit des 50 £ qu'elle reçut pour chacun des cinq volumes de *Traits of Nature*, une somme qui passa à 100 £ pour *The Shipwreck* quatre ans plus tard, Clark 1997, xii.



la publication de *Clarentine*, quarante-six ans plus tard : "I did *not* 'quake from top to toe' when my first volume was published—and reason good—it was sent forth anonymously".<sup>118</sup>

S'il est difficile de déterminer en quelle mesure l'appartenance de la romancière à la famille Burney a pu être vue par ses éditeurs comme un atout marchand, il est probable que l'insistance de Colburn à faire signer l'autrice de son nom ait été également profitable à cette dernière. Alors que, comme nous l'avons déjà dit, la grande majorité des romans ne rapportait à leur auteur qu'autour de 5 £, Colburn paya 50 £ pour chaque volume de *Traits of Nature*, soit autant que la somme perçue de Payne et Cadell par Frances Burney pour un volume de *Cecilia*. Quelques années plus tard, Sarah Harriet obtint 100 £ pour chaque volume de *Tales of Fancy* (1816 et 1820), puis 25 £ pour chaque volume de ses rééditions, des sommes rarement atteintes dans le cas de ventes de droits d'auteur.<sup>119</sup>

"I must scribble, *or I cannot live*", écrit Sarah Harriet Burney à sa nièce à l'occasion de la publication prochaine de *The Shipwreck*.<sup>120</sup> L'emphase avec laquelle la romancière met en avant son besoin financier d'écrire et d'être publiée fait écho à sa volonté affichée de faire affaire avec un éditeur combatif. Même si Burney craignit de s'associer aux manigances vulgaires de Colburn, sa situation ne lui permit pas d'y échapper. À une époque où la réputation d'une femme tenait à peu de choses, confier son manuscrit anonyme à Robinson était moins risqué que de lier son nom à celui du prince des escrocs, mais aussi moins rentable.

Colburn ne serait pas le seul à avoir essayé de profiter de la célébrité de la première Miss Burney. Trois tentatives d'usurpation d'un nom en vogue se détachent des autres et correspondent à une volonté de détourner l'image de marque Burney. Fin 1778, Thomas Lowndes promut *The Sylph*, publié anonymement, aux côtés d'*Evelina*, dont le succès soudain prenait encore de l'ampleur. L'annonce présenta les choses de sorte à laisser penser que les deux volumes étaient écrits par la même personne. Craignant pour la réputation de Frances si on l'associait à un roman de moins bonne tenue, parsemé d'épisodes scandaleux, Charles Burney ne put rien faire de plus que d'envoyer une lettre de réclamation à l'éditeur.<sup>121</sup> Le roman fut ensuite attribué à Lady Georgiana Cavendish, qui admit en privé en être l'autrice. Après qu'un reçu découvert à

---

<sup>118</sup> Clark 1997, 455.

<sup>119</sup> Clark 1997, 198.

<sup>120</sup> Clark 1997, 197.

<sup>121</sup> Farrar Thaddeus, 66 ; "*The Sylph* was less a novel than an exposé of the corrupting mores of the ton", Amanda Foreman, *Georgiana: Duchess of Devonshire* (Londres : Harper Perennial, 1999), 92.

la British Library dans les années 1990 établit que Lowndes avait versé 12 £ à une écrivaine du nom de Sophia Briscoe pour ce roman, certains critiques mirent cependant cette attribution en doute.<sup>122</sup> Au vu de la disparité stylistique constatée entre *The Sylph* et les romans de Briscoe, d'autres chercheurs ont depuis estimé que Briscoe aurait plus vraisemblablement servi d'intermédiaire entre Cavendish et son éditeur afin que la duchesse puisse protéger son anonymat.<sup>123</sup>

La deuxième instance de supercherie, double, dépasse les frontières, puisqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les romans de Frances Burney furent traduits en plusieurs langues.<sup>124</sup> En 1788, alors que sa renommée était à son apogée en Europe, deux romans traduits en français furent faussement attribués à "l'auteur de *Cécilia*" : *Georgina*, histoire véritable, traduction de *Georgina or the Memoirs of the Bellmour Family* par Georgina Bouverie ou Mrs Howell, et *Les Imprudences de la jeunesse*, traduit de l'anglais par Mme la Baronne de Vasse. Dans les deux cas, Frances Burney est complètement étrangère à l'affaire. Aucune information précise concernant l'autrice ou la traductrice du premier ne semble disponible.

Le second fut identifié comme la production d'une certaine Anna Maria Bennett qui, à partir de 1785, publia pour la Minerva Press des romans particulièrement audacieux dans leur approche de thèmes de société controversés tels que les rapports de classe ou les violences sexuelles.<sup>125</sup> Le catalogue de la BNF attribue quant à lui le livre à une autre "Mrs Bennett", Elizabeth Bennett, à qui British Fiction associe deux romans supplémentaires publiés bien plus tard, également à la Minerva Press, en 1816 et 1819.<sup>126</sup> *The Orlando Project* postule que, tout comme les multiples "Radcliffe" qui écrivaient pour la Minerva Press, "Elizabeth Bennett" pourrait être

---

<sup>122</sup> Garside, vol. 1, 277.

<sup>123</sup> Jonathan David Gross (éd.), "introduction" in Georgiana Cavendish, *The Sylph* (Evanston : Northwestern University Press, 2007), xi.

<sup>124</sup> *Cécilia*, par exemple, fut traduit en français en 1783 moins d'un an après sa parution en Angleterre, ce qui lui valut d'être recensé par Choderlos de Laclos dans le *Mercur de France* en 1784. L'auteur souligne la mauvaise qualité de la traduction : "La juste célébrité que ce Roman a obtenue en Angleterre a engagé un Anonyme à le traduire en Français. Nous ne dirons rien de cette traduction, dans laquelle nous ne pourrions que révéler une multitude de défauts que tout Lecteur n'apercevra que trop facilement", Choderlos de Laclos, "*Cécilia ou les mémoires d'une héritière*", *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979), 447.

<sup>125</sup> Susan Brown, Patricia Clements & Isobel Grundy (éds.), "Anna Maria Bennett : Overview", *Orlando*, consulté le 15 juin 2021 sur <http://orlando.cambridge.org/>.

<sup>126</sup> Notice bibliographique pour Agnes Maria Bennett, *Catalogue Général de la BNF*, consulté le 15 juin 2021 sur <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30083829p>.

une invention de l'éditeur.<sup>127</sup> La superposition des noms Burney et Bennett se poursuit ailleurs encore lorsque la signature *by Mrs. Bennett* apparaît sur l'édition irlandaise de *Clarentine* en 1797.<sup>128</sup> L'association entre les deux noms de famille semble difficile à justifier, mais elle permet néanmoins de supposer que, pour être associé à celui de Burney, le nom Bennett devait avoir une certaine notoriété dans le monde de la fiction.<sup>129</sup> S'il impose à l'esprit du lecteur d'aujourd'hui l'image de l'héroïne de *Pride and Prejudice*, il est tentant d'imaginer, comme le fait Doody, qu'Austen aurait eu en tête, au moment de choisir le nom de ses personnages, Anna Maria Bennett, "the clever author of lowly origins and improper life whose books and opinions sold well".<sup>130</sup> *A posteriori*, le prénom de l'héroïne d'Austen pourrait très bien avoir complété le "Mrs Bennett" fragmentaire associé aux *Imprudences de la jeunesse*, peut-être par méprise de l'éditeur des catalogues français, tout comme il pourrait avoir en retour influencé le choix du pseudonyme, s'il en est un, de l'autrice de la Minerva Press.

Le dernier exemple d'usurpation du nom Burney est aussi le plus essentiel à notre propos, car il est l'illustration la plus directe d'un effort visant à s'accaparer le prestige de la marque de fabrique Burney. En 1809, deux journaux anglais, *The Star* et *The Morning Chronicle*, annoncèrent avec enthousiasme la sortie prochaine de *Seraphina*, le "nouveau roman de Miss Burney" ("MISS BURNEY'S NEW NOVEL!!! This day was published"), signé du pseudonyme Caroline Burney sur sa page de titre.<sup>131</sup> Puisque rien dans les lettres et journaux de Frances Burney n'indique une quelconque réaction, il est possible que, résidant alors en France, elle n'ait simplement pas eu connaissance de la publication de ce roman. La réaction de Sarah Harriet Burney en revanche

---

<sup>127</sup> "Minerva issued two works by another Bennett whose name may (like various inauthentic Radcliffes) be a publisher's fiction: *Faith and Fiction; or, Shining Lights in a Dark Generation. A Novel, 1816, in five volumes*, and *Emily; or, The Wife's First Error; and, Beauty and Ugliness; or, The Father's Prayer and The Mother's Prophecy. Two Tales, 1819, in four volumes*, by Elizabeth Bennett".

<sup>128</sup> *A Novel in Two Volumes by Mrs Bennett*, Dublin : P. Wogan, 1797.

<sup>129</sup> "Miss Bennett" jouit en tout cas d'une popularité suffisamment importante en France pour figurer dans la Biographie moderne des contemporains, ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers (Paris : Dufour et Cie, 1827), vol. 2, 345 : "Il faut un talent distingué pour se faire remarquer près des Hannah More, des Morgan et des Edgeworth [...] Ses principales productions sont [...] *Les Imprudences de la jeunesse*, trad. par Mme de Vasse, qui a cru pouvoir l'attribuer à miss Burney".

<sup>130</sup> Même si chez Austen, "Bennet" ne prend qu'un "t" ; Margaret Anne Doody, *Jane Austen's Names: Riddles, Persons, Places* (Chicago : University of Chicago Press, 2015), 112.

<sup>131</sup> Publié à Londres par J.F. Hughes, *Morning Chronicle*, 23 Juin 1809, "Newspaper Advertisement" pour Caroline Burney, *Seraphina* (1809), *British Fiction, 1800-1829: A Database of Production, Circulation & Reception*, consulté le 15 juin 2021 sur <http://www.british-fiction.cf.ac.uk>.

révèle son indignation, davantage causée par la piètre qualité du roman, apparemment au goût de Sarah, sa nièce de quatorze ans, que par l'abus du pseudonyme :

I am scandalized at Sal's fal-lal taste in the literary way—only, but don't tell her, when I was a girl, I read as much trash as most folks, mixed with a little French dramatic composition, & poetry whenever I could get hold of it. She ought by this time to like Pope's Homer—try to persuade her of it, and make her take to the best periodical papers, and get Shakespear [sic] by heart & like Moliere, & something in short besides Sir Henry, and Seraphina, & a parcel of stuff only good to put money in the writer's pocket.<sup>132</sup>

Attirons l'attention sur l'attitude particulièrement saisissante de Colburn vis-à-vis de ce roman passé inaperçu aux yeux de la critique. À l'occasion de la publication de *Traits of Nature*, le premier roman de Sarah Harriet Burney signé de son nom, Colburn insista pour inclure à la fin du premier volume un avertissement au lecteur exonérant l'écrivaine de toute responsabilité envers *Seraphina*.<sup>133</sup> Son intérêt commercial à la distinguer des autrices qui cherchaient alors à exploiter la popularité de Frances Burney est clair. L'utilisation imagée de l'expression "marque de fabrique", à l'inverse d'une marque déposée, ne donne droit à aucune protection légale garantissant un usage exclusif de la marque. Nom propre ou prénom ne protègent pas le vendeur des imitations ou contrefaçons d'un usage de la marque non conforme à la volonté de sa créatrice. Or, pour un imprimeur-libraire, vraisemblablement intéressé par la perspective de détenir le monopole de l'exploitation, il était profitable de tout faire pour limiter l'extension de cette marque de fabrique. En effet, plus la palette de textes associés au nom Burney se diversifiait, plus l'image de marque évoquée dans l'esprit du lecteur risquait de devenir indistincte. Un emploi trop élargi de la marque aurait provoqué un phénomène de dilution, selon lequel "l'image de la marque est plus floue dans l'esprit des individus. Ces derniers rattachent avec moins de force les associations à la marque et leur évaluation de la marque s'amoindrit".<sup>134</sup> En détachant les écrits de Sarah Harriet Burney de *Seraphina*, Colburn indique leur incompatibilité stylistique et sous-entend que le pseudonyme Caroline Burney est une imposture, la transgression d'une prérogative familiale.

---

<sup>132</sup> Lettre adressée à son autre nièce, Charlotte Barrett, Clark 1997, 142.

<sup>133</sup> "ADVERTISEMENT. The Publisher of this Work thinks it proper to state that MISS BURNEY is not the Author of a Novel called 'Seraphina,' published in the Year 1809, under the Name of CAROLINE BURNEY", *Traits of Nature*, vol. 1, 294.

<sup>134</sup> Géraldine Michel & Billy Salha, "L'extension de gamme verticale : Clarification du concept", *Recherche et Applications en Marketing*, vol. 20 (2005), 70.

## 2. Le canon familial

La ressemblance, maintes fois soulignée, qui relie les textes de Sarah Harriet Burney à ceux de son aînée soulève la question de l'étendue de son adhésion à la marque de fabrique Burney. L'air de famille ressenti entre leurs œuvres respectives ne tient pas uniquement à des similitudes stylistiques. L'importance primordiale du contexte familial dans lequel Sarah Harriet Burney évolua est particulièrement frappante dans l'histoire de la réception de son premier roman.

*Clarentine* se distingue notamment du commun des romans contemporains par l'attention qu'il reçut d'une revue littéraire majeure au moment de sa publication. Peu de premiers romans anonymes étaient pris en compte par la critique — à titre d'exemple, sur 72 numéros de la *Monthly Review* publiés entre 1790 et 1823, 51 articles de la prestigieuse section principale portent sur des romans d'autrices (d'autres sont relégués au "Monthly Catalogue" du journal, réservé, selon Stéphanie Eckroth, à des "monceaux d'inepties") et seulement cinq traitent de romans anonymes et de premières tentatives.<sup>135</sup> Eckroth suggère que les relations de Charles Burney avec la *Monthly Review* sont susceptibles d'avoir joué en faveur de sa plus jeune fille. Pourtant, il n'existe aucune trace écrite suggérant qu'il ait encouragé ses intentions de publication ou soit intervenu en son nom. De plus, Sarah Harriet avait déjà décliné l'offre de sa tante maternelle, Martha Allen Young, de lui trouver un critique bienveillant, une attitude qui pourrait indiquer qu'il s'agissait pour elle d'une question de principe.<sup>136</sup>

Ainsi, si les études sur Frances Burney présentent parfois son père comme une figure prépondérante, menant sa fille à la baguette et orchestrant sa carrière littéraire, la réalité semble avoir été tout autre pour Sarah Harriet.<sup>137</sup> Il est indéniable que Charles Burney eut une influence marquée sur cette dernière. Pourtant, plutôt que sa carrière littéraire, ce sont les grandes étapes de sa vie privée aussi bien que son quotidien qui furent soumis au contrôle paternel. Clark affirme que Charles Burney fut pour sa benjamine un père un brin tyrannique, qui exigeait d'elle qu'elle lui dévoue toute son énergie. Ainsi, il lui ferma longtemps les portes du domicile familial

---

<sup>135</sup> "Rubbish heap". Les romans signés "by a lady" sont inclus dans ces romans anonymes, Stéphanie Eckroth, "Celebrity and Anonymity in *The Monthly Review's* Notices of Nineteenth-Century Novels" in Maura Ives & Ann R. Hawkins (éds.), *Women Writers and the Artifacts of Celebrity in the Long Nineteenth Century* (Farnham : Ashgate 2012), 24.

<sup>136</sup> Clark 1997, 28-29.

<sup>137</sup> Voir par exemple Hemlow 1958, 140.

lorsqu'elle se retrouva dans les affres d'un scandale, jusqu'à ce qu'elle redevienne la bienvenue pour prendre soin de lui dans ses vieux jours.<sup>138</sup> La romancière vécut quelques années avec son frère James à Bristol puis à Londres après qu'il eut déserté sa femme. Jusqu'à peu, les critiques utilisaient des termes ambigus pour suggérer entre eux une relation incestueuse, même si Clark souligne l'incongruité de l'idée en affirmant que le père de famille ne semble pas l'avoir soupçonné.<sup>139</sup>

Mais sans doute est-ce le contraste tranché entre la réaction de Charles Burney vis-à-vis des publications respectives de ses filles qui rend au mieux ce traitement inéquitable.<sup>140</sup> Lors d'une rencontre à Paternoster-row, le principal lieu de Londres dédié à l'édition, Charles Burney fut informé des premiers échos suscités par la publication de *Camilla* par George Robinson, qui en plus d'imprimer des romans était l'éditeur de la *Critical Review* :

R[obinson] was frank enough to tell me, that there was but one opinion about it—Mme D'Arblay was determined to fill 5 Volumes—& had done it in such a bad manner as wd do her no credit—He had seen the critical reviewers that morning, & they did not like it—They had said that the book wd be praised in the M[onthly] Review by Dr Charles B.—& that's all the praise it wd get.<sup>141</sup>

Devant la tiédeur de ces premières réactions, Charles Burney décida d'intervenir ; s'il ne se chargea pas personnellement de rédiger l'article de la *Monthly Review*, il demanda à Charles Burney Jr de faire en sorte de se voir confier la tâche afin de "préservier et d'augmenter la célébrité" de sa sœur.<sup>142</sup> Alors qu'il encensait *Camilla*, publié quelques semaines plus tôt que *Clarentine*, avec la tendresse partisane d'un grand-père, alors qu'il encourageait sa fille la plus célèbre en lui relatant tous les compliments qu'il entendait à son égard, il fallut attendre six mois après la

---

<sup>138</sup> "She lived in fear of her father and often lacked the courage to ask permission to enjoy some outing—she found it easier to forgo such pleasures. As the end neared, she had ample opportunity to live the scenes described so vividly in the novel, of nursing a fretful invalid in the desperate hope of arousing some affection", Lorna J. Clark, "Traits of Nature and Families", *Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*, vol. 19 (2000), 131.

<sup>139</sup> Clark 1997, xxxvi-xxxvii. Hemlow semble être la première à évoquer la possibilité d'un inceste en s'appuyant sur une lettre d'une autre demi-sœur de Sarah Harriet, Maria Allen Rishton, qui écrivit à Frances Burney : "your dear Father very early after my living here told me all his dreadful Apprehensions about their uncommon Intimacy", *ELJ*, vol. 1, 39.

<sup>140</sup> Morley affirme que Sarah Harriet Burney bénéficia des mêmes chances que Frances, 123. Sa position s'explique aussi du fait qu'avant que les lettres de Sarah Harriet ne soient publiées, toutes les informations biographiques dont disposaient les critiques provenaient des textes de Frances.

<sup>141</sup> Lettre adressée à Charles Burney Jr, *L&J*, vol. 3, 368.

<sup>142</sup> "It wd be a worthy action that you will long think of with pleasure, to preserve and augment the fame of such a Sister & such a work... I wd not recommend to you Such a task, if not stimulated by the peculiar intrinsic merit of the work", Hemlow 1958, 368.

première publication de Sarah Harriet Burney pour que Charles Burney père prononce son avis, pour le moins succinct, dans une lettre adressée à Frances :<sup>143</sup>

Don't you find considerable merit in her novel, particularly in the conversations? The opening is embarrassed & incorrect, but she afterwards gets on very well. & I think the scene at the Emigrant Cottage really touching—at least it drew tears from me, when I was not so prone to shed them, as at present.<sup>144</sup>

La scène qu'il évoque dans cet extrait n'est pas anodine, puisqu'elle concerne les personnages de Mme d'Arzele et le Chevalier de Valcour, un aristocrate désargenté contraint de fuir la Révolution qui pourrait très bien être un hommage au Général Alexandre d'Arblay.<sup>145</sup>

Les réactions de Frances Burney vis-à-vis de *Clarentine* furent assez sobres et éparées. Sa surprise en découvrant que la notoriété de ce premier roman parvint aux oreilles du couple royal laisse penser qu'elle minimisait les aspirations de sa demi-sœur.<sup>146</sup> La rancœur de la romancière à l'encontre de sa belle-mère, aurait, selon Clark, teinté sa perception de Sarah Harriet Burney, comme l'indiquent les commentaires parfois désobligeants qu'elle fait à son égard dans sa correspondance.<sup>147</sup> Dans son investigation de la réception des romans de la cadette par son aînée, Clark met sur le même plan la critique de ses défauts de caractère et de sa production de romancière novice, comme pour suggérer que les deux allaient de pair dans l'esprit de l'autrice plus expérimentée. En s'appuyant sur la réaction de Frances Burney à la mort de sa belle-mère, l'année de publication de *Clarentine* et de *Camilla*, Clark avance qu'elle jalousait la place de sa demi-sœur auprès de leur père, que ses propres responsabilités de mère et d'épouse lui interdisaient d'occuper, et, de ce fait, qu'elle la considérait comme une usurpatrice :

I perceive [Sarah Harriet] will rise into a much fairer and smoother and more pleasing character from this change. Her independence, from my father's excessive indulgence, may, indeed, be feared; but her intentions are good, and her temper and her manners are both most sensibly improved.<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> "The partial fondness of an old grandfather", R. Brimley Johnson, *Fanny Burney and the Burneys* (London : R. Stanley Paul, 1926), 223.

<sup>144</sup> Lettre du 2 décembre 1796, citée par Clark 2000, 121.

<sup>145</sup> Pour plus de contexte, voir le résumé sur *Clarentine* en annexe (B, I, 1).

<sup>146</sup> "I was then a little surprised by finding [the King] had heard of 'Clarentine.' He asked me, smilingly, some questions about it, and if it were true, what he suspected, that my youngest sister had a mind to do as I had done, and bring out a work in secret? I was very much pleased then when the Queen said, 'I have seen it, sir, and it is very pretty.'" *D&L*, vol. 6, 128.

<sup>147</sup> Clark 2000, 122.

<sup>148</sup> *J&L*, vol. 3, 219.

Les propos de Frances, brusques étant donné les circonstances, sont singuliers.<sup>149</sup> Ce qu'elle perçoit comme "l'indulgence excessive" de son père, formule qui trahit probablement une pointe d'envie, pourrait traduire le peu d'attentes que Charles Burney entretenait envers les prétentions littéraires de Sarah Harriet, consignée à des tâches domestiques plus pressantes. Les lettres de cette dernière, écrites au cours des années qu'elle passa à s'occuper seule de son père à la santé chancelante, dressent d'ailleurs le portrait d'un maître de maison irascible et intraitable. Sa persévérance à subir les colères de son père infirme illustre avec vivacité le peu de choix qui s'offraient à une femme non mariée. Pour autant, la conclusion qu'en tire Clark, selon laquelle Frances Burney ne voyait en sa demi-sœur qu'une suppléante incompétente, noircit peut-être le tableau.<sup>150</sup> En effet, si Frances Burney ne mentionne que très peu *Clarentine* et les romans qui suivirent, les rares allusions qu'elle y fait, souvent adressées à son père, sont favorables et encourageantes.<sup>151</sup> Tandis que de nombreux spécialistes ont étudié le rôle de la famille Burney dans la carrière de l'autrice d'*Evelina*, Clark est la première à faire de même pour la plus jeune en s'intéressant à sa représentation des relations familiales :

[Family] is a central concern of her fiction. It functions both as a structuring principle and an omnipresent entity encompassing the action. Ideally a source of nurturing and strength [...], this ideal is represented primarily by means of contrast, negation and absence. More often, the family is the site of oppression and constraint; it plays a coercive rather than supportive role in that all-important area of individual choice—choosing a mate. As the smallest unit of society, it carries the burden of social expectations and transfers their crushing weight onto the individual. Women as well as men are subjected to victimization, persecution, and the repression of desire.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> Charles Burney pourrait ne pas avoir saisi l'ampleur de la complexité des sentiments de Frances à l'égard d'Elizabeth Allen, car seules les lettres échangées entre Frances et ses frères et sœurs illustrent clairement son ressentiment. À l'inverse, lorsque son père lui écrit que Camilla aurait été le dernier plaisir de sa belle-mère sur son lit de mort, Frances répondit en soulignant sa "très grande satisfaction", soit pour ne pas heurter ses sentiments soit pour paraître sous son meilleur jour. Lettre du 27 novembre 1796, *J&L*, vol. 3, 250.

<sup>150</sup> "Judged as unequal to the task; her younger sister could never be seen as an adequate replacement for herself", Hemlow 1958, 123.

<sup>151</sup> "My Love to my Mother & to Clarentine—I hope to see her in the next paccellone—"; "My kind Love to Sally—I shall write to her soon—we go on slow, from resolving to read together,—I like her Book very much—so does M. d'A.—but it is well worth a Letter to herself", *J&L*, vol. 3, 207, 223. Si elle écrit effectivement une lettre à Sarah Harriet directement, celle-ci ne figure pas dans leur correspondance publiée. Frances Burney compare par exemple *Clarentine* à un roman de Samuel James Arnold Jr, *The Creole; or, the Haunted Island*, 29 Nov 1796 : "Clarentine is written with better taste", *J&L*, vol. 3, 245 ; au sujet de *Traits of Nature* : "Princess Elizabeth spoke to me in high terms of Sally's last work, & with much praise, though not equal, of Clarentine", *J&L*, vol. 7, 61 ; "I have gathered more lawrels again for Sarah—Lawrels by no means contemptible, but of the best growth & fragrance—for they spring from the approbation of Lady Templetown—a nice and dainty Judge. Tell Sarah, with my love, to bind them well upon her brow", *J&L*, vol. 7, 119.

<sup>152</sup> Lorna J. Clark, "The Family in the Novels of Sarah Harriet Burney", *Lumen*, vol. 20 (2001), 71.



Questionnant la place acquise par ses romans chez les Burney aussi bien que le thème de la famille traité dans ses romans, Clark révèle l'intérêt d'évaluer l'impact du père sur la fiction de Sarah Harriet Burney : "the part played in both her imaginative and literary life by [the] actual father [of] another literary daughter who shares to some degree the same patriarchal culture".<sup>153</sup> Pour ce faire, elle décortique les dynamiques familiales mises en jeu dans les différents récits afin de les contraster. Clark en conclut qu'un schéma fréquent chez l'écrivaine consiste à faire transiter son héroïne d'un cadre maternel à un cadre paternel amélioré, un modèle qui ne serait pas étranger à sa propre expérience de la famille.<sup>154</sup>

Ainsi, les modalités familiales spécifiques au sein desquelles les deux romancières évoluèrent, aussi complexes soient-elles à appréhender pour un observateur extérieur n'ayant à sa portée que des matériaux subjectifs, contribuèrent sans doute à modeler la marque de fabrique Burney. Différents membres de la famille furent impliqués, de proche ou de loin, dans la publication ou réception des textes des deux autrices. Cette invasion du cercle familial sur le domaine professionnel, qu'elle ait été désirée ou non, pourrait à elle seule avoir donné un "air de famille" aux entreprises littéraires individuelles des demi-sœurs. Les apparentes différences de traitement reçues par chacune, néanmoins, font obstacle à l'image d'harmonie familiale, posant Charles Burney en chef d'orchestre qui aurait dirigé ses filles à tour de rôle, en canon.<sup>155</sup> Peut-être alors, l'air de famille discerné entre les romans des deux autrices n'est-il pas à rechercher dans les liens du sang principalement, mais dans ce qui incita chacune à prendre la plume.

### 3. Ressemblances et air de famille

L'air de famille repéré par les critiques entre les deux Burney gagne à être appréhendé à la lumière de la terminologie de Ludwig Wittgenstein qui, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, définit les notions de ressemblance et d'air de famille. Wittgenstein désigne par cette dernière formule des

---

<sup>153</sup> Clark 2000, 123.

<sup>154</sup> Clark 2001, 74-76.

<sup>155</sup> Clark souligne les conséquences matérielles poignantes de ces différences de traitement suite à la mort de Charles Burney en 1814 : "[He] appears never to have forgiven his two undutiful children. He virtually disinherited James, the eldest son, and left little enough for Sarah Harriet (the one unmarried daughter), not nearly enough to live on [...] She was left far less than Frances d'Arblay and not even so much as one of her nieces. Moreover, Charles Burney failed to pass on some property left by her grandmother, in effect taking her maternal inheritance and distributing it unequally among the children of his first marriage. Sarah Harriet was left, like the heroine of one of her novels, impoverished, abandoned, rejected—and alone", Clark 2000, 131.

ressemblances que l'on ne peut pas précisément identifier, une définition qui exprime avec justesse les rapprochements inévitables entre les autrices. Néanmoins, Wittgenstein fait usage de ces termes dans le cadre de sa méthode et théorie des "jeux de langage" que nous ne revendiquons pas ici :<sup>156</sup>

Je ne saurais mieux caractériser ces ressemblances que par l'expression d'"air de famille" ; car c'est de cette façon-là que les différentes ressemblances existant entre les membres d'une même famille (taille, traits du visage, couleur des yeux, démarche, tempérament, etc.) se chevauchent et s'entrecroisent. [...] Les différentes catégories de nombres, par exemple, forment une famille. Pourquoi nommons-nous une certaine chose "nombre" ? Peut-être parce qu'elle a un lien de parenté — direct — avec maintes choses que nous avons jusqu'ici nommées nombre ; et on peut dire qu'elle acquiert de ce fait un lien de parenté indirect avec autre chose que nous nommons également ainsi. Et nous étendons notre concept de nombre de la même façon que nous enroulons, dans le filage, une fibre sur une autre. Or la solidité du fil ne tient pas à ce qu'une certaine fibre court sur toute sa longueur, mais à ce que de nombreuses fibres se chevauchent.<sup>157</sup>

De même, le lien de parenté direct qui unit les deux sœurs mais aussi, nous le verrons, leurs romans, permet de considérer que l'œuvre de Sarah Harriet Burney acquiert un lien de parenté indirect avec la marque de fabrique de sa demi-sœur. C'est ainsi que semble s'étendre le concept de la marque de fabrique.

Nous ne proposons pas de faire ici l'étude systématique des points communs et différences qui lient et séparent les romans des deux écrivaines, comme autant de traits ou caractéristiques qui mis bout à bout dresseraient deux portraits plus ou moins ressemblants : nous nous appliquerons dans le premier chapitre de la dernière partie à examiner les récits de Sarah Harriet Burney afin de déterminer ce que nous pouvons y retrouver de la marque de fabrique Burney sur le plan narratif. Toutefois, comme la publication du premier roman de l'autrice fut l'occasion pour les critiques de mettre en évidence cette homologie reprise ensuite de manière quasi-systématique tout au long de sa carrière, il nous paraît pertinent de survoler dès maintenant certaines ressemblances qui auraient pu étayer le jugement initial du journaliste de la *Monthly Review*.

Une question reste en suspens : il semble impossible de déterminer si l'air de famille que ce journaliste décela entre *Clarentine* et les romans de Frances Burney fut une appréciation formée par la seule lecture du livre, ou s'il connaissait l'identité de l'autrice dès le départ. La

---

<sup>156</sup> "J'appellerai aussi 'jeu de langage' l'ensemble formé par le langage et les activités avec lesquelles il est entrelacé", Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (1953, Paris : Gallimard, 2014), 31.

<sup>157</sup> Wittgenstein, 64-5.

critique de la *Monthly Review* fut en effet écrite par le fils de l'éditeur Ralph Griffiths, un ami de longue date de Charles Burney père.<sup>158</sup> Sans prendre en compte cette donnée, Eckroth estime que la mention du nom Burney dans l'article suffit à prouver que le critique savait qui en était l'autrice. Elle suggère que, de ce fait, il dévoila l'identité de Sarah Harriet Burney au lectorat.<sup>159</sup> Pourtant, la comparaison faite par Griffiths n'a rien d'exceptionnel. À elle seule, elle n'aurait pas permis aux lectrices de tirer des conclusions sur l'identité de la romancière à une période où l'influence de Frances Burney était telle que les comparaisons à son œuvre abondaient dans les articles concernant toute sorte de romans anonymes.<sup>160</sup> Par ailleurs, la critique de l'*Analytical Review*, quoique moins bienveillante, appelle *Clarentine* "une imitation d'*Evelina* à l'aquarelle", autrement dit une *Evelina* aux couleurs délavées, presque transparentes :

The good sense and humour scattered through these volumes made us lament their prolixity; yet we recommend them to the perusal of our young female readers, whose patience is not as often put to the proof, in this way, as that of poor reviewers, condemned to read though dullness [sic], perched on their eye-lids, invites to sleep or forgetfulness. The character of *Clarentine* is amiable, and her conduct exactly proper, according to established rules. The story is made up of perplexities, and will afford harmless amusement, conveyed in an easy style. It seems, indeed, to be an imitation of *Evelina* in water-colours.<sup>161</sup>

Relevons qu'il se pourrait que son auteur soit Mary Wollstonecraft, puisque l'article est signé d'un simple "M.", comme elle le faisait d'ordinaire dans cette revue — c'est d'ailleurs ainsi que, dans le même numéro, elle signe l'article sur *Camilla* que nous avons cité.<sup>162</sup>

Par contraste, l'examen plus attentif du dernier paragraphe de l'article de la *Monthly Review* nous permet de remarquer que le critique place *Clarentine* au-dessus de la foule des romans qui inondaient le marché, louant notamment l'adresse de sa composition :

We need not enter into farther particulars relative to this work, though we would distinguish it from the common herd of novels; for it displays much adroitness of composition, vivacity of dialogue, and morality of sentiment. We observe in it that sort of resemblance to the novels of Miss Burney, (now Mrs. D'Arblay,) which in the features of the human countenance we should term a family likeness.<sup>163</sup>

---

<sup>158</sup> Clark 1997, 29.

<sup>159</sup> Eckroth, 24.

<sup>160</sup> Voir l'analyse du vocabulaire des revues dans le III, 2 de ce chapitre.

<sup>161</sup> *Analytical Review*, vol. 24 (juillet-décembre 1796), 404. L'article de la *Monthly Review* consacré à *Clarentine* semble avoir été publié en même temps, car il est inclus dans le dernier des trois volumes annuels du magazine. Il ne paraît donc pas avoir influencé directement l'opinion de l'*Analytical Review*.

<sup>162</sup> Sally Stewart, "Mary Wollstonecraft's Contributions to the *Analytical Review*", *Essays in Literature*, vol. 11, n° 2 (1984), 188.

<sup>163</sup> *Monthly Review*, vol. 21 (1796), 452-6.

Le terme "features" interpelle car il anticipe l'énumération des ressemblances dont la somme produirait un air de famille chez Wittgenstein, en particulier la caractéristique des traits du visage. Pour désigner une impression qu'il ne parvient peut-être pas à pointer du doigt, le critique a besoin de personnifier les romans des deux autrices en employant une image comprise instinctivement du lecteur, qui en a probablement fait l'expérience personnellement. Puisque, chez une personne, le mot s'applique à la fois à l'allure générale d'un visage et à ses particularités physiques différenciées, on pourrait considérer qu'il renvoie ici aussi bien à la forme littéraire des livres concernés (genre épistolaire ou non, *novel of manners*, *Bildungsroman*) qu'à leurs spécificités (personnages, intrigue et style).<sup>164</sup>

Plus proche du roman à la troisième personne, comme *Cecilia*, que du roman épistolaire, comme *Evelina*, les deux romans de Frances Burney publiés avant la rédaction de *Clarentine*, ce dernier est néanmoins parsemé de lettres. L'aisance avec laquelle Sarah Harriet Burney mélange missives et passages de narration permet à plusieurs reprises d'accélérer le rythme de l'intrigue, notamment en donnant une réponse directe aux hypothèses que la narratrice, l'héroïne, ou la lectrice peuvent émettre au sujet des motivations des personnages.<sup>165</sup> Comme *Evelina* et *Cecilia*, *Clarentine* est en même temps un *novel of manners* et un *Bildungsroman* qui suit l'évolution d'une héroïne en quête de l'époux adéquat.<sup>166</sup> *Clarentine* semble d'ailleurs mieux correspondre à la

---

<sup>164</sup> "Feature, n", 3, a, "In pl. and distributively: The lineaments of the face, the form or mould of its various parts. Also collect. in sing b. concr. Any of the parts of the face; the eye, nose, mouth, forehead, or chin", *OED*.

<sup>165</sup> Par exemple, la lettre de reproches que fait Eltham à Clarentine ainsi que sa demande en mariage, les confessions sentimentales de Sophia, la cousine de Clarentine, qui aboutissent en fin de compte à son mariage avec Eltham, et finalement les fiançailles de Somerset, le héros, et Clarentine.

<sup>166</sup> *Evelina* est souvent considéré comme le pionnier du *novel of manners* (voir notre définition dans l'introduction générale), Bege K. Bowers & Barbara Brothers, 6. Franco Moretti situe le genre du *Bildungsroman* dans une période assez courte délimitée par la publication de *Wilhelm Meister* d'une part (Goethe, 1795-96) et celle de *Daniel Deronda* de l'autre (George Eliot, 1876). Il comprend ce genre comme un reflet du capitalisme primitif résultant d'une tension entre la modernité et une culture qui n'y est pas encore prête. Selon lui, le principe essentiel du *Bildungsroman* qui postule que la biographie d'une jeune personne est la meilleure manière de comprendre et d'évaluer l'histoire ne fait plus sens après cette date ("the biography of a young individual was the most meaningful viewpoint for the understanding and the evaluation of history"), Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (Londres : Verso, 1987), 227. Toutefois, plusieurs chercheurs ont repoussé les bornes fixées par Moretti. Stephanie Insley Hershnow a récemment appliqué le terme à un corpus de textes axés sur l'expérience féminine qui comprend les romans de Richardson ainsi que ceux de Burney et Radcliffe. Hershnow souligne en outre la continuité du *Bildungsroman* en examinant également des œuvres contemporaines. Elle se focalise sur les romans centrés sur la figure de la novice afin de démontrer que l'inexpérience plutôt que le développement oriente ces récits et informe le lecteur : "conditions of sociopolitical limitation and privation can offer complex and even powerful encapsulations of aesthetic and ethical ideas", Stephanie Insley Hershnow, *Born Yesterday: Inexperience and the Early Realist Novel* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2019), 11.

définition de roman d'apprentissage que les deux autres, puisque la lectrice découvre son héroïne enfant, tandis qu'Evelina a dix-sept ans et Cecilia vingt au début du récit. Tout comme cette dernière, Clarentine est une orpheline qui devrait hériter de suffisamment d'argent pour être indépendante, et qui quitte sa maison de campagne pour découvrir Londres ; contrairement à Cecilia cependant, Clarentine ne devient héritière qu'après avoir découvert la ville et ses dangers, et l'héritage n'est pas soumis à condition. Mais Clarentine est également moins ingénue et idéalisée que ses semblables : certes aussi sensible, généreuse et belle, elle est également fière et jalouse, et fait parfois preuve d'ironie pour discréditer son interlocuteur.<sup>167</sup> Étrangère aux codes de conduite de la société à la mode, elle commet, comme Evelina, des impairs à son premier bal et se retrouve dans de multiples situations embarrassantes. La vie culturelle de Londres est, pour Clarentine comme pour les deux autres héroïnes, à la fois source de plaisir et d'anxiété, et sa première sortie au théâtre est un fiasco : dans la foule, elle perd de vue ses accompagnatrices et se raccroche, paniquée, au bras d'Eltham, un prétendant à qui elle ne fait pourtant pas entièrement confiance.<sup>168</sup> La scène rappelle vivement l'effroi d'Evelina lorsqu'elle est séparée des Branghtons à Marylebone Gardens et qu'elle se fait escorter par deux prostituées.<sup>169</sup> À travers la description du ridicule de certaines toilettes et des regards dédaigneux que Clarentine reçoit, Sarah Harriet Burney dénonce, elle aussi, la futilité du beau monde et l'importance accordée aux apparences. De la même façon, elle critique l'oisiveté des plus riches et les dangers des jeux d'argent, qui ruinent Edgar, le fils aîné de la famille qui recueille Clarentine au début du roman.

*Clarentine* surpasse le lot commun des publications contemporaines ne serait-ce que par la justesse grammaticale de sa prose, bien que son unité ne soit pas pour autant irréprochable. Sarah Harriet Burney utilise adroitement certains procédés employés avant elle par son aînée. L'intervention d'un réseau de répétitions en est un bon exemple. Des images récurrentes s'intègrent subtilement à la trame par un jeu d'accumulation pour inviter la lectrice à réfléchir à l'influence de l'environnement social sur les personnages. Son regard est donc affûté et sa mémoire stimulée, puisqu'il revient à la lectrice de tirer les leçons des scènes précédentes et de reconnaître les signes indicateurs d'une situation menaçante, plutôt que d'être mise en garde

---

<sup>167</sup> Nous développerons notre analyse dans la partie III, chapitre 1, III, 1.

<sup>168</sup> *Clarentine*, vol. 2, 40.

<sup>169</sup> Frances Burney, *Evelina, or the History of a Young Lady's Entrance into the World* (Oxford : Oxford university Press, Oxford World's Classics, 2008), 234. Nous analyserons des scènes d'affolement similaires dans le chapitre 2 de la deuxième partie, II, 2.

explicitement par le narrateur ou un personnage faisant figure d'autorité. Nous nous demanderons s'il s'agit là d'un signe distinctif de la marque Burney.

Mais l'air de famille entre les textes des deux écrivaines apparaît sans doute le plus nettement dans les efforts fournis par Sarah Harriet Burney pour dénoncer les injustices faites aux femmes dans la société patriarcale. Nous montrerons qu'à l'instar de Frances Burney, elle insiste sur la perversité d'une justice à deux vitesses qui rend la réputation des femmes particulièrement fragile et s'appuie notamment sur la complicité de certaines de ces femmes.

Dans une perspective plus générale, un autre élément fait écho au fait que l'air de famille, pour Wittgenstein, tient parfois à des critères insaisissables : les écrits des deux romancières reflètent "l'air du temps".<sup>170</sup> Les deux Burney s'attachèrent effectivement à représenter "the manners of the age" et à correspondre à un type de récit qui plaisait au public, et dont Frances contribua amplement à affiner les codes.<sup>171</sup> Puisqu'un air de famille se définit par des traits communs en dépit de différences de formes, de degrés, ou d'aboutissement, il serait envisageable d'étendre l'image avec prudence à d'autres romancières contemporaines sans lien de parenté direct qui seraient, elles aussi, "enclines à se prendre pour une Burney".<sup>172</sup>

Mais avant d'examiner si et comment la marque Burney fut portée par d'autres romancières, poursuivons notre investigation de la relation de Sarah Harriet Burney à celle-ci. Même si chronologiquement les romans que nous examinerons dans la dernière partie de ce chapitre furent publiés avant ceux de Sarah Harriet Burney, il convient dans un premier temps de mieux comprendre le cas particulier que cette autrice constitue, puisqu'il nous permet d'explorer une terminologie qui nous servira de cadre de référence pour la suite. Après avoir mis en évidence l'intérêt commercial de la marque Burney pour les éditeurs comme pour les écrivaines et avoir observé le rôle de l'entourage Burney dans la définition d'un air de famille qui

---

<sup>170</sup> Voir notre réflexion autour du concept de *Zeitgeist* dans le chapitre 2 de la dernière partie.

<sup>171</sup> "The work before us does not abound with any striking delineation of character, artful contexture of fable, nor peculiar illustration of any moral or religious truth: but the language is easy, spirited, and flowing [...] the tale is throughout interesting. To say that some of the conversations are insipid, and some of the characters unimportant, would be to censure the manners of the age, rather than the novel: for every writer of fictitious history ought to copy, as neatly as he can, living characters", critique de *Clarentine* dans la *Monthly Review*, vol. 21 (1796), 452.

<sup>172</sup> Comme nous le verrons en IV de ce chapitre. "Almost every female of sensibility (and we observe it with much regret), is apt to imagine herself a Burney", *Monthly Review* (août 1787), vol. 77, 162-3.

dépasse la parenté génétique, étudions maintenant ce que nous nommerons la "griffe Sarah Harriet Burney".

### III. La griffe Sarah Harriet Burney

Particulariser la griffe Sarah Harriet Burney revient à reconnaître la place distinctive que la romancière occupe dans notre corpus, que ce soit en raison de son nom, du nombre de ses romans inclus dans notre analyse, de leur date de parution, mais aussi, nous le verrons, de la variété de ses récits. Pour cette raison, il nous paraît plus efficace de la traiter comme un cas à part.

Arrêtons-nous un instant sur le nouveau terme employé. Contrairement à la marque, la griffe est une appellation qui relève seulement du langage courant, c'est-à-dire qu'elle n'est jamais l'incarnation d'un droit juridique. Appliqué au domaine économique, le terme s'emploie surtout dans le contexte bien spécifique de la haute couture et désigne la "marque apposée à un objet de luxe et portant le nom du fabricant".<sup>173</sup> Si ces connotations de prestige ne seront pas inintéressantes pour nos analyses, en ce qu'elles suggèrent la reconnaissance d'une œuvre de qualité, ce n'est pas cette acception que nous retiendrons dans ce chapitre, mais plutôt son sens figuré souvent utilisé dans le domaine de la critique artistique. La griffe est alors proche de la patte ou de l'empreinte, selon *Le Robert*, et se définit, d'après le *CNRTL*, comme la "marque de la personnalité, du style de (quelqu'un) dans une œuvre" ou par métonymie, comme le "style caractéristique d'un créateur".<sup>174</sup> La formule implique apparemment un fort degré d'individualité qui correspond au statut unique de Sarah Harriet Burney dans notre corpus et qu'il nous appartiendra de mesurer narrativement. Pour autant, il nous semble qu'elle n'entraîne pas nécessairement une rupture nette par rapport à la marque Burney.

À l'inverse de la majorité des autrices anonymes de notre étude, Sarah Harriet Burney n'est pas une inconnue. L'accessibilité de la correspondance de cette romancière enrichit le paratexte qui éclaire ses récits et son rapport à la fiction. C'est ce qui nous conduira d'abord à nous intéresser à son ethos grâce à l'examen de ses dédicaces et de ses lettres. Ensuite, nous nous concentrerons sur la réception de *Country Neighbours* par Charles Lamb, un ami de la famille qui

---

<sup>173</sup> "Griffe, n.f.", B, 3, *Le Grand Robert*.

<sup>174</sup> "Griffe, n. f", I, D, 2, b, *CNRTL*.

offre une perspective captivante sur l'esprit créatif de la plus jeune Burney, prête selon lui à suivre la trajectoire de sa demi-sœur. Puis, nous poursuivrons avec l'analyse de la réception par les journalistes des revues, ce qui nous permettra de nous demander si la griffe de cette romancière constitue une sous-marque de la marque Burney. Finalement, nous concluons en étudiant la notion d'excentricité dans l'écriture de Sarah Harriet Burney.

### 1. L'image discursive de Sarah Harriet Burney

"Novel romance makes me puke!" écrit Sarah Harriet Burney à sa nièce en 1811.<sup>175</sup> Entre volonté de discrétion et nécessité financière de faire publier son travail, Burney, par sa correspondance et les propos liminaires de ses romans, met en relief les exigences contradictoires entre lesquelles elle fut prise en étau.<sup>176</sup> Même si elle puise dans les codes de la fiction sentimentale, sa distance critique envers un genre auquel elle contribua lui permit de prendre part au débat concernant le statut du roman au tournant du siècle. Ses écrits témoignent de sa connaissance du marché littéraire, de la transformation croissante du livre en produit marchand, et du fait que publier des romans au goût du jour était l'un des rares moyens disponibles pour gagner sa vie lorsque l'on était une femme.<sup>177</sup> Dans *Traits of Nature*, la sœur de l'héroïne la met en garde contre Mrs Elmer qui lui fait penser aux "insolents personnages féminins à la mode" que l'on peut trouver dans les romans.<sup>178</sup> Ce faisant, Burney rappelle un ingrédient clé de ce qui sépare un roman admirable d'un livre simplement "amusant et vendable" :

She constantly reminds me, though ambitious of being thought original, of an humble copyist of some saucy woman of fashion in a novel or a play. These are characters which, if their delineators have any other meaning in describing them than to write an amusing and vendible book, are probably less intended for imitation than for beacons. But they are often so sportively, so glitteringly drawn; so much popularity seems attached, and so much influence is ascribed to them, that they allure infinitely more followers than the less flippant and imperfect heroines with whom they are meant to contrast.<sup>179</sup>

---

<sup>175</sup> "Yours, dearest Charlotte, is the only sentimentality I like", Clark 1997, 125.

<sup>176</sup> "As I reckon scribbling by trade very ungentee, I never set to it with comfort, till candles come, & visitors cease", Clark 1997, 198.

<sup>177</sup> Sa prise en compte des attentes des lecteurs le montre : "I never insert love but to oblige my readers", Clark 1997, 201.

<sup>178</sup> *Traits of Nature*, vol. 2, 279.

<sup>179</sup> *Traits of Nature*, vol. 2, 279.



Un autre extrait, tiré d'un long dialogue de *Geraldine Fauconberg* illustre avec humour l'analyse que Burney fait de l'état de la fiction contemporaine. Notons que si elle y critique les protagonistes idéalisés ou leurs débordements de passion débridée, comme beaucoup d'autres auteurs, ce n'est pas tant pour relever le risque que de telles représentations compromettent la moralité des lectrices et lecteurs que pour exprimer une impatience face à trop d'improbabilité :

"You men, wise as you would be thought, are not above beguiling the tedious hours with a little sentimental nonsense. I have seen many of you read the silliest, the most insipid tales, with as much gravity and attention as would have served to solve a problem." [...]

"The heroines of romance are described as beings so bewitchingly amiable, that they put me out of humour with women in real life; and the heroes are so perfect, that they fill me with a mortifying sense of my own inferiority." [...]

"I differ from you entirely [...]. One of the strongest objections that might be urged against novels is, the passionate, impatient, and over-bearing character assigned to most of the lovers. The authors tell you a prodigious deal of their generosity, courage, and enthusiastic sensibility; but many of them are so quarrelsome, have so little self-command, or are so blindly and furiously jealous, that one might live as securely and as peaceably with a half-intoxicated savage! The perfect heroes you describe were formerly, I allow, in fashion; but you read of no Sir Charles Grandisons now: the present ton among that class of imaginary persons, particularly in foreign publications, is rashness, selfishness, and a sort of mad irritability, for which any actually-existing creature would deserve to be shut up in a dark room, and fed upon bread and water!" [...]

"What has most provoked me," cried Geraldine, "in the very limited number of these sort of books which I have been permitted to read is, the intuitive and supernatural genius, for all kinds of accomplishments, attributed to the heroines. Brought up, many of them, in profound retirement, often poor and dependent, they acquire, nobody knows how, a skill in languages, in music, in dancing and drawing [...]. And these self-educated ladies are always described as out-soaring every girl of real fashion, who ventures to vie with them in talent and cultivation."<sup>180</sup>

Ce passage mérite notamment que l'on s'en souvienne car il présente la curiosité de lecteurs masculins envers un genre souvent destiné à un public féminin, neuf ans avant qu'une réflexion similaire soit publiée dans *Northanger Abbey*.<sup>181</sup> Si Burney y souligne sans vergogne les excès de la romance, elle n'adopte pas pour autant l'attitude dévalorisante regrettée par Austen, "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

---

<sup>180</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1 (1808, Philadelphie : M. Carey and son, 1817) 78-79.

<sup>181</sup> C'est à cette occasion qu'Henry Tilney prononce la célèbre phrase "the person, be it gentleman or lady, who has not pleasure in a good novel, must be intolerably stupid", Jane Austen, *Northanger Abbey* (1817), chapitre 14, § 7, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm#link2HCH0005>.

adding".<sup>182</sup> En effet, au travers de Mrs Nelson qui oriente les lectures de Geraldine, Burney distingue la romance du roman, dont elle loue les vertus.

Le peu de foi que Burney semble placer en sa propre fiction, qu'elle surnomme "[her] own eternal rubbish", fait partie intégrante de ce que l'on pourrait appeler son *ethos*, c'est-à-dire "l'image de soi que le locuteur projette dans son discours afin de lui conférer son impact".<sup>183</sup> Si l'on considère, à la suite de Molinié et Viala, qu'attitudes éthiques revendiquées et choix esthétiques sont corrélés, la concomitance du désir d'anonymat de Burney et de sa méfiance vis-à-vis de la romance peut être considérée comme l'expression de son souci de protéger sa réputation et son intégrité.<sup>184</sup> Ainsi, l'anonymat fournit-il une protection préventive dans l'éventualité où elle serait accusée d'écrire des romans indéliçats.

Son utilisation d'actes dédicatoires variés au seuil de ses romans conforte cette posture. *Clarentine* et *Traits of Nature* se passent d'adresse préliminaire alors que *The Romance of Private Life* s'ouvre sur une dédicace à "Signor Giovanni Batista Niccolini", qui en plaçant le volume sous la protection d'un poète et historien influent, remplit son rôle traditionnel de "patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique".<sup>185</sup>

Si aucun roman de Sarah Harriet Burney ne contient de préface formelle, certaines dédicaces font office de préambule de plusieurs pages qui justifie les choix esthétiques faits dans l'ouvrage. À ce titre, *Geraldine Fauconberg* et *The Shipwreck* commencent par ce que Gérard Genette nommerait "épître dédicatoire", une "forme plus développée d'un discours adressé [au dédicataire]".<sup>186</sup> Celle de *Geraldine Fauconberg* a ceci de spécial qu'elle est doublement anonyme. Deuxième roman de Burney publié chez Robinson, le nom de son autrice n'apparaît nulle part. La dédicace est adressée à une personne dont on ignore à peu près tout, si ce n'est qu'il s'agit d'une femme. Par contraste, la dédicace d'*Evelina* adressée à "the author of my being", dont

---

<sup>182</sup> *Northanger Abbey*, chapitre 5, § 4.

<sup>183</sup> Clark 1997, 130 ; Ruth Amossy, "Ethos", in Paul Aron, Denis Saint-Jacques & Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire* (Paris : PUF, 2002), 200-201.

<sup>184</sup> "L'ensemble des postures adoptées par un auteur valent comme des prises de position et permettraient de construire un éthos, à savoir une image globale de l'écrivain, qui est liée à sa position et à sa trajectoire dans le champ littéraire. Ainsi des figures comme le galant, le dandy, le poète maudit, l'inspiré, le mage..., peuvent-elles être regardées comme des éthos affichés, désirés, et possiblement incorporés. Alors apparaît clairement le lien entre attitudes éthiques revendiquées et choix esthétiques", Georges Molinié & Alain Viala, *Approches de la réception* (Paris : PUF, 1993), 216.

<sup>185</sup> Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987), 127.

<sup>186</sup> Genette 1987, 111.

dédicateur et dédicataire étaient également sans nom, précisait au moins la filiation qui unissait les deux instances. Pour cette raison, la fonction première de la dédicace, à savoir "l'affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité" semble entravée dans *Geraldine Fauconberg*.<sup>187</sup> En masquant le nom propre du dédicataire avec des astérisques, Burney brouille la frontière entre public et privé de deux manières. D'abord, elle expose son destinataire au seuil de son roman publié, mais camoufle son identité. Ensuite, l'absence d'information que possède la lectrice sur ce destinataire l'empêche de déterminer la nature de la relation qu'il entretient avec l'autrice.<sup>188</sup> L'indétermination est d'autant plus grande que, manifestement, le destinataire ignore jouer ce rôle.<sup>189</sup> Il paraît probable que cette Mrs \*\*\*\*\* soit en réalité une instance fictionnelle, semblable au lecteur idéal parfois représenté dans les romans de l'époque, à laquelle Sarah Harriet Burney aurait recouru pour justifier indirectement son propre désir de conserver l'anonymat, à une période où la pratique commençait à aller moins de soi.<sup>190</sup> Une interprétation complémentaire serait que Burney utilise cette dédicace pour faire ressortir le caractère très ordinaire et vertueux de son héroïne et ainsi suggérer à la lectrice qu'elle n'a précisément pas besoin de garant.<sup>191</sup>

L'épître dédicatoire de *The Shipwreck*, plus détaillée, semble endosser, en plus d'une fonction d'affiche, une fonction de véridicité que l'on retrouve plus communément dans les

---

<sup>187</sup> Genette 1987, 126.

<sup>188</sup> "J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. [...] Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre", Genette 1987, 123.

<sup>189</sup> "If ever you deign to cast your eyes over these lines", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, v.

<sup>190</sup> "To Mrs \*\*\*\*\* , Madam, Whilst deliberating upon the publication of this little work, and even long before it was prepared for the press, the permission of dedicating it to you was my greatest ambition. But so well was I aware of the retired delicacy of your characters—so firmly was I convinced that you would shrink, dismayed, from the idea of beholding your name in print, that I repressed the earnest wish I had secretly indulged, of soliciting, for my youthful Geraldine, the honour and credit of your avowed countenance. Yet, as a gratification to my own feelings, I venture, thus anonymously, to address you", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, v. Sur 111 nouveaux romans publiés en 1808, l'année où parut *Geraldine Fauconberg*, 49 étaient anonymes, soit une proportion similaire à la moyenne de la décennie (45,2%). Par contraste, 83% des romans furent publiés anonymement dans les années 1780 et 59% dans les années 1790. Les chiffres augmentèrent dans les années 1810 (56,2 %) et 1820 (68,7 %), James Raven, "The Anonymous Novel in Britain and Ireland, 1750-1830" in Robert J. Griffin (éd.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003), 163. Voir aussi l'introduction générale et le chapitre 3, I de cette partie.

<sup>191</sup> "Geraldine has no brilliant qualities—she struggles through no tremendous difficulties—combats against no inordinate passions—but presents, in a probable situation, the calm virtues of domestic life. [...] However insipid the want of romantic adventures may render her story, the candid reader will be disposed to wish well to a being who made the happiness of all around her the principal study of her existence", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, vi.

préfaces.<sup>192</sup> Cette dédicace diffère de celle précédemment décrite puisqu'elle correspond à ce que Lysiane Bousquet-Verbeke appelle "dédicace autobiographique".<sup>193</sup> Celle-ci est adressée, avec sa permission, à une personne de son entourage, Lady Crewe, pour qui Burney travailla comme gouvernante.<sup>194</sup> Burney la signe cette fois de son nom et, dès le début, mentionne son père récemment décédé, s'exprimant, comme le veulent les conventions, avec déférence et humilité : "You were the long-tried and faithful friend of my revered father; and the favour you are now conferring upon one of his descendants, may justly be considered as a tribute to his memory".<sup>195</sup> Burney mélange ainsi le registre de l'affect et celui de l'intellect, puisqu'elle remercie alors Lady Crewe d'accorder sa protection à une œuvre qu'elle aurait souhaité moins improbable : "a fiction less romantic—a tale founded on contrasts of character, and delineations of 'living manners'". *The Shipwreck* est en effet certainement le roman le plus rocambolesque et insolite de Burney, à la fois pour ses notes de romance shakespearienne, son esthétique pittoresque, ses scènes de terreur, et ses envolées lyriques. Burney défend ses choix techniques en avançant que son récit n'est toutefois pas délirant, puisqu'elle se renseigne auprès d'un officier de la marine afin de rester dans les limites du vraisemblable.<sup>196</sup> Comme pour se dédouaner, l'autrice se place sous l'égide du marin, figure d'autorité capable d'estimer ce dont des terres inconnues pourraient regorger.

"I suspect, that I did very wisely in confining myself to a track where local description and mere adventure might supply the place of sense", poursuit Burney. Cette idée de trajectoire humble, une image bien souvent investie par les commentateurs, évoque la modestie des prétentions de la romancière mais aussi sa détermination à tracer son chemin sans heurter les critiques. D'une part, sa réticence à adhérer à l'improbable contribua à ce que, de son vivant, les journalistes l'aient déclarée suffisamment talentueuse pour s'élever au-dessus de la foule des romancières et marcher sur les pas de sa demi-sœur. D'autre part, son investissement des conventions de la romance fut une réponse pragmatique au besoin de se conformer au goût des

---

<sup>192</sup> Genette 1987, 191-92.

<sup>193</sup> Faite à l'égard d'un ascendant, d'un descendant, d'un collatéral, d'un ami, d'un collègue, etc., Lysiane Bousquet-Verbeke, *Les dédicaces, du fait littéraire au fait sociologique* (Paris : L'Harmattan, 2004), 36.

<sup>194</sup> Il semblerait que ce soit la même Mrs Crewe que Frances Burney remercie pour son soutien au début de *Camilla*. Une note précise que "Frances Ann (Greville) Crewe (d. 1818) was the daughter of Fulke Greville, Charles Burney's patron in 1748-9. All the Burney children grew up regarding her as a family friend", *Camilla: or, a Picture of Youth* (Oxford : Oxford University Press, 2009), 5, 928.

<sup>195</sup> "[...] I am not so blind, as to be unconscious how slender are my claims, either as an author or an individual, to your Ladyship's attention", Sarah Harriet Burney, *Tales of Fancy: The Shipwreck* (Londres : Colburn, 1816), vol. 1, v.

<sup>196</sup> Voir chapitre sur le rêve et l'imagination.

lectrices pour espérer parvenir à gagner sa vie. Sa popularité n'égala certes pas celle de Frances Burney, mais ses romans connurent un succès indéniable. La première édition de *Traits of Nature* fut par exemple écoulée en trois mois. Le roman compta notamment parmi ses admirateurs la princesse Elizabeth, septième enfant du roi George III et de la reine Charlotte, ce qui explique sans doute que *Country Neighbours* lui soit dédié.<sup>197</sup>

Tandis que Sarah Harriet Burney insiste dans sa correspondance sur le fait que des contraintes matérielles expliquaient qu'elle chercha à être publiée, un sonnet rédigé avant son premier roman révèle qu'elle aspirait peut-être également à une certaine reconnaissance littéraire. Le fait qu'elle ne cessa pas d'écrire dans les moments où sa situation financière était plus confortable suggère que sa préoccupation pour l'argent était en partie une façade dont elle se servit pour légitimer son désir d'écrire :

"Sonnet to Imagination in answer to that to Indifference", 1793.

Parent of Genius! at thy shrine I bend;  
Awake Imagination! honor'd name!  
Propitious to thy votary's prayer attend  
And rouse to emulation, & to Fame!<sup>198</sup>

Dans cet extrait, Burney prie l'imagination de lui apporter la gloire et de susciter l'émulation, terme d'autant plus frappant quand l'on sait le sort que fut le sien. Il est tentant d'interpréter ce poème comme une réponse à l'indifférence paternelle, une supplique au nom de Burney, "honoré" par l'imagination et parent de génie(s). La romancière demeura certainement plus épigone qu'inspiratrice au sein du clan familial, mais ceci ne l'empêcha pas d'ajouter sa touche à la marque de fabrique. L'un de nos objectifs sera de déterminer la place de la griffe de l'écrivaine par rapport à d'autres imitatrices de Frances Burney dans leur relation à sa marque, une tâche compliquée par le fait que cette griffe n'est pas facilement identifiable. Contrairement à la marque de fabrique qui identifie Frances Burney, elle ne paraît pas émerger d'une œuvre empreinte d'une forte cohésion.

En effet, même si des schémas narratifs récurrents se retrouvent d'un livre à l'autre, ils apparaissent sous la forme de différents modes, voix, et points de vue, que nous étudierons plus

---

<sup>197</sup> "Princess Elizabeth spoke to me in high terms of Sally's last work, & with much praise, though not equal, of Clarentine", *J&L*, vol. 7, 61.

<sup>198</sup> *J&L*, vol. 7, 488.

en avant dans la suite de cette thèse.<sup>199</sup> Ainsi, *Clarentine*, *The Shipwreck*, *Traits of Nature*, *The Renunciation* et *The Hermitage* sont des récits à la troisième personne. *Geraldine Fauconberg* est un roman épistolaire qui s'interroge entre autres sur l'acte d'écrire. *Country Neighbours* est un journal fictionnel qui s'illustre par les remarques piquantes de sa narratrice, une femme célibataire qui reconnaît que, en raison de son âge, elle n'est pas l'héroïne de son propre récit à la première personne. Qui plus est, les romans de Burney explorent une variété de modes différents. Ceux-ci s'échelonnent du didactique (*Clarentine*) au sensationnaliste (*The Shipwreck*), incorporent parfois des touches gothiques et satiriques, ou innovent plus manifestement. Citons le cas de *The Hermitage*, en lequel Clark voit un précurseur du roman policier qui met en question la vision traditionnellement patriarcale de l'origine du genre.<sup>200</sup>

L'expérimentation de Burney au travers de ces différentes voix n'apparaît pas arbitraire. Elles enrichissent sa prose et sont tour à tour explorées avec suffisamment de réussite pour que l'opinion initiale formulée par Morley sur ses romans semble sévère : "the dreary novels which are a poor substitute for the wit, discernment, and power of characterization which are so attractive in her letters".<sup>201</sup> Ces modalités variées semblent émaner de sa recherche d'une alternative efficace à la romance qui se confinerait cependant à un cadre sentimental conforme à la demande du marché. Peut-être manifestent-elles également une volonté de se distinguer de sa demi-sœur tout en adoptant ses ressorts les plus populaires, qu'elle admirait. Instabilité et tâtonnement font ainsi partie intégrante de sa griffe personnelle.

Nous verrons que l'originalité de son approche se traduit par son défi des codes de masculinité et féminité, notamment par son investigation du rôle joué par les femmes non mariées dans la société, qui la conduit à dépeindre des protagonistes souvent nuancés et parfois complexes. Ses héros particulièrement sont moins insipides que ceux de bon nombre de ses contemporaines. Burney aborde de plus des problèmes de société aussi brûlants que l'autonomie financière des femmes ou l'éducation genrée, évoquant aussi le racisme et l'antisémitisme ambiants.

---

<sup>199</sup> Voir le chapitre 3 de la première partie et le chapitre 1 de la troisième.

<sup>200</sup> Lorna J. Clark, (éd.), "Introduction", in Sarah Harriet Burney, *The Romance of Private Life* (1839, Londres : Pickering and Chatto, Chawton House Library Series, 2008), xxvii.

<sup>201</sup> Morley, 130.

Clark lit dans la détermination de Sarah Harriet Burney à rendre ses lettres divertissantes une peur d'ennuyer et un manque de confiance sûrement exacerbés par le peu d'encouragement reçu de sa famille.<sup>202</sup> L'autodérision dont elle fait preuve et le vocabulaire parfois désobligeant employé pour qualifier ses textes peuvent également être envisagés comme l'expression de sa conscience aigüe des limites de ses pouvoirs d'exécution : "If I could give [my readers] humour and wit, however I should make bold to skip the love, and think them well off into the bargain. But writing for the press [...] cramps my genius, & makes me weigh my words".<sup>203</sup> Cette explicitation des bornes de son habileté confirme l'image discursive que l'autrice renvoie dans la dédicace de *The Shipwreck*, où elle définit le roman domestique vraisemblable selon des critères exigeants qu'elle ne saurait appliquer : "a species of excellence, alas! beyond my power of attainment".<sup>204</sup>

Ainsi, un aspect plutôt conventionnel de la griffe Sarah Harriet Burney réside dans son recours à divers actes dédicatoires qui lui permettent de faire patte de velours. Nous examinerons dans le chapitre dédié à l'analyse de ses romans comment cette posture lui permet en réalité de se montrer plus incisive qu'il n'y paraît. Cet aperçu de l'image discursive de la romancière nous amène à nous concentrer désormais sur l'image que d'autres avaient d'elle.

## 2. Dans les pas de Miss Burney

Si les membres de la famille Burney réagirent peu, par écrit du moins, à la publication des romans de Sarah Harriet Burney, d'autres personnes de son entourage y prêtèrent davantage attention. Tel est le cas de Charles Lamb, poète, essayiste, et ami de James Burney, Samuel Taylor Coleridge, William Hazlitt et Henry Crabb Robinson.<sup>205</sup> Après la parution de *Country Neighbours* en 1820, Lamb composa une ode à Blanch, l'héroïne du roman. Ce poème lui donne avant tout

---

<sup>202</sup> Clark 1997, lxi.

<sup>203</sup> Clark 1997, 201. Voir aussi "poor bantling", 90 ; "little work", 102 et "rubbish", 78, 107, 130, 201.

<sup>204</sup> *Tales of Fancy*, vol. 1, vii.

<sup>205</sup> Peter Swaab, "Lamb, Charles (1775-1834), essayist", *Oxford Dictionary of National Biography* (Oxford : Oxford University Press, 23 septembre 2004), consulté le 15 juin 2021 sur <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-15912>.

l'occasion de faire l'éloge de la romancière tout en replaçant son œuvre dans une tradition familiale :

"Sonnet To Miss Burney, on her Character of Blanch in Country Neighbours, a Tale"

Bright spirits have arisen to grace the BURNEY name,  
And some in letters, some in tasteful arts,  
In learning some have borne distinguished parts;  
Or sought through science of sweet sounds their fame:  
And foremost she, renowned for many a tale  
Of faithful love perplexed, and of that good  
Old man, who, as CAMILLA'S guardian, stood  
In obstinate virtue clad like coat of mail.  
Nor dost thou, SARAH, with unequal pace  
Her steps pursue. The pure romantic vein  
No gentler creature ever knew to feign  
Than thy fine Blanch, young with an elder grace,  
In all respects without rebuke or blame,  
Answering the antique freshness of her name.<sup>206</sup>

Lamb passe en revue les différents domaines d'expertise des membres de la famille comme pour insinuer que le talent est congénital et que, par conséquent, le nom "BURNEY" fonctionne comme un label de qualité. Frances est présentée comme l'instrument principal de la renommée familiale, mais Sarah Harriet apparaît comme son digne successeur. Le poète s'intéresse essentiellement à sa contribution dans la famille, sa griffe personnelle au sein de la marque familiale, deux éléments en tension qui attirent l'œil grâce aux lettres capitales. Voici pourquoi elle est le seul membre de la famille mentionné par son prénom, tandis que le pronom "she" en italique suffit à identifier Frances, dont le prénom n'est plus à faire. Le fait que "CAMILLA", autre nom propre en capitales, occupe visuellement une position centrale dans le sonnet est intéressant à plus d'un titre. Charles Burney est défini par rapport à sa réaction à l'ouvrage de Frances uniquement, vingt-quatre ans après sa publication qui coïncida avec l'entrée de Sarah Harriet sur la scène littéraire. "CAMILLA" articule le début du poème, consacré à l'ensemble des Burney, à la deuxième partie, centrée sur Sarah Harriet ; ainsi, la réception de *Camilla* est une charnière dans l'analyse des dynamiques familiales. Avec "CAMILLA", le ton bascule : l'enjambement "good / Old man" semble en effet remettre en question l'association des termes. Dans le même ordre d'idées, l'image évoquée par les vers sept et huit de Charles Burney faisant figure de chevalier vêtu d'un haubert est trop saugrenue pour ne pas sembler sarcastique. Par

---

<sup>206</sup> Clark 1997, 487.



cette comparaison exagérée, Lamb souligne sans doute la différence de traitement entre ses deux filles afin de faire comprendre que les efforts de Sarah Harriet Burney pour "suivre les traces" de son aînée sont méritoires.

La métaphore "Nor dost thou, SARAH, with unequal pace / Her steps pursue" nous intrigue particulièrement car elle fait écho à l'expression "in the footsteps of Frances Burney", utilisée à plusieurs reprises par les critiques pour commenter les romans d'autrices anonymes.<sup>207</sup> Nous pouvons déceler dans cette image trois allusions qui se recoupent : d'une part, une référence à l'imitation de l'écriture de Frances Burney (sa marque de fabrique), d'autre part un renvoi aux efforts faits par Sarah Harriet Burney pour poursuivre la même route vers le succès, et enfin l'origine de la trajectoire critique réellement empruntée par son œuvre. Ce sont ces premières critiques qui nous occuperont maintenant.

### 3. Une "sous-marque" ?

Si les critiques informelles des membres de la famille manquent d'objectivité, celles des professionnels ne sont pas non plus à prendre pour argent comptant. Nicholas Mason signale en effet qu'un grand nombre d'articles reposaient davantage sur des affinités ou des antipathies personnelles, politiques, ou religieuses, et que si les chercheurs actuels prennent cette information en considération lorsqu'ils s'intéressent à la réception d'œuvres non canoniques, ils tendent à l'oublier quand les articles reflètent les jugements critiques d'aujourd'hui.<sup>208</sup> Étant donné les réseaux littéraires des Burney, le risque que les avis professionnels des critiques aient été parfois influencés par le subjectif ou l'intime n'est pas négligeable. Pour des autrices comme Sarah Harriet Burney dont les romans connaissent une réévaluation, la difficulté est double puisqu'il s'agit aussi de ne pas projeter notre connaissance de la réception de l'œuvre de Frances Burney, entrée dans le canon, sur la réception initiale de sa demi-sœur.

---

<sup>207</sup> Voir IV.

<sup>208</sup> Nicolas Mason, "The Quack Has Become God", *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 60, n° 1 (juin 2005), 29.

TABLEAU 1 : CRITIQUES DES ROMANS DE SARAH HARRIET BURNEY

Titre	Critiques
<p><i>Clarentine</i>, 1796</p>	<p>"We observe in it that sort of resemblance to the novels of Miss Burney, (now Mrs. D'Arblay,) which in the features of the human countenance we should term a family likeness", <i>Monthly Review</i>, vol. 21 (1796), 456 ;</p> <p>"The novel is evidently from the Burney school; and it is said to have been written by a near relative of the successful author of Cecilia and Camilla", <i>Critical Review</i>, série 2, vol. 23 (1798), 471.</p>
<p><i>Geraldine Fauconberg</i>, 1808</p>	<p>"We think that the novel of Clarentine was ascribed to one of madame d'Arblay's sisters, a Miss Burney. We draw no comparisons between them, but if our conjecture be right the present performance strongly reminds us of the elegant and natural talents for delicate delineations of character which are seen in the incomparable novels of Evelina and Cecilia. This tale is indeed very inferior to those productions in interest and in merit, yet there is a something in the ease and elegance of it, that speaks of the Burney", <i>Critical Review</i>, série 3, vol. 16 (1809), 104-05.</p>
<p><i>Traits of Nature</i>, 1812</p>	<p>"The very name of Burney is sufficient to excite the most agreeable sensations in all the lovers of novel reading. [...] These 'Traits of Nature' are in the Burney style; and the work is both sensible and elegant. The heroine [...] is not only a second Cecilia, but also bears a strong resemblance to the Evelina of far-diffused notoriety. Some of the scenes in which Adela appears, and the perplexities into which she is thrown, very forcibly reminded us of that amiable young personage; whilst the style of the dialogue recalls that of the excellent novel of Cecilia. So strongly indeed did it remind us of the latter, that, more than once we could scarcely persuade ourselves but that we had [t]aken up an odd volume of Cecilia instead of 'Traits of Nature'", <i>Critical Review</i>, série 4, vol. 2 (1812), 519-20 ;</p> <p>"We have before remarked that, together with family-talent, we discern a family-likeness in this lady's productions; and the same idea is excited by the volumes before us. in particular, the heroine, Adela, strikes us as bearing a resemblance to Evelina, in character and situation", <i>Monthly Review</i>, vol. 71 (mai 1813), 102-03.</p>
<p><i>Tales of Fancy</i>, 1816</p>	<p><i>The Shipwreck:</i></p> <p>"Of some of Miss Burney's novels we have formerly spoken with approbation, and with impressions by no means unfavourable we sat down to read the present volume.[...] This part of the tale is well delineated, and shews the difference between a masterly and a hacknied pen", <i>Monthly Review</i>, vol. 79 (1816), 214-15.</p> <p><i>Country Neighbours:</i></p> <p>"Notwithstanding these small imperfections, we cordially recommend the work as in no way discrediting the name of the fair writer, or falling short of her other publications", <i>Monthly Review</i>, vol. 91 (1820), 320-21.</p> <p>"Miss S.H. Burney has long been a candidate for public favour; and though we cannot compliment her upon possessing the unrivalled talents of her namesake and predecessor, Miss Burney, now Madam D'Arblay; yet it is but justice to allow that her abilities are very respectable", <i>The Lady's Monthly Museum</i>, vol. 11 (1820), 101.</p>
<p><i>The Romance of Private Life</i>, 1839</p>	<p>"The influence of the name still exists, and the present volumes are worthy of the family and lustre", <i>The Times</i>, 22 novembre 1839, cité par Clark 2008, xxxiv ;</p> <p>"Quite as talkative [as Frances], but by no means so well worth listening to", <i>The Athenaeum</i>, n° 625 (19 octobre 1839), 793.</p>

Bien que la critique de *Clarentine* publiée dans la *Monthly Review* en 1796 soit globalement encourageante, et même indulgente, elle constitue la première occurrence d'une analogie qui suivit Sarah Harriet Burney tout au long de sa carrière (tableau 1).<sup>209</sup> Initialement perçue comme une comparaison flatteuse et prometteuse, ce parallèle familial se révèle à double tranchant puisque les articles concernant ses romans suivants tendent surtout à rappeler que la cadette n'égale pas l'originale. Dès sa première ligne, l'article de la *Critical Review* souligne la proximité de style entre *Clarentine* et les romans de Frances en l'identifiant comme un exemple de la "Burney school". Paru presque deux ans plus tard, l'article fait écho à la rumeur éveillée par la *Monthly Review* selon laquelle le roman aurait été écrit par un "parent proche de l'autrice à succès de *Cecilia* et *Camilla*".<sup>210</sup> Lors de la publication anonyme de *Geraldine Fauconberg* en 1808, le journaliste réitère sa conjecture et conclut que l'élégance de sa composition dénote le Burney ("speaks of the Burney"). Le compliment est tempéré par une prétention qui met en exergue un jugement répété par les critiques ultérieurs, à savoir que sur l'échelle de la fiction qu'ils bâtissent, Sarah Harriet Burney occupe un barreau intermédiaire entre Frances, au sommet, et la foule des romancières contemporaines.<sup>211</sup>

Le troisième roman de Burney, le premier qu'elle signa, est probablement celui dans lequel les critiques identifèrent le plus de ressemblances. En 1812, *Traits of Nature* fut ainsi identifié comme une incarnation du "style Burney", une étiquette élogieuse : "the very name of Burney is sufficient to excite the most agreeable sensations in all the lovers of novel reading".<sup>212</sup> Le journaliste accentue le poids du nom Burney tout en rappelant le succès rencontré par les deux premiers romans de l'autrice, probablement pour signifier que la réputation naissante de Sarah Harriet Burney autant que son héritage le firent s'attendre à un certain niveau d'exigence, des attentes partagées par son homologue de la *Monthly Review* ("family-talent").<sup>213</sup> De manière

---

<sup>209</sup> Pour établir le tableau 1, nous avons d'abord consulté les entrées correspondant à *Clarentine* dans Garside 2001 et aux autres titres publiés après 1800 sur *British Fiction* (<http://www.british-fiction.cf.ac.uk>). Chaque entrée contient un extrait des articles critiques publiés au moment de la parution du roman et donne leurs sources. Nous avons ensuite pu retrouver l'intégralité des articles dans les numéros de la *Monthly Review* et *Critical Review* disponibles sur *Hathi Trust Digital Library* (<https://catalog.hathitrust.org/Record/006061853> et <https://catalog.hathitrust.org/Record/008890497>) afin de citer les passages les plus appropriés.

<sup>210</sup> *Critical Review*, vol. 23 (1798), 471.

<sup>211</sup> "We draw no comparisons between them, but [this] tale is indeed very inferior to those productions in interest and in merit", *Critical Review*, vol. 16 (1809), 105.

<sup>212</sup> *Critical Review*, série 4, vol. 2 (1812), 519.

<sup>213</sup> *Monthly Review*, vol. 21 (1796), 452.

plus ambiguë, l'article de 1820 sur *Country Neighbours* recommanda un livre qui ne jetait pas le discrédit sur le nom de l'autrice ("in no way discrediting the name of the fair writer").<sup>214</sup> Le corps de l'article met en relation ce roman et les précédents, mais l'allusion à l'estime qu'inspire le nom de famille rappelle surtout au lecteur que Sarah Harriet n'est pas la première romancière Burney.

En 1839, les critiques du dernier roman de l'écrivaine, *The Romance of Private Life*, s'appesantirent encore sur le contexte familial puisqu'ils affirmèrent que le livre était à la hauteur de la superbe des Burney mais jugèrent Sarah Harriet aussi bavarde que Frances quoique moins digne d'être écoutée.<sup>215</sup> Le commentaire rappelle le désamour de certains critiques de *The Wanderer* qui, en 1814, alors que les romans de Frances devenaient moins à la mode, reprochèrent à l'autrice d'être trop proluxe.<sup>216</sup> La même imputation fut aussi portée à Sarah Harriet Burney pour certaines parties de *The Shipwreck* en 1816, le seul roman dont l'article ne fait aucune mention de sa demi-sœur.<sup>217</sup> Cette absence n'est pas une surprise : il s'agit de la seule histoire dont le décor détonne, puisqu'elle se déroule hors d'Angleterre, sur une île exotique. Notons qu'une phrase du journaliste crée cependant un lien implicite entre ce roman et *The Wanderer*, lorsqu'il décrit l'héroïne comme "a sort of female Robinson Crusoe", une expression utilisée pour désigner Juliet dans ce dernier roman.<sup>218</sup> Le parallèle implique que les deux romancières traitent finalement des mêmes problématiques d'ostracisation.

Pour en revenir à notre emploi de l'image de la marque de fabrique pour désigner le style et le prestige de Frances Burney, nous pouvons postuler que les critiques contemporains envisageaient la griffe de sa demi-sœur comme une "sous-marque".<sup>219</sup> L'expression reflète l'opinion des commentateurs, vu qu'elle implique autant une idée de dépendance que d'infériorité par rapport à une marque de plus grande notoriété. Peut-être ces connotations expliquent-elles en partie l'oubli dans lequel Sarah Harriet Burney est longtemps tombée. Au fil du temps comme à ses débuts, la réception des romans de l'écrivaine semble effectivement avoir autant profité que pâti de l'existence de cet "air de famille". Ceci permettrait d'envisager la

---

<sup>214</sup> *Monthly Review*, vol. 91 (1820): 321.

<sup>215</sup> *The Times*, 22 novembre 1839, cité par Clark 2008, xxxiv et *The Athenaeum*, n° 625 (19 octobre. 1839), 793.

<sup>216</sup> Nous examinerons de plus près la réception de *The Wanderer* au chapitre suivant.

<sup>217</sup> "The dying lady's letter is too long, and would be not only more natural but more effective, if it contained as many words as it occupies lines", *Monthly Review*, vol. 79 (1816), 215.

<sup>218</sup> "a being who had been cast upon herself, a female Robinson Crusoe, as unaided and unprotected, though in the midst of the world, as that imaginary hero in his uninhabited island", *The Wanderer*, 873.

<sup>219</sup> "Marque utilisée par un fabricant qui exploite aussi une autre marque plus connue ou plus prestigieuse", *Le Grand Robert*.

trajectoire à long terme de la réputation de la plus jeune Burney comme une déclinaison de celle de son aînée, dont l'œuvre de romancière fut longtemps relativement négligée avant d'être revalorisée à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Continuons notre enquête en questionnant cette idée de déclinaison via la notion de style.

#### 4. Hors des sentiers battus ?

L'une des expressions employées par les critiques qui demande notre attention est celle de "style Burney".<sup>220</sup> Sous la plume du commentateur, elle renvoie aux particularités d'écriture de Frances Burney. Le label fait sens si nous le rapprochons de la manière dont Barthes définit le style, c'est-à-dire "l'exception (cependant codée) d'une règle ; il est l'aberration (individuelle et pourtant institutionnelle) d'un usage courant".<sup>221</sup> En effet, le succès populaire rencontré par *Evelina* lors de sa publication s'explique notamment par son appropriation et sa transformation des codes bien connus de la romance et du roman sentimental. Dès que le journaliste affirme que *Traits of Nature* est dans le style Burney, il caractérise l'ouvrage par rapport à l'œuvre de Frances Burney, qui devient à son tour un standard. Jane Spencer signale que France Burney jouait déjà ce rôle de point de comparaison pour juger les romancières de la fin du siècle, ce que nous aurons l'occasion d'examiner minutieusement.<sup>222</sup> Par extension, la griffe de Sarah Harriet Burney, "sous-marque" et variation, se précise en tant que déviation par rapport à une exception devenue norme.

Dire qu'une écriture est conforme à un style implique également de considérer ce dernier en termes d'influence. Nous pouvons ainsi envisager Frances Burney comme le centre d'une sphère d'influence narrative dans laquelle Sarah Harriet Burney aurait orbité. Dans ses écrits personnels, Frances précise parfois qu'elle trouve le comportement de sa plus jeune sœur curieux ou excentrique.<sup>223</sup> Dans quelle mesure les mêmes qualificatifs sont-ils applicables à la manière

---

<sup>220</sup> "These 'Traits of Nature' are in the Burney style; and the work is both sensible and elegant", *Critical Review*, vol 2 (1812), 519-20. Nous reviendrons sur cette idée de "style Burney" à plusieurs reprises. Nous expliquerons notamment dans l'introduction de notre deuxième partie comment cette notion s'inscrit dans notre analyse des récits.

<sup>221</sup> Roland Barthes, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue* (Paris : Éditions du Seuil, 1984), 142.

<sup>222</sup> Jane Spencer, *The Rise of The Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford : Basil Blackwell, 1986), 98.

<sup>223</sup> "And what a pretty Frock you've got on!" said the Queen to Alexander. "Who made it you? Mama?—or little Aunty [Sarah]?" It was Mama;—poor little Aunty has not the most distant idea of such an exertion [...]. The Queen asked a few questions about her then, as if willing to know what kind of character she had;—very clever, I answered; a little excentric [*sic*], but good in principles, & lively & agreeable", *J&L*, vol. 4, 97. Dans le même esprit, Clark rapporte qu'un ami de Charles Burney surnommait Sarah Harriet "Queerness", Clark 1997, xxxiii.

dont son écriture fut perçue ? Si nous prenons ici le terme "excentricité" comme décalage par rapport aux romans de Frances Burney, la réponse semble être qu'en dépit d'explorations de formes et modes, ceux de Sarah Harriet Burney ne s'éloignent que relativement de la sphère d'attraction de la première.<sup>224</sup> Ceci pourrait s'expliquer par sa hantise d'être vue comme une écrivaine vulgaire. Étant donné que l'œuvre de sa demi-sœur fut soulignée pour son caractère exceptionnel, plus respectable que le reste de la fiction contemporaine, suivre ses traces permit peut-être d'emprunter un sentier balisé qui garantit à la cadette de ne pas faire de faux pas rédhibitoire.

L'excentricité s'entend aussi comme anticonformisme ou extravagance, deux notions associées dans les romans de Sarah Harriet Burney à la transgression des règles de féminité. Dans *Traits of Nature*, elle présente Mrs Elmer comme une femme caractérisée par l'excès : elle parle trop fort en public, adopte un ton trop familier, et aspire à trop d'attention.<sup>225</sup> Par conséquent, l'héroïne Adela, qui incarne mesure et pondération, rejette sa protection et ses cadeaux.<sup>226</sup> Cette mise à l'écart de personnages exubérants se retrouve dans le reste de son œuvre, sous la plume de la diariste fictionnelle de *Country Neighbours* notamment. Le critique de ce roman attire d'ailleurs l'attention sur cette tendance : "Extravagant romance and outré characters are not in her department: nature is her only guide; and she cannot have a better".<sup>227</sup>

Pourtant, l'excentricité de ses textes semble justement être ce que lui reprocha Jane Austen. Après sa deuxième lecture de *Clarentine*, la conclusion de celle qui deviendra peu après la figure phare du canon littéraire féminin britannique fut sans appel : "ridicule", "plein de comportements peu naturels et de difficultés forcées", "sans aucun mérite exceptionnel".<sup>228</sup> Il

---

<sup>224</sup> Nous chercherons à préciser ces écarts dans le premier chapitre de la dernière partie.

<sup>225</sup> "Her craving appetite for notoriety makes her guilty of many outrageous breaches of true feminine delicacy", *Traits of Nature*, vol. 2, 272.

<sup>226</sup> Par exemple, Adela décline la proposition de Mrs Elmer de la chaperonner, et lui retourne les romans qu'elle lui a envoyés encore emballés car elle ne se fie pas à ses choix de lecture.

<sup>227</sup> *Monthly Review*, vol. 91 (mars 1820), 320-21.

<sup>228</sup> "We are reading 'Clarentine,' & are surprised to find how foolish it is. I remember liking it much less on a 2d reading than at the 1st & it does not bear a 3d at all. It is full of unnatural conduct & forced difficulties, without striking merit of any kind", Lettre à Cassandra Austen, 8 février 1807, xxxvii, *Letters of Jane Austen, edited with an introduction and critical remarks by Edward, Lord Brabourne* (Londres : Bente, 1884), consulté le 15 juin 2021 sur <https://pemberley.com/janeinfo/brablet7.html>.

n'est pas impossible que cette opinion ait influencé les rares critiques qui se sont intéressés aux romans de Burney au XX<sup>e</sup> siècle, notamment Morley (1947) :

Her plots are improbable, and the characters as stilted as the language which they use. Even a commonplace love story, such as Geraldine Fauconberg, is spun out into three volumes by all sorts of absurd suspicions and conventions. But this writer, whose own life appears to have been wholly uneventful, is obviously happiest when concocting the most wildly impossible tales of crime or adventures.<sup>229</sup>

Ce qui ressort de cette lecture est avant tout l'alliance malheureuse des conventions et de l'in vraisemblable, de l'extravagant, voire de l'absurde. Les critiques de Morley et d'Austen renvoient à l'artifice des conventions littéraires et au fait que se conformer au goût des lectrices semblait exiger d'inclure dans son intrigue une dose d'excentricité. Ces reproches semblent alors prendre Burney comme représentante de ce type de fiction en pleine expansion, dont elle ne fut pourtant pas adepte. En effet, l'opinion d'Austen paraît d'autant plus intransigeante que le fait qu'elle ait lu le livre trois fois suggère qu'elle y trouva assez d'intérêt pour lui consacrer de son temps. Les difficultés rencontrées par Clarentine ne sont certes pas déterminées par les mêmes enjeux que celles affrontées par Evelina ou Cecilia, par exemple. Elles reposent sur des motivations purement sentimentales qui ne mettent pas son statut économique et social en danger. Contrairement à la première, la légitimité du mariage de ses parents n'a jamais été remis en question et elle porte le nom de son père ; contrairement à Cecilia, elle touchera son héritage, qu'elle se marie ou non. Néanmoins, les comportements des personnages sont généralement vraisemblables et certains portraits sont saisissants. En cela, les personnages des deux romancières Burney peuvent être vus comme "concentriques", dans le sens où, crédibles la plupart du temps, ceux de la cadette semblent souvent dériver des mêmes caractéristiques centrales.<sup>230</sup>

Cette dérivation contribue à expliquer que malgré le succès populaire rencontré par ses romans, Sarah Harriet Burney ne marqua pas l'histoire littéraire de manière significative. Tout en suivant la direction empruntée par Frances Burney, cette dernière semble s'être évertuée, à partir de *The Shipwreck*, à sortir des sentiers battus. Son exploration de différentes voix narratives permet d'envisager sa griffe comme une extension de la marque de fabrique Burney. Une sous-

---

<sup>229</sup> Morley, 125.

<sup>230</sup> "The heroine [...] is not only a second Cecilia, but also bears a strong resemblance to the Evelina of far-diffused notoriety", *Critical Review*, vol. 2 (novembre 1812), 519.

marque est en effet dérivative et donne l'occasion de s'aventurer sur de nouvelles pistes, qui se présentent ici comme autant de manières successives de remplacer la romance. En accord avec le "style Burney", son œuvre est cependant moins uniforme que celle de sa sœur aînée. L'enchaînement des modes — roman épistolaire sentimental, robinsonnade, journal fictionnel, récit de voyage, thriller psychologique — peut faire penser à un passage en revue de chemins de traverse, censés mener rapidement au même point : le succès littéraire et commercial. Difficile à cerner, la griffe de Sarah Harriet Burney se caractériserait ainsi par le tâtonnement, la prise en compte de pistes jugées insatisfaisantes et donc renouvelées sans toujours avoir abouti. Curieusement, cette hésitation qui fait sa signature semble s'exprimer aussi dans sa manière de clore avec humour et créativité certaines de ses lettres à sa nièce d'une esquisse griffonnée, notamment à son effigie.<sup>231</sup>

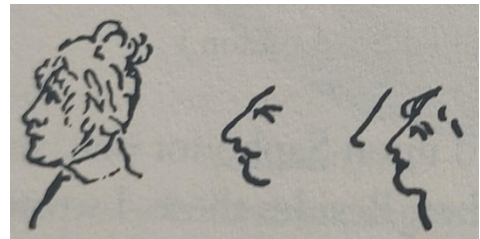


Figure 1 : Profil de Sarah Harriet Burney  
Source : Clark 1997, 54

Au cours de notre questionnement, nous avons noté l'hétérogénéité des textes de Sarah Harriet Burney. Une conjecture à laquelle nous tâcherons de répondre par nos micro-lectures est de savoir si cette diversité traduit un détachement progressif par rapport à la marque Burney. Dans ce cas, imiter Frances Burney dans ses premiers romans aurait été pour Sarah Harriet Burney un moyen de s'aguerrir, de se faire les griffes, mais aussi de montrer patte blanche devant les critiques en s'abritant derrière un modèle qu'ils approuvaient.

Sarah Harriet Burney se démarque des nombreuses voix anonymes conformes au style Burney ayant contribué au développement du roman car elle partagea avec sa demi-sœur un imaginaire familial, culturel, géographique et social qui influença les questions qu'elles abordèrent. La chronologie nous interdit d'imaginer Sarah Harriet Burney comme un relais entre Frances Burney et les romancières du corpus qui signèrent leurs roman *by a lady*. Le fait qu'elle ait commencé à écrire alors que l'engouement autour de Frances Burney commençait à s'essouffler corrobore l'idée que sa griffe apporta à la marque de fabrique initiale une nouvelle teinte.<sup>232</sup> Parce qu'elle suivit sa demi-sœur au même titre que les autres écrivaines de notre

<sup>231</sup> Clark 1997, 54. Voir aussi le chapitre 1 de la dernière partie, II, 1.

<sup>232</sup> Voir troisième partie, chapitre 1.



sélection, il convient d'étudier son œuvre non pas en lien avec Frances Burney seule, mais plus généralement comme membre d'un réseau de romancières contemporaines partageant le même héritage. Conceptualiser sa griffe nous aide à formuler des hypothèses sur les avantages et les inconvénients de reproduire la marque Burney. Voyons donc à présent pourquoi cette notion peut s'appliquer aux autres écrivaines du corpus et tentons de démontrer qu'elle présente un intérêt dans le cadre de notre analyse de leurs romans.

#### IV. Le modèle Burney et le roman *by a lady*

Le vocabulaire des journalistes des revues critiques nous permettra, dans ce dernier point, de planter les jalons qui nous serviront à fixer les limites du modèle Burney que les romans du corpus suivirent. Comme les romancières anonymes reproduisirent l'exemple donné par les récits de Burney, nous retrouvons dans leurs textes la marque de fabrique Burney. Cette partie nous donnera la possibilité de modéliser la dynamique reliant ces autrices anonymes à l'écrivaine la plus célèbre de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette relation sous-tendra notre recherche puisque ce sont ces liens que nous tâcherons de démêler dans l'ensemble de cette thèse ; nous nous contenterons donc pour le moment d'en esquisser les grandes lignes car notre démonstration par l'analyse en découlera. Tout d'abord, nous nous concentrerons sur cet ensemble de récits et de romancières que nous appellerons l'"école Burney" afin d'expliquer la pertinence de notre choix de formule.<sup>233</sup> Puis, nous montrerons que la marque Burney est de fait avant tout une norme. Nous présenterons les raisons pour lesquelles les romancières en question la suivirent sous forme d'hypothèses et proposerons une manière de considérer les récits de l'école Burney dans la suite de notre réflexion.

##### 1. L'école Burney : l'influence d'un modèle

Le fait que les critiques aient mis en avant les similitudes entre les romans des deux demi-sœurs est d'autant moins étonnant que le même type de vocabulaire fut utilisé pour commenter

---

<sup>233</sup> Le critique de *Clarentine* emploie l'expression de façon abstraite ; nous aimerions en faire un ensemble délimité par des critères d'adhésion nous permettant de lister les auteures et romans qui y appartiennent, *Critical Review*, vol. 23 (1798), 471.

les publications d'autrices anonymes, comme l'illustre le tableau 2.<sup>234</sup> Les parallèles dressés entre les imitatrices qui empruntent au modèle ("imitators", "borrowed", "model"), se prennent pour une Burney ("imagine herself a Burney"), ou encore marchent dans les pas de Frances Burney ("in the footsteps of Miss Burney", formule répétée quatre fois) suggèrent que Burney fit école, ce que semble confirmer l'expression "Cecilia school". École est ici à prendre dans un sens plus large que la définition stricte de "groupe ou suite de personnes, d'écrivains, d'artistes qui se réclament d'un même maître ou professent les mêmes doctrines".<sup>235</sup> En réalité, même si certaines préfaces des romans du corpus font fortement écho à celles de Burney, et que cette dernière est parfois mentionnée dans les récits, les anonymes ne revendiquent pas explicitement Burney comme modèle.<sup>236</sup> Ce sont plutôt les critiques qui, par les ressemblances qu'ils mirent en évidence dans les revues, nous invitent à utiliser cette étiquette. Il est d'ailleurs significatif que Frances Burney, qui était en relation avec les personnalités culturelles les plus notables de la fin du siècle, n'ait eu ni véritable mentor ni protégée parmi ses contemporaines.<sup>237</sup> Francus émet l'hypothèse que ce pourrait être le fait de son anxiété mais que cela traduit aussi certainement l'importance de considérer les classes sociales tout autant que le genre dans notre perception des cercles intellectuels.<sup>238</sup> Ainsi, malgré la profusion de sa correspondance, rien ne semble indiquer que Frances Burney ait réagi à cette tendance des aspirantes romancières à la prendre comme modèle.

---

<sup>234</sup> Nous considérons *The Victim of Fancy* de Elizabeth Sophia Tomlins (1786) comme un roman de l'école Burney mais nous ne l'avons pas inclus dans ce tableau puisque sa critique ne mentionne pas Burney. Pour établir le tableau 2, nous avons consulté les archives numérisées de la *Monthly Review* et de la *Critical Review* sur *Hathi Trust Digital Library*. Nous avons trié les résultats générés par la recherche des termes "Burney", "Evelina", "Cecilia", "Camilla", "The Wanderer", et "d'Arblay" dans les archives en ligne des numéros datant de 1779 à 1830 afin de garder les occurrences de ces termes en lien avec Frances Burney qui apparaissaient dans un article portant sur un roman *by a lady*.

<sup>235</sup> "École, n", *Le Grand Robert*.

<sup>236</sup> À l'exception près de l'autrice de *Lumley-House*, comme nous le verrons dans le dernier chapitre. Nous étudierons les préfaces de ces romans au chapitre 1 de la deuxième partie (I). La préface de *The Conquests of The Heart* qui personnifie le récit ("the following attempt ventures into the world", vol. 1, A2) évoque par exemple l'avertissement au lecteur dans *Cecilia* ("sends Cecilia into the world with scarce more hope, though far more encouragement, than attended her highly-honoured predecessor, EVELINA"), Frances Burney, *Cecilia: or, Memoirs of an Heiress* (1782, Oxford : Oxford University Press, 2008), 3.

<sup>237</sup> Ce qui n'empêche qu'elle cultiva une relation privilégiée avec Hester Lynch Thrale et sa nièce Charlotte Barrett, la correspondante préférée de Sarah Harriet Burney qui édita *Diary and Letters of Madame D'Arblay* en 1842. Voir par exemple Kate Chisholm, *Fanny Burney: Her life, 1752-1840* (Londres : Chatto & Windus, 1998), 59-87, 204, 272-285.

<sup>238</sup> C'est l'idée avancée par Marilyn Francus lors d'une table ronde de l'ASECS intitulée "New Approaches to Women's Networks in the Long Eighteenth Century" (atelier 192) en mars 2018 : "Frances Burney Short-Circuits the Network". Programme disponible sur [https://historyofwomenphilosophers.org/content/uploads/2018/03/acfod2\\_e022fd5c3ce48c795cb9b76f441c41.pdf](https://historyofwomenphilosophers.org/content/uploads/2018/03/acfod2_e022fd5c3ce48c795cb9b76f441c41.pdf).

TABLEAU 2 : CRITIQUES DES ROMANS BY A LADY DE L'ECOLE BURNEY, 1785-1791

Author	Titre	Critiques
Laetitia-Matilda Hawkin	<i>Constance: a Novel. The First Literary Attempt of a Young Lady. In Four Volumes.</i> 1785	"one of the best productions of his sort that hath appeared since CECILIA", "our 'young lady' does not yield to female novellists of the highest rank", <i>Monthly Review</i> , vol. 74 (juin 1786), 306.
Elizabeth Sophia Tomlins	<i>The Conquests of the Heart. A Novel. By a Young Lady.</i> 1785	"To originality it has few claims, for the ground work and colouring are evidently borrowed from Evelina and Cecilia; yet still we will recommend it—for it pleads the cause of virtue", [Charles Burney Jr.], <i>Monthly Review</i> , vol. 74 (juin 1786), 472-73.
Anne Fuller	<i>The Convent: or, the History of Sophia Nelson. In Two Volumes. By a Young Lady.</i> 1786	"This pleasing writer treads in the footsteps of miss Burney with considerable success...", <i>Critical Review</i> , vol. 62 (décembre 1786) 469-70 ; "The fair Writer has evidently taken the Author of Cecilia for a model. Could she have chosen a better?", <i>Monthly Review</i> , vol. 76 (mai 1787), 449-50.
Anon.	<i>Lumley-House: a Novel. The First Attempt of a Young Lady. in Three Volumes.</i> 1787	"The young lady attempts to walk in the footsteps of miss Burney: it would be injudicious praise, as well as injurious to her 'fair fame,' to say that she has equalled Cecilia or Evelina", <i>Critical Review</i> , vol. 63 (mai 1787), 391 ; "Almost every female of sensibility (and we observe it with much regret), is apt to imagine herself a Burney, and to believe that she cannot be better employed than in favouring the public with a pretty novel...", <i>Monthly Review</i> , vol. 77 (août 1787), 162-63.
	<i>The Platonic Guardian; or the History of an Orphan. By a Lady.</i> 1787	"We trace our author so often in the footsteps of miss Burney, that we must at least deny her the praise of originality", <i>Critical Review</i> , vol. 64 (novembre 1787), 392.
Mrs Johnson	<i>The Innocent Fugitive; Or the Memoirs of a Lady of Quality. By the author of the Platonic Guardian.</i> 1789	"We reviewed the Platonic Guardian [...] and we traced the fair author in the footsteps of Miss Burney. The character of Bennet is drawn and coloured from the same original, and some less important and striking imitations of that celebrated novelist may be discerned", <i>Critical Review</i> , vol. 68 (août 1789), 164.
	<i>Terentia. By the author of the Platonic Guardian.</i> 1791	"one of the few imitators of miss Burney that we can read with pleasure [...]. Terentia will hold her place on the second shelf, though the author, with more care, might have claimed a higher station", <i>Critical Review</i> , vol. 4 (1792), 352.
Anon.	<i>Oswald Castle, or Memoirs of Lady Sophia Woodville; a Novel. In Two Volumes. By a Lady.</i> 1788	"a production of the Cecilia school, and so nearly allied to it, that we cannot pronounce it very new or interesting", <i>Critical Review</i> , vol. 66 (décembre 1788), 503.

TABLEAU 3 : CRITIQUES DES ROMANS BY A LADY, 1778-1790

Date	Titre	Critiques
1779	<i>Coxheath-Camp: A Novel. In a Series of Letters. By a Lady. In Two Volumes.</i>	"we meet with nothing but that kind of sentimental narrative, which, though in itself not unpleasant, has been served up in such a variety of ways by the present race of novelists, that we are almost sick of the dish", <i>Monthly Review</i> , vol. 60 (mars 1779), 239
1781	<i>Literary Amusements; Or, Evening Entertainer. By a Female Hand.</i>	"Amusements for the illiterate!", <i>Monthly Review</i> , vol. 66 (juin 1782), 476.
1782	<i>An Interesting Sketch of Genteel Life. By a Lady.</i>	"This 'interesting sketch' is one of the most tedious and uninteresting things imaginable: unless (as in this fair lady's estimation!) love and marriage should be deemed the only ends of our existence", <i>Monthly Review</i> , vol. 66 (juin 1782), 474.
1784	<i>The Myrtle: Or, Effects of Love. A Novel, In a Series of Letters. By a Lady. In three Volumes.</i>	"We peruse so many trifling performances of this kind, that we want a variety of language to characterise them; but, in future, when we meet with any thing unusually trifling, we may say, that it is as trite as insignificant, and as uninteresting as the Myrtle", <i>Critical Review</i> , vol. 59 (janvier 1785), 66.
1785	<i>Belmont Grove: Or, the Discovery. A Novel, in a series of Letters, By a Lady. In Two Volumes.</i>	The whole is a very insipid, insignificant performance; and if this 'lady' had been debarred from pen and ink, the Reviewers would have had cause to bless the friendly hand which saved them from 'honest anguish and an aching head", <i>Critical Review</i> , vol. 59 (janvier 1785), 475.
1786	<i>The Innocent Rivals, a Novel, Taken from the French, With Alteration and Additions. By a Lady. In Three Volumes.</i>	"A set of dull sentimental letters, with little to instruct or entertain. This work, which is said to be taken from the French, is one of the most useless captures which has occurred during the recent literary hostilities", <i>Critical Review</i> , vol. 62 (août 1786), 149.
1787	<i>Edward and Sophia. A Novel. In Two Volumes. By a Lady.</i>	"The novel is undoubtedly superior to the general herd; but we ought also to remark, that there is a levity, when the author speaks on sacred subjects, which we greatly disapprove... These volumes are said to be written by a lady, and indeed there are many lady-like errors to be found in it...", <i>Critical Review</i> , vol. 64 (novembre 1787), 392.
1787	<i>Georgina: or Memoirs of the Bellmour Family. By a Young Lady. in Four Volumes.</i>	"We hope the young lady had learned the art of making pies and puddings, with a long etcetera of female accomplishments, before she was initiated into this idle trade", <i>Critical Review</i> , vol. 63 (mai 1787), 389.
1788	<i>Edward and Harriet, or the Happy Recovery; a Sentimental Novel. By a Lady. Dedicated by Permission to Her Grace the Duchess of Devonshire.</i>	"How long, O Novelist! wilt thou abuse our patience? How long wilt thou continue to persecute us by the publication of 'Nothings,' and those too in 'so strange a style'—So nonsensically, so stupidly written, that even Laughter is unable to exercise his functions on them", <i>Monthly Review</i> , vol. 79 (novembre 1788), 467.
1788	<i>The School for Tutors. Written by a Lady, Since Deceased, The Authoress of Several Former Publications.</i>	"This little volume is said to be the production of a lady, and there is no sort of reason to question it. It is written in the slight and extravagant style so fashionable with the modern female novelist...", <i>Monthly Review</i> , vol. 79 (novembre 1788), 466.

TABLEAU 4 : CRITIQUES DES ROMANS BY A LADY, 1790-1810

Date	Titre	Critiques
1790	<i>Sydney and Eugenia: A Novel. in Two Volumes. By a Lady.</i>	"Neither novelty nor merit in these volumes: it is the hackneyed tale ten times told; told till it disgusts. As it is from a female pen, we can excuse the profusion with which Hymen scatters his favours; but we cannot excuse, from a lady, the great susceptibility of each fair one introduced", <i>Critical Review</i> , vol. 70 (juillet 1790), 97.
1796	<i>The Launch. A Novel. Written by a Lady.</i>	"This novel soars so sublimely above all the rules of common orthography, common grammar and common sense", <i>Critical Review</i> , vol. 16 (avril 1796), 472.
1798	<i>Caroline. In Three Volumes. By a Lady.</i>	"We have scarcely ever read anything so improbable and uninteresting as the contents of these pages, even in this age of absurdity, when milliners and stay makers scatter their ridiculous inventions, under the title of a novel", <i>Critical Review</i> , vol. 22 (avril 1798), 478.
1799	<i>Helen Sinclair: A Novel. By a Lady. In Two Volumes.</i>	"We observe fewer violations of probability than in the greater part of the novels which are poured out in such torrents from the press", <i>Monthly Review</i> , vol 29 (mai 1799), 89.
1801	<i>Adamima, a novel, by a lady. In Two Volumes.</i>	"A tame spiritless performance, without novelty of incident or a single ray of imagination;—one of the milk-and-water messes which the young ladies of the present day are continually craving for, because their instructors have neglected to prepare their stomachs for the digestion of more solid food," <i>Critical Review</i> , vol. 33 (décembre 1801), 461.
1810	<i>The Adultrous; Or, Anecdotes of Two Noble Families. A Tale. In Four Volumes. By an English-Woman.</i>	"Surely this is a strange subject for a Woman to make the basis and the title of her story: but the work is intended to be moral, and to exemplify the evils which may arise from female misconduct. We rejoice, however, that the cause of virtue has more powerful advocates than this well-meaning writer, and that it is defended in other works besides this feeble production. [...] The third volume attains its allotted size by means of Emily's reflections on her pillow, with a few dialogues, which serve to demonstrate what utter emptiness may be arranged and printed as conversation in a modern novel. This 'Englishwoman' does not seem to be perfectly mistress of her native language. [...] In short, as a learned author has observed that 'some books may be read by deputy, and extracts made of them by others,' so we trust that the ennui which we have experienced, and the representation which we have made of this performance, will exempt our friends from fatigue that would be similar to our own", [Anna Laetitia Barbauld], <i>Monthly Review</i> , vol. 62 (mai 1810), 98.

Occasionnellement, l'attribution d'une critique à son auteur peut contribuer à notre analyse. Lorsque Charles Burney Jr se charge de commenter *The Conquests of the Heart* d'Elizabeth Sophia Tomlins, souligner le manque d'originalité du roman, au demeurant recommandable, est ainsi une manière de rappeler la primauté de sa sœur. L'évolution de la posture des critiques est particulièrement intéressante : la comparaison à Burney, initialement laudative, finit par dénoter la lassitude. Pourtant, même dans de tels cas, les journalistes semblent se montrer plus accommodants que dans leur examen d'autres romans qui alimentent alors les bibliothèques de prêt.

En effet, les tournures des commentateurs pour désigner la romancière lambda sont souvent féroces, comme en attestent les extraits choisis dans les tableaux 3 et 4.<sup>239</sup> Les romans sont fréquemment décrits comme des livres de pacotille traitant avec une grande platitude de sujets rebattus et improbables.<sup>240</sup> Ils paraissent ainsi comme une énième contribution insignifiante dans la masse ("general herd") de romans de femmes qui "inondent" le marché ("the novels which are poured out in such torrents from the press"). Souvent condescendants et parfois sarcastiques, les critiques relèvent régulièrement le genre des autrices, tantôt pour insister sur leur grammaire hasardeuse ("there are many lady-like errors to be found in it", "this novel soars so sublimely above all the rules of common orthography, common grammar and common sense"), tantôt pour justifier leur sentimentalisme effréné ("as it is from a female pen, we can excuse the profusion with which Hymen scatters his favours"), et tantôt pour les replacer dans un cadre domestique plus approprié ("we hope the young lady had learned the art of making pies and puddings, with a long etcetera of female accomplishments, before she was initiated into this idle trade").

Le même type de discours se retrouve dans l'article d'Anna Laetitia Barbauld sur *The Adultrous; Or, Anecdotes of Two Noble Families, by an English-Woman* : "Surely this is a strange subject for a Woman to make the basis and the title of her story [...] This 'Englishwoman' does

---

<sup>239</sup> Les tableaux 3 et 4 sont composés d'un échantillon de titres de romans *by a lady* contemporains aux romans de l'école Burney. La sélection tend à illustrer les différents types de discours critiques identifiables dans les revues de l'époque. Pour notre propos, nous avons volontairement choisi de citer des extraits parmi les plus saisissants répertoriés dans Garside 2001, ce qui ne signifie pas que d'autres articles plus favorables n'existaient pas. Parmi les dix-huit romans présentés ici, nous en avons retenu deux publiés sous une autre forme de signature pseudonyme mettant en avant le genre de son autrice, *by a female hand* et *by an English-woman*, en raison de la pertinence de leurs critiques.

<sup>240</sup> Les termes "hackneyed", "trite", "trifle", "insignificant" et "improbable" sont parmi ceux les plus fréquemment utilisés dans les revues.

not seem to be perfectly mistress of her native language". Le fait qu'elle ne se montre pas plus conciliante envers les romancières que ses homologues masculins est d'autant plus intéressant que son article de la *Monthly Review* fut publié en 1810, soit la même année que *The British Novelists*, "une entreprise de création du canon".<sup>241</sup> Dans cette collection de 50 volumes, Barbauld rassemble 26 titres de romans dont 11 produits par des écrivaines : chacun est précédé d'une introduction biographique, et l'ensemble de la série est préfacé d'un essai critique qui cherche à légitimer le roman en tant que genre littéraire.<sup>242</sup> L'année suivante, elle publia *The Female Speaker*, une autre anthologie visant à familiariser les jeunes filles avec les meilleurs auteurs de leur langue maternelle selon le principe suivant : "a taste for fine writing cannot be cultivated too early; and the surest mode of cultivating it is by reading it at that period of life when what is read is indelibly impressed upon the memory, and by reading nothing, which does not deserve to be so impressed".<sup>243</sup> De la même manière, Mary Wollstonecraft dans son article sur *The Happy Recovery: a Sentimental Novel by a Lady* publié dans *The Analytical Review* en 1788 dénigre la "masse hétérogène de sottise, d'affectation et d'improbabilité" qui compose ce roman et concourt à enseigner aux lectrices les faux sentiments, une critique que Tegan met sur le compte du parti pris de la plupart des critiques.<sup>244</sup>

Certaines critiques se démarquent toutefois. L'article sur *Adamima* en 1801 tient les éducateurs des lectrices responsables pour la banalité insipide de l'ouvrage ("one of the milk-

---

<sup>241</sup> "A canon-making enterprise", William McCarthy & Elizabeth Kraft (éds.), *Poems of Anna Letitia Barbauld* (Athens, Géorgie : University of Georgia Press, 1994), 360 ; Anne Toner, "Anna Barbauld on Fictional Form in *The British Novelists* (1810)", *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 24, n° 2 (hiver 2011-12), 171.

<sup>242</sup> *The Old English Baron*, Clara Reeve, 1777 ; *The Female Quixote*, Charlotte Lennox, 1752 ; *Lady Julia Mandeville*, Frances Brooke, 1763 ; *Nature and Art*, Elizabeth Inchbald, 1796 ; *A Simple Story*, Elizabeth Inchbald, 1791 ; *The Old Manor House*, Charlotte Smith, 1793 ; *Evelina*, Frances Burney, 1778 ; *Cecilia*, Frances Burney, 1782 ; *The Romance of the Forest*, Ann Radcliffe, 1791 ; *The Mysteries of Udolpho*, Ann Radcliffe, 1794 ; *Belinda*, Maria Edgeworth, 1810. L'inclusion de Clara Reeve mérite d'être soulignée puisqu'avant Barbauld, elle publia en 1785 *The Progress of Romance*, "the first full critical and historical account of the modern novel form (the one most used by women writers), [in which she] defends the genre of romance against its many attackers on both aesthetic and moral grounds", "Clara Reeve", *The Orlando Project*, consulté le 15 juin 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=reevcl](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=reevcl).

<sup>243</sup> Barbauld précise que son anthologie est calibrée pour convenir aux goûts et aux devoirs féminins : "The editor had only to add, that this Collection, being intended chiefly for females, she has considered that circumstance, not only in having a more scrupulous regard to delicacy in the pieces inserted, but in directing her choice to subjects more particularly appropriate to the duties, the employments, and the dispositions of the softer sex", Anna Letitia Barbauld, *The Female Speaker; or, Miscellaneous Pieces, in Prose and Verse, Selected from the Best Writers, and Adapted to the Use of Young Women* (1811, Londres : Baldwin, 1816), iii-vi.

<sup>244</sup> "The unrestrained expression and fabulation reviewers expected of most women's fiction", cité par Mary Beth Tegan, "Mocking the Mothers of the Novel: Mary Wollstonecraft, Maternal Metaphor, and the Reproduction of Sympathy", *Studies in the Novel*, vol. 42, n° 4 (hiver 2010), 357-58.

and-water messes which the young ladies of the present day are continually craving for, because their instructors have neglected to prepare their stomachs for the digestion of more solid food").<sup>245</sup> Autrement dit, le marché du livre était saturé par ce type de romans qui remportaient un tel succès à cause de l'éducation genrée qui privait les jeunes filles de lectures mieux considérées. Le critique semble ainsi dénoncer un dysfonctionnement systémique plutôt qu'une prédilection essentialiste des femmes pour le sentimental.

En somme, aux yeux des critiques du tournant du siècle, la grande majorité des romans paraissaient une perte de temps, au mieux inoffensifs, rarement édifiants. Il n'est alors pas étonnant que l'accueil empressé d'Evelina ait suscité l'intérêt des romancières :

This novel has given us so much pleasure in the perusal, that we do not hesitate to pronounce it one of the most sprightly, entertaining, and agreeable productions of this kind, which has of late fallen under our notice. A great variety of natural incidents, some of the comic stamp, render the narrative extremely interesting. The characters, which are agreeably diversified, are conceived and drawn with propriety, and supported with spirit. The whole is written with great ease and command of language.<sup>246</sup>

Plaisir, divertissement et intérêt plutôt qu'ennui, incidents naturels plutôt qu'improbables, personnages diversifiés plutôt que banals : le premier roman de Burney proposa aux romancières anonymes un modèle enviable.

Tout modèle à succès attire la convoitise, ce qui explique que les romancières anonymes cherchèrent à découvrir la recette de la réussite Burney à tout prix. Si nous en revenons à l'image de la marque de fabrique comme formule englobant les techniques narratives propres à Burney, nous pourrions considérer que les imitatrices de ce modèle, en cherchant à le reproduire, produisirent des ersatz des originaux, des substituts de moins bonne tenue. Dans une logique de concurrence, les pratiques des épigones de Burney, les membres de l'école Burney, soulèvent une question d'ordre éthique. La législation en vigueur ne définissait pas si clairement qu'aujourd'hui le principe de la propriété intellectuelle, mais en fonction de la proximité de la trame narrative du modèle et de la copie, le problème d'une éventuelle violation de droits d'auteurs, poussée dans les cas extrêmes à la limite du plagiat ou de la contrefaçon, pourrait se poser.<sup>247</sup> Ces notions présupposent d'envisager le statut de ces imitations principalement en tant que biens marchands et de considérer les romancières comme des rivales sur le marché du livre, une position qui

---

<sup>245</sup> *Critical Review*, vol. 33 (1801), 401.

<sup>246</sup> *Monthly Review*, vol. 58 (1778), 316.

<sup>247</sup> Voir le chapitre suivant "goût de la nouveauté et paradigme de l'imitation".



semble pouvoir se justifier étant donné la préoccupation financière qui semble avoir poussé nombre d'entre elles à chercher à se faire publier.

Inversement, si nous considérons qu'en s'inscrivant dans l'école Burney, les romancières anonymes s'approprièrent cette marque de fabrique et contribuèrent à son façonnage, nous pourrions les considérer non plus comme des concurrentes de Burney mais comme des entreprises individuelles cherchant à se greffer à une maison mère afin d'en devenir des branches ou filiales et de bénéficier de son prestige. Ceci invite à considérer davantage la marque de fabrique Burney et son rayonnement comme démarche collaborative.

Quoiqu'il en soit, une marque de fabrique ne peut être détournée que jusqu'à un certain point. Apposé comme un sceau ou encore un logo sur une imitation trop éloignée de l'original, le seul nom Burney ne suffisait pas à tromper l'œil du lecteur averti si l'écart entre ses attentes et le produit devant lui était trop grand. Ce fut ce qui se produisit lors de la publication de *The Sylph* dont nous avons déjà exposé la genèse, puisque Thrale trouva le contenu bien trop "vulgaire" pour pouvoir être l'œuvre de Burney. Là où la ruse de l'éditeur put se montrer dangereuse fut auprès des lecteurs et lectrices moins vigilants, ce qui parut inquiéter Thrale :

I cannot help writing just to express my Wishes that you would chide Lowndes for advertising his Novel called the Sylph in the Manner he does [...] your reputation as an Author is young yet & cannot carry Weight. Excuse me my sweet Friend, but after many silly Enquiries & Hints from People I have seen, this Morning's Post brought me a letter from a Lady forty Miles off, from which I take Leave to copy for your use the following Paragraph. 'I want your opinion of the Sylph; if as 'tis said it is written by your Miss Burney—very well; but was She my Daughter, I think I should feel sorry at her Age to see her so perfectly acquainted with the warm Passions supposed incident to our Sex which I should rather wish her to be ignorant of—at least for a few Years.' Now do my lovely Girl get your Papa to huff the Man for making your Reputation contribute to sell his nasty Novels; & pray see all the Shows, and divert yourself a great deal before you come home to rusticate at Streatham.<sup>248</sup>

Lorsque le public croit avoir affaire à un produit authentique, le risque qu'il nuise à l'image de marque de l'original est réel s'il est de piètre qualité, un phénomène plus considérable quand le nombre de copies est important. Nous supposons que ce fut un facteur dans la perte d'intérêt des

---

<sup>248</sup> Crump, 175. Ce n'est pas la seule mention de l'incident dans la correspondance de Thrale : "Her Scoundrel Bookseller having advertised the Sylph along with it lately, and endeavouring to make the World believe it hers; Mrs Leveson runs about Town saying how clever Miss Burney must be! & what Knowledge of Mankind she must have! Knowledge of Mankind! in good time; the Sylph is an obscene Novel, and more Knowledge of Mankind is indeed wanting to't than any professed Virgin should have", Katharine C. Balderston (éd.), *Thraliana: The Diaries of Mrs. Hester Lynch Thrale (Later Mrs Piozzi), 1776-1809* (Oxford: Oxford University Press, 1951), vol. 1, 363, consulté le 15 juin 2021 sur [http://www.open.ac.uk/Arts/reading/UK/record\\_details.php?id=23143](http://www.open.ac.uk/Arts/reading/UK/record_details.php?id=23143).

critiques envers ces romans de l'école Burney.<sup>249</sup> Poursuivons désormais notre réflexion autour de la marque Burney en tant que modèle narratif en interrogeant les notions de norme prescriptive et de norme descriptive.

## 2. Une ligne de conduite normée : trajectoire fléchée et chemins de traverse

Le vocabulaire des critiques, parce qu'il met en avant des similarités entre les romans de Frances Burney et ceux du corpus, laisse penser que les romancières de l'école Burney suivaient un modèle. Plutôt que de comparer systématiquement les correspondances et écarts entre chaque roman du corpus et l'œuvre de Burney pour confirmer ou contredire les impressions qui émanent des revues, nous nous attellerons davantage à cerner ce qui constitue la norme narrative observable dans ces romans oubliés du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. La nuance tient à la différence entre norme prescriptive et norme descriptive.

De même que le reste de la fiction contemporaine, les romans *by a lady* à l'étude peuvent être vus comme convenus et prévisibles. Nous pouvons considérer qu'en se conformant à un modèle, ces romancières transformèrent les caractéristiques des romans de Burney en conventions à imiter. En d'autres termes, ils l'érigèrent en norme prescriptive. En la reproduisant, ils lui donnèrent davantage de visibilité et répandirent ses principes : ce style d'écriture devint ainsi une pratique majoritaire, autrement dit une norme observable ou descriptive.<sup>250</sup> Ce qui importe à notre propos est principalement le réinvestissement de ces stratégies d'écriture par les anonymes qui en les interprétant et en les modulant les disséminèrent, confortant par là même leur statut de conventions. Nous tâcherons d'être attentive à ne pas laisser entendre qu'une seule norme narrative clairement identifiable monopolisait le marché. Notre sujet d'étude est l'école Burney, mais bien d'autres romans de l'époque partageaient avec eux plusieurs de ces conventions : il conviendra alors de nous demander si leur traitement différait. Cette mutualisation hypothétique des conventions s'expliquerait notamment par l'héritage commun transmis à tous ces romans, ceux de Burney y compris, influencés par l'évolution des pratiques d'écriture tant d'écrivaines que d'écrivains tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> Cette hypothèse sera vérifiée au chapitre 2 de la dernière partie.

<sup>250</sup> "Norme", 1, "Type concret ou formule abstraite de ce qui doit être, en tout ce qui admet un jugement de valeur : idéal, règle, but, modèle suivant les cas. Canon, loi, modèle, principe, règle" ; 2, "État habituel, ordinaire, régulier, conforme à la majorité des cas (cf. La moyenne, la normale)", *Le Grand Robert*.

<sup>251</sup> Voir le II, 2 du chapitre suivant ainsi que le chapitre 2, I de la troisième partie.

*Evelina* fut si bien accueilli lors de sa publication parce qu'il se démarqua du lot commun des romans anonymes en réinventant les normes en cours. Pour les imitatrices de Burney, la prendre pour modèle leur proposait alors une trajectoire fléchée entre transgression et convenances. Toutefois, nous verrons que le label de l'école Burney n'interdit pas à ces romans des touches d'originalité, et qu'ils ne sont pas toujours aussi convenus et conventionnels que ce à quoi nous pourrions nous attendre.<sup>252</sup> L'important pour les imitatrices de Burney était que le public ne soit pas confronté à un "écart esthétique" trop important, pour reprendre la terminologie de Jauss, ce dont Thrall fit l'expérience à la lecture de *The Sylph* :

[L'écart esthétique est] la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique.<sup>253</sup>

Si Jauss soutient que cet écart fournit "un critère pour le jugement de [la] valeur esthétique" d'une œuvre, nous soutiendrons qu'il pouvait être dans l'intérêt des romancières de notre corpus de le limiter en laissant Burney leur livrer le passage.<sup>254</sup>

L'usage répété que les journalistes firent de la métaphore de la romancière anonyme marchant dans les pas de Burney est particulièrement révélateur de leur apparente position de dépendance (tableau 2). Elle permet de supposer que les adeptes de l'école Burney s'avancèrent dans la même direction et amène la question des trajectoires empruntées par ces romancières. Ceci est d'autant plus frappant que le même champ lexical du cheminement parsème les articles sur *Camilla* :

In the present work, Mrs D'Arblay, (formerly known as Miss Burney,) with equal judgment and modesty, pursues the track in which she has already acquired so much deserved reputation; without suffering herself to be diverted from her native bent by an affectation of excelling in different kinds of writing, and without catching the infection of that taste for the marvellous and the terrible, which, since the appearance of her former productions, has, with some writers, become the fashion of the day.<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> Nous le verrons à plusieurs reprises au cours de notre analyse des récits dans la deuxième partie.

<sup>253</sup> Jauss, 58.

<sup>254</sup> Voir le chapitre suivant II, 2.

<sup>255</sup> *Monthly Review*, vol. 21 (1796), 156. L'attitude de Burney envers le gothique sera nuancée au chapitre 3 de la partie 2.

La *Monthly Review* met ainsi en avant la détermination de Burney à tracer sa route tandis que la *Critical Review* rappelle que personne n'égale Burney dans son domaine d'expertise grâce à une image similaire : "our ingenious novelist appears without a competitor on the track he has chosen to tread".<sup>256</sup>

En cherchant à imiter le modèle Burney, les autrices de notre corpus suivirent les traces de l'autrice sans atteindre le même degré de réussite. Si nous supposons que l'explication tient spécialement à une moins bonne maîtrise de l'écriture, ceci justifierait qu'elles tâchèrent d'emprunter des sentiers déjà tracés. Calquer un modèle narratif leur permit de progresser dans une direction connue, la résolution d'une intrigue convenue servant alors de point cardinal. Cependant, la valeur esthétique d'un roman passe aussi par la nécessité de dévier de certaines conventions, comme celle du voyage peut exiger de s'écarter des voies principales. Ne pas connaître suffisamment le terrain empêche de négocier au mieux ses subtilités : à ce titre, nous vérifierons l'hypothèse selon laquelle les romancières du corpus prirent des chemins de traverse dans un souci d'efficacité, des raccourcis narratifs, qui, trop rapides ou peu praticables, pénalisèrent la trajectoire de leur réception. Nous avancerons toutefois que leur objectif était notamment de s'assurer une rétribution financière. S'orienter dans les pas de Burney leur permit d'y prétendre, alors qu'ouvrir de nouvelles voies leur aurait été impossible sans guide adéquat.

Si ces raccourcis eurent certainement un impact sur la trajectoire critique que ces romans connurent, ils permirent néanmoins à leurs autrices d'éviter de faire fausse route au point de produire ce que Sarah Harriet Burney dénigre sous le nom de "licentious trash" dans *Traits of Nature*, peut-être son roman le plus poli et didactique.<sup>257</sup> Adela, l'héroïne, y apprend à relativiser le préjudice associé aux romans alors en vogue lorsqu'elle lit les productions agrammaticales et presque obscènes de Mrs Cameron, l'amie calculatrice de sa mère :

To such licentious trash as this, the Novels she had before reprobated seemed the very essence of wisdom; and there was scarcely a trite or an improbable narrative amongst them that she did not now heartily regret, and, in some measure, even esteem, as possessing the negative merit of intending no harm, although it aimed at no good.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> *Critical Review*, vol. 18 (1796), 26. Le pronom personnel "he" utilisé dans l'article de la *Critical Review* est probablement une coquille car "Mrs D'Arblay" est mentionnée explicitement et le pronom "she" est employé ailleurs dans le même article. Il se pourrait que ces journalistes reprennent l'expression similaire "I yet presume not to attempt pursuing the same ground which they have tracked" employée dans la préface d'*Evelina* que nous étudierons dans le chapitre suivant, II, 1.

<sup>257</sup> Voir les chapitres 2 et 3 de la dernière partie.

<sup>258</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 279.

Burney y fait usage des mêmes lieux communs que l'on retrouvait dans les revues critiques promptes à hiérarchiser la littérature.<sup>259</sup> Signalons que déjà en 1786, Mrs Cowley opposa à Burney les plumes plus grossières incapables d'esquisser des portraits subtils et nuancés dans *The Scottish Village; or, Pitcairne Green, a Poem*. Plus significatif encore est le fait que le critique de la *Monthly Review* considéra cet hommage comme l'extrait le plus méritoire du poème en l'insérant dans sa recension :

Attention, tir'd with fancied scenes like these,  
 Recoils, and wishes for familiar hours;  
 Pants for the pillow'd chair, the robe of ease,  
 And gladly yields to common life it's pow'rs.  
 What pen but BURNEY's then can sooth the breast?  
 Who drew from nature with a skill so true?  
 In ev'ry varying mode it stands contest,  
 When brought by her before th'enquirer's view.  
 A pow'r peculiar all her portraits fill.  
 When lines are bold and strong, a vulgar pen  
 May take the sketch; it asks no mighty skill  
 Misers to paint, or mad, or wayward men.  
 But Human Nature in its faintest dye  
 BURNEY detects, and drags to open day;  
 Makes evident what flip'd th' unmarking eye,  
 And bids it glare with truth's pervading ray.<sup>260</sup>

Ni bons à jeter aux ordures, ni de la trempe des récits de Burney, anonymes mais reconnaissables, les textes *by a lady* sélectionnés semblent de prime abord échapper à nos efforts d'identification. La question à nous poser pour l'instant est de savoir comment aborder cet ensemble de romans. Le regard que nous portons sur les romans de notre corpus peut passer par différents prismes de lecture selon que nous parlions, comme les commentateurs des revues, de "style Burney" et d'"école Burney" ou que nous considérions qu'ils forment une classe représentative d'une marque de fabrique. D'autres catégorisations moins déterminées pourraient également fonctionner comme divers facteurs de médiation complémentaires (époque romantique, genre romanesque, roman "féminin", etc.). Croiser ces différentes approches facilitera notre récoognition de la cohérence du corpus. Une manière d'envisager les dynamiques qui les régissent pourrait s'articuler sur trois niveaux : le style Burney constituerait un groupe de romans qui lui seraient conformes et formeraient ainsi une classe (par exemple l'école Burney ;

---

<sup>259</sup> Nous questionnerons cette hiérarchisation dans le dernier chapitre, II.

<sup>260</sup> *Monthly Review*, vol. 78 (1788), 438.

mais de façon moins spécifique, nous pourrions aussi penser au roman domestique sentimental), elle-même subdivisant un genre (le roman).

Dans *Figures V*, Genette distingue l'identité génétique (qui recoupe typiquement l'ensemble des œuvres qui portent le nom d'un même auteur) de l'identité générique (romans, théâtre, poésie, essais, autobiographies, récits de voyage, etc.), deux notions plus poreuses que l'on se les représente :

On pourrait donc soutenir que l'identité génétique détermine une identité empirique de groupe, et que l'identité générique, au moins quand elle est elle-même clairement identifiable, détermine une unité théorique, ou conceptuelle, de classe. Mais il se trouve que l'identité génétique ne se réduit pas à l'identité auctoriale, parce que l'auteur, comme individu physique et moral, n'est pas la seule "source" empirique capable de déterminer l'unité d'un groupe d'œuvres.<sup>261</sup>

Comme la filiation génétique n'est pas nécessairement le fait d'un seul nom d'auteur mais inclut divers types d'affiliation ("par exemple de type historique et national"), nous pouvons considérer que notre groupe de romans incarnant l'école Burney partage une identité génétique, véhiculée par le même nom propre mais des autrices-individus différentes. En outre, nous pouvons postuler qu'un glissement s'opère dans ces romans entre identité génétique et identité générique, puisque les œuvres de l'école Burney, en ce qu'elles interprètent les mêmes motifs et schémas narratifs, constituent une unité conceptuelle.<sup>262</sup> Ils établissent ainsi une classe ou un sous-genre identifiable que nous nous donnons pour objectif de caractériser dans le reste de cette étude.

\*\*\*

Ce chapitre a permis de décomposer le progrès de la marque de fabrique Burney en différentes étapes. Avant la publication d'*Evelina* qui mena Frances Burney à occuper le devant de la scène, la marque Burney peut s'entendre comme l'impression générée par la somme des succès individuels familiaux sous l'impulsion de Charles Burney, figure du patriarcat. Elle est alors congruente à notre propos seulement en tant que tremplin d'où Frances et Sarah Harriet Burney prirent leur élan. Le deuxième stade, qui a fait l'objet de la première partie de notre développement, consiste en un renversement d'une dynamique d'hérédité. La marque de fabrique Frances Burney, si l'on peut considérer qu'elle démarra comme une filiale, devint plus

---

<sup>261</sup> Genette 2002, 49-50.

<sup>262</sup> Voir notamment notre discussion de la superposition du genre social et du genre narratif dans le chapitre 3.

en vogue que la première, et par conséquent prit son autonomie. Ce que l'on désigne par marque de fabrique Burney correspond à ce moment aux romans de Frances Burney et à l'image que s'en fait le public. Enfin, l'essor de la fiction appartenant à l'école Burney fit que, dans un troisième temps, l'expression renvoie à une étiquette que l'on peut placer sur un style d'écriture, qu'il soit adopté par Frances Burney elle-même ou par ses épigones. Les romancières de notre sélection qui signèrent leurs textes de la formule *by a lady* ainsi que Sarah Harriet Burney récupérèrent cette marque de fabrique et, ce faisant, contribuèrent à modifier son envergure et sa spécificité. Nous examinerons en deuxième partie comment ceci s'exprima sur le plan narratif, mais avant d'y arriver, nous souhaitons poursuivre notre délimitation théorique de l'école Burney afin d'établir fermement les fondements de notre analyse.

Lorsque nous nous concentrons uniquement sur la marque de fabrique Frances Burney, nous pouvons considérer le modelage de celle-ci comme l'élaboration de motifs circulant entre deux pôles. D'un côté se trouve Frances Burney, qui donne à sa marque son identité génétique, et de l'autre, les écrivaines anonymes, qui la transforment en instrument d'identité générique. Du fait de la particularité de son parcours, Sarah Harriet Burney peut alors être envisagée sur ce point seulement comme un maillon intermédiaire dans l'expansion de la marque Burney, sans que cela n'implique l'idée de chronologie ni de hiérarchie entre elle et les autres "imitatrices". Ce dernier terme n'est pas sans poser problème ; sa validité sera débattue dans le chapitre prochain qui examinera les oppositions et interactions entre le goût de la nouveauté et le paradigme de l'imitation au moment de la publication des œuvres de l'école Burney.

---

## CHAPITRE 2 :

### GOÛT DE LA NOUVEAUTÉ ET PARADIGME DE L'IMITATION

---

The enthusiastic praise of Austen's novels by Sarah Harriet Burney may reflect an appreciative recognition of Austen's imitation of the fiction of her older half-sister, Frances. Sarah Harriet Burney's related declarations of Austen's work as "charming" and pleasurable seem genuine, even if her musings on the "careless originality" of *Pride and Prejudice* allow for a touch of irony.<sup>263</sup>

Bien qu'elle ne soit qu'une note en fin d'ouvrage, l'hypothèse de Janine Barchas reflète l'entrecroisement complexe des notions d'imitation, d'originalité, et de plaisir sur la période que couvre notre recherche. Le présent chapitre se donne pour objectif premier de chercher à comprendre le statut de l'imitation au moment de la publication des livres de notre corpus. Plus précisément, nous tâcherons de déterminer quelles figures d'imitation correspondent le mieux à nos ouvrages afin d'en cerner les conséquences sur leur réception et les jugements esthétiques dont ils furent l'objet.

Dans cette optique, nous adopterons d'abord une approche synchronique puisque nous partirons du discours critique contemporain aux publications. Nous aurons à cœur de veiller à séparer celui-ci de notre regard rétrospectif dans l'étude des questions esthétiques, éthiques, voire juridiques que l'imitation souleva. L'analyse de ces problématiques nous permettra d'établir ce qui faisait cohabiter des points de vue sur l'écriture imitative qui peuvent sembler contradictoires. En effet, tandis que l'originalité devint au XVIII<sup>e</sup> siècle une qualité essentielle de la création littéraire et que la tendance à l'imitation était moins à la mode à la fin du siècle que plus tôt, cette dernière est un critère structurel de notre sélection d'ouvrages étant donné qu'elle restait un sujet de préoccupation omniprésent dans les magazines. L'imitation délimita le cadre de l'école Burney et constitua de cette manière un paradigme ou modèle de pensées, de valeurs et de normes dont nous nous évertuerons à découvrir les principes fédérateurs. Nous remarquerons entre autres choses que ces contradictions provenaient parfois d'une difficulté à réconcilier un discours général sur les arts au XVIII<sup>e</sup> siècle avec la place plus spécifique de la créatrice dans la société.

---

<sup>263</sup> Janine Barchas, *Matters of Fact in Jane Austen: History, Location and Celebrity* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2012), 286.



## I. Goût de la nouveauté

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la nouveauté ou du moins son apparence devint un critère essentiel pour vendre, se faire connaître, et conquérir l'assentiment des critiques. Nous nous appliquerons à montrer que le neuf attisait le désir de consommation sur le marché du livre, aussi bien quand il concernait les créatrices en tant que personnes que les formats de propagation de l'écrit ou que le genre littéraire.

### 1. Apologie de la jeunesse

Nous argumenterons d'abord que l'image de l'écrivaine était difficilement dissociée de son corps de femme. L'engouement pour la jeunesse de la femme et ce que celle-ci connotait de pureté et de fraîcheur influa donc sur la réception des romans de l'époque en ce qu'il eut un impact sur les choix lexicaux des critiques dans les magazines et sur la réserve de ces derniers à l'égard d'une carrière de romancière qui s'inscrivait dans la durée. Bien sûr, être un jeune homme ou une jeune femme au XVIII<sup>e</sup> siècle n'était pas défini par les mêmes valeurs : les normes sociales décrites et les *accomplishments* associés à chaque genre édictés dans les *conduct books* rendaient ces distinctions explicites.<sup>264</sup> Alors qu'un jeune homme se devait d'être hardi et curieux, que ses expériences et voyages lui permettaient de passer à l'âge adulte, les règles de politesse localisaient la valeur de la jeune femme davantage dans sa fragilité et sa modestie.<sup>265</sup>

Prenons le cas de Frances Burney comme point de départ. La publication de *The Diary and Letters of Madame D'Arblay* à partir de 1842 est un jalon essentiel dans l'évolution de la réception de l'œuvre de Frances Burney. Deux ans après sa mort, ces journaux transformèrent le souvenir brumeux laissé par l'écrivaine dans l'esprit des victoriens pour faire d'elle une figure emblématique d'un passé tout juste révolu.<sup>266</sup> Ils reflètent également l'attention que Burney portait à l'image qu'elle renvoyait à son lectorat. Les instructions qu'elle transmit à sa nièce

---

<sup>264</sup> James Fordyce, *Sermons to Young Women* (1766) ; Hester Chapone, *Letters on the Improvement of the Mind* (1773) ; Lord Chesterfield, *Letters to His Son on the Art of Becoming a Man of the World and a Gentleman* (1774) ; John Gregory, *A Father's Legacy to His Daughters* (1774), etc.

<sup>265</sup> Michèle Cohen analyse le rôle du Grand Tour dans l'éducation des jeunes gens dans *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century* (Londres : Routledge, 1997), 59. Pour une étude complète des valeurs cultivées chez les jeunes femmes, voir Vivien Jones, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity* (Londres : Routledge, 1990).

<sup>266</sup> Susan Civale, "The Literary Afterlife of Frances Burney and the Victorian Periodical Press", *Victorian Periodicals Review*, vol. 44, n° 3 (automne 2011), 236.

Charlotte Barrett en lui léguant ses manuscrits et écrits privés, élagués au préalable, suggèrent que ce souci de maîtrise, déjà remarqué lors de la publication des *Memoirs of Dr. Burney*, n'était pas étranger à sa volonté de soigner son image posthume.<sup>267</sup> Derniers marqueurs d'autorité sur son récit de vie, ces remaniements et suppressions incitèrent sans doute les commentateurs à lire l'histoire personnelle de l'autrice comme une intrigue de roman. Dans sa critique du volume 6 des *Diary and Letters*, Thackeray décrit ainsi Alexandre D'Arblay comme un héros romantique et fait de l'autrice l'archétype de la protagoniste burnéenne :

The d'Arblay portrait is a very fine one. A noble gentleman, and a Liberal, holding high rank in France, he quits the country when the Constitutional King is but a puppet in the hands of the mob. Here he and Fanny Burney give each other lessons in their native language, and correct each others exercises. What follows from this mutual instruction may be imagined: that indomitable virgin Fanny Burney is conquered in a very few lessons—and Lord Orville carries off Cecilia to love and a cottage in the country, where she writes novels and has a little baby.<sup>268</sup>

Il est difficile de déterminer si, pour Thackeray, ce sont les individus qui se substituent aux personnages et la vie aux livres ou réciproquement. Les héroïnes elles-mêmes semblent interchangeable, comme si chaque roman était une réécriture de la même histoire. Ceci vient confirmer ce que Doody analyse dans "Beyond *Evelina*", à savoir que pour le public, Burney se superposait à *Evelina*, du moins à ses débuts.<sup>269</sup>

Si cette superposition contribua à son succès en aiguisant la curiosité des lecteurs, elle semble aussi s'être retournée contre elle puisque la porosité des contours entre écrivaine et personnages encouragea les attaques *ad personam*. En témoigne l'article de John Wilson Croker après la publication de *The Wanderer* qui taxe sournoisement Burney de chercher à retrouver la jeunesse désormais fanée de l'autrice d'*Evelina* :

The Wanderer has the identical features of *Evelina*—but of *Evelina* grown old; the vivacity, the bloom, the elegance, the 'purple light of love' are vanished; the eyes are there, but they are dim; the cheek, but it is furrowed; the lips, but they are withered. And when to this description we add that Madame D'Arblay endeavours to make up for the want of originality in her characters by the most absurd mysteries, the most extravagant incidents, and the most violent events, we have completed the portrait of an old coquette

---

<sup>267</sup> Civalé, 237.

<sup>268</sup> Article sur *Diary and Letters* dans *The Morning Chronicle* (25 septembre 1846), 6, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results/1846-09-25?NewspaperTitle=Morning%2BChronicle&IssueId=BL%2F0000082%2F18460925%2F&County=London%2C%20England>.

<sup>269</sup> Margaret Anne Doody, "Beyond *Evelina*: The Individual Novel and the Community of Literature", *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 3, n° 4 (1991), 360.

who endeavours, by the wild tawdriness and laborious gaiety of her attire, to compensate for the loss of the natural charms of freshness, novelty and youth.<sup>270</sup>

Devant les eaux troubles de difficultés dans lesquelles sont plongées les personnages féminins et la profondeur dérangeante des revendications du roman, Croker ne fait qu'effleurer la surface en s'en prenant au corps de la romancière. La même association sera réitérée des années plus tard dans son article sur les *Memoirs* qui suggère que Frances Burney, alors âgée de 80 ans, est aussi sénile que malhonnête.<sup>271</sup> L'identification de l'autrice à ses héroïnes permet le caractère personnel de ces critiques que l'on pourrait appeler plus spécifiquement d'attaques *ad mulierem*, si l'on considère que la transformation du corps de l'auteur est vue comme dégradation du corps du texte précisément parce qu'il s'agit d'une femme. L'autorité féminine serait alors d'autant plus remise en question que l'enveloppe corporelle de l'écrivain est considérée comme vulnérable. Ainsi, au lieu d'être valorisée, l'expérience que l'écrivaine acquit avec le temps fut souvent cause de désapprobation, ce que la lecture que Walpole fit de *Camilla* vint confirmer : "This author knew the world and penetrated characters before she had stepped over the threshold; and, now she has seen so much of it, she has little or no insight at all".<sup>272</sup>

De la même manière, à la mort de la romancière, les commentateurs semblèrent regretter l'écrivaine pétulante des débuts davantage que l'autrice plus revendicatrice des derniers temps. La description que le journaliste de l'*Athenaeum* fait de Frances Burney dans son éloge funèbre met ainsi en scène la jeune autrice d'*Evelina* et dévoile de ce fait la facette qu'il estime digne de passer à la postérité : "What a great gulph seems to separate us from the days when Miss Burney gossiped and prattled in a Loop petticoat at the tea parties in Duke Street, and was the petted and patronised of Johnson, Burke and Garrick!"<sup>273</sup> Moins anodine qu'elle n'y paraît, la référence aux jupons et commérages fait écho au vocabulaire souvent condescendant que les critiques

---

<sup>270</sup> *The London Quarterly Review*, vol. 11 (1814), 125-126.

<sup>271</sup> Devoney Looser, "Her Later Works Happily Forgotten': Rewriting Frances Burney and Old Age", *Eighteenth-Century Life*, vol. 37, n° 3 (automne 2013), 15. Devoney Looser étudie en détail la réception de Burney à la fin de sa carrière en mettant en lumière la corrélation entre son âge avancé et le désintérêt voire le mépris croissant de certains critiques. Elle se concentre surtout sur les *Memoirs* afin de mettre en lumière des motifs significatifs permettant de comprendre les conceptions de Burney sur la célébrité d'autrice dans la vieillesse.

<sup>272</sup> Helen Toynbee & Paget Toynbee (éds.), *Letters of Horace Walpole* (Oxford : Oxford Clarendon Press, 1905), vol. 15, 421.

<sup>273</sup> *The Athenaeum* (1840) vol. 1, 37.

employaient dans leur évaluation des productions de romancières et trahit leur détermination à superposer le personnel à la réputation littéraire.<sup>274</sup>

Comme le vocabulaire des critiques, les stratégies de publication des autrices reflètent une véritable apologie de la jeunesse. Les deux ensembles contribuèrent à établir l'archétype de la jeune primo-romancière, image de fraîcheur et d'innocence ainsi qu'objet d'indulgence. Dans les romans *by a lady*, nombreuses sont les références à l'inexpérience de l'écrivaine dès le titre, la dédicace ou la préface. Mentionnons par exemple la formule *The First Literary Attempt of a Young Lady* accolée au titre de *Constance* (1785) ou encore *de Lumley-House* (1787), dont la préface est une supplique implorant la tendresse due à "l'extrême jeunesse" de son autrice "inconnue du monde littéraire", une tournure qui fait écho à celle empruntée par Burney pour se présenter devant les auteurs de la *Monthly* et de la *Critical Review* comme inconnue tant du succès que de la disgrâce.<sup>275</sup> La dédicace de *The Conquests of the Heart, by a Young Lady* (1785) invoque quant à elle une double vulnérabilité, celle de la verueur et celle de l'état de femme ; l'autrice remercie en effet "Mrs Duncombe of Canterbury", poète et artiste, pour l'honneur qu'elle confère à la première tentative d'une plume féminine ("the first essay of a female pen") en lui permettant de la lui dédier.<sup>276</sup>

La variation de la signature *by a lady* sous la forme *by a young lady* était loin d'être exceptionnelle. De 1778 à 1820, sur 119 romans signés d'une formule comprenant le nom "lady", 23 le furent *by a young lady*. L'expression était parfois renforcée par un complément, comme dans le cas de *The Sorrows of Matilda. The Juvenile Attempt of a Young Lady* (1798) ou de *The History of Julia & Cecilia de Valmont. Written by a Young Lady, Lately deceased* (1797), titre dans lequel la mort annoncée de l'écrivaine, comble de l'impuissance, signe son incapacité à se défendre et semble solliciter encore davantage la mansuétude du lectorat.<sup>277</sup> Souligner la mort de la jeune

---

<sup>274</sup> Les termes choisis ici rappellent ce que Spender écrit sur les verbes de discours associés au féminin : "there are no terms for man talk that are equivalent to *chatter, natter, prattle, nag, bitch, whine* and, of course, *gossip*, and I am not so naive as to assume that this is because men do not engage in these activities", Dale Spender, *Man-Made Language* (1980, Londres : Pandora Press, 1990), 107.

<sup>275</sup> "Tenderness shown to her extreme youth", "unknown to the Literary World, should these Pages meet indulgence, she may hereafter be less so", *Lumley-House*, vol. 1, vi-vii ; "Unknown alike to success and disgrace", *Evelina*, 5.

<sup>276</sup> *The Conquests of the Heart*, A2.

<sup>277</sup> Avec parfois une précision, comme "of distinction" pour *Helena, a Novel*, 1788, mais notre compte exclut d'autres formules genrées telles que *by a female hand* qui figure par exemple dans le titre de *Literary Amusements; Or, Evening Entertainer* en 1781.

autrice, réelle ou prétendue, rétablit l'ordre qu'elle menaçait.<sup>278</sup> En termes de proportion, cela revient à dire que quasiment 20 % des romans *by a lady* entre 1778 et 1820 contenaient dans leur titre une référence explicite au jeune âge de l'écrivaine. En revanche, 4 des romans de notre corpus sur 11 signés *by a lady* comportent pareille précision, soit plus de 36 %. Il est tentant de voir dans ce rapport quelque peu déséquilibré une autre indication du fait que la Burney des débuts est celle qui plaisait surtout au public. La tendance des épigones de Burney à revendiquer leur jeunesse plus que la moyenne de leurs contemporaines pourrait signifier soit que ses imitatrices étaient réellement majoritairement des "débutantes" qui choisissaient le modèle jugé le plus prudent, soit qu'elles prétendaient correspondre à l'archétype de la jeune romancière, comme Burney au moment de la publication d'*Evelina* et de *Cecilia*, ses romans les plus appréciés de la critique, dans l'espoir de profiter du même succès.

En outre, mettre en avant leur jeune âge permit aux romancières de faciliter deux types d'identification. D'une part, ceci les rapprochait des héroïnes de leurs livres qui émergent souvent sur la scène sociale et rendait leurs intrigues plus crédibles en incitant le lecteur à envisager une dimension autobiographique dans ces romans. Ce phénomène était d'ailleurs renforcé par la quantité de titres qui comprenaient le terme "memoirs". D'autre part, le portrait de la lectrice typique telle qu'elle apparaît dans les revues dépeint une jeune femme qui partage l'inexpérience de l'autrice. La jeunesse de l'écrivaine pourrait alors avoir donné l'illusion d'un lien privilégié et égalitaire entre romancière et lectrice, ainsi susceptible d'adhérer à ce en quoi elle se reconnaissait. De plus, nous avons déjà avancé que nous pouvons considérer, à la suite de Mascha Gemmeke notamment, que les romans de Frances Burney et, par ricochet, de ses imitatrices sont des *Bildungsromane*.<sup>279</sup> L'apparente proximité d'âge et de situation des différentes instances énonciatives encourageait les lectrices à se projeter dans le récit, ce qui consolidait ainsi la visée formatrice de ces romans.

---

<sup>278</sup> Gert Kaiser rappelle que pour la critique féministe, la disparition d'une jeune femme équivaut à "la consolante promesse [...] du rétablissement de l'ordre manifestement et scandaleusement perturbé", *Vénus et la mort* (Nicole Taubes, trad., Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999), 120.

<sup>279</sup> Mascha Gemmeke, *Frances Burney and the Female Bildungsroman: An Interpretation of The Wanderer, Or, Female Difficulties* (Berne : Peter Lang, 2004). Pour une étude des notions génériques parfois confuses liées au *Bildungsroman* (roman d'éducation, roman d'apprentissage, de formation, etc.) voir notamment Denis Pernot, "Du 'Bildungsroman' au roman d'éducation : un malentendu créateur ?", *Romantisme*, vol. 76 (1992), 105-119, consulté le 15 juin 2021 sur [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1992\\_num\\_22\\_76\\_6034](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_76_6034).

Il reste à déterminer si Burney elle-même ne fit que tirer parti de cet archétype de la jeune autrice ou si elle le renforça, notamment en renvoyant habilement les critiques à leurs propres souvenirs : "Remember, Gentlemen, you were all young writers once, and the most experienced veteran of your corps, may, by recollecting his first publication, renovate his first terrors and learn to allow for mine".<sup>280</sup> En jouant sur les codes de la dédicace, Burney expose ainsi les rouages de la construction de l'autorité critique et met au jour les éléments constitutifs du rapport de force entre commentateurs et romancières : genre, âge, et statut.<sup>281</sup> Nombreux sont les critiques des romans qui, sur un mode opératoire similaire, regardaient la jeunesse des autrices à l'étude avec suspicion et invalidaient leur posture en prenant leur manque de naïveté comme preuve de leur expérience du monde.<sup>282</sup> Les articles sur *The Sentimental Deceiver: Or History of Miss Hammond, a Novel, in a Series of Letters, by a Lady* publié par la Minerva Press en 1784 illustrent particulièrement bien le mélange de paternalisme et de scepticisme central dans les critiques contemporaines aux romans :

(1) At this relation, Criticism must drop her pen, and smooth her wrinkles: every fault is softened into a kindred excellence, and every beauty magnified. We know not whether it is owing to the author's own story, but we think we perceive in this little volume some tenderness and delicacy: a moral tendency enforced by examples, perhaps too common, but certainly interesting and entertaining.

(2) Another virgin pen!—Though, unless we took the lady's words for it, we should rather have supposed that this was *not the first time*.<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup> "To the Authors of the Monthly and Critical Reviews", *Evelina*, 6.

<sup>281</sup> Kristina Straub étudie comment Burney appréhenda ces trois variables : "When Burney published *Evelina*, she was old enough to have experienced the personal gratification of writing, not for the public, but for a small, private, appreciative audience who held her to think well of herself as a writer of journals and letters. She was also just old enough, as a spinster of twenty-six, to begin to doubt her feminine worth", *Divided Fictions: Fanny Burney and Feminine Strategy* (Lexington : University Press of Kentucky, 1987), 9.

<sup>282</sup> Voir par exemple l'article sur *The Sylph* : "too great a knowledge of the ton, and of the worst, though perhaps the highest, part of the world, to be the work of a young lady", *The Gentleman's Magazine* (vol. 49), 392. La critique sur *The Ring: A Novel in a Series of Letters. By a Young Lady* (1784) suggère la même idée : "This is said to be the production of a very young Lady. She appears, however, to be so well acquainted with the tricks of the profession, that one would be led to imagine that she had been an old practitioner", *Monthly Review* (1784), vol. 71, 150. Stockdale, l'éditeur de ce dernier, était connu pour être particulièrement peu scrupuleux et prêt à toute sorte de stratagème pour écouler ses exemplaires. Thomas Rowlandson dénonça les méthodes de Stockdale grâce à une caricature à son effigie intitulée "The Bookselling Blacksmith", Hannah Barker, "Stockdale, John (c. 1749-1814)", *Oxford Dictionary of National Biography*, version numérique, 2004, consulté le 15 juin 2021 sur <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26541>.

<sup>283</sup> La citation (1) fait référence à la préface du roman qui fait état des difficultés personnelles de l'autrice, *Critical Review* (1784), vol. 58, 312. La seconde est extraite de la *Monthly Review* (1784), vol. 71, 77.

L'expression "virgin pen" (2) faisait partie du répertoire de formules imagées récurrentes qui abondaient dans les revues et les préfaces.<sup>284</sup> L'image valait parfois aux écrivaines de bénéficier de la clémence des critiques envers les maladroites des premières fois et entraînait en concurrence avec une palette de métaphores de la nature connotant tantôt beauté et délicatesse, tantôt fertilité, maturité et fuite du temps.<sup>285</sup> Nous retrouvons par exemple ces images dans les articles portant sur deux premiers récits de l'école Burney, *The Conquests of the Heart* (1785) et *Lumley House* (1787), dans lesquels les journalistes virent les promesses de futures "récoltes" : "We wish to cherish this tender bud; for we guess that it may expand with a more varied foliage, and more vivid colours, when time shall have advanced it to greater maturity" ; "As a first attempt, this work deserves praise: it is the luxuriant herbage which promises an ample harvest in due season".<sup>286</sup>

Néanmoins, le même type de vocabulaire critique était parfois préjudiciable, si bien que mettre en avant le jeune âge d'une romancière pouvait comporter des risques. Ainsi, dans sa notice sur *The History of Lady Emma Melcombe, and Her Family*, Andrew Becket implique que l'inexpérience de l'autrice était indissociable de la pléthore de défauts qui sapait le roman.<sup>287</sup> L'année suivante, le commentateur de *Sophia; or, the Embarrassed Wife* dénonçait l'artificialité d'un dialogue trop souvent répété en parodiant les codes tacites de l'exercice critique :

Is this then, madam, your *first* attempt? It is indeed, gentlemen; I hope that it has met with your approbation: what think you of its execution? Our opinion of its execution is such, that we sincerely hope you will never make a second trial. you have punished us sufficiently, by leading us through two volumes of insipid trifling.<sup>288</sup>

Pour ces raisons, lorsque le critique de *Constance* déclara en 1785 que "notre jeune dame" n'avait rien à envier aux romancières du plus haut rang, le compliment adressé à Laetitia-Matilda Hawkins était d'autant plus appuyé qu'il impliquait que son inexpérience ne l'empêchait pas de

---

<sup>284</sup> L'article sur *Laura and Augustus, an Authentic Story; in a Series of Letters, by a Young Lady*, paru dans le même numéro et à la même page que celui sur *The Sentimental Deceiver* le stipule : "This Novel is said to be 'the production of a virgin pen.' The epithet is neither new nor striking [...] Give us something worth reading, something that really interests us by the entertainment it affords, or the instruction it furnishes, and call you her by any name you please—virgin or not, just as it may suit your purpose, or gratify your taste", *Monthly Review* (1784), vol. 71, 77.

<sup>285</sup> "As this is a *first* attempt, and especially the first attempt of a *female* author, candour should repress the vigour of criticism", article sur *Burton-Wood, in a Series of Letters, by a Lady* attribué à Anna Maria Mackenzie, *Monthly Review* (1783), vol. 68, 457.

<sup>286</sup> *Critical Review* (avril 1785), vol. 59, 316 ; *Critical Review* (mai 1787), vol. 63, 391.

<sup>287</sup> "When acquainted with the rules of composition, and when her judgment shall have ripened, she may possibly produce a better work", *Monthly Review* (mai 1787), vol. 76, 448.

<sup>288</sup> *Critical Review* (juin 1788), vol. 65, 486-87.

jouer dans la cour des grandes et de rivaliser avec Burney en offrant "une des meilleures créations de ce genre parue depuis *Cecilia*".<sup>289</sup>

## 2. Culture de l'éphémère : l'attrait du transitoire

"Against the accumulated prejudice of ages! Insect of a day!—what am I?", s'insurgeait Mary Hays dans son *Appeal to the Men of Great Britain in Behalf of Women* en 1798.<sup>290</sup> L'interjection de l'intellectuelle radicale connue pour son engagement en faveur de la libération de la femme retentit comme un avertissement du caractère éphémère de la présence visible des femmes, particulièrement des écrivaines, et anticipe ce que Catherine Gallagher qualifie de "numéros de disparition" :

The literary marketplace, described here in several of its eighteenth-century phases, is often the setting for what might be called the authors' vanishing acts. It is a place where the writers appear mainly through their frequently quite spectacular displacements and disappearances in literary and economic exchanges. Hence the marketplace is not so much the cause of the phenomenon of female authorship as its point of departure.<sup>291</sup>

Dans son ouvrage, Gallagher lie directement la propension des écrivaines à être considérées comme des produits périssables ou du prêt-à-jeter aux pratiques du marché du livre. Il nous faudra interroger l'idée selon laquelle la nature éphémère d'un objet implique qu'une fois qu'il a atteint sa limite de conservation, il est nécessaire de le remplacer ou de le renouveler.

Les images de floraison présentes dans les revues pour désigner les jeunes romancières font écho aux métaphores de l'éphémère répandues dans la littérature didactique de l'époque visant à souligner la fugacité du pouvoir social des femmes. Kristina Straub étudie les postures culturelles fatalistes qui sous-tendent les perspectives idéologiques régissant la vie des femmes au XVIII<sup>e</sup> siècle et décrit la tendance générale à déplorer le caractère fragile et altérable de ce que la culture considérait alors comme les plus précieux atouts d'une femme, à savoir sa beauté et sa chasteté. Si au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle les commentateurs de romans déclaraient souvent placer

---

<sup>289</sup> "Our 'young lady' does not yield to female novellists [*sic*] of the highest rank", *Critical Review* (novembre 1785), vol. 60, 394.

<sup>290</sup> Mary Hays, *Appeal to the Men of Great Britain in Behalf of Women* (1798, New York : Garland, 1974), 28.

<sup>291</sup> Catherine Gallagher, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1820* (Berkeley : University of California Press, 1994), xviii.



leurs espoirs dans la maturation des romancières et de leur jugement, Straub démontre que, loin d'accroître la valeur sociale d'une femme, la maturité l'amenuisait :

Metaphors that express female ephemerality are more poignant than Christian assumptions of human mortality because they suggest a tenuousness specific to moral as well as physical identity. Moreover, they come close to a painfully literal truth about female life: women have a special vulnerability to ephemerality because of the shortness of their time as socially valued beings. Childhood usually affords them the approval and support of parents, and the age of marriageability brings them into the light of public interest and praise, but their lives soon darken in the gathering dusk of female social maturity.<sup>292</sup>

Cet attrait pour les qualités temporaires de la féminité ne se cantonne pas aux vertus de la jeune femme mais s'étend plus précisément à celles de la jeune écrivaine. Ce que les revues mettent en avant grâce à leur imagerie saisonnière est tant la potentialité du changement et la nature malléable des jeunes romancières que leur fertilité, propriétés intrinsèquement transitoires. Cette tendance à la métaphore contribue ainsi à donner gain de cause à Hannah More qui affirme dans *Strictures on the Modern System of Female Education* en 1799 : "Men of learning [...] are apt to consider even the happier performances of the other sex as the spontaneous productions of a fruitful but shallow soil".<sup>293</sup>

En parallèle, le marché de l'édition était lui aussi gouverné par un idéal de fécondité plutôt que de pérennité. Les transformations subies par le monde de l'édition dans la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle présentèrent un terrain propice à la prolifération des impressions prévues pour ne pas durer, ce que Pope met en évidence dans *The Dunciad*. Pope s'y insurge contre le fait que la littérature est entre les mains d'une confédération d'idiots qui permettent à la marchandisation d'éclipser l'art comme but final de la création. La satire fait de l'éphémère à la fois une faiblesse et une qualité de la déesse Dulness, ennemie des arts et des sciences qui règne sur les auteurs, journalistes et dilettantes sans valeur, coupables de propager l'imbécilité et le manque de goût.<sup>294</sup> La raison de cette multiplication des textes tient à l'évolution des réglementations. L'abandon du "Licensing Act" (ou "Printing Act" de 1662) en 1695 abolit la censure avant publication et mit fin aux restrictions gouvernementales concernant le nombre

---

<sup>292</sup> Straub, 11.

<sup>293</sup> Hannah More, *Strictures on the Modern System of Female Education* (Londres : T. Cadell & W. Davies, 1799), vol. 1, 14, consulté le 15 juin 2021 sur <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433075996433&view=1up&seq=11>.

<sup>294</sup> D.W. Odell, "Pope's *The Dunciad*", *The Explicator*, vol. 64, n° 2 (hiver 2006), 71-73.

d'imprimeurs en Angleterre. En conséquence, la quantité de textes imprimés et le nombre d'imprimeurs-libraires explosèrent : entre 65 et 70 imprimeries cohabitaient à Londres en 1705 alors que le "Printing Act" tâchait de limiter le compte à 24 imprimeurs dans tout le pays.<sup>295</sup> Outre la publication d'un certain type de textes sur papier de mauvaise qualité qui ne permettait pas une longue conservation, d'autres impressions constituaient la catégorie rétrospectivement appelée "ephemera", même si McDowell prévient du caractère peu fiable de ce terme en tant que rubrique antinomique de "littérature". Raven explique que vers 1800, quasiment l'ensemble de la population était en contact avec les multiples produits sortis des presses, des journaux aux pamphlets en passant par "the diverse jobbing work of the printers", expression qui désigne toute sorte d'imprimés professionnels, souvent anonymes, telles que des billets de théâtre et des cartes de visite ou de condoléances.<sup>296</sup> La reproductibilité et la régularité de ces formes d'imprimé contribua à changer les comportements du public et à démocratiser le champ de la production culturelle.<sup>297</sup> En désacralisant l'accès à l'écrit, l'omniprésence de l'imprimé dans la société pourrait avoir davantage inscrit les textes dans une logique de consommation reposant sur l'adaptation à la demande du lecteur et ainsi sur le renouvellement et le provisoire. Ceci est d'ailleurs ce que laisse entendre le titre de l'article de Raven qui associe la nature fugace de l'imprimé à un aspect novateur, tout comme le caractère éphémère des saisons appelle au renouveau.

Revenons alors aux romans *by a lady* écrits dans la veine sentimentale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle afin d'examiner de plus près la détermination des journalistes à signaler leur caractère répétitif. Parmi les ouvrages les moins condamnables figurent ceux considérés sans danger pour les lectrices, sur lesquels nous souhaitons nous attarder un instant. Soulignons que le manque d'innovation n'était pas toujours considéré comme un défaut lorsque la répétition de schémas

---

<sup>295</sup> Paula McDowell, "Of Grubs and Other Insects: Constructing the Categories of 'Ephemera' and 'Literature' in Eighteenth-Century British Writing", *Book History*, vol. 15 (2012), 49.

<sup>296</sup> James Raven, "Why Ephemera Were not Ephemeral: the Effectiveness of Innovative Print in the Eighteenth Century", *The Yearbook of English Studies*, vol. 45 (2015), 59-68. Raven attire l'attention sur la difficulté de la plupart des langues européennes à traduire "jobbing printing" ou "job work", et cite la note de Dominique Varry dans James Raven, "Choses banales, imprimés ordinaires, 'travaux de ville': l'économie et le monde de l'imprimerie que nous avons perdus", *Histoire et civilisation du livre: Revue internationale*, vol. 9 (2013), 243. Varry propose les équivalents français "travaux de ville", "ouvrages de ville", "travaux de labeur", "bibelots" et "bilboquets".

<sup>297</sup> Raven 2015, 70.

attendus servait une visée didactique.<sup>298</sup> Dans certains articles, l'absence de nouveauté était explicitement mise sur le même plan que le peu d'intérêt que le roman suscitait chez le critique sans être nécessairement condamnée fermement : l'ennui était alors considéré comme un moindre mal par rapport aux incriminations qui pesaient sur les ouvrages les plus décriés. La profusion de termes privilégiés pour qualifier la relation entre innovation et intérêt (citons parmi les plus courants "insignificant", "uninteresting", "hackneyed", "common", "indifferent", "insipid", "tedious" ou encore "trifling") ainsi que les injonctions parfois contradictoires adressées par les journalistes rendent difficile de tirer des conclusions quant à leur attitude face à l'originalité. Ce qui ne fait pas de doute est que leur rejet de l'intrigue sentimentale, trop souvent revisitée, s'intensifia au fil du temps et que la répétition des mêmes ressorts narratifs amplifia leur lassitude jusqu'au dégoût. Au lendemain de la publication d'*Evelina*, le reste des récits sentimentaux était écarté d'un seul bloc, comme le suggère l'article sur *Coxheath-Camp*, un autre roman *by a lady* en 1779 : "we meet with nothing but that kind of sentimental narrative, which, though in itself not unpleasant, has been served up in such a variety of ways by the present race of novelists, that we are almost sick of the dish".<sup>299</sup> Cinq ans plus tard, le critique de *The Myrtle* indiquait son exaspération en soulignant son incapacité à trouver de nouvelles manières de qualifier la multitude de romans équivalents.<sup>300</sup>

Ceci établit le climat hostile au roman sentimental dans lequel le récit d'*Evelina* fut décrit comme "extrêmement intéressant".<sup>301</sup> Ce qui provoqua le plaisir du critique n'était pas tant l'intrigue romantique que son exécution. Plus précisément, ce n'était pas la dimension

---

<sup>298</sup> C'est le cas de l'article sur *The Parson's Wife*, un roman qui, en dépit de son manque d'originalité, satisfait plutôt le journaliste puisque l'autrice parvient à boucler le récit en récompensant ses personnages vertueux d'un mariage : "This is a pleasing, interesting tale, without novelty of sentiment or character, without any artful series of adventures, broad humour, or intrigue. The lady is, however, partial to matrimony, and, with very little exception, puts all characters to bed", *Critical Review*, vol. 68 (septembre 1789), 251.

<sup>299</sup> *Monthly Review*, vol. 60 (mars 1779), 239.

<sup>300</sup> "We peruse so many trifling performances of this kind, that we want a variety of language to characterise them; but, in future, when we meet with any thing [*sic*] unusually trifling, we may say, that it is as trite as insignificant, and as uninteresting as the Myrtle", *Critical Review*, vol. 59 (janvier 1785), 66. Dans le même ordre d'idée, nous pouvons citer les extraits suivants également inclus dans les tableaux 3 et 4 du chapitre précédent : "neither novelty nor merit in these volumes: it is the hackneyed tale ten times told; told till it disgusts", article sur *Sydney and Eugenia*, *Critical Review*, vol. 70 (juillet 1790), 97 ; "A tame spiritless performance, without novelty of incident or a single ray of imagination;—one of the milk-and-water messes which the young ladies of the present day are continually craving for", article sur *Adamima*, *Critical Review*, vol. 33 (décembre 1801), 461.

<sup>301</sup> "One of the most sprightly, entertaining, and agreeable productions of this kind, which has of late fallen under our notice. A great variety of natural incidents, some of the comic stamp, render the narrative extremely interesting. The characters, which are agreeably diversified, are conceived and drawn with propriety, and supported with spirit. The whole is written with great ease and command of language", *Monthly Review*, vol. 58 (avril 1778), 316.

sentimentale du roman qu'il encensait mais ses incursions dans le registre comique, plus audacieuses. Le caractère novateur et divertissant de Burney tenait aussi à sa représentation de personnages et de péripéties variés qui reçurent l'onction critique car ils étaient vraisemblables et conformes à la bienséance. Ce furent d'abord ces critères que calquèrent les romans de l'école Burney. S'ils forment une catégorie qui repose sur le principe même d'imitation (voir II), ils semblent dans un premier temps avoir été épargnés par les critiques, peut-être parce qu'ils récoltaient une partie des compliments destinés à Burney.<sup>302</sup> Ainsi, au lieu d'indiquer comme pour d'autres romans contemporains que leur récit reposait sur des schémas trop connus, sans nouveauté, les critiques relevèrent des points communs en usant d'un lexique relatif à la création artistique ("taken for a model", "drawn and coloured from the same original", "originality", "the ground work and colouring are evidently borrowed from *Evelina* and *Cecilia*", "imitators").<sup>303</sup> Cette propension est moins marquée à partir de la fin des années 1780. Peut-être qu'à force d'être répété, ce qui avait fait l'originalité de *Cecilia* était devenu trop commun. Le déclin de l'école Burney semblait donc amorcé en 1788 (Sarah Harriet Burney constitue une exception dans la chronologie) lorsque le critique de *Oswald Castle, or Memoirs of Lady Sophia Woodville* fit part de son manque d'enthousiasme pour un format trop reconnaissable : "a production of the Cecilia school, and so nearly allied to it, that we cannot pronounce it very new or interesting".<sup>304</sup>

Le questionnement autour de la place de la nouveauté dans le plaisir de la lecture à la fin du siècle semble en partie hériter de la théorie addisonienne du plaisir esthétique des années 1710 qui fait de "Novelty" un des pôles de sa triade fondatrice aux côtés de "Beauty" et "Greatness". Alain Bony démontre que même si le principe de nouveauté était déjà objet d'étude pour Aristote, Hobbes et les néoclassiques français, Addison fut le premier à le distinguer clairement des autres catégories, lui donnant ainsi "une honorabilité et une légitimité inattendue".<sup>305</sup> Chez Addison, la nouveauté est une notion encore instable qui se détache du "Merveilleux avec lequel

---

<sup>302</sup> Il est intéressant de noter que la critique de *Constance*, déjà citée plus tôt (I, 1), considère le roman aussi remarquable que ceux des meilleures romancières en dépit de son manque d'originalité : "the story is common almost to triteness, and the characters are not new", *Critical Review*, vol. 60 (novembre 1785), 394.

<sup>303</sup> Voir le tableau 2 du chapitre précédent.

<sup>304</sup> *Critical Review*, vol. 66 (décembre 1788), 503.

<sup>305</sup> Alain Bony, *Leonora, Lydia et les autres : étude sur le (nouveau) roman anglais du XVIIIe siècle* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), 47.

la tradition critique avait tendance à l'associer, pour revendiquer une autonomie incertaine du côté du changement et de la variété" :<sup>306</sup>

Every thing that is *new* or *uncommon* raises a Pleasure in the Imagination, because it fills the Soul with an agreeable Surprise, gratifies its Curiosity, and gives it an Idea of which it was not before possess. We are, indeed, so often conversant with one Sett [*sic*] of Objects, and tired out with so many repeated Shows of the same Things, that whatever is new or uncommon contributes a little to vary Human Life, and to divert our Minds, for a while, with the Strangeness of its Appearance: It serves us for a kind of Refreshment, and takes off from that Satiety we are apt to complain of in our usual and ordinary Entertainments. It is this that bestows Charms on a Monster, and makes even the Imperfections of Nature please us. It is this that recommends Variety, where the Mind is every Instant called off to something new, and the Attention not suffered to dwell too long, and waste itself on any particular Object. It is this, likewise, that improves what is great or beautiful, and makes it afford the Mind a double Entertainment. Groves, Fields, and Meadows, are at any Season of the Year pleasant to look upon, but never so much as in the opening of the Spring, when they are all new and fresh with their first Gloss upon them, and not yet too much accustomed and familiar to the Eye.<sup>307</sup>

"New" est ici un quasi-synonyme de "uncommon", le contrepied de l'expression "too common", récurrente dans les revues de la fin du siècle qui implique que les romans critiqués étaient du domaine des "divertissements ordinaires" inaptes à diversifier l'expérience humaine et dont le public était plus que rassasié.<sup>308</sup> Les dernières lignes de la citation nous ramènent encore à la métaphore printanière qui illustre le charme de la fraîcheur et de l'inhabituel. Il nous semble que l'ubiquité de ce cliché pourrait avoir été un facteur dans l'approche problématique de la professionnalisation des écrivaines. Ainsi, le fait que plus d'articles critiques portaient sur un roman de néophyte que sur des récidives suggère que les romancières étaient plus facilement tolérées lorsqu'elles apportaient un élément nouveau, alors que la perspective de ce que l'on appellerait aujourd'hui une carrière d'autrice causait un profond malaise.<sup>309</sup> Le moindre intérêt des critiques envers Burney à partir de *Camilla* pourrait s'expliquer en partie par la durée de sa présence sur la scène littéraire : elle ne satisfaisait plus le goût pour le neuf et le provisoire. Non

---

<sup>306</sup> Alain Bony, "Lasciva philomela : Beauté, *wit* et sexe dans l'esthétique addisonienne", *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, vol. 50 (2000), 262.

<sup>307</sup> "The Pleasures of the Imagination", *The Spectator*, n° 412 (23 juin 1712), consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV2/Spectator2.html#section412>.

<sup>308</sup> Voir l'image culinaire du critique de *Coxheath-Camp* plus haut.

<sup>309</sup> Ce qui ne remet pas en cause le fait que de multiples exceptions peuvent être considérées comme des écrivaines de profession ayant rencontré un succès populaire pendant de nombreuses années, qu'elles aient reçu ou non l'approbation critique. Nous pensons notamment à Mrs Meeke, Elizabeth Isabella Spence, Sarah Harriet Burney, Frances Jacson, et Elizabeth Sophia Tomlins, les trois dernières faisant partie de notre corpus. Nous reviendrons sur la professionnalisation de la romancière dans le dernier chapitre (III, 1).

seulement Burney devint à ce moment-là trop âgée pour être littérairement féconde sans chambarder le point de vue des critiques sur l'archétype de la romancière, mais en plus la continuité identifiable entre ses romans n'offrait pas assez de variation pour répondre à leurs attentes de diversification. Shea Stuart explique que lorsque les femmes n'étaient plus fertiles, leur corps cessait d'être un objet d'intérêt médical. Nous pourrions arguer que la "cessation de la floraison" tendait à les rendre simultanément moins dignes d'intérêt critique.<sup>310</sup>

Dans *Women Writers and Old Age in Great Britain*, Devoney Looser examine justement les obstacles que rencontrèrent Burney (88 ans à sa mort), Edgeworth (81 ans) et bien d'autres à la fin de leur carrière, des obstacles auxquelles elles firent parfois face avec créativité et qu'Austen (41 ans) n'eut pas l'occasion de connaître. Looser démontre que ces écrivaines négocièrent leur place sur le marché littéraire au début de leur vie, à une époque où les autrices pouvaient obtenir une plus grande visibilité et, pour certaines, une plus grande respectabilité. À la fin de leur vie en revanche, elles se heurtèrent à une nouvelle série de préjugés complexes auxquels elles n'étaient pas préparées.<sup>311</sup> L'âge d'une romancière devenait une arme entre les mains des journalistes qui s'en servaient pour prétexter que leur œuvre n'était plus pertinente.<sup>312</sup> Pourtant, arrêter de publier ne leur garantissait pas non plus de garder intacte leur réputation :

The best an older woman author could hope for was to become a "classic," and it was difficult to dwindle into a classic if you were still in the public eye or, worse still, had hopes of continuing to contribute to your stock of ideas. For a celebrated female author to continue to publish into old age was to risk lowering a once-high reputation, but ceasing publication was not necessarily a winning scenario, either. Where women writers did not (or could not) continue to publish into old age, gradual neglect or devaluation of their earlier contributions seems to have made posthumous notice that much less likely.<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> Shea Stuart, "My Poor Nerves': Women of a Certain Age on the Page", *The Eighteenth-Century Common* (5 Juin 2019), consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.18thcenturycommon.org/my-poor-nerves/>. Stuart cite l'ouvrage de Sara Read, *Menstruation and the Female Body in Early Modern England* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 37 qui précise que la ménopause était appelée "the cessation of terms", "cessation of flowers" ou "cessation of courses".

<sup>311</sup> Une anecdote racontée par Looser illustre une fois encore l'absence de scrupule de Colburn : "In 1855, Bentley's former partner, Henry Colburn (1784-1855), acting as an agent for another publisher of reprints, approached Lady Morgan, who had been his first high-profile author forty years earlier. He 'wanted her to sign over the copyright of one of her novels,' but 'when he left, the near-blind' Lady Morgan 'found out that he had secretly substituted a form which assigned control of *all* her literary property'", Devoney Looser, *Women Writers and Old Age in Great Britain, 1750-1850* (Baltimore : The John hopkins University Press, 2008),

<sup>312</sup> Looser précise que les réactions des critiques n'étaient pas unanimement négatives : "in the short run, Burney endured punishing reactions from critics, while Edgeworth was celebrated or politely condescended to. In the long run, however, the late works of each were put aside by readers", Looser 2008, 31.

<sup>313</sup> Looser 2008, 7.

Looser dévoile une piste de réflexion pour mieux comprendre quels autres facteurs que l'âgisme ambiant firent que ces romancières furent souvent négligées en avançant en âge : "My preliminary research suggests that the late eighteenth- and early nineteenth-century novel, with its increasing emphasis on presentism and fashionability, became a more challenging nut for older women to crack".<sup>34</sup> Elle estime ainsi que rester à la mode dans un genre féminisé pourrait avoir présenté un défi particulièrement important.

### 3. Frénésie du neuf : *Novel* et modernité

Cet appétit pour le renouvellement concernait tous les aspects de la société du XVIII<sup>e</sup>, friande de mouvement et de changement. Une illustration frappante en est la représentation satirique de la préoccupation envers la mode sur la scène londonienne. Dans *The Pleasures of the Imagination*, un titre emprunté aux numéros 411 à 421 du *Spectator*, John Brewer lie mode littéraire et mode vestimentaire en citant toute une ribambelle de personnages qui incarnaient des *fops* obnubilés par l'idée de correspondre à la dernière mode à tout prix ("Froth, Sir Novelty Fashion, Lord Foppington, Faddle, Flutter and Fribble").<sup>35</sup> Nous nous intéresserons spécifiquement à la place de l'innovation dans le monde de la fiction à la page.

La question du prestige de la nouveauté est de prime importance dans le développement de la fiction et du genre romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle puisque la notion est inhérente au terme anglais *novel*, comme le faisaient valoir les auteurs de l'époque. Dans *The Progress of Romance* (1785), où *romance* est parfois utilisé comme terme générique pour désigner la totalité de la fiction en prose, Clara Reeve met en scène des conversations entre trois amis, Hortensius, Euphrasia et Sophronia, qui débattent du statut ainsi que de l'histoire de la littérature en prose et comparent plus particulièrement *romance* et *novel* comme suit :

The word *Novel* in all languages signifies something new. It was used to distinguish these works from Romance, though they have lately been confounded together and are frequently mistaken for each other. [...] The Romance is an [*sic*] heroic fable which treats of fabulous persons and things.—The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen.—The Novel gives a familiar relation of such things as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a

---

<sup>34</sup> Looser 2008, 172.

<sup>35</sup> John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (Chicago : University of Chicago Press, 2000), 99.

manner, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses of the persons in the story, as if they were our own.<sup>316</sup>

La distinction épineuse a été étudiée, théorisée, décortiquée et parfois remise en cause dans de nombreux travaux.<sup>317</sup> Dans *The Rise of the Novel*, Ian Watt considère *Pamela* comme le premier *novel* en grande partie en raison du réalisme formel de son intrigue qui, contrairement à celle de ses prédécesseurs, n'est pas épisodique mais fonde son récit sur une seule action, la cour de Mr B.<sup>318</sup> Pourtant, la terminologie de Watt est parfois embrouillée puisqu'il décrit à la fois *Pamela* comme "the first true novel" et "a romance with a difference", ce qui suggère la difficulté à maintenir une rupture distincte entre les deux notions.<sup>319</sup> Plus proche de nous, Laurie Langbauer démontre que la notion de *romance* est vague précisément parce qu'elle représente l'espace négatif chaotique en dehors du roman qui détermine sa forme : "romance represents the Other to the novel: the novel 'scapegoats' romance".<sup>320</sup> Son étude remet en question le lien apparemment infus entre le genre littéraire et le genre social pour découvrir une nouvelle relation attenante à la structure plutôt qu'au sujet de la *romance*. Langbauer explique notamment que la *romance* sert de consolation aux femmes dont le désir est bridé par une économie de faux espoirs que la culture dominante offre et interdit.<sup>321</sup> D'autres chercheurs insistent avant tout sur le fait que *romance* et *novel* participèrent conjointement à l'essor de la fiction. Hubert McDermotte déplore ainsi que la *romance* ait trop souvent été considérée comme un genre insignifiant et dédaignable ; il met en garde contre la vision altérée et partielle des études sur la fiction qui en résulte au XX<sup>e</sup> siècle, où le *novel* est presque seul au cœur des travaux

---

<sup>316</sup> Clara Reeve, *The Progress of Romance* (1786, Esther M. McGill, éd, New York : The Facsimile Text Society, 1930), 110-11, consulté le 15 juin 2021 sur <https://catalog.hathitrust.org/Record/002041663>.

<sup>317</sup> Pour n'en nommer qu'une poignée : Gillian Beer, *The Romance* (Londres : Routledge, 1970) ; Geoffrey Day, *From Fiction to the Novel* (Londres : Routledge, 1987) ; Deborah L. Ross, *The Excellence of Falsehood: Romance, Realism, and Women's Contribution to the Novel* (Lexington: University Press of Kentucky, 1991) ; Ian Duncan, *Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens* (Cambridge : Cambridge University Press, 2005).

<sup>318</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Berkeley : University of California Press, 1957), 135.

<sup>319</sup> Watt, 173, 204. Watt affirme que l'attention portée aux détails domestiques qui donnent un air de réalité quotidienne à la fiction aide à distinguer le *novel* de la *romance*. En même temps, il suggère que Richardson en sait trop sur ces banalités, en particulier sur les vêtements des femmes. Il affirme ainsi que l'auteur partageait les goûts des femmes "to a very remarkable degree", 152.

<sup>320</sup> Laurie Langbauer, *Women and Romance: The Consolations of Gender in the English Novel* (Ithaca : Cornell University Press, 1990), viii.

<sup>321</sup> Langbauer, 244.



avant les années 1990.<sup>322</sup> Pareillement, Doody avance que les universitaires de tradition anglo-américaine établirent cette séparation entre *romance* et *novel* afin d'imaginer une origine anglaise à une forme finalement bien plus ancienne. Dans ce but, la conception d'un modèle progressiste de la fiction s'acheminant vers le réalisme devint l'un des principes fondamentaux de la théorie littéraire.<sup>323</sup> Doody préconise alors de se débarrasser de cette opposition entre *romance* et *novel* afin de retracer une histoire du roman plus complète et non téléologique, mettant ainsi Watt en porte-à-faux.<sup>324</sup>

Si Alain Bony insiste sur l'instabilité de la forme romanesque, il s'accorde avec Reeve pour la définir par contraste avec *romance* et valide en grande partie la distinction qu'elle établit en affirmant que "*novel*, ce sera donc le roman en tant qu'il est 'nouveau', et privilégie la description réaliste des conditions sociales et des états psychologiques de personnages qui appartiennent au même monde que le lecteur. [...] *Romance* s'oppose ainsi à *novel* comme l'archaïsme à la modernité, et l'exotisme (spatial ou temporel) au contemporain".<sup>325</sup> Bony précise que la théorie du plaisir esthétique d'Addison joua un rôle clef dans la définition de *novel* en tant que genre reconnu et concept critique influent puisque la distinction qu'il accorda à *novelty* contribua à établir une "esthétique valorisant l'expression plus que l'imitation, l'originalité plus que la fidélité".<sup>326</sup> Ceci permit aux romanciers des années 1740, Fielding et Richardson en tête, de proclamer la nouveauté attenante à leurs œuvres comme critère discriminant qui les séparaient du reste de la fiction contemporaine afin d'échapper au déshonneur associé à la *romance*. Bony soutient que le développement du "nouveau" roman influa à son tour sur la portée du principe de nouveauté, puisqu'en s'accaparant le terme et la notion *novel*, il les transféra "du champ du

---

<sup>322</sup> "The problem has been created by the twentieth century, which has become so novel-centered in its approach to fiction that the words 'novel' and 'fiction' have almost become synonymous"; "a main concern of mine throughout this study is to avoid being dragged into a controversy over the relative merits of realism and romance in fiction. One could argue that it is the insistence on realism as the *sine qua non* of the novel, i.e. 'fiction', and the concomitant view that romance is, at worst, the polar opposite of realism, at best, 'unrealistic', which has vitiated so much of the criticism of fiction", Hubert McDermott, *Novel and Romance: The "Odyssey" to "Tom Jones"* (New York: Barnes & Noble, 1989), x, xi.

<sup>323</sup> *The Rise of the Novel* en est probablement l'exemple le plus influent.

<sup>324</sup> "The Novel replaces the Romance as Reason replaces Superstition, and as the Model-T Ford replaces the horse and carriage"; "Romance and the Novel are one. The separation between them is part of a problem, not part of a solution", Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel* (1996), 3, 15.

<sup>325</sup> Bony 2004, 168.

<sup>326</sup> Bony 2004, 70, 168.

discours critique à celui d'un mode énonciatif, cette forme protéenne de la fiction en prose qui ne cesse de revendiquer qu'à elle seule appartient la modernité et la vraie nouveauté".<sup>327</sup>

L'idée selon laquelle la romance sentimentale n'était pas un genre moderne correspond au discours critique ambiant au moment de la publication d'*Evelina*. Burney, en se présentant comme "humble Novelist" s'identifia par conséquent comme autrice moderne, une caractéristique qui fit envie à sa suite de romancières. Si l'attrait de l'étiquette *novel* resta discutable pour une petite partie des romancières de notre corpus, toutes rejetèrent celle de *romance*. Le terme *novel* est aussi souvent présent qu'absent des titres des 23 romans de notre corpus. Cependant la répartition est révélatrice, tant d'un point de vue individuel que chronologique. Parmi ceux qui s'en passent figurent en premier lieu les quatre de Frances Burney (qui défend cependant le genre dans la préface de *The Wanderer* par exemple), quatre des cinq romans de Sarah Harriet Burney que nous avons inclus (seul *Clarentine*, son premier, l'utilise), deux des trois romans de Mrs Johnson et *The Convent* d'Anne Fuller (qui lui préfèrent tous les trois les termes "history" ou "memoirs") ainsi que le dernier ouvrage de notre corpus, *Geraldine, a Tale*.<sup>328</sup> Nous verrons plus loin que *Geraldine* fut spécialement félicité pour sa rectitude morale, une dimension du récit que le mot *tale* restitue. Le nombre d'œuvres de fiction utilisant cette dernière appellation fut particulièrement considérable après 1800. Nous pouvons compter parmi eux les livres de Maria Edgeworth (*Castle Rackrent, an Hibernian Tale* en 1800 ; *Moral Tales for Young People* en 1801 ; *The Modern Griselda* en 1805, *Adelaide; or the Chateau de St Pierre* en 1806 ; *The Wife; or a Model for Women* en 1810 ; *Arrington, a Tale; and Ormond* en 1817) ou encore ceux d'Amelia Opie (*The Father and Daughter* en 1801 ; *Adeline Mowbray, or, The mother and Daughter* en 1805).<sup>329</sup> Signalons au passage que la publication en 1815 de *A Tale, for Gentle and Simple*,

---

<sup>327</sup> Bony 2004, 52.

<sup>328</sup> Néanmoins, aussi bien *The Convent* que les œuvres de Sarah Harriet Burney discutent de la supériorité du *novel* sur la *romance* dans leurs récits ou leurs préfaces.

<sup>329</sup> Edgeworth désigne également *Belinda* comme "a Moral Tale" dans sa préface et joue sur les implications des limites génériques de sa fiction : "Both Burney and Edgeworth had already grappled with the term 'novel,' anchoring their fictions to earlier works which they designated by this term, rather than using it straightforwardly for their own texts. Two years before Austen's 'Yes, novels,' Edgeworth made a statement of 'not wishing to acknowledge a Novel,' opting rather to designate *Belinda* as 'a Moral Tale' in the 1801 *Advertisement*, at once distinguishing 'novels like those of... miss Burney' (and three other writers including Mrs Inchbald) from the mass of 'books classed under this denomination,' and legitimising her contemporary's earlier fictions. Her ambivalence about novels ends the text: 'shall I finish the novel for you?' Lady Delacour is made to ask the other characters when the reader only has two more pages to go. Edgeworth then employs paralipsis and generic variations through 'the huddled style of an old fairy tale' and 'stage effect' to end on a caper: 'Our *tale* contains a *moral*, and no doubt, / You all have wit enough to

*inscribed without permission, to Miss Edgeworth, by a very sincere Admirer Unknown* suggère la forte association entre Edgeworth et le genre du conte moral. Nous pouvons estimer que le terme *tale*, à la fois distinct de la *romance* couverte d'opprobre et du *novel* auquel étaient associées de plus en plus d'exigences structurelles, visait à rassurer les critiques grâce à l'accent qu'il plaçait sur la morale dans le but d'en être bien accueilli sans avoir besoin de revendiquer si activement la nouveauté. Tim Killick démontre ainsi qu'auteurs et éditeurs cherchèrent une manière de rivaliser avec le *novel* en construisant un genre légitime et prestigieux, par exemple en rassemblant des fictions courtes dans des volumes de la taille d'un livre complet.<sup>330</sup>

D'un point de vue matériel, cet impératif du renouvellement perpétuel se traduit par l'attitude des éditeurs qui, pour pallier le possible manque d'innovation des romans sortis de leurs presses, accrurent le nombre de leurs publications de manière exponentielle afin de maintenir l'illusion de la nouveauté. Prenons l'exemple d'Elizabeth Griffith, aujourd'hui connue comme dramaturge et romancière, de son vivant surtout renommée pour ses lettres fictives. Tandis que bon nombre de romans épistolaires d'alors prétendaient être une collection de courriers authentiques, les lettres regroupées dans *A Series of Genuine Letters between Henry and Frances* sont de réelles missives qu'elle échangea avec Richard, son mari, lorsqu'ils étaient fiancés. L'une d'elles offre un aperçu des négociations qu'elle entreprit pour faire publier un de ses romans :

I find the Booksellers will give nothing worth taking for it [...] They say that they do not dispute the Merit of it, but that while the Public continue [*sic*] equally to buy a bad Thing as a good one, they do not think an Author can reasonably expect that they will make a Difference in the Price. They print a Thousand of either Kind—The Circulating Libraries, they say, take off Four Hundred, and the Remainder seldom lies on Hand. The only Difference is, that the Sale of the good one is somewhat brisker than the other.<sup>331</sup>

En peu de mots, le témoignage de Griffith résume les dynamiques du marché du livre et esquisse le portrait de ses quatre types d'acteurs principaux qui entretenaient un rapport de force déséquilibré : éditeurs, auteurs, bibliothèques de prêt et public. Puisque la forte demande en romans exigeait une offre symétrique, les imprimeurs-libraires s'empressaient de publier un

---

find it out", Anne Bandry-Scubbi, "Yes, Novels': *Evelina, Cecilia* and *Belinda*, or, the beginning of the novel of manners, revisited", *Études anglaises*, vol. 66, n° 2 (2013), 235.

<sup>330</sup> Tim Killick, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century: The Rise of the Tale* (Londres : Routledge, 2016), 33.

<sup>331</sup> Richard & Elizabeth Griffith, *A Series of Genuine Letters between Henry and Frances* (Londres : W. Richardson & L. Urquhart, 1770), 15.

grand nombre de romans au détriment de leur qualité. La nouveauté restait au centre de leurs préoccupations, mais elle était matérielle et quantitative : comme le goût du public pour les romans était un phénomène de mode peu discriminant, les volumes étaient écoulés quel que soit leur "mérite". Ce traitement du livre en tant que marchandise est ce que Richard Griffith dénigre en comparant les éditeurs à des colporteurs dans sa réponse : "Your Booksellers are but Pedlars [...] A new thing is a new thing".<sup>332</sup>

Cette accusation est intéressante en ce que la lettre de Griffith montre la relation symbiotique qui unissait éditeurs et bibliothèques de prêt ou *circulating libraries*. Or, Edward Jacobs dénonce justement le fait que certains chercheurs ont trop souvent vu les bibliothèques de prêt comme de simples "distributeurs" et "vulgarisateurs" de littérature, autrement dit des institutions "passives".<sup>333</sup> Pourtant, parce que certaines bibliothèques de prêt, comme celle des frères Noble, de William Lane, ou de Thomas Hookham étaient aussi des éditeurs, elles jouèrent un rôle primordial dans l'émergence du roman comme genre littéraire dominant :

Eighteenth-century British circulating libraries specialized in publishing fiction by anonymous and/or female authors who were often novices. Evidence moreover suggests that the libraries run by these publishers institutionally supported this strategy by culturally reproducing reading patrons as these anonymous and/or female authors. Circulating-library publishers pursued this strategy of development, I maintain, because as relative fledglings unconnected to the dynastic publishing houses who since the 1740's had monopolized 'the novel,' these publishers could compete only by developing cheap, new talent and fashions within the fiction genre.<sup>334</sup>

Ainsi jointes dans leur inexpérience, bibliothèques de prêt et primo-romancières étaient en partie dépendantes l'une de l'autre. La hâte de ces bibliothèques à proposer dans leur catalogue les dernières nouveautés convoitées de leurs clients se répercutait en effet sur les négociations entre les écrivaines et leurs éditeurs. L'exemple de William Lane, le fondateur de la Minerva Press, manifeste au mieux des techniques parfois discutables employées par certains éditeurs pour être toujours plus prolifiques et alimenter leur bibliothèque de prêt avec de nouvelles parutions : maquiller la date de publication d'un roman, omettre le fait qu'il s'agissait d'une réédition, ou encore demander à ses autrices de reprendre et de développer une histoire courte déjà parue ou

---

<sup>332</sup> Griffith, 16.

<sup>333</sup> Edward Jacobs, "Anonymous Signatures: Circulating Libraries, Conventionality, and the Production of Gothic Romances", *ELH*, vol. 62, n° 3 (automne, 1995), 603-604.

<sup>334</sup> Jacobs, 604.

de traduire un roman français, sans toujours spécifier que le résultat n'était pas un texte original.<sup>335</sup>

Cette logique du marché se retrouve dans la réputation de plusieurs éditeurs contemporains tels que Noble, prétendument connu pour payer ses auteurs au poids, ou encore Lane, souvent cité pour son inventivité en matière de promotion commerciale. Non seulement faisait-il connaître son envie d'engager de nouveaux auteurs en publiant des annonces dans des magazines ou à la fin de ses propres publications, mais il s'illustra aussi dans ce que l'on appellerait aujourd'hui le "placement de produit". Par exemple, il semblerait qu'il incita l'auteur de *The Follies of St. James's Street* (1789) à incorporer à son récit le passage où une jeune écrivaine prête à tout pour faire publier son roman se tourne vers lui après deux échecs, le décrivant comme particulièrement accessible et courtois.<sup>336</sup> Toujours dans un souci de rentabilité, certains éditeurs comme Hookham faisaient appel à des imprimeurs extérieurs. Hookham fut ainsi l'un des premiers à utiliser la Logographic Press créée par John Walter en 1784 pour y imprimer notamment *Constance*, un des ouvrages de notre corpus, en 1785. Maison d'impression expérimentale, la Logographic Press cherchait à accélérer le rythme de ses parutions en faisant usage de mots préfabriqués au lieu d'avoir à les assembler à partir de lettres individuelles. Les innovations techniques dans le monde de l'édition alimentèrent ainsi la fureur de la productivité.<sup>337</sup>

Nous avons tâché de décrire les diverses manières dont la nouveauté était au goût du jour au moment de la publication des romans de l'école Burney et juste avant. Le nombre de publications éphémères, le culte de la jeunesse mais aussi les modes littéraires changeantes et surtout le développement du *novel* en sont les aspects saillants. Si à première vue il pourrait paraître contradictoire de mettre en avant cette culture de la nouveauté dans le geste créatif alors que notre corpus est composé de romans écrits sur le mode de l'imitation, plusieurs facteurs indiquent que l'un était en réalité au service de l'autre. Sur le plan des conditions matérielles que nous venons d'aborder, l'imitation d'un modèle permettait déjà d'écrire plus vite et présentait

---

<sup>335</sup> Turner, 98.

<sup>336</sup> Turner, 94.

<sup>337</sup> "Eliza Kirkham Mathews: Writing", *The Orlando Project*, consulté le 15 juin 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=mathel](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=mathel).

donc une réponse pratique à la demande de quantité. Nous allons maintenant voir que les fondements de ce paradigme de l'imitation sont indissociables de la construction culturelle de la nouvelle romancière dans la société du tournant du siècle.

## II. Paradigme de l'imitation

Si les penseurs ont depuis toujours débattu des mérites respectifs de l'imitation et de l'invention, des philosophes de l'Antiquité comme Platon, Aristote et Horace à Paul Ricœur et bien d'autres, en passant par les Anciens et les Modernes et les philosophes des Lumières, la tension entre les deux notions était singulièrement centrale au statut de l'écriture "féminine" dans l'Angleterre de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La codification générique de cette écriture qui passait par la copie de modèles narratifs plaçait l'imitation au cœur d'un système de représentations, de valeurs et de normes qui influèrent sur sa perception. Autrement dit l'imitation était en soi un modèle de référence pour les aspirantes romancières, ce que la sociologie définit comme paradigme.

Tout en gardant à l'esprit que le mot "paradigme" est un terme parfois utilisé comme *buzzword* de façon intempestive, nous avons choisi de l'employer pour les aspects formateurs et transformateurs qu'il connote. Par formateur, nous entendons non seulement le cadre éducatif et structurant que l'imitation offrit aux écrivaines prêtes à se lancer dans l'écriture mais aussi le sens plus figuré de rendre conforme à une norme. Le choix du terme "paradigme" semble également possible si l'on décline le raisonnement de Marc Sherringham qui étend ce terme initialement réservé pour la science par Thomas Samuel Kuhn à d'autres activités culturelles. Le philosophe décortique les paradigmes de l'esthétique dans l'ambition de prendre part au débat sur la nature du beau et la fonction de l'art. Pour ce faire, il décrit le paradigme comme une "structure conceptuelle qui fixe des règles du jeu de la pensée", qui "vise à constituer et à organiser l'espace d'une tradition intellectuelle" grâce à "un nombre limité de problématiques canoniques" contribuant à "rendre supportables les désaccords et les polémiques indispensables à son développement". Nous nous fierons à cette définition afin d'étudier le paradigme de

l'imitation qui prescrit le périmètre de création disponible pour la romancière anonyme, périmètre délimité par une correspondance à un modèle de référence.<sup>338</sup>

Nous ne nous hasarderons pas à tenter de donner une définition irrévocable de l'imitation ici puisque cette partie de chapitre a pour objectif de contribuer à cerner les implications de ce terme pour notre corpus. Dans ce but, nous examinerons comment Burney et ses épigones se positionnaient par rapport à ce que l'on pourrait appeler une esthétique de l'imitation avant de questionner la terminologie disponible pour qualifier cette écriture de l'imitation. Nous nous pencherons d'abord sur les problèmes éthiques et esthétiques que pouvait engendrer l'idée de plagiat au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle comme c'est encore le cas. Ensuite, nous chercherons à déterminer s'il est possible de considérer les romans de l'école Burney comme une transformation de l'œuvre romanesque de Burney. Pour cela, nous nous interrogerons notamment sur la terminologie du texte "hybride", formule employée par Genette et Bakhtine, en explorant la notion de pastiche.

#### 1. L'imitation : principe esthétique du roman *by a lady* ?

Dans *Qu'est-ce que l'esthétique*, Marc Jimenez insiste sur le fait que la question du beau comme accès au sens devint fondamentale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, à partir de la parution de *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten en 1750, l'esthétique s'autonomisa comme domaine de réflexion philosophique sur l'art mettant notamment à l'étude les liens entre le domaine cognitif et l'expérience sensible.<sup>339</sup> Jimenez précise ainsi que "l'idée même d'esthétique, au sens moderne, n'apparaît qu'au moment où l'art est reconnu et se reconnaît, à travers son concept, comme activité intellectuelle, irréductible à une quelconque autre tâche purement technique".<sup>340</sup> Cette conception de l'activité artistique semble entrer en conflit avec le caractère systématique et répétitif de l'imitation. Nous verrons que parler d'imitation comme d'un principe esthétique ne suppose pas nécessairement de la considérer comme une technique qui permettait aux romancières de tendre vers un idéal du beau en littérature. D'autres enjeux

---

<sup>338</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique* (Paris : Payot, 1992), 15, 17.

<sup>339</sup> Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique* (Paris : Folio, 1997), 18.

<sup>340</sup> Jimenez, 32.

de société prenaient le dessus qui rendirent l'imitation nécessaire pour nos romancières au même titre que la demande commerciale envers les nouvelles publications vue précédemment.<sup>341</sup>

Essayons d'abord de cerner la conception que Frances Burney avait du statut de l'imitation en sondant la préface d'*Evelina*, bien souvent étudiée pour son extrême richesse.<sup>342</sup> Si Burney semble y défendre le bienfondé de l'imitation dans les arts, elle considère la littérature comme un domaine à part. Puisqu'elle déclare qu'une copie ne saurait égaler l'œuvre qu'elle a choisie pour modèle, Burney certifie s'en garder tout en soulignant les mérites de ses prédécesseurs masculins et en accentuant leur contribution au genre romanesque :

The noblest productions of literature are almost equally attainable with the meanest. In books, therefore, imitation cannot be shunned too sedulously; for the very perfection of a model which is frequently seen, serves but more forcibly to mark the inferiority of a copy.

To avoid what is common, without adopting what is unnatural, must limit the ambition of the vulgar herd of authors: however zealous, therefore, my veneration of the great writers I have mentioned, however I may feel myself enlightened by the knowledge of Johnson, charmed with the eloquence of Rousseau, softened by the pathetic powers of Richardson, and exhilarated by the wit of Fielding, and humour of Smollet; I yet presume not to attempt pursuing the same ground which they have tracked; whence, though they may have cleared the weeds, they have also culled the flowers, and though they have rendered the path plain, they have left it barren.

The candour of my readers, I have not the impertinence to doubt [...]: I have, therefore, only to entreat [...] that what I have here ventured to say in regard to imitation, may be understood, as it is meant, in a general sense, and not be imputed to an opinion of my own originality, which I have not the vanity, the folly, or the blindness, to entertain.<sup>343</sup>

Avec finesse et prudence, Burney parvient à insinuer que son roman, sans être une copie de ceux d'auteurs prestigieux, n'est pas tout à fait étranger aux qualités qui les composent. En effet, si le dernier paragraphe paraît d'abord solliciter l'indulgence des lecteurs sous couvert d'humilité, l'affirmation selon laquelle ses propos au sujet de l'imitation doivent être compris seulement dans un "sens général" et non comme une conviction de sa propre originalité peut être lue comme une prétention, au vu de leur place au seuil de son premier roman.

Ainsi, la manière habile avec laquelle elle fait mention des talents respectifs de Johnson, Rousseau, Richardson, Fielding et Smollett parvient à justifier qu'elle ose chercher à produire un

---

<sup>341</sup> Nous reviendrons sur les définitions du beau, du pittoresque et du sublime en lien avec le gothique notamment dans le chapitre 3, I, 1 de la partie II.

<sup>342</sup> Farra Thaddeus, 37 ; Adrian Poole, *The Cambridge Companion to English Novelists* (Cambridge : Cambridge University Press, 2009), 84 ; Melissa Pino, "Burney's *Evelina* and Aesthetics in Action", *Modern Philology*, vol. 108, n° 2 (novembre 2010), 277-8.

<sup>343</sup> *Evelina*, 10-11.



ouvrage un tant soit peu atypique. Déclarer ne pas chercher à les prendre comme modèles apparaît alors non pas comme une expression audacieuse de son indépendance créatrice mais comme une marque de déférence envers ces auteurs encensés par la critique qu'elle ne saurait égaler. Toutefois, l'admiration que Burney exprime envers ces derniers implique que, sans les imiter ni choisir l'un d'eux comme exemple, elle s'en est imprégnée. Le lecteur peut alors être amené à penser qu'*Evelina* contiendrait des vestiges de cette érudition, de cette éloquence, de ces facultés à émouvoir, de cet esprit aiguisé et de cet humour.

En mettant en valeur l'excellence de ces auteurs dans leurs domaines d'expertise respectifs, Burney insinue qu'il n'y a plus rien à récolter le long des voies qu'ils empruntèrent. La ressemblance entre le vocabulaire qu'elle utilise et celui employé dans les magazines est frappante ; elle indique sans équivoque sa connaissance des attentes de ces critiques auxquels elle vient de s'adresser quelques pages plus tôt. Comme pour y répondre, Burney fonde la validité de son roman sur les efforts réalisés pour "éviter ce qui est ordinaire sans adopter ce qui est contre nature". Comme eux, elle fait usage du lexique imagé de la trajectoire, du cheminement, et de la fécondité. Comme eux également, elle amalgame les romanciers, dont elle décrit précédemment les fervents adeptes comme "plus nombreux mais moins respectables" que les autres classes d'écrivains, en une "horde vulgaire d'auteurs" et démontre qu'elle se tient aux mêmes exigences qu'eux sans explicitement admettre qu'elle en fait partie.<sup>344</sup> Enfin, son omission délibérée de tout nom d'écrivaine qu'elle aurait lue, pour laquelle elle se serait enthousiasmée, et qui aurait pu influencer sa plume confirme que ce maniement du langage est alors peut-être une subtile façon de flatter les critiques et forme une garantie supplémentaire contre l'animosité de ceux-ci à l'égard d'un certain type de romancières.<sup>345</sup>

Ce qui nous intéresse avant tout dans la réflexion que Burney présente sur l'imitation n'est pas de déterminer quels modèles auraient pu l'influencer ni en quelle mesure. Il s'agit plutôt

---

<sup>344</sup> *Evelina*, 9.

<sup>345</sup> Eliza Haywood, Sarah Fielding, Charlotte Lennox, Elizabeth Griffith ou encore Frances Brooke sont autant d'autrices que Burney est susceptible d'avoir lu.

de l'intérêt notable que celle-ci revêt à la lumière de sa propre transformation en modèle littéraire après la publication d'*Evelina*.<sup>346</sup> Raven parle ainsi de la nuée d'imitatrices que Burney attira :

A still more remarkable feature of the following listings is the rediscovery of a flock of imitators of Frances Burney. *Harcourt: A Sentimental Novel* (1780: 3) was falsely claimed to be "by the authoress of *Evelina*". The *Critical's* reviewer identified *Oswald Castle* (1788: 25) as "a production of the Cecilia School". Other Burneyana of the season included Anna Hughes's *Henry and Isabella* (1788: 59) and Anna Maria Mackenzie's *Retribution* (1788: 63). A year later, the anonymous *Self-Tormentor* (1789: 26) was marked out as of the Burney-school and in *Darnley Vale* (1789: 34) even Mrs Bonhote, according to her *Critical* reviewer, "steps too nearly in the steps of Cecilia". The wanderings of Anna Maria Mackenzie's *Calista* (1789: 53) were compared to *Cecilia*, and the anonymous *Matilda Fitz-Aubin* (1792: 20) was said to resemble both Burney and Charlotte Smith. By contrast, admitted imitation of Fielding and Smollett (despite Holcroft's eulogy) was slender.<sup>347</sup>

Le repérage de Raven montre que l'école Burney s'étendit à quelques romancières qui dépassent les limites de notre corpus puisque leur signature ne correspond pas à nos critères de sélection. Hormis le cas particulier de Anna Maria Mackenzie que nous examinerons bientôt, nous ne nous attarderons pas sur ces autres "burnœillades". Nous pouvons tout de même remarquer que les dates de publication des ouvrages concernés correspondent à celles des romans de notre corpus, plus particulièrement à la fin de ce que nous avons identifié comme la vague de romans dans le style Burney, à l'exception des ouvrages plus tardifs de Sarah Harriet Burney. Cet étiquetage vient alors conforter l'ampleur du phénomène, dans des termes critiques analogues, ce qui rend plus pressante la question de comment concilier la réprobation apparente de Burney envers l'écriture imitative et la réaction qu'entraîna son succès. À ceci s'articule une tâche complémentaire qui est d'établir si la formation d'une école Burney qui repose sur le principe d'imitation doit être vue comme une trahison des "préceptes" de Burney, modèle et instructrice malgré elle.

Dans ce sens, concentrons-nous un instant sur la démocratisation de l'écriture au cours de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, un processus que Clifford Siskin décrit comme une "naturalisation". Siskin affirme que la fonction imitative du roman servit à "domestiquer" l'écriture de fiction et fut un facteur dans la montée statistique et générique du roman.<sup>348</sup> Plus

---

<sup>346</sup> Pour une étude de l'influence de figures littéraires sur Burney, voir par exemple l'analyse de Jane Spencer dans *Literary Relations: Kinship and the Canon 1660-1830* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 45-72. Voir aussi l'influence plus générale de Richardson sur le roman épistolaire de la deuxième moitié du siècle dans Jennie Batchelor, "Reinstating the 'Pamela Vogue'" in Jennie Batchelor & Cora Kaplan (éds.), *Women and Material Culture, 1660-1830* (Londres : Palgrave MacMillan, 2007), 163-176.

<sup>347</sup> Garside 2000, 34-35.

<sup>348</sup> Siskin, 183-4.

particulièrement, l'écriture imitative fut une manière de banaliser l'accès à l'écriture publique des femmes en familiarisant le public avec cette idée et en présentant aux apprenties romancières des jalons sécurisants.<sup>349</sup> Siskin révèle notamment le besoin pour les écrivaines de justifier leur prétention à faire leur entrée sur la scène littéraire, ce que Burney fait dans une certaine mesure avec les diverses étapes liminaires sur lesquelles s'ouvre *Evelina*. En permettant le doute sur son identité de genre social, la préface de ce roman est la réponse habile et préventive que Burney présente aux exigences critiques difficiles à négocier. L'exploit de produire un ouvrage non ordinaire mais naturel requiert un positionnement nuancé qu'elle anticipe dans sa préface et accomplit dans son récit, une prouesse qui devint une composante primordiale de son succès critique et populaire. Aussi, ce que ses émules copièrent dans ses romans ne fut pas tant un principe qu'un résultat : ce qu'elles cherchèrent à s'approprier était avant tout une solution à un problème de société, un dosage équilibré permettant de contourner une condamnation morale. Il est probable que les romancières de l'école Burney perçurent l'imitation comme la seule prémisse esthétique qui soit convenable et leur permette à la fois de répondre aux exigences critiques et sociétales de normes de genre.<sup>350</sup>

"As writing was made more familiar, it no longer had to be handled in imitative terms; in fact, imitative caution toward the end of the century seemed increasingly out of place", affirme pourtant Siskin en se focalisant sur le roman après 1770, une assertion que la préface d'*Evelina* viendrait *a priori* étayer.<sup>351</sup> Le sous-entendu formulé par Burney d'après qui l'appropriation d'un trait d'écriture pourrait entraver l'essor plus général de ce type de littérature semblerait alors en phase avec le discours des journalistes, fatigués de lire toujours la même chose sans assister à de nouveaux développements.<sup>352</sup> Toutefois, la simple observation de notre corpus implique que la prise de position de Siskin est à considérer avec prudence et nous permet de supposer soit que

---

<sup>349</sup> Siskin, 193-8.

<sup>350</sup> Le rôle des critiques peut ici être rapproché de ce qu'écrit Jimenez : "Bien que la réflexion sur l'art soit, par définition, postérieure aux œuvres, les esthéticiens ont parfois tenté d'imposer des règles aux artistes, soit en fixant des normes permettant de juger du beau ou du laid, de l'harmonieux ou du disgracieux, et même du convenable ou de l'inconvenant, soit en établissant des critères conformes aux canons édictés par avance. Telle est la tentation de tout académisme, voire de l'esthétisme, qui ne sont pas propres au XVIII<sup>e</sup> ou au XIX<sup>e</sup> siècle", 11.

<sup>351</sup> Siskin, 184.

<sup>352</sup> À l'inverse de la sculpture ou de la peinture où les copies ne ternissent pas forcément l'image des originaux : "their appropriation to one spot, may not wholly prevent the more general expansion of their excellence", *Evelina*, 10. Notons que la réflexion de Burney écarte la musique en dépit de sa place primordiale chez les Burney, une différence majeure l'empêchant de pousser son raisonnement selon la même logique étant qu'une œuvre musicale devait être exécutée pour être écoutée.

cette perte de terrain progressive de l'imitation était encore loin d'être aboutie dans les années 1780, soit que les imitatrices de Burney composaient un courant à part à plusieurs égards.<sup>353</sup> Si l'on considère cette tendance remarquée par Siskin dans sa globalité, nous pourrions y voir l'une des raisons qui expliquent l'essoufflement de l'école Burney vers 1790. La lassitude du public envers les "burnoeillades" d'une part et le moindre enthousiasme critique par rapport à *Camilla* et à *The Wanderer* de l'autre pourrait alors être appréhendés comme un rejet du principe même d'imitation plutôt que la seule volonté d'évincer ce modèle précis. De même, l'exception de l'école Burney dans les années 1780, alors que l'écriture imitative n'était plus autant de mise, semble indiquer que le succès de Burney fut suffisamment extraordinaire pour faire perdurer un principe qui interdisait de fait à ses adeptes les louanges de l'originalité en incitant autrices et éditeurs à reproduire un modèle jusqu'à ce que plus aucun bénéfice ne puisse en être espéré.

Dans le contexte de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette question de l'imitation centrale dans les œuvres de notre corpus était ambivalente. Fondement même de l'école Burney, elle est aussi précisément ce qui causa sa propre chute. À force de se répéter, les copies plus ou moins floues cessèrent de contribuer à l'"excellence" du genre tandis que les romans dans cette veine devinrent un phénomène de mode, par définition éphémère et remplaçable. L'article de *The Lady's Monthly Museum* sur *Country Neighbours* en 1820, date de fin de notre sélection, le relève :

Miss S. H. Burney has long been a candidate for public favour; and though we cannot compliment her upon possessing the unrivalled talents of her namesake and predecessor, Miss Burney, now Madam D'Arblay; yet it is but justice to allow that her abilities are very respectable. What we call 'an *old-fashioned* novel,' is now so much out of date, and our taste has lately been regaled with compositions of so high a relish, that the common incidents which formerly composed the materials of works of this nature, are now apt to appear insipid and uninteresting.<sup>354</sup>

Pour les primo-romancières, calquer leur arrivée dans le marché du livre sur celle de Burney permettait une entrée de bon goût. Se limiter à ce modèle unique leur interdisait cependant de

---

<sup>353</sup> Des comparaisons éparées à d'autres auteurs aussi bien hommes que femmes parsemaient encore les revues. Par exemple, l'autrice de *The Liberal American. A Novel, in a Series of Letters, by a Lady* publié en 1785 est décrite comme une imitatrice de Richardson ("The few imitations of Richardson which we meet with in these volumes set the writer in a light somewhat unfavourable, as they bring to our remembrance an author of such superiour abilities. Nevertheless, the *Liberal American* is far more deserving of the public favour than the generality of the present Novels, *Monthly Review*, vol. 73, 1785, 466) tandis qu'en 1787, *The Victim of Fancy* de Elizabeth Sophia Tomlins était rapproché de *The Female Quixote* dans *The Gentleman's Magazine* et *The Monthly Review*, "Elizabeth Sophia Tomlins: Writing", *The Orlando Project*, consulté le 15 juin 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=tomlel](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=tomlel). Nous reviendrons plus tard sur cette comparaison à Lennox car le premier roman de Tomlins, *The Conquests of the Heart*, fut quant à lui comparé à *Cecilia* par Charles Burney Jr.

<sup>354</sup> *The Lady's Monthly Museum*, série 3, vol. 11, 101-02.

répondre aux variations du goût, de correspondre au statut changeant de l'imitation, et de s'inscrire dans la durée.

Le caractère transitoire de la mode est une question que semblait avoir bien compris certaines romancières. Nous pouvons prendre en exemple Anna Maria Mackenzie, l'une des autrices identifiées par Raven comme une imitatrice de Burney, qui publia seize romans de 1782 à 1809 de différentes manières : sous la formule *by a lady*, sous le pseudonyme Ellen of Exeter, et sous le nom de ses deuxième et troisième maris (Mrs Johnson, Mrs Mackenzie). Sa notice biographique sur *Orlando* la présente comme plus compétente dans sa connaissance des lois du marché de l'édition que dans sa maîtrise de l'écriture :

She is not a very good writer (her style is over-ornamented and sometimes confusing) but her career exemplifies almost every trend of the period. She began with epistolary works and moved to third-person narrative, which regularly sets her story proper within a frame story and often alleges some ancient archival source. From contemporary settings she moved to the historical, to the remote in time and place, to the gothic and then to horror fiction. As her career first became established, she was well advertised and gratifyingly reviewed, but both advertising and reviews dried up with time.<sup>355</sup>

Sa capacité à s'adapter aux tendances en vogue plutôt que de rester fidèle à un modèle est ce qui lui permit de rester productive et plutôt populaire au fil du temps.

Elle ne fut pas la seule à modeler ses romans selon différents modèles et tendances, comme le montre l'article critique enthousiaste sur *Geraldine ; Or, Modes of Faith and Practice, a Tale, by a Lady*, publié en 1820. Dernier roman de notre corpus, *Geraldine* est le premier attribué à une certaine Mary Jane Mackenzie sur laquelle aucune information ne semble disponible : il n'est donc apparemment pas possible d'établir s'il existe un quelconque lien de parenté entre elle et Anna Maria Mackenzie. La préface de ce roman est particulièrement utile à notre propos puisqu'elle s'ouvre sur une citation de La Bruyère qui donne d'emblée de l'autorité à la réflexion que Mackenzie mène sur l'imitation. Au travers de son allusion à la querelle des Anciens et des Modernes, Mackenzie ne débat pas réellement de la dichotomie entre originalité et imitation mais insiste avec fermeté sur le caractère inéluctable de cette dernière dans toute œuvre de fiction qui s'attache à représenter une image fidèle de la "nature humaine". Elle aussi emploie le champ lexical de l'exploration pour argumenter que si au moment où elle écrit, l'imitation semble davantage nécessaire encore que du temps de La Bruyère, auteurs et lecteurs recherchent

---

<sup>355</sup> "Anna Maria Mackenzie", *The Orlando Project*, consulté le 15 juin 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=mackan](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=mackan).

tout de même avec avidité "le charme de la nouveauté".<sup>356</sup> En réalité, Mackenzie soutient que la création littéraire n'est pas à chercher du côté de l'originalité de la pensée de l'écrivaine mais plutôt dans leur habileté à imaginer comment arranger d'anciens matériaux.<sup>357</sup>

La raison pour laquelle Mackenzie trouve nécessaire de justifier son point de vue sur l'imitation dans la préface de son premier roman n'est pas donnée explicitement. Si l'autrice ne précise d'ailleurs pas comment *Geraldine* se positionne par rapport aux romans contemporains, on comprend que son objectif est de rassurer la lectrice sur le fait qu'un certain conservatisme n'est pas synonyme d'ennui, un "péché impardonnable" dans toute œuvre de fiction. Mackenzie soutient que le caractère protéiforme de l'erreur humaine lui permet de recycler d'anciennes pratiques religieuses considérées comme mauvaises afin de mettre son public en garde contre la résurgence du fanatisme et de l'impiété sans risquer de l'ennuyer ("Infidelity, indeed, has resumed its malignant activity"). Le début de la préface lui permet ainsi de justifier la dimension morale de son conte, qu'elle rend explicite dans un dernier paragraphe :

The author hopes that the more fatal error of those who reject, despise, or neglect religion, has not been left in the shade; and that the young and gay who seek entertainment in the perusal of this little work, will, close it with the impression that, weighed against pure, active, and enlightened religious principle; the splendour of rank, the magic of wit and the fascinations of genius, are but dust in the balance.<sup>358</sup>

La méfiance suscitée chez Mackenzie par les fascinations du "génie" mérite que l'on s'arrête brièvement sur le sens de ce terme au début du XIX<sup>e</sup> siècle grâce à la définition que Fuseli donnait du terme "genius" en 1801, à savoir "that power which enlarges the circle of human knowledge, which discovers new materials of nature, or combines the known with novelty".<sup>359</sup> Puisque

---

<sup>356</sup> "The path of literature was comparatively unbeaten; many beautiful and unfrequented spots remained to reward the diligent traveller; many portions of 'terra incognita' might still be found rich in golden fruit", *Geraldine*, iii-iv.

<sup>357</sup> *Geraldine*, vol. 1, iv.

<sup>358</sup> *Geraldine*, vol. 1, vi, vii.

<sup>359</sup> Henri Fuseli, *Lectures on Painting*, vol. 1, i, 6, cité comme exemple de l'emploi du terme "genius" dans l'*OED* (9). Nous ne développons pas ici l'importance du génie à la période que couvre notre corpus car nous en traiterons plus longuement dans le dernier chapitre, I, 2. Signalons toutefois qu'il faudra prêter attention aux dates : l'évolution du sens et de la valeur du génie entre 1778 (avant les œuvres des poètes romantiques comme Shelley et Byron et surtout la *Biographia Literaria* de Coleridge, en 1817), et 1820 interdit les généralisations. À la date où démarre notre étude, les textes les plus influents sur le génie étaient *Conjectures on Original Composition* d'Edward Young (1759) et *An Essay on Original Genius* de William Duff (1767) qui permirent de considérer le génie comme une propriété psychologique ou un individu visionnaire et non plus une simple habileté, ainsi que c'était le cas jusqu'alors (Buelow, 123-24). Young marque nettement la distinction entre le génie et l'apprentissage par le biais d'analogies : "A *genius* differs from a *good understanding*, as a magician from a good architect: *that* raises his structure by means invisible; *this* by the skilful use of common toils. Hence genius has ever been supposed to partake of something divine". Selon lui, alors que l'apprentissage suit des règles et des modèles, le génie se caractérise par des beautés jamais perçues et

l'assemblage du connu et de la nouveauté correspond à la démarche de l'écrivain décrite par Mackenzie, ce n'est pas l'idée de combinaison qui pose problème à l'autrice mais son origine. Le terme "power" implique que cette faculté qui anime l'artiste est innée et inexplicable, et en conséquence potentiellement dangereuse et incontrôlable.<sup>360</sup> À l'inverse de "l'observation" des manières recommandée par l'autrice et accessible à tous, le génie fascine parce qu'il apporte une connaissance intuitive de la nature humaine réservée à certains.<sup>361</sup> Parce qu'il est associé à l'extraordinaire, il se prête difficilement à la tempérance prônée par l'écrivaine tout au long du roman et dès la préface. Puisqu'il n'est pas domesticable, peut-être paraît-il d'ailleurs d'autant plus redoutable lorsqu'il concerne une femme.

Cette modération que Mackenzie préconise et pratique est ce qui fait la particularité du roman et ce qui plut aux critiques lors de sa publication. Alors que Anna Maria Mackenzie est décrite comme une autrice passant radicalement d'un modèle à un autre en fonction de la dernière mode, Mary Jane Mackenzie semble extraire le meilleur de plusieurs modèles :

The novels of Mrs. D'Arbly, Mrs. Radcliffe, Mrs. Inchbald, and Mrs. Opie, have never been surpassed as romantic and pathetic exhibitions of nature and the human passions. [...] [Mrs. Hannah More] is also a novelist, and in that character has introduced a distinct system, a perfectly new and fruitful species of writing, uniformly applied to the purposes of religion and morality.[...] *Geraldine* is a novel of a style and character altogether varying from any particular work which we could mention. It is neither of a sentimental nor a romantic tendency, but it is something much better, because it is both instructive and entertaining. Evidently written in the *spirit* of the new school of Mrs. Hannah More, softened down by Mrs. Brunton, it yet possesses a manner peculiar to itself.<sup>362</sup>

Cette "manière propre à elle-même" s'avère être la voix de la mesure et de la pondération, une voie du milieu entre différents parcours, où l'élégance stylistique divertit et sert à adoucir la visée didactique. La critique de *Private Life* en 1829, le seul autre roman attribué à l'autrice, vient confirmer cette impression : "This indicates somewhat of the *manner* of the writer; but her general grace and wit, delicacy and elegance, with the utmost purity of spirit, must be sought in

---

des excellences sans exemple hors de portée de l'apprentissage. Pour cette raison, les arts dits "mécaniques" peuvent progresser par rapport à leurs prédécesseurs tandis que l'imitation sans génie condamne les arts libéraux à se dégrader, Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (1759, Manchester : Manchester University Press, 1918), 13, 19, consulté le 15 juin 2021 sur <https://archive.org/details/cu31924013204155>.

<sup>360</sup> Voir aussi notre réflexion sur la faculté de l'imagination dans le chapitre 3 de la deuxième partie.

<sup>361</sup> "Genius" : 9, "Innate intellectual or creative power of an exceptional or exalted type, such as is attributed to those people considered greatest in any area of art, science, etc.; instinctive and extraordinary capacity for imaginative creation, original thought, invention, or discovery", *OED*.

<sup>362</sup> *Monthly Review*, vol. 92 (1820), 412.

the work itself. So almost must her sweet and simple morality, her piety without cant, her religion and cheerfulness, combined in all the finest affections of the heart".<sup>363</sup>

Ainsi, l'imitation fait partie de l'esthétique du roman *by a lady*, mais elle est un principe esthétique qui tient plus encore d'un positionnement idéologique lié à l'auctorialité féminine que d'une conception du Beau. De fait, les développements dans le roman à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient subordonnés aux transformations économiques et sociales attenantes à l'émergence d'un système davantage fondé sur les distinctions de genre dont le roman était un instrument d'expression prépondérant. La position médiane trouvée par Burney dans ses premiers romans, entre conformisme moral, originalité et plaisir esthétique, lui permit de gagner l'approbation critique à laquelle ses imitatrices aspirèrent. Sa capacité à réconcilier ces trois aspects est sans doute ce qui lui valut une horde d'épigones, alors même que, selon Siskin, la fin du siècle vit l'écriture imitative rétrograder au profit d'une "réévaluation de l'impératif moral du roman".<sup>364</sup> Si l'originalité de Burney passe par la précision inédite de sa représentation de la vie culturelle londonienne, sa créativité s'exprime aussi par la justesse de sa plume qui en dépeignant des scènes vivantes rend le roman toujours divertissant. Cette justesse d'exécution faite de nuances est ce que ses imitatrices ne surent pas toujours reproduire.

## 2. De l'imitation à la transformation ? "All invention is but new combination"<sup>365</sup>

Écriture de l'imitation, écriture imitative, ou encore écriture mimétique sont autant de termes interchangeables pour faire référence indistinctement aux diverses formes de "littérature au second degré".<sup>366</sup> Cette expression de Genette traduit le clivage traditionnel entre création et imitation, original et copie, où l'antériorité de la première mène à ce que la seconde soit souvent perçue comme secondaire. Autrement dit, tant que l'imitation est vue comme tributaire de son modèle, sa valeur littéraire tend à être envisagée comme lui étant inférieure et subordonnée, un facteur qui expliquerait en partie que les ouvrages de notre corpus n'aient pas été retenus dans

---

<sup>363</sup> *La Belle Assemblée*, série 3, vol. 10 (1829), 173-74.

<sup>364</sup> Siskin, 126.

<sup>365</sup> *Monthly Review*, vol. 23 (1797), 451.

<sup>366</sup> Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré* (Paris : Éditions du Seuil, 1982).



le canon littéraire.<sup>367</sup> Puisque la formation de l'école Burney repose sur un point de vue subjectif, celui des critiques contemporains, plutôt que sur une identification délibérée ou explicite de la part des romancières concernées, parler d'écriture mimétique dans ces romans est déjà un parti pris. Ceci revient à nous demander dans quelle mesure il est permis de les considérer comme des réécritures de l'œuvre de Frances Burney et à quel point les similarités identifiables entre ces romans sont avant tout les conventions du roman domestique.

Nous nous sommes pour l'instant focalisée sur l'imitation en tant que reproduction d'une œuvre d'art plutôt que sur l'imitation en tant que *mimesis*, ou représentation de la réalité. Il paraît nécessaire d'en dire quelques mots pour autant que la capacité de Burney à dépeindre des personnages crédibles et à se donner comme observatrice et commentatrice des mœurs de la société de façon convaincante est une composante essentielle de son écriture qui conquiert les critiques.<sup>368</sup> Celle que Johnson appelait avec quelque ironie sa petite "colporteuse de personnages" se réjouit ainsi de l'expression "character-monger" qu'il inventa pour elle.<sup>369</sup> Dans une large mesure, cette habileté à imiter le réel est ce pourquoi Burney fut copiée. Employer le terme d'"imitation" dans ces deux acceptations est ce qui, selon Siskin, permet de replacer la question de la fidélité au réel sous une rubrique qui pouvait la relier à d'autres préoccupations dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>370</sup> Confiner l'écriture au cadre de l'imitation permit notamment de la "domestiquer" et de cultiver son rapport à la morale. En effet, si un récit de fiction était proche de la vraie vie, le texte pouvait être tenu pour responsable des personnes réelles qui l'imitaient, surtout que leurs lecteurs principaux, "les jeunes, les ignorants et les oisifs", étaient particulièrement influençables, à en croire Johnson.<sup>371</sup> Tandis qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, il

---

<sup>367</sup> D'autres facteurs existent et seront analysés plus tard : nous soulignerons lors de nos analyses de la deuxième partie les maladresses d'écriture repérables dans certains de ces romans tandis que le chapitre 3 de la dernière partie se concentrera surtout sur les causes historiques et sociales de cette exclusion.

<sup>368</sup> "To draw characters from nature, though not from life, and to mark the manners of the times, is the attempted plan of the following letters", *Evelina*, 9.

<sup>369</sup> Elle la reproduisit dans ses écrits personnels, Chauncer Brewster Tinker (éd.), *Dr. Johnson & Fanny Burney, being the Johnsonian Passages from the Works of Mme d'Arblay* (New York : Moffat, Yard and Company, 1911), 54, consulté le 15 juin 2021 sur <https://archive.org/details/drjohnsonfannybuooburnrich/mode/2up>.

<sup>370</sup> Siskin, 175.

<sup>371</sup> "But the fear of not being approved as just copyers of human manners, is not the most important concern that an author of [fiction] ought to have before him. These books are written chiefly to the young, the ignorant, and the idle, to whom they serve as lectures of conduct, and introductions into life. They are the entertainment of minds unfurnished with ideas, and therefore easily susceptible of impressions; not fixed by principles, and therefore easily following the current of fancy; not informed by experience, and consequently open to every false suggestion and partial account. [...] It is justly considered as the greatest excellency of art, to imitate nature; but it is necessary to distinguish those parts of nature, which are most proper for imitation: greater care is still required in representing

fallait éviter de dépeindre des personnages qui donneraient le mauvais exemple, il devint progressivement nécessaire pour les auteurs de veiller à la vraisemblance de leurs récits en n'écrivant rien d'autre que ce qui pouvait être cru moralement, bon ou mauvais.<sup>372</sup> L'article sur *Clarentine* de Sarah Harriet Burney le déclare explicitement : "for every writer of fictitious history ought to copy, as neatly as he can, living characters; and if dialogue in *tonish* company be frequently trifling and uninteresting, and if coxcombs and coquettes be not only suffered but caressed and encouraged, in the fashionable circles, there can be no impropriety in introducing them into novels".<sup>373</sup>

À la fin du siècle, l'attitude des critiques par rapport à la copie de la nature et celle de l'art était considérablement différente, l'une célébrée, l'autre réprouvée. La combinaison des deux, au sein des romans de l'école Burney, semble avoir forcé les critiques à hiérarchiser leur opinion sur le mimétisme et l'imitation de textes. Par leur tiédeur, les articles sur les romans de la fin des années 1780 répondaient ainsi à la question de comment évaluer la reproduction de ce que l'on admire et félicite par principe. La désapprobation qu'ils exprimaient à l'égard de l'imitation littéraire y était ainsi mitigée grâce au mérite du modèle que ces romans empruntaient, ce qui témoigne du fait que la probité morale d'un récit permettait de racheter en partie un défaut structurel et esthétique. L'association de ces critères mena à l'indifférence croissante des journalistes envers ces romans qu'ils considéraient comme des divertissements sans danger. Cette apathie trouve peut-être sa source dans le manque d'"écart esthétique" provoqué par ces textes trop proches les uns des autres. Cette distance insuffisante entre "l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un 'changement d'horizon' en allant à l'encontre d'expériences familières" interdit aux œuvres littéraires concernées d'être estimées comme des œuvres artistiques, d'après Jauss. Le point de vue des critiques sur ces romans qui suivaient de trop près une "recette" narrative pourrait ainsi s'expliquer par ce qu'il affirme, à savoir que "lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus

---

life, which is so often discoloured by passion, or deformed by wickedness. If the world be promiscuously described, I cannot see of what use it can be to read the account; or why it may not be as safe to turn the eye immediately upon mankind, as upon a mirror which shows all that presents itself without discrimination", Samuel Johnson, *The Rambler*, n° 4 (31 mars 1750), 15 juin 2021 sur <https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/johnson.rambler.html>.

<sup>372</sup> Siskin, 183.

<sup>373</sup> *Monthly Review*, vol. 21 (1796), 452-6.

contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art 'culinaire', du simple divertissement".<sup>374</sup>

Dans son analyse de l'évolution du jugement esthétique porté sur l'imitation et l'originalité dans les arts au courant du XVIII<sup>e</sup> siècle, George Buelow conclut que l'opinion majoritaire dans les débats théoriques à la fin du siècle est celle du compromis :

The later half of the 18<sup>th</sup> century still witnessed skirmishes between those who believed in the preeminence of imitation versus those who would subject the arts to the free spirit of genius. Not surprising, in the later stages of this argumentative discourse the two opposing positions grew close together, with many writers concluding that the mystical concept of inspiration must be harnessed [*sic*] by the skills of the arts, and this was attainable only by the study of the previous achievements in the arts. In other words, they concluded that the artist must adapt the age-old methods of imitation to a freer application of imitating models of artistic greatness. 18<sup>th</sup>-century arguments between those favoring imitation and those originality come full circle, but with the difference that the old view of the ancient rules and models of creative excellence were now absorbed into an entirely new framework of a new period of artistic achievement.<sup>375</sup>

Le Romantisme, ce "nouveau cadre" relativement souple et composite, permit de stabiliser le regard éthique porté sur l'imitation.<sup>376</sup> Ce point de vue permit de plus amples développements tant de la critique esthétique que des performances littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle qui vit se répandre le principe encore valable aujourd'hui selon lequel la grandeur d'une œuvre se mesure à son originalité. L'idée qu'un manque d'originalité impliquait l'absence de génie créatif devint un truisme qui eut pour réciproque de rendre l'imitation souvent immorale voire criminelle.

Puisque l'idée selon laquelle le plagiat est une pratique malhonnête semble recueillir un large consensus dans le système de valeurs européen aujourd'hui, nous pouvons nous demander si celui-ci découle d'une assimilation des lois qui protègent les droits d'auteur dans la pensée collective ou si ces lois sont avant tout venues réglementer une réalité et répondre à un besoin toujours plus spécifique. Tandis que l'importance accordée au concept d'originalité dans le geste créatif au courant du XVIII<sup>e</sup> siècle s'accrut, les pratiques d'artistes qui copiaient d'autres sources abusivement suscitèrent une consternation qui donna naissance à une quantité de textes disputant de quand et comment l'imitation devient plagiat. Au milieu du siècle, les deux notions

---

<sup>374</sup> Jauss, 58.

<sup>375</sup> George J. Buelow, "Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 21, n° 2 (1990), 125.

<sup>376</sup> Buelow, 118.

finirent ainsi par occuper une place de choix dans le discours critique.<sup>377</sup> Citons par exemple le texte fondateur de Young (1759) pour qui les "originaux" surpassaient de beaucoup les "imitations" : "An Original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it grows, it is not made: Imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art, and labour, out of pre-existent materials not their own".<sup>378</sup> La métaphore de Young semble impliquer que la distinction reposait sur une différence de nature plutôt qu'une disparité de degré ; elle préfigure ainsi certains traits du génie romantique.

Après les robinsonades de la première moitié du siècle, la vogue *Pamela* dans les années 1740 est sans doute l'illustration la mieux connue de la manière dont l'imitation donna lieu au phénomène moderne de sérialité.<sup>379</sup> Thomas Keymer et Peter Sabor étudient la façon dont le succès rencontré par ce roman encouragea écrivains et éditeurs à en publier une suite sans le consentement de Richardson, une appropriation créative et commerciale dont l'auteur ne put se préserver :

the vicarious fulfilment that was central to *Pamela's* appeal—the wishful identification of readers with Pamela's special providential status and upward social mobility—had created an obvious market for a second part, in which all her gains from the first might be savoured at length. Anyone could exploit this market, moreover, for though Richardson had all the protectionist instincts of a one-man Disney Corporation, he had none of the legal arsenal.<sup>380</sup>

Dès 1741 parurent ainsi *Pamelas's Conduct in High Life* de John Kelly ou encore *Pamela in High Life* de Mary Kingman, une obscure libraire qui avait déjà publié une version piratée de l'original, tandis que des titres opportunistes proches de *Pamela, or Virtue Rewarded* n'étaient pas rares jusqu'à la fin du siècle. Cinq "contre-fictions" satiriques furent aussi publiées la même année avec une incidence variable : *Shamela* de Fielding, *The Anti-Pamela* d'Eliza Haywood, *The True Anti-Pamela* de John Parry, *The Virgin in Eden* de Charles Povey et *Memoirs of the Life of Lady H—, the Celebrated Pamela*, resté anonyme.<sup>381</sup> Bien que les romans de l'école Burney n'affichent pas si ouvertement leur statut de réécriture et que notre tâche sera donc de déterminer s'ils en sont

---

<sup>377</sup> Buelow, 125.

<sup>378</sup> Young, 7.

<sup>379</sup> "Above all, the modern sequel is heralded in the eighteenth-century marketplace for print by the energies of the emergent novel", Thomas Keymer & Peter Sabor, "*Pamela*" in *the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland* (Cambridge : Cambridge University Press, 2009), 50.

<sup>380</sup> Keymer, 52.

<sup>381</sup> Keymer, 83.

réellement, nous pouvons voir dès à présent que des mécanismes similaires entrent en jeu. Comme les imitateurs de Richardson, les romancières du corpus cherchèrent à intercepter le succès de romans encensés en reproduisant la marque de fabrique Burney.<sup>382</sup> Pourtant, nous soutiendrons que la récupération des conventions burnéennes par nos romancières ne peut pas être apparentée à du plagiat dans son sens actuel.

Même s'il est aujourd'hui entré dans les mœurs que le plagiat est immoral voire illégal, au point que tout type d'imitation risque d'être vu comme périlleux, la perception du terme lui-même faisait encore polémique au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>383</sup> En effet, dans la mesure où le roman gothique et sentimental perturbaient l'ordre établi, à plus forte raison lorsque leur auteur était une femme, la quantité d'ouvrages imités les uns des autres permit de les normaliser et d'en faire une force incontournable sur laquelle il fallait de plus en plus compter. Par ailleurs, l'imitation des auteurs les mieux reçus par la critique autorisait les romancières à écrire sans paraître excessivement immodestes. Pour ces raisons, l'imitation pouvait revêtir une dimension éthique et équivaloir à une prise de position idéologique et déontologique.

L'article sur *The Monk* publié en 1796 montre que les concepts d'imitation et de plagiat se chevauchaient parfois dans la terminologie employée dans les magazines. Cette critique met en valeur l'art de la combinaison dans le processus créatif qui rend légitime les similitudes entre le roman analysé et ceux d'Ann Radcliffe :

The convent-prison resembles the inflictions of Mrs. Radcliffe. This may be called plagiarism; yet it deserves some praise. The great art of writing consists [*sic*] in selecting what is most stimulant from the works of our predecessors, and in uniting the gathered beauties in a new whole, more interesting than the tributary models. This is the essential process of the imagination, and excellence is no otherwise attained. All invention is but new combination. To invent well is to combine the impressive.<sup>384</sup>

La comparaison mérite d'être soulignée car elle semble venir davantage de points communs dans le sujet et le décor que des effets créés par le texte sur le lectorat. Lewis est généralement reconnu comme un maître de l'horreur gothique, typiquement "masculine", dénoncée par Radcliffe, matriarche de la terreur gothique, comme une émotion facile et peu subtile.<sup>385</sup> Le fait que la première édition anonyme de *The Monk* ne permit pas d'identifier le genre de son auteur pourrait

---

<sup>382</sup> Nous ferons allusion aux imitations de Laurence Sterne, elles aussi nombreuses, dans le chapitre 1 de la deuxième partie, III, 2.

<sup>383</sup> Voir par exemple l'introduction de Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?* (Paris : Minuit, 2017), 7-24.

<sup>384</sup> *The Monthly Review*, vol. 23 (1797), 451.

<sup>385</sup> Ann Radcliffe, "On the Supernatural in Poetry", *The New Monthly Magazine*, vol. 7 (1826), 145-52.

avoir incité le journaliste à imaginer avoir affaire à une autre imitatrice de Radcliffe.<sup>386</sup> Le manque d'originalité de Lewis et de l'auteur gothique plus généralement fut souligné à de nombreuses reprises. Comme l'affirme Lauren Fitzgerald, le gothique pourrait effectivement avoir joué un rôle crucial dans l'histoire de "nos concepts de propriété intellectuelle, et particulièrement dans la construction de la figure désormais familière du plagiaire criminalisé et vilipendé".<sup>387</sup> Si le gothique n'est pas ce qui nous intéresse en premier lieu, la contemporanéité des romans de notre corpus et de la vague de romans gothiques des années 1790 implique que les modifications que ces derniers provoquèrent dans le discours critique concernèrent de près la réception de nos ouvrages. L'expression "to invent well is to combine the impressive" suggère par exemple qu'un moyen de dépasser le clivage invention-imitation fut de créer en extrayant et en reproduisant le meilleur de plusieurs sources. Ce phénomène est observable dans les romans du début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons remarqué dans la critique de *Geraldine*. Cette combinaison permit ainsi de décloisonner différentes écoles, qui, si elles semblèrent d'abord prendre le relais les unes des autres (Burney dans les années 1780, Radcliffe dans les années 1790) puis coexister (Edgeworth, Opie et More dans les années 1800 et 1810) finirent par s'apparenter à des vases communicants.<sup>388</sup>

Mettre en exergue le flottement sémantique qui entourait le concept de plagiat dans les magazines de la fin du siècle exige que nous revenions sur le cadre légal en place à l'époque que nous avons présenté en introduction de cette partie de thèse. Nous y avons expliqué, en nous appuyant sur les explications de Simon Stern, que le principe de propriété intellectuelle n'était pas fondé sur la créativité, ce qui entraîna la multiplication de textes imitatifs. Lorsque le *copyright* passa à 28 ans en 1774, le domaine public prit de l'ampleur. Or, dans la mesure où les œuvres choisies par les plagiaires étaient souvent des livres récents susceptibles d'être rentables, la reproduction non avouée concernait majoritairement des ouvrages qui ne pouvaient légalement être copiés. Cependant, le plagiat en tant qu'emprunt littéraire caché n'était pas considéré comme un délit et demeurait une question éthique non légiférée directement.<sup>389</sup>

---

<sup>386</sup> Le succès rencontré par Lewis l'encouragea à signer la deuxième édition de *The Monk* de son nom et de son titre M.G. Lewis, Esq. M.P. Louis Peck, *A Life of Matthew G. Lewis* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1961), 23-40.

<sup>387</sup> Lauren Fitzgerald, "The Gothic Villain and the Vilification of the Plagiarist: The Case of The Castle Spectre", *Gothic Studies*, vol. 7, n° 1 (mai 2005), 5.

<sup>388</sup> Voir le chapitre 2 de la troisième partie sur l'héritage de l'école Burney.

<sup>389</sup> Stern, 78.

*A fortiori*, le recyclage du style Burney identifié dans les romans de notre corpus n'entraîne pas dans le cadre légal. Tout au plus l'imitation était-elle réprouvée moralement et esthétiquement, lorsque la ressemblance était jugée excessive. Même si cette imitation se faisait sans l'accord de l'autrice des modèles ni de ses éditeurs, elle ne put donc pas être considérée comme un vol littéraire ni une infraction à la propriété intellectuelle.<sup>390</sup> En outre, le concept de vol littéraire se distingue curieusement d'autres types de larcins car il décrit une perte immatérielle et non quantifiable pour sa victime qui ne se voit pas pour autant dépouillée de ses mots et de ses idées. Quand les coupables sont anonymes et ne sauraient être envisagés comme des individus, le méfait semble encore moins tangible. L'absence de marqueur d'auctorialité spécifique dans les romans *by a lady* placerait ainsi ces derniers dans un rapport particulier à la propriété intellectuelle.<sup>391</sup> Enfin, l'effet de dilution de la marque de fabrique Burney que nous avons décrite dans le chapitre 1 et qui s'opéra tandis que les romans de l'école Burney devinrent des reproductions de copies qui s'inspiraient les unes des autres signifie également que les caractéristiques qui la composèrent finirent par intégrer un espace public, un imaginaire commun qui n'appartenait plus à personne et qui, en ce sens, évoque la définition légale du domaine public en échappant à tout effort de réglementation.

Un traitement particulier de la question du plagiat dans notre corpus est celui de *Julia de Vienne, A Novel, in Four Volumes, Imitated from the French*. L'expression "imitated from the French", alors assez répandue, soulève la question de l'origine du texte source. Rien n'indique que la formule ne soit pas un leurre visant à dédouaner son autrice de la responsabilité du texte ou à assurer le lecteur de la vraisemblance des scènes du roman qui se déroulent à Paris et dans les Pyrénées, mais si ce n'est pas le cas, ni le titre ni l'auteur du texte français ne sont mentionnés dans le roman.<sup>392</sup> Nous pouvons alors nous demander si le roman se rapproche davantage d'une

---

<sup>390</sup> En dépit de l'évolution de la loi depuis la publication de *Pamela* qui avait laissé Richardson sans protection face à ses imitateurs.

<sup>391</sup> Voir chapitre 3 à venir pour l'analyse de la tension entre le collectif et l'individu dans la signature *by a lady*.

<sup>392</sup> La liste de souscription qui fait état de soutiens prestigieux (Prince of Wales, Duke of York, Duchess of York, Duke of Kent, Duchess of Devonshire) ainsi que la dédicace autorisée par le Prince de Galles suggèrent pourtant que l'autrice de *Julia de Vienne* ne dissimulait pas son identité à tous.

œuvre plagiée ou d'une traduction ; dans un cas comme dans l'autre les informations sont trop incomplètes pour retracer la genèse du récit.

La quantité de textes traduits par des femmes a conduit Julie Candler Hayes à considérer la traduction comme un apprentissage de la culture littéraire et de la production textuelle.<sup>393</sup> Dans son analyse éclairante de la relation entre genre, signature et autorité dans ce domaine, elle démontre le rôle de la traduction dans la visibilité des écrivaines sur le marché littéraire. Hayes explique en effet que l'écrasante majorité de ces traductrices publièrent leurs textes sous leur propre nom, notamment dans le cas de ce qu'elle nomme des "traductions gynocentriques", c'est-à-dire des traductions par des femmes de textes écrits par des femmes, pour des femmes, souvent dédiés à des femmes, qui leur permit de mettre en évidence l'importance de prendre d'autres femmes pour exemple.<sup>394</sup> En mettant en parallèle la vision subalterne de la femme par rapport à l'homme, de la traduction par rapport à l'écriture originale et du texte cible par rapport au texte source, Hayes soutient que la traduction a souvent été considérée comme une entreprise "féminine" du fait que l'autorité du traducteur soit bien plus flexible que celle de l'auteur et permette de multiples formes d'engagement et de désengagement avec les textes, les idées, et les personnes. Elle considère que la "structure dialogique" de la traduction offrait aux femmes enclines à entrer sur le marché du livre un moyen d'affronter certains dilemmes attenants aux exigences liées à leur genre en leur accordant un terrain d'entente d'où articuler leur point de vue sans heurter.<sup>395</sup>

Pourtant, Joséphine Grieder remarque que si presque toutes les écrivaines éminentes de la fin du XVIIIe siècle s'essayèrent à la traduction tout en poursuivant leur travail personnel, Burney fit exception à la règle.<sup>396</sup> Dans son discours d'ouverture à la conférence de la Burney Society "Locating the Burneys: From the Margins to the Mainstream" à Lincoln en juillet 2019, Gillian Dow expliqua cependant que Burney ne fut pas étrangère à cet apprentissage de l'écriture par la traduction puisqu'elle s'attela à celle de *Entretiens sur les pluralités des mondes* (1686) de Fontenelle en 1766 alors qu'elle n'était âgée que de quatorze ans, un ouvrage précédemment

---

<sup>393</sup> Julie Candler-Hayes, *Translation, Subjectivity & Culture in France and England, 1600-1800* (Stanford : Stanford University Press, 2009), 14.

<sup>394</sup> Candler-Hayes, 156.

<sup>395</sup> Hayes, 161. Elle explique que cette zone de l'entre-deux rappelle la "différance" théorisée par Derrida comme la "voix moyenne", ce qui est ni simplement actif ni simplement passif.

<sup>396</sup> Joséphine Grieder, *Translations of French Sentimental Prose Fiction in Late Eighteenth-Century England: The History of a Literary Vogue* (Durham : Duke University Press, 1975), 40.



traduit par Aphra Behn en 1688. La traduction de Burney, sous-titrée "murdered into English by \*\*\*", est incomplète et ne fut jamais publiée. Dow démontra que les extraits omis par Burney sont révélateurs puisqu'il s'agit de manière récurrente de passages de narration tandis que sa traduction des dialogues, plus scrupuleuse, semble anticiper sa prédilection pour les dialogues comiques. Si supposer que la marquise de Fontenelle servit de prototype aux héroïnes burnéennes serait aller trop loin, l'interprétation que Burney en eut au travers de sa traduction eut certainement une influence sur la représentation de ses protagonistes.<sup>397</sup>

Lorsqu'elle s'affiche comme telle, la traduction n'a rien du plagiat. Quand auteur et traducteur sont nommés, ou encore quand ce dernier dédie son travail à une tierce personne, le lecteur peut facilement retracer les multiples voix vectrices d'autorité et identifier leur origine. Une des traductions d'*Evelina* dont la page de titre spécifie "par miss Burney ; trad. par Henri Renfner, d'après Barbier" publiée en 1780 le permet. Comme dans le cas de traductions annoncées comme telles, la formule "imitated from the French" implique l'existence d'une autre voix que celle de l'autrice de *Julia de Vienne* et suppose la circulation d'un texte original, si l'on part du principe que l'expression n'est pas qu'un leurre. Pourtant, ce roman ne se présente pas comme une traduction en bonne et due forme mais s'apparente à un emprunt, en ce que l'expression "imitated from the French" indique que le roman n'est pas construit sur une idée originale. L'autrice anonyme affirme ainsi être redevable à une source extérieure, ce qui la distingue du plagiaire qui le cache. Néanmoins, nous pourrions estimer que pour que l'imitation soit un emprunt affiché, il faudrait pouvoir identifier le "prêteur" et son texte. De la sorte, d'un point de vue éthique cette expression semble correspondre à une zone grise, à mi-chemin entre l'emprunt et le vol. Un autre niveau vient ajouter à la complexité de la relation que ce roman entretient à l'imitation puisque si nous avons souhaité l'intégrer à notre corpus, c'est avant tout à cause des ressemblances qui le lient aux romans de l'école Burney.

La relation dialogique indéfectible établie entre traduction et texte original n'est pas étrangère à celle, plus distendue, qui s'instaure entre un modèle et ses imitations. De manière analogue, un rapport polyphonique réunit les romans *by a lady* de l'école Burney entre eux par un jeu d'emprunts et de réinvestissements. Réfléchir au statut de la traduction ou à celui d'une

---

<sup>397</sup> Trudie Messent, "2019 Conference Report", *Burney Society UK*, 6, consulté le 15 juin 2021 sur <https://burneysociety.uk/wp-content/uploads/2020/03/2019-Conference-Report-by-Trudie-Messent.pdf>.

prétendue adaptation d'un texte en langue étrangère sert notre propos en ce que ces pratiques illustrent différentes modalités d'autorité et différents filtres pour la voix de l'auteur. Au courant du XVIII<sup>e</sup> siècle, nombreuses sont les traductrices devenues écrivaines de fiction après avoir entraîné leur plume dans un domaine moins risqué.<sup>398</sup> La position médiane et médiatrice de l'auteur qui fait face à un projet de traduction n'est pas sans rappeler l'approche que Burney adopte dès le seuil d'*Evelina* que nous avons décrite plus tôt. Si cette dernière repose sur des stratégies textuelles différentes, chercher à la reproduire constitua également une formation légitime à la culture littéraire et à la création textuelle pour les apprenties romancières.

Quittons le domaine de la traduction pour nous intéresser à nouveau au paradigme de l'imitation qui détermine les romans de l'école Burney. La variété de termes à disposition pour référer à différentes formes, registres et degrés d'imitation rend la catégorisation des romans de notre corpus délicate. La première difficulté émane du terme "imitation" employé dans les articles critiques sans que celui-ci ne s'appuie parfois sur autre chose que quelques caractéristiques thématiques ou une ressemblance entre personnages. Dans tous les cas, plutôt que de mettre en avant "l'influence" de Burney sur ces romancières, c'est-à-dire la créditer de l'incidence qu'elle eut sur leur fiction, les journalistes insistaient sur ce que ces romancières s'approprièrent de leur lecture de Burney. Si nous pourrions employer les termes communs d'emprunt, de recyclage, de copie, voire de succédané, il ne nous semble pas forcément porteur de dresser un cadre restrictif à chaque notion. Nous souhaitons plutôt examiner au sein des romans de notre corpus la dialectique entre imitation et transformation, deux concepts exploités par Genette pour définir les différentes figures de l'imitation que sont le pastiche et la parodie. À la suite de Genette et Bakhtine, Annick Bouillaguet désigne les pastiches et les textes parodiques par le qualificatif de textes "hybrides".<sup>399</sup> Ce qualificatif s'appose particulièrement bien sur les romans de la fin de la période que couvre notre corpus, lorsque différentes écoles se superposaient. Souvent considéré comme une forme d'hommage, le pastiche, compris dans son acception la plus courante comme l'imitation d'un style, est ce qui nous intéresse en premier

---

<sup>398</sup> Aphra Behn, Eliza Haywood, Charlotte Lennox, Sarah Fielding ou encore Frances Brooke pour n'en citer que quelques-unes des plus connues.

<sup>399</sup> "Les relations hypertextuelles sont en effet de deux ordres : celui de la transformation, d'une part, qui fait subir à l'hypotexte une modification minimale et se réalise dans les transpositions, les parodies et les travestissements ; et, d'autre part, celui de l'imitation, qui affecte l'hypotexte d'une modification maximale, donnant lieux aux pastiches, aux caricatures, et aux forgeries", Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage* (Paris : Nathan, 1996), 10.

lieu. La distinction qu'Annick Bouillaguet fait entre deux sortes de pastiche permet d'interroger le type d'écriture imitative à l'œuvre dans ces romans :

De même en effet que la figure de l'imitation éclate à son tour en des figures nouvelles, issues de la figure-mère (l'imitation) et que l'on pourrait appeler des figures de deuxième niveau (pastiche, parodie), de même ces sous-figures se ramifient-elles à nouveau, à un troisième niveau et selon un modèle arborescent. À l'imitation d'un style, on verra ainsi s'ajouter celle d'un *genre littéraire*, forme moins connue du pastiche.<sup>400</sup>

La question se pose alors de délimiter dans les romans de l'école Burney ce qui sépare d'une part l'imitation ou la transformation d'un genre ou d'un style, et d'autre part la simple conformité à un genre qui servirait de cadre de référence au travers de l'adoption de ses conventions. Autrement dit, les anonymes de l'école Burney imitèrent-elles avant tout un style (l'exception individuelle de Burney), adoptèrent-elles simplement un genre (le roman sentimental ou le *novel of manners*, en reproduisant ses archétypes), ou transformèrent-elles un style individuel en genre littéraire à force de le reproduire en masse ? Dans ce dernier cas, nous pouvons estimer qu'en imitant le style Burney, les romancières du corpus firent d'un pastiche de style un pastiche de genre qui lui resta subordonné, "en quelque sorte stipulé par lui, dans la mesure où il se donne comme l'imitation d'une œuvre complète à partir d'un certain nombre d'échantillons".<sup>401</sup> L'ambivalence réside dans le fait que les premiers romans de Burney sont de tels jalons du développement du *novel of manners* qu'il n'est pas évident de dissocier le corpus des œuvres de Burney traité en tant que genre du genre littéraire plus général auquel ils sont aujourd'hui identifiés.

En s'intéressant à la figure du pasticheur, Annick Bouillaguet fait ressortir l'une de ses caractéristiques essentielles que nos romancières ne semblent pas partager :

[Le pasticheur doit être] apte à reproduire les procédés avec une virtuosité plus ou moins grande, et capable, dans le même temps, de les vider de leur sens, de tout sens. Il ne s'agit pas, en effet, pour le pasticheur, de reproduire un texte à l'identique, de l'écrire à nouveau. Il faut au contraire, en faisant jouer à vide la mécanique, rendre suspect le sens initial et suggérer, peut-être, que ce sens n'existe pas. Dénoncer l'imposture par l'automatisme, qui est une dimension évidente du mimétisme.<sup>402</sup>

---

<sup>400</sup> Bouillaguet, 6.

<sup>401</sup> Bouillaguet, 47.

<sup>402</sup> Bouillaguet, 30. C'est notamment ce que fait Austen dans ses *Juvenilia*, même si les critiques ne s'accordent pas sur l'étiquette exacte que l'on peut appliquer à ces textes. Donna R. White les lit par exemple comme de la littérature du non-sens en raison de l'espièglerie linguistique qu'ils démontrent, absente des récits plus tardifs d'Austen : "The words most often used to classify Austen's juvenilia are *satire*, *parody*, and *burlesque* (see Alexander, Beer, Brownstein, Doody, Halperin, Krueger, Litz, and McAleer). More recently, scholars have been examining the stories as examples of the picaresque (see Leffel, Monteiro, and Wiesenfarth) or describing them as carnivalesque and

Si la recherche de l'approbation critique, celle du succès financier, voire un espoir de connivence peuvent assurément être vus comme des facteurs ayant motivé l'écriture imitative de ces autrices, une intention de subversion ne semble pas y avoir contribué, du moins pas dans leur relation aux textes de Burney. Un autre obstacle à l'emploi du terme "pastiche" est que la ressemblance entre ces romans est peut-être plus diffuse et moins assumée que dans la plupart des pastiches de style. Leur statut d'imitation fut effectivement imposé par le discours critique plutôt que proclamé par leurs autrices, même si les allusions à Burney ne sont pas exceptionnelles dans les préfaces ni les récits de ces ouvrages.<sup>403</sup> Pourtant, nous pouvons estimer que si ces autrices ne cherchaient pas à rendre "suspect" le sens initial des romans de Burney, cela venait de l'admiration qu'elles ont pour ceux-ci. Si ces romancières les imitaient, cela semble impliquer qu'ils emportaient leur adhésion y compris concernant la distance critique que Burney prend vis-à-vis de la société et d'un certain type de romances. Ainsi, "dénoncer l'imposture" est bien ce que certains de ces romans tentèrent de faire, mais leur cible était le sentimentalisme ou encore la romance gothique. En ce sens, les imitatrices pastichaient le genre Burney puisqu'elles prenaient leur modèle comme moyen de parvenir à leurs fins en amplifiant ce qu'elle dénonçait.

Dans une certaine mesure, les romans de l'école Burney partagent avec la définition du pastiche l'idée selon laquelle "le roman second réagit *a posteriori* sur le roman premier, en ce qu'il en induit, au même titre que la critique analytique, de nouvelles lectures".<sup>404</sup> En effet, nous pouvons émettre l'hypothèse que le nombre de romans de l'école Burney qui finit par impatienter les critiques littéraires modifia leur opinion sur les romans de Burney eux-mêmes, fût-ce involontairement. Dans ce cas, ce que ces romans induisirent en termes de relecture du *novel of manners* sentimental et domestique est bien distinct d'une visée idéologique ou esthétique. En somme, si nous ne pouvons pas sans équivoque qualifier les romans de l'école Burney de pastiche, il est possible de les considérer comme des hybrides romanesques qui produisirent des effets

---

Rabelaisian (see McMaster). Nobody has considered them as an example of nonsense literature". Donna R. White, "Nonsense Elements in Jane Austen's Juvenilia", *JASNA*, vol. 39, n° 1 (2018), consulté le 15 juin 2021 sur <http://jasna.org/publications/persuasions-online/volume-39-no-1/nonsense-elements-in-jane-austens-juvenilia/>. Pour Juliet McMaster, *Love & Freindship* peut être vu comme la parodie suprême du roman sentimental : "By the late 1790s, this 'cult' had reached its peak, and the novels were beginning to decline in popularity, leaving them ripe for parody", Jane Austen, *Love & Freindship* (Juliet McMaster, éd., Sydney : Juvenilia Press, 2005), ix.

<sup>403</sup> Voir par exemple la préface de *Constance* publié en 1785 que nous étudierons au chapitre 1 de la deuxième partie (I, 1).

<sup>404</sup> Bouillaguet, 33.

similaires à la fois au pastiche de style et au pastiche de genre. Puisque le pastiche peut être vu comme l'emprunt d'un style, cette transformation du regard critique porté sur les romans de la même veine serait ce que les épigones de Burney lui rendirent en retour. Par conséquent, l'accentuation du style Burney exprimé avec une virtuosité parfois contestable dans ces romans en exposa les ressorts, jusqu'à ce que les critiques en soient plus que lassés au moment de la publication de *The Wanderer* en 1814.

Notons enfin que parler de pastiche à propos de ces romans revient à désigner l'imitation d'un style qui n'est pas étranger à la satire sociale, avec ce qu'elle inclut d'exagération et de caricature, deux traits majoritairement associés à la parodie. Nous pouvons supposer qu'en copiant cette dimension satirique en abondance dans les années 1780, les romancières de l'école Burney préparèrent le terrain à une vague de romans satiriques plus parodiques au cours des décennies suivantes. Si aujourd'hui satire et parodie sont définis comme deux genres humoristiques aux méthodes, cibles et finalités distinctes, Daniel Sangsue précise qu'à l'époque romantique elles se superposaient toutes deux partiellement au grotesque et au caricatural étant donné que "la parodie [recouvrait] tout ce qui [relevait] de la reproduction déformante et moqueuse".<sup>405</sup> Les parodies sur la romance sentimentale et gothique, deux genres très conventionnels qui se prêtaient particulièrement bien à l'exercice, furent nombreuses au tournant du siècle même si toutes ne firent pas date.<sup>406</sup> Citons par exemple *Modern Novel Writing, or, The Elegant Enthusiast* (1796) et *Azemias* (1797) de William Beckford, *Northanger Abbey* que Jane Austen commença à rédiger dès 1798 et dont le texte fut sans doute figé en 1803, *The Enchantress* (1801) de Mrs Martin ou encore *Romance Readers and Romance Writers : A Satirical Novel* (1810) de Sarah Green.

Cette partie nous a donné l'occasion de circonscrire le paradigme de l'imitation que les romancières de l'école Burney utilisèrent comme modèle de référence en nous appuyant

---

<sup>405</sup> Daniel Sangsue, *La parodie* (Paris : Hachette Supérieur, 1994), 22.

<sup>406</sup> Le roman du corpus qui flirte le plus avec le parodique est *The Whim* (1800), un des deux ouvrages qui figurent dans notre échantillon sans avoir été comparé à ceux de Burney et que nous avons sélectionné comme point de repère, notamment parce que les critiques le trouvèrent particulièrement typique. Il n'est d'ailleurs pas toujours évident de déterminer si son registre est parodique, lyrique ou pathétique, car la sensibilité des personnages centraux est à peine plus exaltée que celle de l'héroïne de *Julia* par Helen Maria Williams, par exemple. Le roman inclut des collages d'autres romans et poèmes sentimentaux qui créent un effet comique que nous étudierons dans le chapitre 2 de la deuxième partie.

principalement, pour l'instant, sur le discours critique contemporain aux récits. Notre analyse nous a permis de décrire l'imitation comme un principe non seulement esthétique mais aussi éthique. Ceci nous a conduit à examiner les questions de plagiat à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et à nous demander si nous pouvions qualifier ces romans de pastiches. Parce que ces hybrides romanesques partagent certaines caractéristiques à la fois du pastiche de style et du pastiche de genre, nous pouvons supposer que les imitations des textes de Burney constituaient un genre à part entière, du même acabit que la vogue *Pamela*.<sup>407</sup> C'est ce que nous chercherons à vérifier dans le prochain chapitre.

\*\*\*

"The film is not boring. It's too likeable for that, resonating with echoes of good times gone by. But I hope they don't do it again," écrit la critique de film Sandra Hall à l'occasion de la sortie de *Bridget Jones's Baby*, le troisième volet des adaptations à succès des romans d'Helen Fielding.<sup>408</sup> À l'exception du média concerné, il serait facile de méprendre la conclusion de la journaliste pour une critique des romans de l'école Burney au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. En général, l'attitude critique actuelle face aux comédies romantiques et à la *chick lit* n'est pas si éloignée de celle réservée à la fiction romantique à l'époque, notamment les commentaires sur la valeur littéraire douteuse de ces genres. Dans le cas de *Bridget Jones*, le parallèle est d'autant plus fort que l'abondance de relations intertextuelles et intermédiatiques fut analysée en détail dans plusieurs travaux de recherche. L'article de Kenneth Eckert, "Pride and Pastiche: Humor and Intertextual Parody in *Bridget Jones's Diary*" démontre par exemple qu'Helen Fielding joue sur les registres de langues, les codes comportementaux, les tropes plus généraux de la romance et certaines scènes canoniques de *Pride and Prejudice* extraites du roman ou de son adaptation en minisérie (Colin Firth, le même acteur star, est à l'affiche en tant que Fitzwilliam Darcy et Mark Darcy) pour tourner la vie amoureuse de Bridget en dérision.<sup>409</sup> Ce que la réaction de Sandra Hall nous fait aussi comprendre, lorsqu'elle insinue qu'elle a savouré la même recette quinze ans plus tard, est

---

<sup>407</sup> "In the form not only of spurious continuations but also of other novels more loosely based on Richardson's original, moreover, Grubstreet exploitations of *Pamela* could give significant impetus to a whole genre", Keymer, 82.

<sup>408</sup> Sandra Hall, *Sydney Morning Herald* (13 Septembre 2016), consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/bridget-jones-baby-review-the-strain-shows-after-tough-trip-to-the-cinema-20160912-grepb1.html>.

<sup>409</sup> Kenneth Eckert, "Pride and Pastiche: Humor and Intertextual Parody in *Bridget Jones's Diary*" (*Journal of English language & Literature*, 2017).

qu'il y a quelque chose de réconfortant à savoir à quoi s'attendre lorsque l'on ouvre un livre ou que l'on prend place dans une salle de cinéma. S'il aime être surpris, le public est aussi friand de ce qui lui est familier, de ce qui réveille en lui une pointe de nostalgie. Certainement que le même sentiment était partagé par les lectrices des bibliothèques de prêt qui lisaient nos romancières ; peut-être même qu'il contribua à charmer Sarah Harriet Burney lorsqu'elle crut déceler sur l'écriture de Jane Austen quelques signes de l'influence de sa demi-sœur, si l'on en croit Barchas.<sup>410</sup>

La question que se pose Annick Bouillaguet en introduction de sa monographie résonne avec le débat qui faisait rage au XVIII<sup>e</sup> siècle entre imitation et originalité : "le pastiche, la parodie sont-ils des formes authentiques de la création artistique ? À supposer que ce soit le cas, il resterait à déterminer si le type de création dont ils procèdent est de même nature que celui dont relève l'œuvre dite originale — mais peut-on concevoir l'existence d'un tel *opus ex nihilo* ?"<sup>411</sup> En faisant allusion à l'omniprésence de l'intertextualité, elle implique qu'aucune œuvre ne se construit à partir de rien, quel que soit le genre auquel elle appartient, aussi étroit soit-il. Les romancières de l'école Burney imitèrent ainsi en partie des stratégies dont Burney elle-même hérita et qu'elle réinvestit. Même si ce qui rassemblait ces romans était des conventions d'écriture, plus ou moins normées, il est possible de les considérer comme réécritures d'une classe de romans unifiés par le même style. Cette classe peut être vue comme un genre certes peu fourni comparativement à celui que recouvre une étiquette plus générique telle celle de *novel of manners* mais non négligeable, en ce qu'il constitue une sous-catégorie qui joua un rôle clé dans l'émergence de ce dernier.

Pour les ouvrages de notre corpus, l'imitation fut un paradigme à vocation sécurisante puisqu'il permit aux romancières qui s'y adonnèrent de se réfugier derrière un modèle garant de littéarité et de bienséance. Le pastiche du style Burney eut également un rôle à jouer dans la réception du roman d'écrivaines car il impliquait la reproduction d'un certain nombre de transgressions liées au genre. Nous avons donc mis en lumière une règle paradoxale : il fallait imiter pour transgresser. Dans le prochain chapitre, nous nous intéresserons plus particulièrement à la manière dont les romans signés *by a lady* interagirent pour faire face aux problématiques concernant le genre social et le genre narratif.

---

<sup>410</sup> Voir la citation donnée dans l'introduction de ce chapitre.

<sup>411</sup> Bouillaguet, 5.

---

### CHAPITRE 3 : GENDER ET GENRE ?

#### DE L'IDENTITÉ DE GENRE AU GENRE LITTÉRAIRE

---

La prise en compte du genre de l'auteur semble inévitable à toute étude du roman au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où les rapports sociaux de sexe impliquaient des conditions de publication spécifiques aux hommes et aux femmes. Cet argument permit l'émergence du champ d'études qui prit le nom de *women's writing* dans les années 1970, une catégorie critique qui implique que les femmes constituent un groupe certes profondément divers mais uni par le partage d'une expérience différente fondée sur leur genre.<sup>412</sup> L'expression soulève cependant de nombreuses questions de classification et de terminologie, puisque sans universalité à travers le temps et l'espace, la catégorie est intrinsèquement instable.

Déterminer si les romans des écrivaines de l'époque romantique peuvent donner une perspective féministe sur l'expérience contemporaine ou s'ils proposent simplement une perspective féminine ne fait pas l'unanimité : la validité du terme "féminisme" fait ainsi débat. La publication de l'ouvrage *Romanticism and Feminism* d'Anne Mellor en 1988 constitue un jalon de cette réflexion, prolongée notamment par Elizabeth Fay ou encore Eamon Wright qui, à la suite de Margaret Kirkham, tente de résoudre la question en parlant de "Enlightened feminism".<sup>413</sup> Chez Burney plus particulièrement, Martha G. Brown soutient que la critique féministe tend à attribuer les thèmes de ses romans à une démarche politique là où leur emploi tient uniquement au fait que ces textes s'inscrivent dans la tradition de la *romance*.<sup>414</sup> Autrement dit, Brown affirme que les motifs identifiables dans les récits de Burney se rapportent à la question du genre littéraire et non du genre en tant que construit social.<sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> Virginia Blain, Isobel Grundy, & Patricia Clements (éds.), *The Feminist Companion to Literature in English* (New Haven : Yale University Press, 1990), viii-ix.

<sup>413</sup> Anne K. Mellor (éd.), *Romanticism and Feminism* (Bloomington : Indiana State University, 1988) ; Elizabeth Fay, "Romanticism and Feminism" in Duncan Wu (éd.), *A Companion to Romanticism* (Oxford : Blackwell, 1999), 429-34 ; Eamon Wright, *British Women Writers and Race, 1788-1818: Narrations of Modernity* (Londres : Palgrave Macmillan, 2005), 1-21.

<sup>414</sup> Tradition, nous l'avons dit dans le chapitre précédent, qu'elle recycle.

<sup>415</sup> Martha G Brown, "Fanny Burney's 'feminism': gender or genre?" in Mary Anne Schofield & Cecilia Macheski (éds.), *Fetter'd or Free? British Women Novelists 1670-1815* (Athens : Ohio University Press, 1986), 31-33. Brown avance que tous les arguments féministes appliqués à Burney dans les années 1970 se cantonnent à l'idée de dépendance, qu'elle soit économique, physique ou émotionnelle, une notion récurrente dans les intrigues romantiques. Elle donne les références suivantes pour illustrer son propos : Rose Marie Cutting, "Defiant Women: The Growth of Feminism in Fanny Burney's Novels", *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 17 (1977), 519-30 ; Judith Newton, "Evelina: Or, the History of a Young Lady's Entrance into the Marriage Market", *Modern Language Studies*, vol. 6 (1976), 48-56 ; Patricia



Vu que le roman était alors perçu comme un genre principalement féminin, en dépit du fait que Burney n'identifie que des précurseurs masculins dans la préface d'*Evelina*, de nombreux travaux sur les écrivaines pré-romantiques se penchent sur l'association du genre et du *gender*.<sup>416</sup> Vivien Jones considère par exemple de quelle façon la relation de réciprocité entre la réputation de Burney et celle du roman est façonnée par des questions de genre, dans le sens de rapport social. Pour Jones, cette corrélation s'explique par le fait que Burney joua le rôle de pionnière : "But for contemporaries, it was Burney who first broke through the prejudices of gender and genre—her own, as well as those of her reviewers—to achieve unequivocal canonical status as a practitioner of the new form of the novel".<sup>417</sup> À l'instar d'autres chercheurs, Jones souligne aussi à quel point l'inquiétude de Burney vis-à-vis du respect des convenances exigé des femmes, notamment, influença son choix de publier anonymement.<sup>418</sup>

Grâce aux données de Garside et Raven, nous avons rappelé dans l'introduction de cette thèse que l'anonymat était loin de ne concerner que les femmes, puisqu'il s'agissait de la norme à l'époque. Souvenons-nous que plus de 70% des romans publiés de 1770 à 1800 le furent de manière anonyme, même si la proportion commença à chuter dans les années 1790 (62%) et tomba en-dessous de 50% pour la première fois dans les années 1800. Le nombre de romans anonymes recommença à progresser dans les années 1810 pour finir par constituer à nouveau 80% des nouvelles publications à la fin des années 1820.<sup>419</sup> Ce contexte nous permettra, dans le présent chapitre, d'explorer les interactions entre ces diverses notions de genres et d'anonymat.

Nous allons voir que l'é étroitesse de la relation entre *gender* et genre narratif est encore plus flagrante pour les romancières de l'école Burney que pour l'ensemble des romancières de l'époque, en partie du fait de leur signature. Lorsqu'elle vient estampiller les romans en question, la formule *by a lady* relève de la performance, plus précisément d'une double performance qui témoigne de cette contiguïté. Afin d'analyser cette dernière, il convient d'abord de faire l'état des lieux de l'usage de cette étiquette au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que d'examiner le sens que

---

Meyer Spacks, *The Female Imagination* (New York : Alfred A. Knopf, 1975) ; Susan Staves, "Evelina; or Female Difficulties", *Modern Philology*, vol. 73 (1976), 368-81.

<sup>416</sup> Jane Spencer, par exemple, examine ce rapport en profondeur, "Women Writers and the Eighteenth-Century Novel", in John Richetti (éd.), *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel* (Cambridge : Cambridge University Press, 1996), 212-235.

<sup>417</sup> Jones 2007, 111.

<sup>418</sup> Jones 2007, 116.

<sup>419</sup> La même proportion que celle constatée des années 1750 à 1790 ; Raven 2003, 143.

prenait alors le terme *lady*. Puis, nous réfléchirons à la portée de cette pratique de signature : nous chercherons alors une manière de définir ce type d'anonymat. Dans un troisième temps, nous évaluerons sa fonction dans l'identification des textes et de leurs autrices en tant que collectivité. Nous avancerons ainsi que la signature *by a lady* permet de dessiner les contours d'un forum collaboratif.

## I. *By a lady* : convenance et ambivalence

Il est bien établi que l'anonymat fut longtemps la norme répandue dans les pratiques de publication aussi bien en fiction qu'en poésie, théâtre ou traités politiques, une absence de signature par défaut que l'auteur soit une femme ou un homme.<sup>420</sup> Si aucune réglementation n'interdisait à une autrice d'inscrire son nom sur une publication, culturellement la question se posait de savoir si une telle revendication de propriété était légitime.<sup>421</sup> L'anonymat peut s'exprimer ainsi de bien des manières, que la signature soit dissimulée, démultipliée, travestie, ou encore partagée. La formule *by a lady* appartient à ces procédés d'anonymat fréquemment associés à des marqueurs de genre social que Frédéric Regard et Anne Tomiche appellent des "stratégies de brouillage et de masquage de la signature, produisant des effets de brouillage de la figure de l'auteur et de son autorité".<sup>422</sup> Très en vogue dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette signature permit aux primo-romancières d'accéder à la publication en tempérant l'inconvenance d'une entrée dans la sphère publique par le port d'un voile de modestie et de discrétion. Nous chercherons à en préciser l'usage en analysant ses connotations avant de nous concentrer sur les conditions de son emploi à l'époque qui nous concerne.

---

<sup>420</sup> Robert J. Griffin (éd.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003) ; John Mullan, *Anonymity: A Secret History of English Literature* (Londres : Faber and Faber, 2007).

<sup>421</sup> Margaret J.M. Ezell, "'By a Lady': The Mask of the Feminine in Restoration, Early Eighteenth-Century Print Culture" in Griffin, 66.

<sup>422</sup> Frédéric Regard & Anne Tomiche (éds.), *Genre et signature* (Paris : Classiques Garnier, 2018), 7.

1. "As every woman is now 'a lady' we need not examine our author's pretensions to this title"<sup>423</sup>

Étudier les connotations du terme *lady* au moment où la formule pseudonymique *by a lady* était à son apogée nous donne une idée plus claire de ce que celle-ci impliquait en termes de rapport à l'autorité. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, les codes de la féminité faisaient l'objet de bien des discussions et étaient régulés par des préceptes explicites dans les *conduct books*, tant et si bien que l'injonction de se conformer à des comportements dignes d'une dame eut pour conséquence de galvauder le titre. Au tournant du siècle, un certain flottement entourait ainsi la définition de ce qu'était une *lady*, ce que traduit le ressentiment du critique de *Caroline, in Three Volumes, by a lady* en 1798 :

We have scarcely ever read anything so improbable and uninteresting as the contents of these pages, even in this age of absurdity, when milliners and stay makers scatter their ridiculous inventions, under the title of a novel. As every woman is now "a lady" we need not examine our author's pretensions to this title; but from the occasional vulgarity of her language and descriptions, they cannot be very high.<sup>424</sup>

Si le critique parle du terme *lady* comme d'un titre que l'autrice ne mériterait peut-être pas, ce n'est pourtant pas tant l'idée de noblesse héréditaire que celle du manque de distinction et de raffinement qu'il semble déceler dans le langage "vulgaire" qu'elle emploie, autrement dit un langage adapté au gens du peuple, simple et ordinaire.<sup>425</sup> Le journaliste implique ainsi que les descriptions de la romancière ne sont pas "féminines" car son expression n'est pas assez élégante et délicate.<sup>426</sup> Ce qu'il dénonce fait écho à la dernière acception de *lady* du dictionnaire de Johnson qui déjà en 1755 le définissait comme "un terme de complaisance" qui ne renvoyait pas nécessairement à une femme illustre ni à une femme de haut rang.<sup>427</sup> Cette tendance à ce que "toutes les femmes soient désormais des dames" explique aussi que le terme *lady*, de moins en moins chargé de sens, ait supplanté son hyperonyme *woman* dans les publications.<sup>428</sup>

---

<sup>423</sup> *Critical Review*, vol. 22 (avril 1798), 478.

<sup>424</sup> *Critical Review*, vol. 22 (avril 1798), 478.

<sup>425</sup> "Vulgar, *adj.* [*vulgaire*, Fr. *vulgaris*, Lat.]" : 1, "Plebian; suiting to the common people; practised among the common people" ; 2, "Mean; low; being of the common rate", *A Dictionary of the English Language: A Digital Edition of the 1755 Classic by Samuel Johnson, Brandi Besalke (éd.)*, modifié le 12 novembre 2012, consulté le 15 juin 2021 sur <https://johnsonsdictionaryonline.com/vulgar-adjective/>.

<sup>426</sup> "lady-like": "soft; delicate; elegant", *Johnson's Dictionary Online*.

<sup>427</sup> "lady, n" : 1, "A woman of high rank: the title of lady properly belongs to the wives of knights, of all degrees above them, and to the daughters of earls, and all of higher ranks" ; 2, "An illustrious or eminent woman" ; 3, "A word of complaisance used of women", *Johnson's Dictionary Online*.

<sup>428</sup> Le dictionnaire de Johnson définit "woman" très sobrement comme "the female of the human race".

Il existe néanmoins quelques occurrences de la signature *by a woman* apposée sur les romans de l'époque, mais elles sont rares et généralement complétées d'un qualificatif. Nous en avons identifié quatre de 1778 à 1820 : *Genuine and Entertaining Memoirs of a Well-known Woman of Intrigue, Written by Herself* en 1778 ; *Secresy; Or, the Ruin of the Rock, by a Woman* en 1795, le seul sans qualificatif, attribué à Eliza Fenwick ; *The Maid of Avon, a Novel for the Haut Ton, by an Irishwoman* en 1808 attribué à Frances Peck et *The Adultrous; or, Anecdotes of two Noble Families, a Tale, by an English-Woman* en 1810. Une autre formule pseudonymique genrée encore plus minoritaire est celle formée sur le terme *female*, que l'on peut retrouver dans la signature de *The History of Lady Emma Melcombe, and Her Family, By a Female* en 1787 ou encore de *Eleonora, a Novel, in a series of Letters; Written by a Female Inhabitant of Leeds in Yorkshire* en 1789, attribué à Ann Gomersall. Alors que l'appellation *lady* était choisie par le plus grand nombre sans réelle considération de classe sociale, l'option de termes apparemment plus objectifs décrivant une réalité biologique interpelle, surtout lorsqu'aucun complément d'indication géographique ne vient imposer une préférence lexicale.<sup>429</sup> Elle invite à nous demander si l'autrice de *Secresy* et celle de *The History of Lady Emma Melcombe* estimèrent ne pas pouvoir prétendre au titre de *lady* ou voulurent se démarquer de l'usage. Les critiques de ces romans ne commentèrent pourtant pas la singularité de leur signature dans leur recension, ce qui pourrait laisser entendre qu'à leurs yeux le terme *lady* était si commun qu'il ne signifiait rien de plus que le genre de leur autrice. Dans son étude historique de la signature *by a lady*, Anne Rouhette lie ainsi l'élargissement de la portée du terme *lady* qui désigne "une quintessence de la féminité dénuée de toute autorité telle qu'elle se construit en Grande-Bretagne dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle" à "un effacement de la femme-woman, la femme biologique, dont le corps en particulier est considéré comme quelque chose de honteux".<sup>430</sup> Autrement dit, la féminité courtoise de la *lady* nia et remplaça la réalité de l'état de femme.

Ce dépouillement lexical semble être un exemple précoce de la règle sémantique qu'énonce Dale Spender dans *Man-Made Language* en observant l'évolution des connotations associées aux titres de noblesse réservés aux hommes et aux femmes à travers le temps. Spender

---

<sup>429</sup> Anne Rouhette explique qu'après 1780, "la dimension sociale, qui était associée [...] à une forme d'autorité, la *lady* étant la maîtresse du domaine, n'est plus immédiatement perçue", "'By a lady', signature genrée ?" in Regard & Tomiche, 196.

<sup>430</sup> Rouhette 2018, 194.

s'appuie sur le travail de Muriel Schultz pour décrire les trajectoires opposées empruntées par ces appellations :

While male titles have retained their original positive meanings, female titles have frequently undergone a dramatic 'downhill slide', ending more often than not with sexually debased meanings. It is by this process that more positive words are created for males. Although *Lord* still preserves its initial meaning, *Lady* has undergone a process of 'democratic levelling' and is no longer reserved for women of high rank.<sup>431</sup>

Elle liste ainsi plusieurs paires qui correspondent à cette règle : governor / governess , courtier/ courtesan, Sir/ Madam ou encore Master/ Mistress.<sup>432</sup> La chercheuse démontre également que ces désignations ne reposaient de toute façon pas sur un principe paritaire à l'origine puisque le titre était hérité selon une ligne de succession masculine.<sup>433</sup> Étant donné que le *Lord* héritait du titre et choisissait sa *Lady* en l'épousant, l'autorité de celle-ci était de toute façon assujettie à celle d'un homme, père ou époux.

## 2. *By a lady* : rétrospective et effeuillage

Dans le cas du roman, la formule *by a lady* s'illustre comme une des pratiques de signature des plus conventionnelles. Si l'on s'appuie sur le catalogue de récits répertoriés dans *The English Novel, 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, nous pouvons dénombrer 119 textes portant la signature *by a lady* ou une de ses variations telles que *by a young lady*, *by a lady of quality*, *by a widow lady* ou même *by an eminent lady* de 1778 à 1820.<sup>434</sup> Le total exclut les signatures tronquées comme *by Lady* — mais s'élève à 135 titres si l'on inclut d'autres signatures genrées non spécifiques telles celles comprenant les termes *woman* ou *female* mentionnées plus haut, la poignée de romans signés *by an officer's daughter*, *by the daughter of a captain in the navy, deceased*, *by a clergyman's daughter* ou *by the widow of an officer*, et la formule *by an incognita* qui insiste encore davantage sur l'anonymat de l'autrice de *Josephine* en 1799. Si, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la tournure *by a young lady* fut courante dans les années 1780 et 1790, elle devint plus rare après 1800 avec une dernière utilisation repérée en 1806, la même année où sa contrepartie *by an old man* orna le roman *Two*

---

<sup>431</sup> Spender, 17.

<sup>432</sup> Spender illustre ses propos en invoquant l'exemple que Robin Lakoff donne dans *Language and Women's Place* lorsqu'elle souligne la divergence de sens considérable entre un *old master* et une *old mistress*, 17.

<sup>433</sup> Spender, 18.

<sup>434</sup> Sur un total de 2572 nouveaux romans, d'après la même source.

*Girls of Eighteen*, semblant ainsi signaler la fin du succès de cette signature. D'autres formules mettant en évidence l'expérience de l'autrice émergèrent alors telles que *by an old maid of distinction* ou *by an old wife of twenty years*, toutes deux employées en 1815. Alors que la *young lady* s'adressait à sa lectrice comme à une égale, la figure de l'autrice dépeinte ici s'apparente à celle d'un mentor plus âgé, certainement plus sage, et par conséquent chargé d'une mission morale. De manière plus générale, la mode des formules pseudonymiques genrées déclina au tournant du siècle ; sur les 119 romans *by a lady* de notre période, 98 parurent entre 1778 et 1800 (82,4 %) et seulement 21 entre 1801 et 1820 (17,6 %).

La première utilisation de la signature *by a lady* pour un roman semble dater de 1696 avec la publication de *Alcander and Philocrates, or, the Pleasures and Disquietudes of Marriage, a Novel, by a Young Lady*, 44 ans après ce qui semble être la première occurrence de la signature tous genres confondus.<sup>435</sup> Dans son analyse des implications de cette formule pseudonymique par rapport à un anonymat pur ou à un pseudonyme masculin, Margaret J.M. Ezell souligne le fait que la spécificité de la tournure réside en ce qu'elle ne protège pas de possibles accusations d'intrusion sur les prérogatives masculines.<sup>436</sup> Ezell précise également qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la formule n'offrait souvent qu'un anonymat facilement levé puisque des informations sur l'autrice étaient fréquemment incluses dans le paratexte et que les ouvrages concernés étaient de temps à autre republiés dans la foulée avec le nom de son autrice. Parmi tant d'autres, ce fut le cas des *Miscellany Poems* d'Anne Finch, ouvrage paru anonymement en 1713 puis réédité en 1714 avec la signature *Lady Winchilsea, countess*.<sup>437</sup> La rapide succession des publications amène Ezell à se demander, sans pouvoir répondre à la question faute de preuve, si la décision de signer ces textes *by a lady* émanait des éditeurs plutôt que des autrices. La même question peut se poser avec la même incertitude pour les ouvrages de notre corpus ; étant donné que la plupart des autrices concernées ne furent pas identifiées, nous n'avons pas accès à leurs écrits privés, mais il semble vraisemblable que dans le dernier tiers du siècle, celles-ci aient trouvé l'usage suffisamment commun pour ne pas vouloir le remettre en cause. L'attachement de Sarah Harriet Burney à conserver son anonymat aussi longtemps que possible en dépit de la pression de ses

---

<sup>435</sup> *Eliza's Babes, or, The Virgins-offering: Being Divine Poems and Meditations, Written by a Lady who Onely Desires to Advance the Glory of God*, 1652, mentionné par Rouhette 2018, 194.

<sup>436</sup> Ezell, 66.

<sup>437</sup> Ezell, 69.

éditeurs pourrait aller dans ce sens, même si dans son cas il s'agissait d'un anonymat pur ; cependant, la particularité de son histoire et de son patronyme n'autorise pas à en tirer une généralité.<sup>438</sup>

Une dose d'ambivalence fait partie intégrante de cette signature car elle est un procédé à la fois protecteur, puisqu'il dissimule l'identité de l'autrice, et contraignant, puisqu'il interdit simultanément à celle-ci la possibilité de se présenter ouvertement en tant qu'artiste.<sup>439</sup> Ce deuxième aspect est partiellement nuancé par le fait qu'à la fin du siècle, cette signature *by a lady* indiquait généralement une première publication avant d'être remplacée par *by the author of...* dans les publications suivantes. Cette évolution permettait de retracer l'œuvre d'une écrivaine grâce à un réseau de titres reliés entre eux et d'élaborer la réputation d'une autrice à partir de ses textes antérieurs sans la nommer. La désignation relève du subterfuge puisqu'il s'agit d'"une forme de cryptonymie patente" qui dissimule l'identité de l'auteur sans lui en substituer une nouvelle.<sup>440</sup> Ce dernier point est tout aussi vrai de l'étiquette *by a lady*, foncièrement équivoque du fait qu'elle s'appuie sur un nom commun plutôt que sur un pseudonyme substitué à un nom propre qui renverrait à l'autrice comme individu. En tant que signature non-individuelle, elle oscille entre marque d'auctorialité et d'autorité d'un côté, et imprécision qui interdit de reconnaître les caractéristiques d'une autrice particulière de l'autre. Ainsi, si nous analysons les termes de la formule, nous remarquons que comme dans le cas d'une forme passive, la préposition *by* implique ici l'auteur responsable d'une action délibérée et engage son autorité en explicitant l'acte d'auctorialité. Cette autorité est cependant contrebalancée par l'article indéfini *a* et le nom commun *lady* qui la complètent et estompent la personne de l'autrice en suggérant que l'auteur de l'action est la représentante générique d'un groupe qui partage des caractéristiques similaires, une *lady* parmi tant d'autres extraite de sa classe de *ladies*. Comme l'écrit Anne Rouhette, "une confusion intervient entre les deux sens contradictoires du mot 'identité', ce qui constitue la singularité de l'individu, mais aussi ce en quoi il est semblable à un autre".<sup>441</sup> Identifiée par sa féminité, la *lady* de la signature est alors soumise aux mêmes exigences

---

<sup>438</sup> Voir chapitre 1, II.

<sup>439</sup> Ezell, 66.

<sup>440</sup> Jeandillou s'appuie sur l'exemple célèbre de *the author of Waverley*, 83-84. Crypto- vient du grec ancien "kruptós" qui signifie caché, secret. Un cryptonyme est un nom cachant un autre nom, il peut s'agir entre autres choses d'une anagramme, d'un sobriquet, d'une périphrase, ou de l'emprunt du nom d'une autre personne.

<sup>441</sup> Rouhette 2018, 193.

de modestie et de bienséance que n'importe quel membre du groupe auquel elle appartient, impératifs de prime abord difficilement réconciliables avec la notion d'autorité. Toutefois, même si le stratagème ne permit pas aux romancières en question de revendiquer leur autorité d'artiste directement, le fait d'ériger ces mêmes caractéristiques en bouclier est spécifiquement ce qui leur donna accès à la publication sans risquer leur réputation ni se heurter au refus des éditeurs.

À cause de l'horizon d'attente suscité par la formule, les éditeurs savaient à quel type de texte ils allaient être confrontés et quelle en serait la cible. Selon Anne Rouhette, ces attentes influençaient également la lecture que les critiques faisaient de ces romans, ce que des autrices telles que Burney, très familière avec la réalité du marché littéraire, n'ignoraient pas :

Sur l'ensemble de la période et au-delà, les critiques assimilent ainsi l'écriture féminine à l'aisance, la grâce, la vivacité d'un certain bavardage, la simplicité et la spontanéité, termes condescendants qui marquent leur "indulgence" envers des récits souvent décousus, sentimentaux, invraisemblables et bourrés de fautes de grammaire ; l'œuvre d'une *lady* peut être plaisante, voire instructive, mais elle est vue avant tout comme source de distraction, ce qui explique peut-être pourquoi certaines femmes comme Frances Burney, Ann Radcliffe ou Mary Wollstonecraft n'eurent jamais recours à cette signature.<sup>442</sup>

Sur la période plus resserrée qui nous concerne, principalement les années 1780 qui virent la publication de la plupart des romans *by a lady* de l'école Burney, l'attitude des critiques semble davantage polarisée après que leur indulgence a été trop longtemps mise à mal.<sup>443</sup> La publication d'*Evelina*, considéré par certains magazines comme le premier roman de qualité depuis ceux de Richardson, créa un phénomène de mode si vif et soudain qu'il balaya les attentes des critiques et leur imposa un nouveau point de repère. Burney devint l'archétype de la (jeune) romancière ; on lui attribua rapidement aisance, grâce et vivacité, bien qu'elle évitât soigneusement de genrer sa signature.<sup>444</sup> En conséquence, ces caractéristiques "féminines" associées d'une part au style Burney et de l'autre à la *lady novelist* anonyme encouragèrent peut-être les critiques à recouper les deux et à identifier sous l'étiquette de l'école Burney les romans *by a lady* de bonne tenue grammaticale les plus cohérents et respectueux du décorum.

Ezell explique que la formule genrée, parce qu'elle créait des attentes spécifiques, pouvait susciter une certaine indulgence critique. Nous avons vu dans notre analyse du vocabulaire

---

<sup>442</sup> Rouhette 2018, 197.

<sup>443</sup> Voir le chapitre précédent.

<sup>444</sup> Dès le premier article sur *Evelina*, les critiques lui reconnaissent ces qualités : "The whole is written with great ease", *Monthly Review*, vol. 58 (1778), 316.



critique dans le chapitre 1 que ce constat est à nuancer, du moins à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle lorsque le nombre de ces romans explosa et que les journalistes perdirent patience. Toutefois, la clémence initiale soulignée par Ezell plus tôt dans le siècle est sans doute un des facteurs qui encouragèrent quelques hommes à faire usage de la signature *by a lady*, tout comme d'autres se cachaient délibérément derrière un pseudonyme féminin déjà avant que la formule ne se répande pour des raisons similaires. Tel est le cas de Richard Allestree, homme d'église, royaliste anglais et prévôt d'Eton College à partir de 1665 à qui plusieurs publications signées d'un pseudonyme féminin furent attribuées.<sup>445</sup> Ezell estime que la formule lui donna l'occasion de revêtir le masque d'une femme éduquée et moralisatrice qui renforça la portée didactique de ses écrits en rendant plus légitime son discours sur certains sujets ayant trait à l'épanouissement et la conduite des femmes. Il publia notamment *The Art of Contentment* sous le pseudonyme Lady Dorothy Coventry Pakington en 1675 et est aussi l'auteur anonyme de *The Ladies Calling*, un *conduct book* en deux parties publié en 1673 dont la table des matières laisse clairement présager les valeurs de féminité qu'il promet : "Of Modesty", "Of Meekness", "Of Compassion", "Of Affability", "Of Piety", "Of Virgins", "Of Wives", "Of Widows".

Alors que la formule *by a lady* fut souvent perçue comme un marqueur incertain de féminité, Anne Rouhette démontre pourtant que le nombre d'hommes l'ayant utilisée s'avère infime. De 1696 à 1811, "sur 176 romans signés 'By a Lady', trois seulement ont été attribués à des hommes, dont deux de façon sûre, contre 60 à des femmes (1,7% contre 34,09% !)".<sup>446</sup> La majorité des ouvrages restent certes sans auteur identifié mais il est peu probable que la proportion changerait de manière significative si nous parvenions à les attribuer, ce qui amène Anne Rouhette à qualifier cette "contamination du féminin par le masculin" d'"usurpation d'autorité".<sup>447</sup> Signalons que le pendant masculin *by a gentleman* construit sur le même modèle n'engendrait pas de questionnement sur le genre de l'auteur, puisque l'auctorialité d'un homme semblait aller de soi. La formule ne concernait qu'une proportion minime de romans et signalait un rapport à l'autorité bien différent de sa réciproque. Si un tiers des ouvrages signés *by a lady* jusqu'en 1811 étaient des romans, ceux-ci ne représentaient que "1,63% des publications de

---

<sup>445</sup> Ezell, 73.

<sup>446</sup> Rouhette 2018, 191. Même constat hors genre romanesque : sur 443 occurrences, 147 ouvrages sont attribués à des femmes contre 10 (2,26%) à des hommes, pour certains sans certitude.

<sup>447</sup> Rouhette 2018, 192.

*gentlemen* (12/737)".<sup>448</sup> Les genres littéraires associés à la tournure *by a gentleman*, occasionnellement complétée d'une mention de l'université d'origine de l'auteur ou de sa profession, principalement essais et récits de voyage, contribuèrent ainsi à amplifier le fossé entre l'horizon d'attente suscité par les deux formules, de telle sorte que "l'élitisme d'une œuvre de *gentleman* s'oppose au caractère populaire et vaguement vulgaire d'une publication de *lady*, terme dont la signification, dans une signature, paraît maintenant bien loin du raffinement évoqué plus haut".<sup>449</sup> C'est justement ce caractère "populaire" qui nous intéresse ; un des objectifs que nous nous donnons dans ce travail de recherche est ainsi de démontrer que, bien qu'il soit un facteur important dans la disparition des textes de l'école Burney, il est aussi ce qui leur confère leur valeur sociale et historique.<sup>450</sup>

Ce rappel de la place de la signature *by a lady* sur le marché de l'édition au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle nous a permis de nous rendre compte de ses connotations changeantes. Nous avons avancé que, puisque Burney constituait dans les années 1780 la quintessence de la féminité acceptable dans le domaine des lettres, la même décennie vit les critiques associer allègrement les romans *by a lady* convenables à l'école Burney. Dans la suite de notre examen de cette pratique de signature, nous souhaiterions catégoriser plus précisément le type d'anonymat auquel nous avons affaire afin de mieux saisir sa spécificité.

## II. (Dé)mystification du pseudo-anonymat

Risquer une étude esthétique sur la mystification littéraire, c'est présupposer non seulement l'existence d'un tel objet, mais encore la possibilité de le repérer puis de l'isoler méthodiquement. Or la matière ne constitue pas, en l'occurrence, un donné préalable. Qui choisit pour corpus l'œuvre de tel écrivain, ou les poèmes composés dans la mouvance de telle École dûment recensée par les historiens de la littérature, doit certes justifier les limites qu'il entend fixer à son domaine d'investigation ; ce ne sont là, néanmoins, que problèmes de confins. [...] Mais qu'en est-il lorsque le champ visé participe du leurre, et que sa raison d'être consiste précisément à prendre en défaut toute tentative heuristique ?<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> Rouhette 2018, 200.

<sup>449</sup> Rouhette 2018, 200.

<sup>450</sup> Nous nous y attellerons tout au long de nos analyses mais nous nous concentrerons tout particulièrement sur cette notion au III du dernier chapitre de cette thèse.

<sup>451</sup> Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires* (Paris : Minuit, 1995), 9.

Dans le prélude d'*Esthétique de la mystification*, Jean-François Jeandillou rappelle les difficultés spécifiques à toute tentative visant à dissiper les brumes qui recouvrent des textes ayant fait l'objet de ce qu'il nomme des stratégies de supercherie ou de mystification.<sup>452</sup> Du fait de sa popularité au cours de la période qui nous intéresse et avant celle-ci, le statut hybride de la formule pseudonymique *by a lady*, ni pseudonyme conventionnel (du grec ancien "pseudônimos", sous un faux nom) ni forme d'anonymat pur (le préfixe privatif "an-" implique une signature caractérisée par l'absence, le blanc sur la page), mérite d'être interrogé. En raison de sa nature trompeuse, nous pourrions envisager de le désigner par le terme de "pseudo-anonymat" ("pseudo-" vient de la forme combinée de "pseudein", tromper, et "pseúdesthai", mentir), une expression utilisée par les experts en criminalistique numérique pour désigner l'apparence de l'anonymat en ligne et, plus récemment, pour faire référence au suivi des transactions en crypto-monnaie.

#### 1. Le "vide de la signature" ?

Nous avons proposé en chapitre 1 de cerner les implications de la marque de fabrique Burney portée par les romans de notre corpus. Le fait de parler de marque de fabrique dans le cas de publications que l'on peut appeler anonymes au sens large semble contradictoire dans la mesure où il pourrait paraître paradoxal de chercher à identifier une marque de fabrique en l'absence de signe reconnaissable. Réfléchir à la terminologie de cette pratique d'anonymat nous suggère cependant que l'identité reconnaissable de cette marque de fabrique se situerait ailleurs que dans sa signature. Le terme de "pseudo-anonymat" utilisé dans un cadre juridique actuel correspondant cependant à cette pratique de signature pourra être utilisé dans la suite de notre réflexion. Cette dénomination attire l'attention aussi bien sur l'absence de nom (ou de signifiant) que d'identité. Elle met donc l'accent sur ce que la signature *by a lady* implique : tout en maintenant l'anonymat de son auteur, la formule peut être vue comme le signifiant de l'identité du texte, définie par un ensemble de pratiques d'écriture. Ce sont ces pratiques associées dans

---

<sup>452</sup> Il précise que le verbe anglais "to mystify", aurait pour racine le nom commun "mist" et signifierait de manière abstraite "embrumer" ou "envelopper de brouillard". L'*OED* ne confirme pas cette origine du verbe "mystify" qui viendrait du français mais précise que la méprise est fréquente : "The early variant *mistify* reflects a common association of this word with MIST *n.*, which may also be seen in punning references to MISTIFY, *v.*".

l'esprit des critiques au style Burney que nous avons choisies de catégoriser comme caractéristiques de la marque de fabrique Burney.

Afin d'évaluer la portée de l'étiquette *by a lady*, revenons sur ce que Jeandillou écrit du rôle de la signature :

Inapte à fonder la qualité du nom [...], la signature imprimée ne fournit pas d'information plus fiable sur l'existence de son référent, puisque la ligature même témoigne ici d'une irréductible distance. Du texte qu'elle valide elle devient automatiquement un fragment : elle est elle-même une pièce de la pièce qu'elle dit originale. Pis, elle en est détachable. Et son effacement est la condition, réalisable à peu de frais, de toutes les substitutions d'autorité. Comme le note Rancière (1992 : 21), "la signature n'est pas l'appendice personnalisé d'un discours, mais la marque de son identité" ; en d'autres termes, le discours signé postule son origine, mais celle-ci ne doit pas être confondue avec la source subjective qui lui est antérieure et extérieure.<sup>453</sup>

Tandis que la signature orthonymique a pour rôle d'identifier l'auteur d'un texte, la formule pseudo-anonyme vient désigner le style d'un genre de romans et identifie le texte lui-même.<sup>454</sup> Partie intégrante du style qu'elle signale, l'étiquette *by a lady* codifie ainsi le roman qu'elle signe en l'inscrivant dans un ensemble conventionnel. Comme dans les années 1780 l'horizon d'attente qu'elle créait recouvrait en grande partie celui suscité par les romans très *ladylike* de Frances Burney, à tort ou à raison, cette tournure devint le signe de la marque Burney sur les romans de notre corpus. Pour prendre le problème à rebours, la marque de fabrique Burney identifiable dans les conventions développées dans ce genre de romans permet de reconnaître la plume Burney, ou du moins son imitation, en l'absence de signature spécifique.

Après avoir centré son étude sur les procédés pseudonymiques, Jeandillou décrit l'anonymat pur qu'il appelle le "degré zéro du nom de plume" et qui concerne "non plus le rapport du faux nom au vrai, mais l'effacement de l'un comme de l'autre".<sup>455</sup> Selon lui, "écrire sous le voile de l'anonyme, c'est choisir un mode de dissimulation contraire à la bigarrure polynomique ; le chatoiement des faux noms contraste fort avec le blanc, le vide de la signature". Alors que le théoricien conclut qu'"anonymat et supposition peuvent s'analyser comme deux mises en place complémentaires d'une seule et même stratégie de disparition", nous pouvons ajouter que la tournure *by a lady*, forme de pseudo-anonymat, en offre une troisième modalité, à mi-parcours

---

<sup>453</sup> Jeandillou, 182.

<sup>454</sup> Un orthonyme correspond à "la lexie la plus adéquate, sans aucune recherche connotative, pour désigner le référent", c'est-à-dire au nom civil de l'auteur, Jeandillou, 28.

<sup>455</sup> Jeandillou, 89-90.

entre les deux autres. Une typologie sommaire des pratiques d'anonymat, de pseudo-anonymat et de pseudonymat envisagées comme signes linguistiques nous fournit un résumé de leurs différences :

TABLEAU 5 : TYPOLOGIE DES PRATIQUES D'ANONYMAT

	Anonymat	Pseudo-anonymat	Pseudonymat
Signe	Absent	<i>by a lady</i> , nom commun	Nom propre choisi, généralement individuel
Signifiant	Absent	Présent	Présent
Signifié	Inconnu	Présent (l'identité du texte)	Présent (l'auteur-individu)
Référent	Inconnu	Inconnu / Générique	Inconnu

Il peut être également porteur de nous intéresser aux sens courants de ce qu'être "anonyme" signifie. Comparons la définition du *Robert* qui donne le sens figuré d'"impersonnel, neutre, sans originalité" à celle de l'*OED*, qui définit l'une des acceptions d'"anonymous" comme "impossible à distinguer des autres de son espèce ; ordinaire ; fade, générique, quelconque".<sup>456</sup> Ces définitions usuelles paraissent applicables à notre corpus, ou plus précisément à la perception qu'en eurent les critiques lors de leur publication où ils virent dans ces romans d'énigmatiques imitations revisitées à partir du même modèle. Le manque d'originalité évoqué par la définition du *Robert* reflète ainsi le questionnement amorcé dans le chapitre 2. La formule trouvée dans l'*OED* implique quant à elle que l'anonyme le devient surtout lorsqu'il s'intègre et s'efface dans un ensemble ; il devient alors "générique", un terme qui fera l'objet de la prochaine étape de notre réflexion.

## 2. Un marqueur de tension

La signature *by a lady* invite explicitement à explorer comment les codes de la féminité sont construits et maniés dans ces romans modelés sur un exemple convenu, ce que les

<sup>456</sup>"Anonyme", adj. et n., 3, *Le Grand Robert* ; "indistinguishable from others of its kind; unexceptional; bland, generic, nondescript", "anonymous, adj.", "draft additions August 2007", *OED*.

remarques des critiques n'eurent de cesse de souligner. Puisque l'écrasante majorité des romans concernés sont depuis tombés dans l'oubli, nous chercherons à délibérer de la façon et du degré dont les spécificités d'une écriture considérée comme conventionnelle participèrent à cette exclusion du canon littéraire. L'objet de l'analyse du corpus en deuxième partie de thèse sera notamment d'établir comment l'horizon d'attente engendré par cette formule d'usage y contribua lorsqu'elle fut assimilée à l'école Burney. Nous testerons également la cohésion de ce corpus en nous efforçant de déterminer s'il existe, dans l'éventail des pratiques d'écriture de ces romans, une cohérence suffisante pour définir l'identité d'une communauté d'autrices, rassemblées par une même signature.

Ainsi, en ce qu'elle désigne *a priori* un individu-auteur (une *lady*) mais est en réalité une convention encore répandue (ce qui équivaut à un nombre considérable de *ladies*), la formule met en jeu une tension latente entre individu et collectivité. Ceci nous incite à émettre l'hypothèse que lorsqu'elle est associée aux caractéristiques de l'école Burney, cette signature est suffisamment spécifique et contraignante pour que l'on puisse considérer que les ouvrages qui la portent s'inscrivent dans la même œuvre collective. Alors l'étiquette *by a lady* peut être envisagée non plus comme un simple effet d'usage et une marque de bienséance mais un mode de représentation qui suppose une communauté d'autrices répondant aux mêmes critères, une guilde qui redéfinirait les modalités de l'autorité féminine.

Nous avons évoqué le fait que la transition entre la signature d'un premier roman *by a lady* et les suivants *by the author of...* implique que la réputation littéraire s'établit ici sur l'œuvre d'une autrice plutôt que sur son patronyme. Il en découle que l'élaboration d'un réseau de livres progressivement reliés par leurs pages de titre invite la lectrice ou le lecteur à s'attendre à trouver les mêmes repères dans les différents ouvrages, et ce, que l'autrice soit (re)connue ou non. En prenant davantage de recul, nous pourrions estimer que la signature *by a lady* joue le même rôle fédérateur et crée un corpus de romans situés à l'intersection de l'écriture pseudo-anonyme et du style Burney. Chercher à identifier chacune de ses contributrices ne paraît pas vraiment pertinent puisque prises individuellement, elles ne semblent pas avoir eu d'incidence notable sur l'histoire. De ce point de vue, il n'est d'ailleurs peut-être pas nécessaire de voir leur mise au ban de l'histoire littéraire comme une injustice à corriger.<sup>457</sup> Il serait difficile de justifier que chacun

---

<sup>457</sup> Nous y reviendrons dans la dernière partie (chapitre 2, III et chapitre 3, III).

de leurs textes, écrits avec plus ou moins d'habileté, figure dans nos anthologies, du moins tant qu'on les envisage comme des textes autonomes et détachés de leur contexte d'écriture. En revanche, nous verrons qu'en tant que collaboratrices d'une œuvre collective, ces romancières eurent un retentissement substantiel, notamment sur les modes de roman, les conditions d'écriture des écrivaines venues après elles, et notre perception actuelle de l'époque romantique.

Une autre dichotomie que nous pouvons associer à la signature *by a lady* est celle entre convention et transgression, qui s'articule autour de l'opposition courante entre tradition et modernité. Nous avons déjà soulevé la question de la place de l'innovation formelle ou esthétique dans ces romans dans le cadre du respect, du rejet, ou de la subversion de conventions d'écriture. Nous développerons notre réponse en deuxième partie de thèse où nous décortiquerons la contradiction apparente entre bienséance et éléments de résistance. Mais un aspect de cette tension que nous n'avons pas encore pris à bras le corps concerne les ouvrages de notre corpus publiés après 1800, alors que la formule commençait à tomber en désuétude, un ensemble que nous pouvons fractionner en deux. D'une part, les romans de Sarah Harriet Burney qui développa bon gré mal gré une stratégie de signature différente de ses homologues mais partagea avec elles des intérêts communs, participa par la variété de ses modes narratifs à la réflexion sur l'auctorialité féminine et hérita comme elles des codes du roman sentimental revisité par la plume de Frances Burney, à l'ombre de laquelle elle put s'abriter tout en devant se faire discrète.<sup>458</sup> D'autre part, *Geraldine*, seul roman parmi les ouvrages *by a lady* de cette époque dont la critique mentionne Burney, ce qui semble faire de lui une anomalie, un livre à contre-courant.<sup>459</sup>

Anomalie déjà que la signature *by a lady* de *Sense and Sensibility* en 1811, dans laquelle Anne Rouhette voit "une simple facétie, ou bien une marque de résistance à l'impossibilité faite aux femmes de se penser comme autrices, voire une dénonciation de l'usurpation dont elles sont victimes".<sup>460</sup> Les romancières de l'école Burney qui signèrent leurs ouvrages *by a lady* autorisèrent l'émergence rapide et limitée dans le temps d'une communauté d'autrices qui servit de relais entre Burney et de nouvelles acolytes au début du XIX<sup>e</sup> siècle, jouant un rôle de facilitatrices envers les écrivaines comme Austen qui, en se réappropriant le nom commun *lady* et en

---

<sup>458</sup> Voir notamment le III de ce chapitre pour une discussion de l'évolution des voix narratives choisies par Sarah Harriet Burney.

<sup>459</sup> Voir la deuxième partie de thèse (notamment le chapitre 1, III, 3 ; chapitre 2, II, 3 et III, 3 ; chapitre 3, II, 2 et IV, 3) mais aussi la dernière partie, chapitre 2, I, 2.

<sup>460</sup> Rouhette 2018, 203.

brocardant cette signature conventionnelle, parvint à affirmer à sa manière l'"autorité au féminin".<sup>461</sup>

### 3. D'un genre à l'autre

Bien que la signature *by a lady* n'offrit qu'une opportunité restreinte aux écrivaines de se projeter pleinement et ouvertement dans la fonction d'autrice, elle leur donna accès à la publication et, de ce fait, leur permit de devenir actrices du marché du livre et de gagner en agentivité.<sup>462</sup> *The Oxford Handbook of Feminist Theory* définit cette dernière notion de la manière suivante :

Agency is commonly understood as the capacity of a person (or other living and material entities) to intervene in the world in a manner that is deemed, according to some criterion or another, to be independent or relatively autonomous. [...] Agency denotes a cluster of actions considered to be categorically distinct from the types of unreflective, habitual, and instinctual behaviors which are held to be quasi-automatic responses to external structural forces. If individuals are to be understood to be more than docile subjects or passive bearers of pre-given social roles, then purposive agency must be a fundamental and self-evident property of personhood.<sup>463</sup>

Le concept est primordial aux études de genre puisque le rétablissement et la revalorisation de formes négligées ou invisibles d'agentivité du pouvoir féminin sont étroitement liés au projet politique d'émancipation qui vise à combattre l'inégalité entre les hommes et les femmes.<sup>464</sup> Un exemple saillant en est la revalorisation de textes longtemps passés inaperçus qui profita à de nombreuses écrivaines du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les années 1980 et permit notamment de reconsidérer la place accordée à Burney jusqu'à ce point.<sup>465</sup>

Si la critique féministe fut souvent tentée d'envisager l'agentivité comme résistance, Lois McNay dénonce une utilisation parfois abusive du terme en précisant que cette capacité d'agir n'a pas toujours besoin de prendre la forme d'une opposition. D'après elle, d'autres expressions

---

<sup>461</sup> Rouhette 2018, 203.

<sup>462</sup> Même si le terme "agentivité" ne se trouve pas dans le dictionnaire, il est fréquemment utilisé en sciences sociales. Guilhaumou l'emploie ainsi en parallèle de "puissance d'agir" pour traduire le terme anglais *agency*. Jacques Guilhaumou, "Autour du concept d'agentivité", *Rives méditerranéennes*, vol. 41 (2012), consulté le 15 juin 2021 sur <http://journals.openedition.org/rives/4108>.

<sup>463</sup> Lois McNay, "Agency" in Lisa Disch & Mary Haweksworth (éds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (Oxford : Oxford University Press, 2016), 40.

<sup>464</sup> McNay, 39.

<sup>465</sup> Jean I. Marsden, "Beyond Recovery: Feminism and the Future of Eighteenth-Century Literary Studies", *Feminist Studies*, vol. 28, n° 3 (2002), 657-658.



d'agentivité créent une identité significative à l'intérieur de normes culturelles dominantes plutôt qu'en allant à leur rencontre.<sup>466</sup> Elle précise en outre que des pratiques individuelles très diverses reproduisent les normes sociales d'une manière qui autorise la variation voire l'innovation au sein de ce qu'elle appelle un "espace de liberté régulée".<sup>467</sup> Nous pouvons considérer que cette conception d'un espace structuré d'indétermination peut s'appliquer à la catégorie du genre littéraire composé d'une grande variété d'œuvres individuelles produites dans un cadre normatif, étant donné que l'"interaction constante entre l'œuvre individuelle et le concept générique, cette façon de traiter le genre comme une œuvre et l'œuvre comme un genre montre bien la porosité de leur distinction".<sup>468</sup>

Plus précisément, ceci nous invite à envisager le corpus ou l'œuvre collective *by a lady* des années 1780 comme un genre que recoupe la marque de fabrique Burney, un genre régulé par l'imitation des codes d'un roman considéré comme correctement féminin, si l'on peut dire. Cette imitation équivaut à une reproduction de normes qui peut être vue comme une représentation ou performance de ces codes. Ezell affirme d'ailleurs que la formule *by a lady* est un costume plus qu'un déguisement. Pour cette raison, l'employer est une performance qui relève davantage de la mise en scène que de la simple volonté de se cacher.<sup>469</sup>

Rappelons que l'idée de performance est un concept clé chez Judith Butler qui dans *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) démontre comment le genre n'est ni une qualité essentielle déterminée biologiquement ni une identité inhérente mais est jouée (ou "performée") de manière répétée à partir de normes sociétales. Cette performance répétée du genre est également performative, dans le sens où elle crée l'idée même de genre ainsi que l'illusion de deux sexes naturels. Autrement dit, plutôt qu'*être* femme ou homme, les individus *agissent en tant que* femme ou homme, ce qui renforce ces catégories. Butler explore ainsi comment l'identité de genre est "produite socialement à travers la répétition d'activités quotidiennes ordinaires" ce qui l'amène à examiner la question du travestissement :

Is drag the imitation of gender, or does it dramatize the signifying gestures through which gender itself is established? Does being female constitute a 'natural fact' or a cultural

---

<sup>466</sup> McNay, 40, 46.

<sup>467</sup> McNay, 44.

<sup>468</sup> Gérard Genette, *Figures V* (Paris : Éditions du Seuil, 2002), 55.

<sup>469</sup> Ezell, 63.

performance, or is 'naturalness' constituted through discursively constrained performative acts that produce the body through and within the categories of sex?<sup>470</sup>

À l'heure où la phrase fétiche de RuPaul "we're all born naked and the rest is drag" rencontre auprès des "millenials" et de la "generation Z" un succès retentissant, peut-être pourrions-nous lire dans la signature *by a lady* une forme de travestissement, imitation d'un genre littéraire qui repose sur une performance de féminité acceptable et dramatise les gestes significatifs qui la constituent, et ce, que la formule soit adoptée par une autrice ou par l'un des quelques hommes écrivains l'ayant choisie.<sup>471</sup> Dans une société géorgienne qui construisait la femme comme l'autre au sein de la relation binaire qui l'unit au sujet homme, ce travestissement serait celui de la femme-*woman*, qui ne devrait pas publier, en cette femme-*lady* qui confine sa transgression à un cadre délimité et un type de performance toléré.<sup>472</sup>

Appartenir à la foule des anonymes autorisa ces femmes à contourner certaines contraintes liées à leur genre en s'inscrivant dans une démarche collective. Ceci leur permit de s'exprimer en reproduisant la manière dont Burney jouait son auctorialité de romancière au travers d'une "répétition stylisée d'actes", l'imitation de normes d'écriture, et ainsi de composer un genre narratif petit à petit.<sup>473</sup> À la fois performance et genre performatif étant donné que l'imitation appela l'imitation et que ce type de romans devint un phénomène de mode, il correspond à l'interprétation que ses romancières *by a lady* de l'école Burney donnèrent de leur genre social. Ceci nous amènera dans les chapitres suivants à réviser et adapter à notre corpus l'argument que Laurie Langbauer avance lorsqu'elle questionne le lien prétendument "naturel" entre *gender* et genre afin de démontrer que la relation entre les deux notions ne tient pas au contenu de la *romance* mais plutôt à sa structure.<sup>474</sup>

---

<sup>470</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Londres : Routledge, 1990), viii.

<sup>471</sup> Depuis 2009, l'émission de télé-réalité américaine *RuPaul's Drag Race* ravit la culture "mainstream" et contribue à familiariser le grand public avec les questions de genre, de sexualité, et de performance. Elle est également devenue un objet d'étude dans les domaines de la sociologie des médias et des études de genre, notamment la thèse d'Allison Spaulding, "Gendered Presentation in RuPaul's Drag Race: A Study of Growth and Acceptance of NonBinary Presentation in Mainstream Media", dir. Andrew Matzner (thèse de l'université de Hollins, 2018), 26, consulté le 9 février 2021 sur <https://digitalcommons.hollins.edu/malsfe/26>.

<sup>472</sup> Butler, viii.

<sup>473</sup> "Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*", Butler, 179.

<sup>474</sup> Langbauer, vii-viii.

Afin de ne pas risquer de dépeindre un tableau excessivement optimiste des possibilités offertes par l'étiquette *by a lady*, il nous semble important de souligner la rapidité avec laquelle ces romancières de l'école Burney furent oubliées. Néanmoins, cette signature leur permit de s'inscrire dans une démarche collaborative où l'identité collective semble primer sur l'individuelle, comme nous allons maintenant l'analyser plus en détail. Le corpus de romans constitué de l'œuvre *by a lady* prend ainsi plus de place que la corporalité de l'autrice-individu, comme la féminité policée de la *lady* prit le pas sur réalité biologique de la *woman*.

### III. Seule ou accompagnée : un forum collaboratif de discussion

Une façon d'aborder ce qui fait la cohérence de l'école Burney est de parler de l'influence de Frances Burney sur les livres des romancières concernées. Le terme, assez évasif, peut se préciser lorsque l'on s'attache à décrire les ressemblances entre leurs textes en repérant des thèmes récurrents, des motifs ou encore des topoï, trois appellations que nous serons amenée à théoriser en introduction de la deuxième partie. Les effets d'écho manifestes entre ces romans mais aussi leur diversité (modes narratifs, positionnements idéologiques) créèrent un réseau dont les membres s'étaient approprié les codes d'un héritage très récent. Ceci nous autorise à considérer la signature *by a lady* comme une clé donnant accès à un forum de discussion sur le genre romanesque particulièrement fécond et fourmillant.<sup>475</sup> En effet, en tant qu'étiquette à la fois singulière et collective, la formule permit à différentes voix d'autrices de se rencontrer au travers de leurs pratiques d'écriture. Pris comme une œuvre collective, notre corpus matérialise ainsi un forum où se confrontent ces diverses voix narratives au sein d'un schéma normatif. De ce fait, ces textes prirent part à l'élaboration d'une tradition littéraire d'autant plus représentative des conditions du discours au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle que ces romans dits mineurs ne furent pas jugés exceptionnels et que le corpus polyphonique qu'ils constituent est caractéristique du marché du livre de l'époque.

---

<sup>475</sup> L'OED situe la première utilisation du terme "forum" dans son sens figuré ("as the place of public discussion", 1, b) plutôt que pour désigner la place du marché dans l'antiquité romaine en 1735. *Le Grand Robert* identifie une acception identique en français en 1757.

## 1. Une sororité d'anonymes

Tout comme ce corpus est formé par un réseau de textes qui créa un forum polyphonique, le réseau de romancières mises en relation par la signature *by a lady* fit émerger ce que nous désignerons par l'expression "sororité d'anonymes". *Le Robert* donne 1970 comme première occurrence du mot "sororité" dans son sens de "solidarité entre femmes". Le dictionnaire précise qu'il réintégra la langue française sous l'influence de "fraternité" et de l'anglais *sorority* mais qu'il signifiait déjà "communauté de femmes" jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, principalement dans un contexte religieux.<sup>476</sup> La date du premier emploi du terme dans son sens moderne est intéressante : elle correspond en effet à l'émergence du *débat sur la non-mixité dans le mouvement féministe qui cherchait à contrecarrer la division sexuelle du travail militant* et à offrir un cadre permettant une totale liberté de parole, une idée sur laquelle nous reviendrons dans la prochaine sous-partie. Comme pour beaucoup de concepts au service de la terminologie féministe, le dictionnaire met en exergue l'influence de l'anglais sur cette acception du mot. Alors que l'étymologie latine de "sororité" explique qu'il puisse se traduire par *sisterhood*, la définition de *sorority* dans l'*OED* mentionne d'une part les confréries d'étudiantes des universités américaines tout en suggérant de l'autre que le terme s'applique plus généralement à un ensemble de femmes rassemblées par un dénominateur commun et unies pour atteindre le même objectif ("a body or company of women united for some common object"), un sens plus proche de l'ancienne utilisation française du mot "sororité".<sup>477</sup> Dans notre emploi du terme, nous souhaitons superposer les définitions des deux langues afin de faire cohabiter les idées de solidarité et de partage d'un but semblable dans ce qui fait la densité et l'étendue de notre réseau d'écrivaines rassemblées à la fois par leur usage du pseudo-anonymat, par leurs aspirations et par leur exploitation d'un même modèle.<sup>478</sup>

L'une des premières conditions matérielles qui réunissait les romancières anonymes de l'école Burney est le nombre relativement restreint d'éditeurs qu'elles pouvaient solliciter avec bon espoir. Ainsi, si les trois éditeurs londoniens les plus prolifiques de 1780 à 1800 en nombre de premières éditions de romans comme les plus actifs de 1800 à 1830 apparaissent dans notre

---

<sup>476</sup> "Sororité, n. f.", *Le Grand Robert*.

<sup>477</sup> "Sorority, n.", 1 et 2, *OED*.

<sup>478</sup> L'opposition entre œuvres mineures et œuvres majeures sera remise en question dans notre dernier chapitre, II.

corpus, les plus fertiles sont ceux réputés pour être les moins scrupuleux (voir tableaux 6 et 7).<sup>479</sup>

**TABLEAU 6 : ÉDITEURS LES PLUS PROLIQUES EN NOMBRE DE PREMIÈRES ÉDITIONS DE ROMANS**

	De 1780 à 1800	De 1800 à 1830
1	Minerva Press (80 + 217) 297	Minerva Press/ A.K. Newman (214 + 163 + 45) 522
2	Hookham (41 + 53) 94	Longman (53 + 60 + 84) 197
3	Robinson (34 + 54) 88	Colburn (16 + 43 + 104) 163
<b>Total</b>	479	882
<b>Total toutes maisons confondues</b>	(378 + 655) 1033	(773 + 662 + 830) 2265

Concrètement, les éditeurs les plus aptes à publier ces romans *by a lady* sans prestige étaient les plus susceptibles de placer leurs intérêts commerciaux avant leur propre réputation. À l'inverse, un éditeur respecté comme Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown occupe une place à part parce que, parmi les romans du corpus, seul *The Wanderer* fut publié chez eux à un moment où Burney n'avait plus rien d'une anonyme ; nous pouvons alors estimer que Longman misa sur la réputation de l'autrice soulignée par la chaîne de titres sur la première page bien plus que sur la rapidité de l'enchaînement de nouvelles publications à la mode. Au demeurant, nous ne sommes parvenue à identifier dans *The English Novel et British Fiction 1800-1829: A Database of Production, Circulation & Reception* qu'un seul roman *by a lady* publié par Longman, *Precipitance: A Highland Tale*, paru en 1823. Il se pourrait en outre qu'il s'agisse d'un des quelques cas de travestissement du genre de l'auteur dans la mesure où l'ouvrage est tantôt attribué à l'historien, biographe et critique d'art John Smythe Memes, tantôt à un certain Noble Y. Beall sur qui nous n'avons trouvé aucune information, ou encore à Catherine Ann Turner Dorset, autrice de livres pour enfants.<sup>480</sup> Tandis que Hookham et Robinson publièrent un nombre comparable de premières éditions de

<sup>479</sup> Dans le tableau 6, les chiffres entre parenthèses représentent le nombre de romans publiés par décennie. Sans surprise, la Minerva Press, avec et sans William Lane, occupe la première position dans les deux cas, Garside 2000, vol. 2, 83-5.

<sup>480</sup> Un roman de 1805 attribué à Eliza Parsons, *Rosetta, a Novel in Four Volumes by a Lady Well Known in the Fashionable World* est associé à la maison Longman qui le vendit mais ne l'imprima pas. La page de titre précise qu'il fut "imprimé par et pour le compte de G.A. Wall" et vendu par divers libraires à Londres, Glasgow, Dublin et Greenock. Quant à Parsons, elle écrit notamment *The Castle of Wolfenbach* et *The Mysterious Warning*, deux des titres gothiques dont Austen recommande la lecture dans *Northanger Abbey*.

romans de 1780 à 1800, le premier est l'éditeur responsable de la parution du plus grand nombre de romans de l'école Burney (cinq ouvrages) qui purent alimenter sa bibliothèque de prêt, devenue l'une des deux plus grandes de Londres en 1800.<sup>481</sup> Curieusement, les deux romancières de notre corpus qui collaborèrent avec Robinson, Sarah Harriet Burney et Frances Jacson, le délaissèrent toutes deux pour rejoindre Colburn. Prolonger la période couverte par le tableau 6 jusqu'en 1830 bien que notre corpus s'arrête en 1820 permet d'ailleurs de constater que Colburn remplaça Lane et son associé puis successeur Newman comme éditeur le plus fécond à l'aube de l'époque victorienne.<sup>482</sup>

TABLEAU 7 : TITRES ET DATES DE PUBLICATIONS DES ROMANS DU CORPUS PAR MAISON D'ÉDITION\*

	Baldwin	Cadell	Colburn	Ford	Hook.	Long.	Lown.	Min. Press	Robin.	Wilkins
1778							<i>Evelina</i>			
1782		<i>Cecilia</i>								
1785	<i>Conquests of the Heart</i>				<i>Constance</i>					
1786										<i>Convent</i>
1787	<i>Victim of Fancy</i>							<i>Lunley-House ; Platonic Guardian</i>		
1788					<i>Oswald Castle</i>					
1789					<i>Innocent Fugitive</i>					
1790				<i>Whim</i>						
1791					<i>Terentia</i>					
1796		<i>Camilla</i>							<i>Clarentine</i>	
1808									<i>Geraldine Fauconberg</i>	
1811			<i>Julia de Vienne</i>							
1812			<i>Traits of Nature</i>						<i>Things by their Right Names</i>	
1814						<i>Wanderer</i>				
1816			<i>Shipwreck</i>							
1820		<i>Geraldine, or Modes of Faith</i>	<i>Country Neighbours</i>							

\* De gauche à droite, et par ordre alphabétique : R. Baldwin ; T. Cadell & W. Davies (associés à T. Payne pour la publication de *Cecilia* et de *Camilla*) ; H. Colburn ; S. Ford ; T. Hookham ; Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown ; T. Lowndes ; la Minerva Press ; G. G. J. & J. Robinson ; T. Wilkins.

<sup>481</sup> Peter Garside, "Popular Fiction and National Tale: Hidden Origins of Scott's *Waverley*", *Nineteenth-Century Literature* (1991), vol. 46, n° 1, 46.

<sup>482</sup> Sans doute l'ascendant de Colburn sur Longman après 1820 en nombre de publications de romans rééditions incluses était-il plus important encore puisque Colburn était connu pour sa propension à rapidement multiplier les rééditions, Clark 1997, 217.

Les grandes lignes de la stratégie de publication de Jacson méritent d'être exposées ici car la parution de *Things by Their Right Names, by a Person Without a Name, by the author of Plain Sense* par Robinson en 1812 semble faire office de pivot dans sa trajectoire.<sup>483</sup> Ses premiers romans anonymes furent publiés par William Lane (*Plain Sense* en 1795 et *Disobedience by the Author of Plain Sense* en 1797) alors que la parution du suivant par Colburn en 1816, *Rhoda*, sembla marquer le nouveau départ d'une filiation de romans poursuivie par la publication ultérieure de *Isabella by the Author of Rhoda* en 1823. Notons néanmoins que les changements d'éditeur successifs ne furent pas prétexte à partir d'une page blanche mais qu'au contraire Colburn utilisa les précédents succès de Jacson chez ses concurrents pour faire la promotion de *Rhoda*. Les quelques mots "just published, *Rhoda, a Novel, in 3 vols. by the author of Plain Sense and Things by Their Right Names*" peuvent ainsi être lus en vis-à-vis du titre de *The Shipwreck* publié la même année, signé S.H. Burney à la demande expresse de Colburn.<sup>484</sup> Sans doute le nom Burney garantissait-il à l'avis publicitaire une visibilité plus importante qu'un roman anonyme quelconque. Dans la même optique, juste au-dessus des mots mentionnés plus haut figurent les lignes trompeuses, voire mensongères, "in the press, the second volume of *Tales of Fancy* containing *The Secret*", volume qui ne verra le jour que quatre ans plus tard sous le titre *Country Neighbours; or The Secret* et qui, alors au stade de projet, devait être le deuxième récit d'une collection censée en contenir quatre.<sup>485</sup>

En somme, l'un des premiers éléments fédérateurs de la sororité de romancières de l'école Burney, purement matériel, fut leur manque d'emprise sur l'accès à la publication, conditionné par la petite communauté d'éditeurs susceptibles de s'intéresser à ce type de romans. Mais l'opinion critique eut un rôle plus significatif encore dans l'instauration de cette unité du fait de la mise en relation des textes dans les articles de l'époque, un rôle que les critères d'établissement de notre corpus viennent renforcer. Pourtant, il faut reconnaître que parce que les critiques n'avaient pas vocation à être objectifs, cette condition définitoire implique une certaine contingence. En effet, les opinions exprimées dans les magazines peuvent parfois sembler arbitraires, surtout que, nous l'avons vu en chapitre 2, la lassitude des journalistes vis-à-

---

<sup>483</sup> Voir la deuxième partie de thèse, chapitre 1, III, 3 pour une étude plus détaillée de *Things by Their Right Names* et de sa signature.

<sup>484</sup> Voir le chapitre 1 de cette partie, II, 1.

<sup>485</sup> Clark 1997, 197.

vis des romans de la fin du siècle était telle que nous pouvons nous demander à quel point leur lecture des textes était scrupuleuse. Cette possible désinvolture expliquerait notamment que les compétences des critiques aient été fréquemment mises en cause, comme en témoigne un lecteur de *The London Magazine* dans une lettre à l'éditeur au sujet des articles de la *Monthly Review* et de la *Critical Review* sur *The Unfortunate Lovers* de William Renwick :

What can be more diametrically opposite than these two determinations? Were the criticks possessed of any judgment, were they any how qualified for the task which they undertake, could they so widely differ? This contrast might be extended to volumes; but we must beware of exhausting the patience of our readers, who may perhaps think such criticks unworthy of notice.<sup>486</sup>

Le scepticisme de ce lecteur, qui ajoute que la raison pour laquelle les critiques des revues concurrentes commentaient rarement les mêmes ouvrages au cours du même mois était qu'ils craignaient de révéler leur inaptitude en se contredisant, nous rappelle de ne pas prendre les opinions des critiques pour argent comptant.<sup>487</sup> Ainsi, il n'est pas exclu que la ressemblance vue comme un "air de famille" ait été une réponse à un effet de mode, extrapolée à partir de ce qui tient davantage à un recyclage répété du genre de la romance. En étudiant les romans de plus près, il nous appartiendra, dans la partie de thèse suivante, de démontrer que la ressemblance générique entre ces textes émane de la création d'un sous-genre caractéristique de l'école Burney.

Afin de justifier notre utilisation du terme "sororité", nous avons abordé deux circonstances matérielles qui donnaient au groupe de romancières de l'école Burney une certaine homogénéité. Or, puisque rien ne permet d'affirmer qu'il y ait eu des échanges tangibles entre ces écrivaines, il peut sembler excessif de voir dans ce réseau de romancières une communauté. Ce dernier point nous amène à nous demander si une communication directe entre ses membres et des échanges perceptibles sont des conditions nécessaires à la définition d'un tel groupe.

Pour commencer, localiser les fondements de cette sororité ailleurs que dans le matériel permet de mieux déterminer son rôle et sa portée sur le cours de l'histoire littéraire. Le fait que cet ensemble d'écrivaines ne soit pas défini par des réunions de salon à date et lieu convenus, par exemple, protège le public d'hier et d'aujourd'hui de certaines dérives. Ceci nous garde ainsi de

---

<sup>486</sup> *The London Magazine. Or, Gentleman's Monthly Intelligencer*, vol. 40 (1771), 553, Samuel Baudry, "'The Reviewers Reviewed': Criticism in Eighteenth-Century Letters to the Editor", *XVII-XVIII*, HS 3 (2013), § 16, consulté le 15 juin 2021 sur <https://journals.openedition.org/1718/696?lang=fr>.

<sup>487</sup> *The London Magazine*, vol. 40 (1771), 552, consulté le 15 juin 2021 sur <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxuera&view=1up&seq=9>.



la tentation de les considérer comme une coterie littéraire exclusive dont les membres entretiendraient systématiquement des rapports de type mère-fille, comme souvent dans le cas de relations entre autrices célèbres. Vivien Jones y trouve justement l'un des inconvénients de la célébrité féminine qui implique généralement que la sociabilité littéraire soit "représentée de façon calomnieuse comme une déformation d'un schéma domestique traditionnel".<sup>488</sup> Elle affirme ainsi que cette tendance força Burney à sortir de son anonymat lorsque son nom devint associé aux *bluestockings*, et en particulier à Hester Thrale, dans l'esprit du public fasciné par les femmes accomplies. Si l'investigation de relations entre écrivaines peut s'avérer une tâche aussi passionnante que fructueuse, le fait que l'anonymat maintenu par nos écrivaines interdise de repérer des contacts certains entre elles nous préserve donc également de quelques dangers insidieux.

En revanche, c'est à un niveau idéologique plus essentiel que nous pouvons situer le liant de cette sororité. Pour le vérifier, attardons-nous quelques instants sur la conclusion de Jones qui démontre comment le positionnement de Burney par rapport au genre conditionna l'attitude d'Austen :

Austen's deceptively decorous domestic realism, first conceived in the 1790s, inherits Burney's ambivalent gender politics: both her essential conservatism and her acute awareness of "female difficulties". But unlike Burney, and because of her, Austen was content to announce that her anonymous first novel was "By a Lady" and to identify the best examples of contemporary fiction as being by women.<sup>489</sup>

Cette citation pourrait aussi bien s'appliquer aux romancières de notre corpus qui, du fait de leur statut d'imitatrices, partageaient l'ambivalence de Burney. En affirmant que l'usage fait par Austen de la formule *by a lady* est une manière de revendiquer son appartenance à une tradition "féminine" qu'elle affiche avec bonheur dans le chapitre 5 de *Northanger Abbey*, Jones met en valeur l'héritage de Burney. Or, nous verrons que cet héritage, sous l'effet des réécritures de l'école Burney, finit par ne plus être le fait de Burney seule mais fut amplifié et disséminé par ses épigones.<sup>490</sup> Parce que nous considérons que le réseau d'œuvres *by a lady* de l'école Burney constitue l'œuvre collective et cohésive d'une sororité d'autrices, nous pourrions argumenter que

---

<sup>488</sup> Jones, 120.

<sup>489</sup> Jones, 128.

<sup>490</sup> Pour une discussion plus détaillée de l'héritage Burney et de son incidence sur le canon littéraire, voir le chapitre 1 de la dernière partie.

cette dernière fut à l'origine d'un canon alternatif et anonyme qui certes imita mais aussi alimenta les textes aujourd'hui reconnus et intégrés dans le canon littéraire.

La notion de sororité nous incite à nous intéresser au fait que la confrontation des textes qui en sont issus implique non seulement une démarche collective mais aussi collaborative. Autrement dit, comme ils s'inspirent les uns des autres, ces romans apprennent les uns des autres. Cette idée de collaboration fructueuse découle du concept de solidarité inhérente à la définition moderne de "sororité" citée plus haut. Alors que dans la culture populaire le cliché de la "solidarité féminine" revêt parfois des connotations péjoratives, ce qui pourrait expliquer que *Le Robert* lui préfère la formule "solidarité entre femmes", la question est une notion fondamentale au service de la critique féministe, comme le rappelle Judith Ship :

Le concept de solidarité féminine exprimait avec force le message voulant que les femmes partagent des intérêts avec d'autres femmes, intérêts qui s'opposent à ceux des hommes, et que les hommes tirent profit de leur domination sur les femmes. L'idée d'une expérience commune d'oppression, fondée sur la mise en lumière des similitudes de la situation de subordination et de discrimination faite aux femmes dans l'économie, la société, le système politique et la famille a contribué à regrouper les femmes dans leur lutte collective contre le patriarcat et la phallocratie.<sup>491</sup>

Malgré tout, le concept demeure une des pierres d'achoppement du mouvement dans la mesure où certains chercheurs reprochent à celles et ceux qui l'emploient de ne pas toujours être suffisamment inclusifs et d'avoir tendance à effacer la diversité des expériences, complexifiées par les questions centrales au féminisme intersectionnel (ethnicité, classe, capacité physique, âge, orientation sexuelle, etc.).<sup>492</sup> En ce qui nous concerne, la formule *by a lady* et ses attributs offrent une souplesse suffisante pour s'adapter à une variété de situations. Si l'âge, la classe sociale ou l'origine géographique sont des facteurs rendus parfois explicites dans les signatures de ces romans, nous n'avons cependant pas assez d'informations sur les autres variables pour les prendre en considération de manière éclairée.

Plutôt que par des échanges matériels ou des modes de communication directe, solidarité et esprit de sororité s'expriment dans ces textes de manière détournée au moyen du réinvestissement de recettes narratives et notamment d'épisodes qui se font écho. Ce sont ces éléments qui légitiment notre conception d'un forum virtuel ou dématérialisé rendant possible une forme de dialogue. Nous pouvons ainsi comparer chaque roman de l'école Burney qui

---

<sup>491</sup> Judith Ship, "Au-delà de la solidarité féminine", *Politique*, vol. 19, 1991, 5.

<sup>492</sup> Ship, 7, 9, 35.

s'insérait sur ce forum à une lettre ouverte à laquelle pouvait répondre quiconque se sentait concernée et dont le but n'était pas tant d'obtenir une réponse d'un destinataire nommé que de propager une opinion auprès du public, de l'avertir, ou d'éveiller sa conscience. De plus, à travers ces récits, la lectrice établissait des connexions et mettait en relation ces divers textes par le plaisir de la lecture d'un modèle familial recherché. Ces connexions et réseaux de répétitions constituaient à leur tour une forme de dialogue qui pouvait notamment se décliner sous la reformulation de mêmes thématiques et qui interrogeait les modalités d'accès à l'expression. D'une part, parler de sororité a du sens car les romancières concernées se retrouvaient sur un forum de discussion et de narration où n'était abordée qu'une sélection limitée de problématiques partagées. D'autre part, le fait que le dialogue s'établissait moins entre les autrices de cette sororité par le paratexte que par l'intermédiaire de la narration favorisait également une communication oblique entre autrice et lectrice qui supposait que cette dernière soit active.<sup>493</sup> Le mode d'expression de cette sororité de romancières permettait alors de faire tomber les murs entre des expériences isolées et d'inclure la lectrice autant que possible, ce que nous allons désormais étudier de plus près.

## 2. La narration de la connivence

Le sentiment que les autrices de notre corpus appartenaient à une sororité semble exacerbé par la signature *by a lady* dans la mesure où celle-ci peut donner l'impression que l'autrice est *a lady talking to the ladies*.<sup>494</sup> La formule amène à penser que des intérêts communs rassemblaient les deux instances et que l'acte de lecture instaurait une conversation au cours de laquelle autrice et lectrice étaient sur un pied d'égalité. Cette posture créait entre elles une certaine connivence qui n'est pourtant qu'occasionnellement rendue explicite par du métatexte, même si nous pouvons repérer un certain nombre d'interventions où la narratrice met en avant le processus narratif que nous décortiquerons dans le chapitre prochain. Nous observerons comment d'autres techniques narratives entretenaient cette complicité, telles que la tendance

---

<sup>493</sup> Nous aborderons dans le chapitre suivant le cas particulier des romans dont la préface cite ou fait allusion à d'autres auteurs ou autrices.

<sup>494</sup> Voir ce que nous écrivions au chapitre 2 (I, 1) sur le jeune âge de l'autrice, de l'héroïne, et de la lectrice archétypiques. C'est à cet égard que nous avons choisi d'utiliser par défaut le nom féminin "lectrice" pour désigner le public de ces récits, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction de cette première partie de thèse.

des romancières après 1790 à délaisser le roman épistolaire au profit de la narration omnisciente à la troisième personne ou encore la proportion importante de mémoires fictifs dans notre corpus.

À la fois costume et bouclier, l'étiquette *by a lady* est un procédé grâce auquel l'autrice qui en fait usage s'adresse à un groupe de lectrices acquises à sa cause pour qui elle fait office de porte-parole tout en s'élevant contre les normes établies. En ce sens, la voix de la *lady* rappelle la "voix commune" ou collective que Virginia Woolf attribue à "Anon" dans son essai éponyme inachevé. Selon elle, Anon est une figure d'outsider tolérée pour la seule raison qu'il ou elle "dit tout haut ce que nous ressentons mais sommes trop fiers pour admettre".<sup>495</sup> Dans cet essai, Woolf retrace le passage historique de cette voix publique, qui n'appartient à personne et n'est reconnue de personne, à la voix privée d'un auteur individuel.<sup>496</sup> Si l'on applique la notion de Woolf à la signature *by a lady*, nous pouvons soutenir que la voix collective de l'autrice anonyme est en réalité l'expression d'une voix commune à l'autrice et son public qui partage les mêmes préoccupations. Cette voix est d'autant plus fiable qu'elle est en fait la synthèse d'une pluralité de voix individuelles hétérogènes — canalisées et homogénéisées par la figure de la romancière *by a lady*. Voix de la modération qui cherche à ne pas s'aliéner les lectrices tout en se faisant entendre, elle vise à entretenir leur empathie nécessaire à la visée didactique qui lui est souvent associée. Les trois grandes formes de narration que nous pouvons repérer dans les romans de notre corpus sont pour elle autant de modalités d'expression possibles et autant de modulations harmonisées par le style Burney. Nous verrons à présent que ces diverses formes de narration ont en commun d'être les médiums de l'articulation de l'intime et du collectif.

Le tableau ci-après (7) récapitule les différentes formes narratives utilisées dans les romans de notre corpus qui correspondent à autant de façons de raconter et représenter des histoires de vie. Nous avons choisi de ne pas y répertorier le point de vue narratif adopté dans chaque roman afin de pouvoir repérer sans difficulté à quelle forme narrative chacun appartient : roman épistolaire, roman à la troisième personne et journal fictif ou de fiction.<sup>497</sup> Dans ce tableau,

---

<sup>495</sup> Woolf décrit Anon comme suit : "sometimes man; sometimes woman. He is the common voice who sings out of doors", Virginia Woolf, "'Anon' and 'The Reader': Virginia Woolf's Last Essays" in Brenda Silver (éd.), *Twentieth Century Literature*, vol. 25, 1979, 382-3.

<sup>496</sup> Anna Snaith, *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000, 154.

<sup>497</sup> Cette dernière forme narrative sera traitée dans la sous-partie suivante puisqu'elle ne compte qu'un exemple, de Sarah Harriet Burney. Comme les récits d'Austen, *Lumley-House* et *Terentia* sont des romans à la troisième personne même si leurs narratrices s'expriment parfois à la première personne (voir partie 2, chapitre 1, I. 2.). Sylvie Patron

**Tableau 8 : FORMES NARRATIVES DES RÉCITS DU CORPUS**

Autrice	Titre	Date	Narration
Frances Burney	<i>Evelina</i>	1778	Roman épistolaire
	<i>Cecilia ; or Memoirs of an Heiress</i>	1782	Roman à la troisième personne
	<i>Camilla</i>	1796	Roman à la troisième personne
Laetitia-Matilda Hawkins	<i>The Wanderer</i>	1814	Roman à la troisième personne
	<i>Constance, a Novel</i>	1785	Roman à la troisième personne
Elizabeth Sophia Tomlins	<i>The Conquests of the Heart, a Novel</i>	1785	Roman épistolaire
	<i>The Victim of Fancy, a Novel</i>	1787	Roman épistolaire
Anne Fuller	<i>The Convent : or, The History of Sophia Nelson</i>	1786	Roman épistolaire
Anon.	<i>Lunley-House, a Novel</i>	1787	Roman à la troisième personne
Mrs Johnson	<i>The Platonic Guardian ; or the History of an Orphan</i>	1787	Roman épistolaire
	<i>The Innocent Fugitive ; or the Memoirs of a Lady of Quality</i>	1789	Roman épistolaire et mémoires fictifs
	<i>Terentia, a Novel</i>	1791	Roman à la troisième personne et mémoires fictifs
Anon.	<i>Oswald Castle, or Memoirs of Lady Sophia Woodville ; a Novel</i>	1788	Roman à la troisième personne et mémoires fictifs
Anon.	<i>The Whim, a Novel</i>	1790	Roman épistolaire
Sarah Harriet Burney	<i>Clarentine, a Novel</i>	1796	Roman à la troisième personne
	<i>Geraldine Fauconberg</i>	1808	Roman épistolaire
	<i>Traits of Nature</i>	1812	Roman à la troisième personne
	<i>Tales of Fancy : The Shipwreck, a Tale</i>	1816	Roman à la troisième personne
	<i>Tales of Fancy : Country Neighbours</i>	1820	Journal intime de fiction
Anon.	<i>Julia de Vienne, a Novel</i>	1811	Roman à la troisième personne, sans chapitre
Frances Jacson	<i>Things by Their Right Names, a Novel</i>	1812	Roman à la troisième personne
Anon.	<i>Geraldine, a Tale</i>	1820	Roman à la troisième personne

l'étiquette "mémoires fictifs" ne constitue pas une forme narrative à part mais plutôt une modalité additionnelle à l'une ou l'autre de ces formes. Nous ne l'avons apposée que lorsque le terme "memoirs" figurait explicitement soit dans le titre soit en caractères gras au-dessus de la mention "chapter 1" dans le cas de *Terentia* et d'*Oswald Castle*, deux romans publiés par

---

rappelle en effet que le terme de "roman à la première personne" désigne nécessairement un récit homodiégétique, "Le narrateur" in *Le narrateur : introduction à la théorie narrative* (Paris : Armand Colin, 2009), consulté le 15 juin 2021 sur [https://www.fabula.org/atelier.php?le\\_narrateur](https://www.fabula.org/atelier.php?le_narrateur).

Hookham.<sup>498</sup> Un rapide coup d'œil sur ce tableau nous permet de constater que notre échantillon reflète la perte de vitesse du roman épistolaire constatée par Raven dans les années 1790.<sup>499</sup> Sa synthèse du nombre de romans épistolaires publiés par rapport au total de nouveaux romans parus sur la même période indique que ceux-ci représentaient 18,3% du total dans les années 1790 contre 41,7% dans les années 1780 et donne un aperçu du déclin progressif presque constant de cette proportion entre 1784 (58,3 %) et 1799 (11,1 %).

Ces chiffres coïncident avec l'analyse de Ros Ballaster qui esquisse trois phases dans "The Rise and Decline of the Epistolary Novel, 1770-1832" : le développement du genre épistolaire de 1769 à 1780 avec les "traditions jumelles" du domestique (Griffith, Burney) et du picaresque (Smollett), son utilisation expérimentale dans les années 1790 pour traduire les bouleversements révolutionnaires et l'expérience coloniale (Charlotte Smith, Charlotte Lennox, Eliza Fenwick), et enfin l'abandon difficile des échanges épistolaires dans les romans d'Edgeworth, Owenson et Scott au début du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>500</sup> Ballaster s'appuie sur le fait qu'environ la moitié des romans sentimentaux publiés en 1785 sont des romans épistolaires pour affirmer que l'histoire de l'ascension et du déclin du roman épistolaire n'est pas un passage naturel de l'innocence à l'expérience mais ressemble davantage à une "conspiration", dans le sens où le roman épistolaire ne s'écroula pas de lui-même mais fut poussé.<sup>501</sup> Si nous suivons son raisonnement, l'association du roman épistolaire à la romance sentimentale causa ainsi la perte de celui-ci au moment exact de l'apogée de l'école Burney, alors que les romancières cherchaient à apaiser l'indignation des critiques en se dissociant du modèle de la *romance*.

Notre objectif présent n'est pas de contraster en détail les variations qu'engagent les différentes voix narratives du roman épistolaire et du roman à la troisième personne mais de rappeler que le passage d'un type de narration à l'autre engendre un certain nombre de changements dans la manière de présenter le récit qui, loin d'être anodins, semblent refléter une position idéologique, comme le suggère Brian McCrea.<sup>502</sup> Cette idée de passage convient aussi

---

<sup>498</sup> "Memoirs, &c".

<sup>499</sup> Garside 2000, vol. 1, 32.

<sup>500</sup> Ros Ballaster, "The Rise and Decline of the Epistolary Novel, 1770-1832", in Alan Downie (éd.), *The Oxford Handbook of the Eighteenth-Century Novel* (Oxford : Oxford University Press, 2016), 413, 417, 421.

<sup>501</sup> Ballaster, 411.

<sup>502</sup> Brian McCrea, *Frances Burney and Narrative Prior to Ideology* (Charlottesville : University of Virginia Press, 2013), 147-164. Pour une étude approfondie des modalités de la narration épistolaire, voir par exemple Frédéric Calas, *Le roman épistolaire* (Paris : Nathan, 1996) ou Gérard Lavergne, "Lecteur, narrativité, narrativité", *Narratologie*, n° 1, (1998), 171-182.

bien à l'échelle générique du roman qu'à la tendance observée dans la carrière de certaines écrivaines, telles que Frances Burney ou Mrs Johnson pour notre corpus.<sup>503</sup> La prédilection des primo-romancières pour le roman épistolaire peut s'expliquer entre autres par le fait qu'il leur était plus accessible de se tourner dans un premier temps vers les ressorts de la correspondance qu'elles maîtrisaient à une époque où l'art de la lettre était à son apogée.<sup>504</sup>

La première de ces transformations dans la façon de représenter une histoire concerne le mode de partage de l'information et l'accès de la lectrice à celle-ci. Tout d'abord, le roman épistolaire polyphonique permet à une multiplicité de voix de se rencontrer. Ainsi, chaque personnage livre à la lectrice une clé de compréhension du récit différente puisqu'il a son point de vue propre, subjectif et partial.<sup>505</sup> Comme la correspondance entre destinataire et destinataire est un dialogue que la lectrice intercepte, le roman épistolaire est une forme de double énonciation à la fois entre les personnages et à destination de la lectrice, qui occupe elle aussi la position de narrataire. Celle-ci pénètre alors dans l'intimité des personnages et devient voyeuse, attitude qui entretient le sentiment de proximité et de connivence en dépassant le clivage public-privé.<sup>506</sup> La situation est différente lorsque le narrateur adopte un point de vue omniscient, comme dans les romans à la troisième personne de notre corpus, car il prive par là même la lectrice de l'immédiateté inhérente au récit épistolaire à la première personne.<sup>507</sup> Selon McCrea, passer au récit à la troisième personne était ainsi un moyen pour Burney de se préserver des dangers d'une tendance de l'épistolaire à l'égotisme qui, bien qu'il puisse être vu simplement comme une "disposition à parler de soi, à faire des analyses détaillées de sa personnalité physique et morale" est généralement péjorativement associé à une forme de narcissisme, un "culte du

---

<sup>503</sup> Nous développerons plus bas le cas plus nuancé de Sarah Harriet Burney.

<sup>504</sup> "[The epistolary form was] a new and unexacting literary form, hedged round by learned traditions, based on no formal techniques, a go-as-you please narrative, spun out in a series of easy, circumstantial letters, such as a young lady might write to a school friend", J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England, 1770-1800* (1932, Londres : Methuen & Co, 1969), 119.

<sup>505</sup> *Clarissa* en est un exemple incontournable. La polyphonie dans les romans de Richardson a fait l'objet de nombreux travaux, tels que Alex Townsend, *Autonomous Voices: An Exploration Of Polyphony In The Novels Of Samuel Richardson* (Berne : Peter Lang, 2003) ou Sophie Vasset, "Clementina's Disease and Polyphonic Narration in Samuel Richardson's *Sir Charles Grandison* (1754)" in Sophie Vasset (éd.) *Medicine and Narration in the Eighteenth Century* (Oxford : Voltaire Foundation, 2013), 31-45.

<sup>506</sup> Ce voyeurisme incite Elizabeth Johnston à comparer les mécanismes du roman épistolaire du XVIII<sup>e</sup> siècle à ceux de la télé-réalité dans "How Women Really Are: Disturbing Parallels between Reality Television and 18th-Century Fiction" in David S. Escoffery (éd.), *How Real Is Reality TV?: Essays on Representation and Truth* (London : McFarland, 2006), 115-32.

<sup>507</sup> Nous montrerons dans la deuxième partie, chapitre 1, I, 2, que l'omniscience est à son comble dans les chapitres finaux qui passent en revue les destins de chaque personnage souvent en martelant une leçon morale.

moi" néfaste à l'intérêt collectif.<sup>508</sup> En conséquence, cet abandon de l'épistolaire permit à Burney de mieux représenter les "difficultés de femme", pour reprendre le sous-titre de *The Wanderer*. McCrea démontre ainsi que Burney rejeta "l'individualisme moderne" en refusant d'articuler sa fiction autour de l'individu uniquement, figure centrale de la définition du réalisme formel de Watt, mais en voulant la rendre plus polyvalente, ce que traduit sa volonté de représenter des personnages de plus en plus divers.<sup>509</sup> Alors qu'Austen ne ressent pas le besoin de multiplier les personnages secondaires ni de leur donner la parole lorsque ce n'est pas utile, McCrea affirme que ce trait de la fiction de Burney fait sa force :

Burney's achievement, were we to honor it, lies in her re-creation of difficult and talky worlds through which her heroines must move (she makes us hear the voices that frustrate and, eventually, madden Cecilia as she frantically pursues Mortimer) not in Austen's quiet representation of that heroine's "self". Fearful of "EGOTISM", Burney becomes a fertile source of personages, who, if we listen, tell us a great deal about her heroines and their worlds.<sup>510</sup>

Une telle diversité n'aurait pu être représentée dans le roman épistolaire, incompatible avec une galerie de personnages si étendue. Nous essayerons de déterminer en deuxième partie de thèse dans quelle mesure les romancières de l'école Burney reproduisirent cette variété. Peut-être comprendrons-nous mieux comment et pourquoi le récit à la troisième personne remplaça le roman épistolaire comme moyen privilégié de saisir l'articulation entre individuel et collectif après 1790. La concomitance de ces formes narratives nous montre qu'il existe une pluralité de façons d'envisager la réalité et de définir les communautés. Sous ces formes, les multiples récits de l'école Burney, proches les uns des autres, peuvent être vus comme des fragments d'histoires qui se firent écho sur le forum de discussion mentionné plus tôt. Mis bout à bout, ces fragments permirent de thématiser le travail créatif et de délimiter une communauté d'autrices qui s'en souciait et en traitait.

Parce que ces récits traduisent les préoccupations et expériences de ces écrivaines, nous proposons d'appréhender la narration de ces romans comme des occurrences de ce que la critique féministe appelle *experience-based storytelling*. Shari Stone-Mediatore explique qu'il

---

<sup>508</sup> "Égotisme, n. m.", 1, *Le Grand Robert* ; McCrea, 157-8.

<sup>509</sup> McCrea, 154-5.

<sup>510</sup> McCrea, 163. Il fait référence à l'adresse aux critiques de la *Monthly Review* et de la *Critical Review* au début d'*Evelina* : "Here let me rest,—and snatch myself, while yet I am able, from the fascination of EGOTISM", 6.



s'agit là d'une forme narrative longtemps négligée par la communauté universitaire dont la revalorisation permet à de nouvelles voix, passées et présentes, de se faire connaître :

Since the 1980s, feminist theorists across the disciplines have challenged the norms of scholarly and public debate by embracing experience-based storytelling as a distinctly rigorous and democratic mode of engaging the world. By promoting stories of personal struggle, testimony of the everyday effects of public policy, and other creative narrations of personal and historical experience, feminist thinkers have pushed the boundaries of academic and political debate to make room for voices and styles long denied a public audience or intellectual credibility.<sup>511</sup>

Le fait que les romans *by a lady* soient des mémoires fictifs plutôt que des autobiographies ne nous empêche pas de les considérer comme des exemples de *experience-based storytelling* : même imaginaires ils restent des récits de vie proches des expériences de leur autrice. Les envisager comme tels permet de mieux comprendre le dédain de certains critiques qui les trouvaient (et les trouvent) trop banals et futiles, étant donné que l'amalgame entre l'art de raconter une histoire de vie et l'art de raconter sa vie est aisé. De manière plus générale, sans doute cet amalgame n'est-il pas étranger à une dérive parfois constatée, où l'association des écrivaines à leur expérience sème le doute sur leur légitimité à s'aventurer dans des sphères plus lointaines de ce qu'elles vivent. Ainsi, McCrea semble s'inscrire dans cette dérive quand il souligne par exemple que Burney continua d'écrire des *courtship novels* plutôt que de traiter de la vie de femme mariée ou de la maternité même après sa rencontre avec Alexandre d'Arblay.<sup>512</sup>

Stone-Mediatore remarque qu'une des limites de ces récits de vie réside dans le fait qu'ils reproduisent généralement des schémas narratifs sans distance critique, un point que nous viendrons nuancer au sujet des textes de notre corpus.<sup>513</sup> En tant qu'histoires individuelles mises en réseau, ces textes prennent cependant de l'importance en permettant aux actrices de la sororité qu'ils génèrent, autrices et lectrices, de partager un lien émotionnel construit sur l'empathie qui articule intime et collectif, facilitant ainsi l'insertion de l'individu dans la société. Sous ce rapport, ces romans illustrent au moins partiellement un type spécifique de pratique

---

<sup>511</sup> Shari Stone-Mediatore, "Storytelling/Narrative", in Disch & Mary Haweksworth, 934.

<sup>512</sup> McCrea, 117. L'article de Jamie Stiehm intitulé "Jane Austen was the master of the marriage plot. But she remained single" paru dans le *Washington Post* le 15 décembre 2017 en est un exemple bien plus extrême. Il fit un tollé sur les réseaux sociaux, suscitant des réponses parodiques sur Twitter telles que "Mary Shelley invented science-fiction. But she never made a human out of dead body parts" ou "Tolkien was the master of writing about elves. But he remained a man, not an elf". consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.washingtonpost.com/news/soloish/wp/2017/12/15/jane-austen-was-the-master-of-the-marriage-plot-but-she-remained-single/>.

<sup>513</sup> Stone-Mediatore, 948-9. Voir le chapitre 2 de la deuxième partie de la thèse.

discursive engagée émotionnellement, communautaire, consciente de la situation socio-historique et novatrice qui permet de transformer l'expérience d'une personne opprimée en perspective critique.<sup>544</sup> Ainsi, avoir accès à ces récits de vie longtemps dénigrés sert à pallier le manque de ressources épistémiques directement disponibles permettant de se représenter fidèlement les expériences de celles qui furent souvent privées de moyens d'expression légitimes : "the public and professional vocabularies available to describe our lives tend to reflect the standpoint of professional-class men, who are comfortable within established institutions".<sup>545</sup> Même si le style Burney s'inscrit au sein de conventions qui reflètent une certaine idéologie et résulte d'une hiérarchisation sociale, son émergence traduit une pulsion visant à atténuer les symptômes de cette privation d'expression. En nous donnant la possibilité de tracer les liens entre les tensions ressenties par ces autrices et le monde socio-historique plus large qui était le leur, ces textes mettent en évidence les dynamiques de pouvoir "obscurcies" qui régissaient leur vie.<sup>546</sup> Ils jouent ainsi un rôle de résistance face à l'institution critique et servent d'archives de l'histoire, afin que nous puissions non seulement la reconstruire mais aussi nous en souvenir. Autrement dit, ces récits permettent aux lecteurs d'aujourd'hui de recréer la conversation entre la romancière *by a lady* et sa lectrice contemporaine et de devenir ainsi le témoin de leur partage d'expérience.

Poovey spécifie qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les femmes étaient poussées à penser à leurs semblables comme à une collectivité qu'elles n'envisageaient pas en tant qu'entité politique ni comme groupe pourvu de talents ou de droits individuels, mais simplement en termes d'universaux partagés par le "beau sexe".<sup>547</sup> Ce raisonnement explique que l'on voyait souvent dans un roman *by a lady* un livre *for a lady*, ce qui amène Ezell à identifier dans cette signature une technique attrayante de publicité plutôt qu'une affirmation docile d'humilité. Comme, selon elle, la formule autorisait celle qui l'utilisait à revêtir un masque de féminité afin de modeler la mentalité des femmes, nous pouvons en déduire qu'autrice et lectrice agissaient en complicité.<sup>548</sup>

---

<sup>544</sup> Stone-Mediatore, 937. Nous vérifierons le dernier point, contestable dans le cas de l'école Burney, dans le chapitre 2 de la deuxième partie.

<sup>545</sup> Stone-Mediatore, 937.

<sup>546</sup> "the obscured power dynamics that have organized their lives", Stone-Mediatore, 937.

<sup>547</sup> 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, 1985), 27.

<sup>548</sup> Ezell, 74.

Cette idée fait écho à ce qu'étudie Dale Spender dans son chapitre sur le discours non-mixte où elle s'intéresse aux raisons qui inciteraient les femmes à préférer parler entre elles.<sup>519</sup> Spender utilise l'expression "women talk" pour désigner cette propension, une formule qui semble s'inspirer et jouer d'autres expressions fonctionnant sur une formation lexicale proche, telles que "girl talk", tournure souvent dépréciative ou du moins associée à des sujets légers, généralement mode ou amour, ou encore "pillow talk" qui évoque l'idée d'intimité et de complicité. L'une des explications à ce penchant suggérée par Spender serait que les divisions genrées dans la société contribuent à ce que les femmes aient certains centres d'intérêt en commun avec d'autres femmes exclusivement, dans le domaine professionnel notamment. Pour autant, l'exemple de Juliet dans *The Wanderer* prouve qu'il serait naïf de supposer que ces divisions suffisaient à ce que les femmes parviennent à une entente professionnelle même avant l'idéologie du système capitaliste, puisque Burney présente le travail de son héroïne trop efficace au goût de ses comparses comme un obstacle à une réelle solidarité.

Nous avons déjà précisé que la signature *by a lady* codifiait les romans qui la portaient en entraînant certaines attentes liées à l'éventail de sujets abordés ainsi qu'à leur style, attentes bien différentes de celles générées par la tournure *by a gentleman*. À l'échelle du marché du livre, ces attentes semblent refléter l'idée selon laquelle les groupes mixtes encouragent les hommes à varier leur style d'expression devant un auditoire dévoué tout en contraignant les femmes à davantage de retenue.<sup>520</sup> La répétition d'un modèle de roman suggère que les dynamiques du marché semblent avoir privé les romans *by a lady* de la possibilité de bénéficier de cette plus grande liberté permise par l'absence de mixité, en dépit du fait qu'ils ciblent principalement un public féminin.<sup>521</sup> Ceci explique aussi que ces romans reproduisent majoritairement les leçons des *conduct books* intégrées par leurs autrices. Il sera alors intéressant de chercher à déterminer si les romancières de notre corpus privilégièrent tout de même des "stratégies verbales coopératives" plutôt que "compétitives" en recréant un cadre non-mixte qui les favorise, d'après Claudia Mitchell-Kernan.<sup>522</sup> Dans cette hypothèse, cette sororité de romancières fonctionnerait ainsi sur un système d'expression rotatoire plutôt que hiérarchisé, comme le semble le suggérer

---

<sup>519</sup> Spender, 125.

<sup>520</sup> Spender reprend une idée d'Elizabeth Aries, 126.

<sup>521</sup> Ces limitations de style dépassent qui plus est le cadre de la fiction. On les retrouve par exemple dans le cadre de certains ouvrages de jardinage *by a lady destined to the ladies* où le terme "lady" signifie réellement "débutant".

<sup>522</sup> Citée dans Spender, 127.

la formule *by a society of ladies* occasionnellement accolée à certains périodiques tels que *The Lady's Monthly Museum*, *The Female Tatler* ou *The Female Spectator*.

Nous nous concentrerons sur l'idée de coopération sur le plan des mécanismes de narration également, dans la mesure où Spender affirme que la solution pour parvenir à ce que les femmes se fassent entendre autant que les hommes n'est pas qu'elles se montrent plus assurées et qu'elles adoptent leurs stratégies d'expression mais plutôt que les hommes apprennent à mieux écouter.<sup>523</sup> Ce dernier thème est récurrent dans les romans du corpus qui dépeignent souvent une relation entre les protagonistes compliquée par des problèmes de communication et d'écoute. Des romans comme *Julia de Vienne* ou *The Victim of Fancy* qui s'appuient sur le ressort du quiproquo éduquent ainsi les personnages et le lecteur en les forçant à développer leur capacité d'écoute.<sup>524</sup> Pour les autrices de l'école Burney, il ne s'agirait pas d'effacer la spécificité du style Burney mais d'y représenter des formes de communication collaborative et équilibrée ou de dénoncer l'absence de celle-ci. Dans cette logique, si Mrs Selwyn est souvent analysée comme une adjuvante imparfaite d'Evelina, son insuffisance pourrait venir de ses stratégies de communication "masculines" et compétitives qui ne laissent que peu de place à la parole de l'héroïne.

Notre corpus offre un panorama de diverses pratiques traduisant la manière selon laquelle chaque romancière considère son lectorat, pratiques que nous détaillerons dans le chapitre prochain afin de démontrer qu'elles participent de l'image discursive modeste de l'autrice. Nous proposons d'esquisser dès à présent les contours du cadre communicationnel adopté par Sarah Harriet Burney, non pour faire dès maintenant des micro-lectures de sa façon de prendre en compte la figure de la lectrice, mais pour étayer le principe de narration de connivence qui sous-tend cette dernière sous-partie.<sup>525</sup> Le choix de Sarah Harriet Burney semble s'imposer, d'une part parce qu'elle est l'autrice la plus représentée dans notre corpus de travail et, d'autre part, parce qu'elle est la seule qui fit usage des trois formes de narration identifiées dans le tableau 8.<sup>526</sup> Son exploration de ces différentes formes paraît s'insérer dans une démarche

---

<sup>523</sup> Spender, 128.

<sup>524</sup> Voir notamment le chapitre suivant, III, 2 qui se concentre sur l'expression du non-dit.

<sup>525</sup> Le premier chapitre de la dernière partie sera consacré exclusivement à l'analyse des romans de Sarah Harriet Burney.

<sup>526</sup> Ici, le terme "roman" est pris dans un sens général qui englobe toute fiction longue sans différencier la "romance" ou le "conte", deux catégories qui, nous y reviendrons, compliquent encore la classification des œuvres de Sarah Harriet Burney.

visant à cultiver l'agrément de la lectrice. Effectivement, l'incursion du journal de fiction tout comme celle du roman épistolaire, alors déjà sur le déclin, dans une œuvre autrement composée de romans à la troisième personne (y compris les deux récits inclus dans *The Romance of Private Life* qui dépassent notre bornage chronologique puisque parus en 1839) semblent se justifier notamment par la recherche d'une intensification de l'intimité établie avec la lectrice allant de pair avec une atténuation de la portée didactique de ces textes.

Ainsi, dans *Clarentine*, *Traits of Nature* et *The Shipwreck*, trois romans à la troisième personne, la figure de la voix narrative n'est ni individualisée ni genrée de manière explicite mais s'efface derrière ce qui semble être la voix de la morale, légitimée par son point de vue omniscient. La narratrice n'intervient pas en interpellant la lectrice directement mais le sort de personnages assez manichéens ne laisse guère la possibilité à cette dernière de se méprendre sur les valeurs arborées dans ces romans. La même rigueur morale exsude de *Geraldine Fauconberg* mais la narration épistolaire donne l'illusion à la lectrice d'être moins dirigée.<sup>527</sup> Surprendre l'intimité des personnages lui permet en effet d'avoir l'impression d'en faire partie et de pouvoir juger des mérites et décisions de chacun comme si elle les connaissait personnellement. En donnant directement la parole au personnage haut en couleurs de Julia sans le filtre de la narratrice par exemple, Burney laisse la liberté à la lectrice de se sentir ou non complice de ses remarques sarcastiques sur le mariage. Nous étudierons dans le chapitre dédié aux récits de l'autrice comment cette complicité est entretenue par la dimension autoréflexive du roman qui se manifeste, entre autres, par les digressions des personnages sur leur rapport à l'écriture.<sup>528</sup>

Mais l'exemple le plus atypique de la façon dont Sarah Harriet Burney parvient à intégrer sa lectrice à une conversation sur l'expression féminine est sa technique du journal fictif dans *Country Neighbours*. Le récit est le journal intime d'Anne, une femme non mariée de quarante ans qui, dès la première page, explique pourquoi elle reprend la plume après avoir longtemps négligé de tenir son journal, commencé à ses seize ans lorsqu'elle pensait encore y consigner des aventures dont elle serait l'héroïne exclusive et intéressante.<sup>529</sup> L'arrivée dans la maison familiale de Blanch, sa jeune nièce, constitue désormais la seule part de romance de son quotidien, ce qui

---

<sup>527</sup> Notons qu'en publiant un roman épistolaire après avoir écrit un roman à la troisième personne, Burney se trouve à contre-courant de l'évolution habituelle.

<sup>528</sup> Troisième partie, chapitre 1, II, 1.

<sup>529</sup> "Adventures of which I was to be the exclusive and interesting heroine", *Country Neighbours*, vol. 2, 4.

l'encouragement à reprendre la rédaction. Blanch est ainsi l'héroïne du récit dont la lectrice apprend les moindres faits et gestes tout en disposant d'étonnamment peu d'informations sur les actions et états d'âme de la diariste. Sans la présentation du roman en entrées de journal, il lui serait d'ailleurs facile d'oublier qu'il s'agit d'une forme d'écrit autobiographique de telle sorte qu'Anne est plutôt une narratrice homodiégétique qu'autodiégétique : elle est témoin *de* et personnage secondaire *dans* l'histoire de la protagoniste.

Cette posture amène la narratrice à accorder une place centrale à la parole de sa nièce. Plutôt que résumer ou rapporter les propos de Blanch, Anne leur donne l'occasion d'être retranscrits directement puisqu'elle insère à plusieurs reprises des morceaux des lettres de celle-ci dans son journal.<sup>530</sup> À cet égard, nous pouvons voir dans *Country Neighbours* une forme narrative mixte au sein de laquelle plusieurs "je" coexistent comme dans le roman épistolaire alors que le journal fictif n'exprime généralement qu'une seule perspective. Ces "je" font cependant plus que coexister puisque l'un rend possible la parole de l'autre : ils collaborent. Ce récit illustre ainsi les propos de Ballaster sur cette mixité narrative qui, selon elle, s'adapte mieux aux objectifs du roman du début du XIX<sup>e</sup> siècle et fait que l'épistolaire reste au fil de l'histoire du roman une présence significative et dynamique toujours encadrée par d'autres formes de narration.<sup>531</sup>

Anne frise l'effacement de soi ; son autodérision et sa modestie permirent à Burney d'écrire un journal intime de fiction qui ne pouvait lui coûter d'être accusée de promouvoir l'égotisme. De ce point de vue, les stratégies de communication collaboratives qui lient Blanch et Anne font de cette dernière une adjuvante plus discrète mais encore plus efficace que Mrs Selwyn ne l'est pour Evelina. Ces stratégies découlent de la manière dont Sarah Harriet Burney représente Anne comme une femme célibataire qui, bien qu'elle ait dépassé la fleur de l'âge pour les critères de l'époque et n'espère plus se marier, se détache du stéréotype de la "vieille fille".<sup>532</sup>

---

<sup>530</sup> Des exemples similaires d'insertion de lettres ou de poèmes dans un récit à la troisième personne se retrouvent dans d'autres romans du corpus.

<sup>531</sup> Ballaster, 424.

<sup>532</sup> Nous examinerons de plus près les personnages féminins non mariés chez Sarah Harriet Burney dans le premier chapitre de la dernière partie, III, 1.

Jean B. Kern compare la représentation des "vieilles filles" dont le nombre augmenta au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les textes de romanciers et de romancières :

They soon appeared in men's novels as sex-starved, frustrated, and disagreeable stereotypes [...] Because women novelists were more sensitive to the problems of old maids rejected by the society in which they must live, these women writers modified the stereotype caricatures. [...] They motivated the old maid's jealousy of the nubile young heroine, they explained the resentment of dependence, and eventually they suggested solutions to the older single woman's psychological isolation. In writing from a woman's standpoint, they individualized their old maid characters beyond stereotypes.<sup>533</sup>

Ainsi, si Burney n'est pas la seule romancière du tournant du siècle à dépeindre la femme célibataire avec bienveillance, elle se distingue de ses homologues sur différents points. Déjà, contrairement à la plupart d'entre elles, telle Mrs Grinsted dans *The Young Philosopher* de Charlotte Smith, Anne n'est pas jalouse de la jeune héroïne et ne cherche pas sa perte.<sup>534</sup> Ensuite, contrairement à Miss Woodley dans *A Simple Story* d'Elizabeth Inchbald, qui entretient Miss Milner et sa fille après que son époux la répudia pour l'avoir trompé, les revenus d'Anne ne viennent pas de son emploi auprès d'un homme.<sup>535</sup> Et enfin, contrairement à l'héroïne de *Persuasion* qui, si elle n'a pas encore tout à fait le statut de vieille fille à vingt-sept ans en prend dangereusement le chemin, la narratrice de *Country Neighbours* ne se marie pas à la fin de l'histoire.

L'empathie avec laquelle Sarah Harriet Burney dépeint sa narratrice-personnage conduisit le critique de *The Belles-Lettres Repository* à supposer qu'Anne était modelée d'après son autrice.<sup>536</sup> Que ce soit le cas ou non importe finalement peu : ce qu'il faut en retenir est que cette empathie permit à Burney de représenter un personnage empreint de compassion envers Blanch bien que celle-ci incarne ce qu'elle-même ne put obtenir. Parce que la narratrice veut le bien de sa nièce, elle encourage son expression au moyen de stratégies collaboratives qui laissent une place à la lectrice et lui proposent un schéma de communication qui permet le développement personnel.

---

<sup>533</sup> Jean B. Kern, "The Old Maid, or 'to Grow Old, and Be Poor, and Laughed At'" in Schofield, 201.

<sup>534</sup> Kern précise que le titre "Mrs" pouvait signifier aussi bien "Missis" que "Mistress", dont il est la contraction, ce qui n'en fait pas toujours un indicateur certain du statut marital, 203.

<sup>535</sup> Kern, 207.

<sup>536</sup> "one might suppose drawn from that intimacy of knowledge which is called self", *The Belles-Lettres Repository*, vol. 2 (1820), 443, consulté le 15 juin 2021 sur <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951000753725b&view=1up&seq=463&q1=burney>.

\*\*\*

Marqueur de féminité et étiquette d'un genre narratif, la formule *by a lady* qui orne les romans de notre corpus exprime tant une posture idéologique que nous continuerons de nous efforcer à circonscrire que la pratique d'écriture codifiée de l'école Burney. Nous avons entrepris de définir cette forme de pseudo-anonymat sur la brève période où elle signalait l'identité textuelle de ce genre qui incarnait une parole féminine acceptable. À la fois collective et individuelle, elle est la cheville par laquelle l'autrice-individu pouvait s'imbriquer dans un réseau communautaire d'autrices, une sororité reliée par ses usages partagés. De plus, comme la signature *by a lady* articulait entre eux les romans qui la portaient, elle ouvrait aux romancières qui la choisissaient la porte d'un forum de discussion, établi par la juxtaposition de fragments de récit qui résonnaient les uns avec les autres en revisitant des thèmes et situations similaires. Sur ce forum fictif pouvaient se répondre différentes formes de narration qui faisaient de la lectrice une collaboratrice à part entière. Sans sa complicité, la visée didactique de ces romans qui les rendait convenables aux yeux des critiques risquait de ne pas aboutir et par conséquent de faire perdre à leurs autrices leur moyen de se faire entendre. Au travers des récits de vie qui permirent aux écrivaines de créer une connivence avec leurs lectrices, les romancières de l'école Burney trouvèrent une forme d'agentivité qui leur donna la possibilité de s'exprimer dans une société oppressive sans pour autant être perçues comme des opposantes à l'institution ou, pire, des révolutionnaires, à l'instar des quelques célèbres "Unsex'd Females" que Richard Polwhele vilipende dans son poème du même nom en 1798.<sup>537</sup> Aussi, la partie suivante sera-t-elle consacrée aux techniques narratives mises en œuvre par les romancières de notre corpus pour faire entendre leur voix sans avoir l'air de résister.

---

<sup>537</sup> Le poème vise avant tout Mary Wollstonecraft et celles que Polwhele estimait soit favorables à ses idées radicales pro-françaises soit plus généralement inconvenantes : Mary Hays, Charlotte Smith, Ann Jebb, Anna Laetitia Barbauld, Helen Maria Williams, Ann Yearsley, Angelica Kauffman et Emma Crewe. Ces "femmes asexuées" s'opposent aux "proper ladies" que Polwhele complimente, Hannah More en tête, notamment Elizabeth Montagu, Elizabeth Carter, Hester Chapone mais aussi Frances Burney, dont il loue l'humour pétillant mêlé de sentiments chastes et du goût le plus pur : "BURNEY mix with sparkling humour chaste / Delicious feelings and the purest taste", Richard Polwhele, *The Unsex'd Females: a Poem, Addressed to the Author of the Pursuits of Literature*, 1798, Oxford Text Archive, n° 3251 (1994), 34, consulté le 15 juin 2021 sur <https://ota.bodleian.ox.ac.uk/repository/xmlui/bitstream/handle/20.500.12024/3251/3251.html?sequence=6&isAllowed=y>.



Au cours de cette première partie, nous avons eu l'occasion d'étudier la façon dont le modèle fourni par les romans de Frances Burney devint une norme narrative sous l'effet des imitations de ses épigones ; leurs textes, c'est-à-dire les récits de notre corpus, constituent ainsi une véritable école.

Dans notre exploration des fondamentaux, stratégies et contraintes de cette école, nous avons défini le concept de la marque de fabrique Burney, correspondant selon les cas au modèle des récits de l'autrice ou à l'image que les critiques et le public en avaient. Cette marque, dont le succès suscitait la convoitise, désigne également un style d'écriture que les écrivaines de l'école Burney s'arrogeaient le droit de reproduire, transformant ce faisant l'image de la marque. Par le recours à l'imitation, les récits en question finirent par composer une classe de romans ou encore un genre à part entière, calqué sur celui du *novel of manners* mais plus spécifique toutefois. Alors que le goût de la nouveauté et la mode de l'éphémère faisaient rage, les romancières du corpus s'inscrivaient dans un paradigme de l'imitation, un fait de culture à la fois rassurant et peu prestigieux.

Nous avons finalement insisté sur la manière dont le genre formé par les réécritures du modèle Burney représentait une perspective genrée. Interroger les usages et les enjeux de la signature *by a lady* nous a permis d'avancer que celle-ci mettait en réseau les romans de l'école Burney qui constituait un forum sur la fiction. Par extension, les autrices du corpus peuvent être considérées comme une communauté. Mais parce que l'engagement de la lectrice prend une dimension supplémentaire dans ces textes en ce que, pour être jugés dignes d'être lus, ils nécessitaient sa collaboration plus encore que d'autres romans, la lectrice faisait partie intégrante de la sororité créée par ces récits fondés sur l'expérience des femmes. Maintenant que nous avons cerné les problématiques qui se rapportent aux textes à l'étude, nous nous attacherons à analyser ces récits afin d'y déceler le style Burney qu'ils perpétuaient.



## Deuxième partie : Voix de femmes et stratégies de résistance coopératives

Nous avons jusqu'ici défini l'école Burney comme l'ensemble des romans signés *by a lady* sur lesquels les critiques décelèrent l'influence de l'œuvre de Frances Burney. Cette influence, loin d'être dissimulée par les autrices de notre corpus, transparaît de la manière la plus évidente dans les démonstrations d'admiration présentes dans leurs textes. En recherchant l'influence d'un modèle encensé pour la justesse de ses sentiments, ces romancières semblent ainsi anticiper l'attitude des "grands esprits" décrite par André Gide dans son apologie de l'influence en littérature :

Ceux qui craignent les influences et s'y dérobent font le tacite aveu de la pauvreté de leur âme. Rien de bien neuf en eux à découvrir, puisqu'ils ne veulent prêter la main à rien de ce qui peut guider leur découverte. Et s'ils sont si peu soucieux de se retrouver des parents, c'est, je pense, qu'ils se pressentent fort mal apparentés.

Un grand homme n'a qu'un souci : devenir le plus humain possible, — disons mieux : DEVENIR BANAL. Devenir banal, Shakespeare, banal Goethe, Molière, Balzac, Tolstoï... Et chose admirable, c'est ainsi qu'il devient le plus personnel. Tandis que celui qui fuit l'humanité pour lui-même, n'arrive qu'à devenir particulier, bizarre, défectueux... [...]

Voilà pourquoi nous voyons les grands esprits ne jamais craindre les influences, mais au contraire les rechercher avec une sorte d'avidité qui est comme l'avidité d'ÊTRE.<sup>538</sup>

Devenir banale pour être la plus humaine possible, telle semble être la démarche de ces autrices désireuses de permettre à leurs lectrices de déambuler en terrain familier. Pourtant, le terme d'influence quoique commode est aussi équivoque et exige d'être précisé. Nous nous concentrerons ici sur les manifestations de l'influence narrative de Burney comme reproduction et récurrence de modalités textuelles. Autrement dit, cette influence s'observe aux niveaux sémantique, sémiotique et structurel par le biais de thèmes, motifs et *topoi* littéraires. Avant de consacrer cette partie de thèse à l'analyse des textes du corpus, tâchons d'abord de définir et de comparer ces concepts entre eux afin de mieux pouvoir les différencier. Nous proposerons ensuite un récapitulatif de la manière dont ils se complètent pour constituer le style Burney identifiable dans ces romans.

Michèle Weil se concentre sur les manifestations narratives du *topos* repérées dans les fictions en langue française des origines à 1789 afin "d'approcher une définition qui puisse servir

---

<sup>538</sup> André Gide, *De l'influence en littérature* (Paris : Petite Collection de l'Hermitage, 1900), 26-27.

d'outil de précision dans un travail collectif de recherche sur la formation du roman".<sup>539</sup> Elle identifie trois composantes essentielles de la définition du *topos* qu'elle considère comme une "configuration narrative récurrente" ; le *topos* est narratif, historique et correspond à une configuration stricte de plusieurs éléments minimaux nommés "toposèmes". Ainsi, un *topos* raconte un événement, "micro-récit" dilué ou "séquence narrative" condensée en un paragraphe. Sa récurrence, au sein du même roman ou non, incite certains chercheurs à retracer sa "biographie" en remontant vers son origine non sans mal pour retrouver son archétype. Le *topos* a donc "une vie historique, une date de naissance, une fraîcheur vite effacée, puis des aventures et des avatars, des alliances et des divorces, du succès, des désaffections, des disparitions passagères, une mort, parfois des résurrections".<sup>540</sup> Enfin, pour être configuration narrative, le *topos* doit être constitué de plusieurs toposèmes qui peuvent revêtir la forme de "tout élément stylistique ou thématique, toute unité formelle ou de sens, un signifiant ou un signifié". Afin de le vérifier, Weil précise que tout *topos* doit pouvoir être résumé en une phrase composée d'un "noyau dur" de deux à six toposèmes.<sup>541</sup>

Lorsque deux *topoi* se ressemblent sans correspondre à la même séquence narrative, ils s'inscrivent dans le même "ensemble topique", lui-même rangé dans une "catégorie". Michèle Weil propose une représentation visuelle de cette hiérarchisation en utilisant la métaphore de l'arbre : la catégorie forme le tronc, les ensembles topiques les grosses branches, et les *topoi* les plus petites, parfois reliées à d'autres arbres par des lianes.<sup>542</sup> La chercheuse attire l'attention sur le fait que la "catégorie" est à différencier du "thème" puisque certaines catégories telles que les interventions du narrateur ne sont pas un sujet traité dans le roman. Un thème s'exprime ainsi sur le plan sémantique, il est de "l'ordre du sens ou du programme narratif, non de la classification" et les *topoi* en sont des manifestations narratives.<sup>543</sup>

Pour faciliter la classification et le repérage, Weil contraste sa définition de *topos* à d'autres notions. Ainsi, le lieu commun, est "une configuration récurrente ressentie comme banalité, une non-information, mais non une configuration narrative" qui peut devenir *topos* seulement s'il est "particularisé par sa concrétisation narrative". Les termes de "stéréotypes",

---

<sup>539</sup> Michèle Weil, "Comment repérer et définir le topos", *Topiques, Études satoriennes*, vol. 2 (2016), 1.

<sup>540</sup> Weil, 5.

<sup>541</sup> Weil, 6. Elle propose cette fourchette dans le but de rendre les *topoi* repérés exploitables par informatique.

<sup>542</sup> Weil, 8-9.

<sup>543</sup> Weil, 11.

"clichés" et "poncifs", plus péjoratifs, "condamnent des platitudes et un total manque d'invention" mais peuvent indiquer un ensemble topique.<sup>544</sup> Son analyse du concept de motif littéraire est celle qui retient notre attention. En effet, elle explique que puisque le motif peut être un élément seul, il n'est pas une configuration narrative et ne saurait donc être compris comme synonyme de *topos*. En revanche, il est un "détail figuratif" récurrent qui peut devenir un toposème ou un ensemble topique. Weil s'inspire de Joseph Courtés et du critique d'art Erwin Panofsky pour spécifier qu'un motif se lit "à trois niveaux" : d'abord à un niveau référentiel, puis à un niveau thématique ou conceptuel et finalement à un niveau "mythique" sous-jacent "que seule une culture commune permet de déceler".<sup>545</sup> Par contraste, un toposème n'est pas nécessairement un signifié, comme nous l'avons souligné plus tôt, et chaque *topos* ne se rattache pas à une abstraction ni à un mythe.

Pourtant, si l'on s'attarde sur ce qu'écrit Courtés, cette classification devient encore plus complexe. Celui-ci définit d'abord le motif comme :

Une forme sémantico-syntaxique donnée, reconnaissable comme telle dans des environnements variables : quel que soit son support (linguistique, auditif, visuel, gestuel, spatial, etc.), elle se caractérise à première vue par sa répétition, sa reprise (sous une forme soit identique, soit au moins approximativement comparable, avec donc, le cas échéant de légères variations) aussi bien à l'intérieur d'un même objet (le motif d'une frise ou celui d'un pas de danse, par exemple), que dans des objets de nature analogue (les chapiteaux d'un ancien cloître), ou même tout à fait différents (en architecture urbaine, entre autres).<sup>546</sup>

Courtés précise ensuite sa définition du motif littéraire en distinguant le "motif narratif" du "motif sémantique". Le premier, d'ordre syntagmatique, correspond à un "schéma stéréotypé" dans lequel chaque figure constituante "occupe une position narrative précise (sujet de l'action, sujet bénéficiaire, objet produit, moyens mis en œuvre, etc.)". Il donne l'exemple éloquent du motif du "filage" dans les contes populaires et notamment dans *Cendrillon* : l'héroïne est la fileuse qui obéit à un ordre de sa marâtre pour produire le fil qui servira à confectionner ses vêtements au moyen de divers instruments (quenouille, fuseau, rouet, etc.) et de son savoir-faire.<sup>547</sup> Le second, d'ordre paradigmatique, est composé par la répétition de figures dont la combinaison forme un lieu

---

<sup>544</sup> Weil, 10-11.

<sup>545</sup> Weil, 13.

<sup>546</sup> Joseph Courtés, "Ethnolittérature, rhétorique et sémiotique", *Ethnologie française*, vol. 25, n° 2, Le motif en sciences humaines (avril-juin 1995), 157.

<sup>547</sup> Courtés, 158-59.

commun, par exemple, l'association du soleil, de la lune et des étoiles.<sup>548</sup> Ces motifs sémantiques ont une forme libre et traduisent une structuration de "l'imaginaire (individuel et social) dans la mesure où ils manifestent au moins une catégorisation du monde, indépendante du contexte narratif en jeu".<sup>549</sup> Il est particulièrement intéressant pour nous de souligner que Courtés met l'accent sur le rôle de l'éducation et des relations familiales et sociales dans notre capacité à reconnaître et à manipuler cet "énorme stock de figures, réparties en une multitude de groupes et de sous-groupes (à l'intérieur d'une culture donnée), hiérarchiquement ordonnées, selon des rapports d'affinité et d'opposition".<sup>550</sup>

Cependant, malgré toutes ces précisions et nuances, Courtés affirme aussi que "de tels 'motifs sémantiques' nous paraissent pouvoir s'identifier à autant de 'lieux communs', à autant de 'topoi'".<sup>551</sup> S'il faut retenir quelque chose de cet amalgame qui dessert l'affirmation de Weil selon laquelle "la terminologie et la problématique topiques, tout en s'enrichissant des constructions esthétiques et sémiotiques voisines, doivent revendiquer leur spécificité et s'élaborer en route [*sic*] autonomie", ce pourrait être que l'usage de ces concepts, parfois approximatif, n'est pas pour autant à proscrire.<sup>552</sup> Voir ces concepts comme complémentaires permettrait peut-être de garder à l'esprit que l'essentiel n'est pas de cloisonner des configurations textuelles mais de trouver du sens à leur récurrence.

Bien sûr, ni "motif" ni "*topos*" ne sont des termes utilisés dans les articles des revues critiques ayant servi à constituer notre corpus puisqu'ils sont avant tout liés au structuralisme du milieu du XX<sup>e</sup> siècle qui cherchait à mettre au jour des systèmes. Une manière souple de parler de l'influence de Frances Burney sur les romans *by a lady* en conciliant ces deux notions pourrait être d'étudier le "jargon romanesque" commun à ces textes, formule que l'on doit à Jane Austen. En effet, dans une lettre à sa nièce Anna Austen qui avait commencé l'écriture d'un roman en 1814, un projet que cette dernière abandonna quelques mois plus tard après son mariage, Austen, plutôt encourageante au demeurant, déplore son emploi de ce "jargon" ainsi que sa caractérisation d'un personnage qu'elle juge trop proche "du style banal du roman".<sup>553</sup> Dans *Sense*

---

<sup>548</sup> Courtés, 164.

<sup>549</sup> Courtés, 165.

<sup>550</sup> Courtés, 166.

<sup>551</sup> Courtés, 169.

<sup>552</sup> Weil, 14.

<sup>553</sup> "Devereux Forester's being ruined by his Vanity is extremely good; but I wish you would not let him plunge into a 'vortex of Dissipation'. I do not object to the Thing, but I cannot bear the expression; it is such thorough novel slang—

*and Sensibility*, Marianne regrette par ailleurs la prédominance du jargon auquel ses contemporains ont recours pour décrire le paysage ou exprimer certaines émotions dans un commentaire qui suggère la perméabilité entre le langage romanesque et le langage à la mode.<sup>554</sup> Si nous considérons que la banalité était davantage recherchée qu'évitée par nos romancières, alors l'expression de "jargon romanesque", clairement négative sous la plume d'Austen, pourrait être elle aussi réinvestie pour en faire un outil critique objectif désignant le langage particulier utilisé par les romancières, familier des lectrices.<sup>555</sup> De plus, la remarque d'Austen implique un regard rétrospectif posé sur ce jargon et coïncide avec l'année de la publication de *The Wanderer*, soit bien après l'apogée de l'école Burney. Nous pouvons supposer que pour en arriver à immédiatement identifier une expression comme exemple de jargon, son utilisation dans un contexte narratif similaire doit être récurrente, ce qui nous amène à vouloir déterminer s'il existe un jargon spécifique à l'école Burney : nous nous y attellerons dans les trois chapitres qui suivent.

Quelle relation unirait alors le jargon Burney aux thèmes, motifs et *topoi* présents dans les romans de l'école Burney ? Comme les *topoi* et les motifs, celui-ci est généralement une modalité d'expression d'un thème traité dans le roman. Le thème de la sensibilité par exemple est manifesté dans plusieurs de ces romans par le *topos* de l'évanouissement de terreur et se traduit par la répétition d'adjectifs privatifs venant qualifier l'héroïne ("lifeless", "senseless"). D'une part, le jargon est instrument de ces schémas stéréotypés, de ces organisations de l'imaginaire et de ces configurations narratives récurrentes, y compris dans le cas des catégories topiques non thématiques telles que les interventions du narrateur, et contribue à ce titre à structurer le roman. D'autre part, le jargon romanesque semble concerner quelque chose de plus

---

and so old, that I dare say Adam met with it in the first novel he opened" ; "in the common Novel style". Il s'agit de la lettre dans laquelle Austen écrit son célèbre commentaire sur Walter Scott alors que *Waverley* vient de paraître : "Walter Scott has no business to write novels, especially good ones.—It is not fair", Deirdre Le Faye, *Jane Austen's Letters* (Oxford : Oxford University Press, 2011), 289.

<sup>554</sup> "It is very true," said Marianne, 'that admiration of landscape scenery is become a mere jargon. Every body pretends to feel and tries to describe with the taste and elegance of him who first defined what picturesque beauty was. 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'", Jane Austen, *Sense and Sensibility: a Novel* (Londres : T. Egerton, 1811), vol. 1, 227.

<sup>555</sup> *Le Grand Robert* stipule la connotation péjorative du terme "jargon" qu'il définit comme un "langage particulier à un groupe caractérisé par sa complication, l'affectation de certains mots, de certaines tournures (le jargon des Précieuses)" ou encore une "façon de s'exprimer propre à une profession, une activité, difficilement compréhensible pour le profane (le jargon des médecins)".

vaste encore que ne le font *topoi* et motifs ; le jargon Burney est d'abord de nature stylistique et communicationnelle avant d'être structurel ou syntagmatique.

Même si le terme "jargon" évoque surtout l'idée de lexique, les tenants et aboutissants du jargon Burney dépassent le plan sémantique. En effet, acquis à la lecture et à la réécriture de Burney par les romancières comme par les lectrices, ce jargon est, à l'instar des motifs sémantiques, l'expression codifiée de l'imaginaire d'une culture commune que Courtés caractérise comme suit :

L'imaginaire n'est pas un stock anarchique de figures données, mais il est sous-tendu par une organisation logique, cohérente : un véritable "code figuratif", propre à une culture donnée. Ce qui fait que des pans entiers — correspondant à autant de configurations, socialement admises — puissent se déplacer d'un récit à un autre sous les formes les plus diverses.<sup>556</sup>

À force d'être reproduit au sein d'un réseau de romans, le style Burney s'établit comme tributaire d'un jargon et construit sa propre mythologie interne. Ceci revient à dire que si son premier niveau de lecture est compréhensible de tous aujourd'hui encore, seule la lecture répétée de ce type de romans permettait à la lectrice d'apprendre à repérer dans ce jargon les clés de l'intrigue. Ainsi, le jargon Burney en tant que "code figuratif" qui sous-tend l'imaginaire Burney partagé de la romancière et de la lectrice relève de la sémiotique. La lectrice aguerrie pouvait repérer dans ce jargon des signaux du langage Burney, utilisé par l'autrice et sa suite comme manière d'exprimer et de communiquer leur pensée — du moins telle sera une de nos hypothèses que l'absence de témoignages de lecture ne permettra pas de vérifier par les faits. Nous pouvons donc estimer que le jargon Burney ne se limite pas à la répétition de collocations lexicales mais inclut les variations de typographie, de ponctuation ou encore les marqueurs de types de discours, ce qui explique que nous souhaitions en faire le fil conducteur des prochains chapitres. Nous examinerons également comment la récurrence de certains tropes fait partie de ce jargon, accordant un rôle de premier plan au langage imagé.

Étudier ce jargon romanesque est un moyen d'observer la manière dont ces autrices expriment leurs voix de femmes, comme l'indique le titre de cette deuxième partie. Considérer cette verbalisation comme acte de résistance n'est pas inédit mais nécessite que l'on s'interroge sur ce que recouvre dernier terme. Pour George E. Haggerty qui utilise la notion de résistance

---

<sup>556</sup> Courtés, 169.



culturelle de Foucault, d'après laquelle toute tentative de résistance est immédiatement contenue par le système de pouvoir qui détermine le discours, tenter d'échapper aux mécanismes de domination en place était voué à l'échec pour les romancières de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En conséquence, au lieu de "défier ouvertement" le patriarcat dans leurs histoires, elles apprirent à concevoir la manière de les raconter comme un mode de résistance.<sup>557</sup> Voici ce sur quoi nous nous concentrerons afin de déterminer de quelle façon les romancières de l'école Burney procédèrent. Nous interpréterons dans ce but le principe de résistance non pas comme un acte d'opposition ostensible contre un système social d'oppression mais plutôt comme une façon de créer du sens au sein d'une norme culturelle dominante hostile à l'expression des femmes. La nécessité pour ces autrices de composer avec cette organisation oppressive en intégrant et en se réappropriant ses conventions nous invite à envisager la formule de "résistance collusoire" inventée par Toni Bowers pour faire référence à un type "soigneusement calibré" de "résistance qui se rend complice".<sup>558</sup>

Pour finir, nous veillerons à ne pas projeter une vision fantasmée et idéalisée de cette résistance en nous gardant de qualifier de subversif ce qui ne peut l'être et de prendre nos désirs pour des réalités. Nous n'avons pas pour intention de présenter nos romancières pétries de conventions comme des rebelles ni leurs romans à la morale somme toute plutôt conservatrice comme des écrits révolutionnaires, mais nous tâcherons de démontrer comment, par une démarche collaborative, elles banalisèrent des formes discrètes de transgression, pavant de ce fait la voie à davantage de styles de résistance, notamment plus radicaux.

Afin de préserver la cohérence de l'école Burney des années 1780, nous avons décidé de traiter des romans de Sarah Harriet Burney, publiés entre 1796 et 1820, dans un chapitre à part au début de la dernière partie. Pour l'instant, nous nous focaliserons donc sur le noyau de l'école

---

<sup>557</sup> "One way to understand this idea in terms of the women novelists of the later eighteenth century would be to say that culture not only allowed but even welcomed these veiled challenges to its absolute control, for by allowing the 'fiction' of resistance to be articulated in these novels, it could turn the screws of dominance all the tighter. It would be naïve to claim that any novelist can 'resist' cultural ascendancy just because he or she wants to, and I would argue that even the most political of the writers I am considering, such as Wollstonecraft, were doomed to failure, as Wollstonecraft herself failed, and that an inability to write themselves out of their position within 'the abodes of horror' is what haunts their imaginations. Fiction, after all, is just what the dominant culture excels at appropriating for its own ends", George E. Haggerty, *Unnatural Affections: Women and Fiction in the Later 18<sup>th</sup> Century* (Bloomington : Indiana University Press, 1998), 8-9.

<sup>558</sup> "Collusive resistance" dans le texte anglais. Toni Bowers, "Representing Resistance: British Seduction Stories, 1660-1800" in *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture* (Paula R. Backscheider & Catherine Ingrassia, eds., Cambridge : Cambridge University Press, 2005), 148.

Burney (*Constance, The Conquests of the Heart, The Victim of Fancy, The Convent, Lumley-House, The Platonic Guardian, The Innocent Fugitive, Terentia* et *Oswald Castle*) en consacrant un premier chapitre à l'esthétique de l'esquive qui caractérise ces récits, un deuxième aux modes de coopération qu'ils encouragent par la fabrique d'émotions, et un troisième aux voies de l'imagination pour lesquelles ils optent de façon répétée, dépeignant ainsi un imaginaire collectif.

---

## CHAPITRE 1 : ESTHÉTIQUE DE L'ESQUIVE

---

S'il est possible d'observer dans les romans de l'école Burney une résistance feutrée et prudente face aux dynamiques de pouvoir, ceci tient à leur narration mesurée. La progression délicate de ces récits s'appuie en effet sur le contournement et le détour, techniques d'évitement qui leur permet de dénoncer les injustices faites aux femmes sans offusquer le public. Réserve et discrétion ont également le beau rôle, puisque ces deux qualités communes à l'ensemble de nos héroïnes laissent de la place à la subjectivité de la lectrice à qui il appartient de reconstruire sa vérité.

Voici pourquoi nous nous donnons pour présent objectif d'établir les critères qui composent l'esthétique de l'esquive centrale à ces romans. Parce que la majorité des personnages féminins évitent la confrontation, s'échappent, et se dissimulent, souvent derrière l'idée de vertu, nous avancerons que l'esquive est une notion fédératrice presque constante. Nous tâcherons alors de montrer qu'elle fait partie intégrante du style Burney et plus particulièrement du "jargon" correspondant, défini dans l'introduction de cette partie comme la formule dépourvue de connotations négatives désignant ce langage particulier utilisé par les romancières étudiées qui devint familier des lectrices. Ce serait grâce à cette esthétique que nos romancières furent relativement épargnées par les critiques sans subir la censure qu'elles auraient encourue si elles avaient rué dans les brancards.

Nous examinerons les différentes facettes de cette esthétique en commençant par considérer l'*ethos* de ces romancières ainsi que leur prise en compte de la lectrice. Nous nous intéresserons ensuite à la façon dont ces romans cryptent et déchiffrent l'identité féminine. Nous poursuivrons enfin avec une exploration de la quête de la vérité remarquable par ses stratégies détournées qui nous amènera à analyser le pouvoir de la dénomination dans le jargon Burney.

### I. Ethos de l'autrice et LECTRICE Modèle

Concentrons-nous tout d'abord sur la construction de la relation de connivence entre la romancière et sa lectrice qui repose sur la façon dont l'*ethos* de l'autrice se manifeste dans le

texte.<sup>559</sup> Étudier l'image discursive de l'autrice permet de tracer les contours des conditions de coopération interprétative présentes dans le roman. Cette tentative implique de nous intéresser aussi à la façon dont le texte prévoit le Lecteur Modèle, ici plutôt lectrice, qu'Umberto Eco définit en tant que stratégie textuelle comme suit :

la capacité intellectuelle de partager [le style de l'auteur] en coopérant à son actualisation. [...] Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.<sup>560</sup>

Nous verrons que non seulement les romans de l'école Burney comptent sur le bagage social de la lectrice et le partage de conventions culturelles mais aussi qu'ils les développent, les transforment et en créent de nouvelles par le jeu de l'imitation de telle sorte que la Lectrice Modèle construite par le texte puisse actualiser les sens de tout ce que le texte signifie.

### 1. De la confiance aux confidences

"Suffer me, my Lord, to glide through life, in some obscure corner of the world, unnoticed", implore l'héroïne de *The Innocent Fugitive*, tandis qu'elle décline une première fois la demande en mariage de son prétendant dans l'intention de se vouer à l'éducation de sa fille.<sup>561</sup> Cette réplique récapitule l'attitude qui semble guider les choix de la protagoniste tout au long du roman. Son désir d'anonymat est évident dès la première lettre dans laquelle cette Eliza fait savoir à son amie sa détermination de s'exiler et de prendre "un nom fictif" après s'être rendu compte des conséquences du viol qu'elle a subi.<sup>562</sup> Eliza fuit ainsi le domicile paternel en faisant croire à sa mort dans l'espoir de préserver son honneur et celui de sa famille.

Si cette citation peut sembler anecdotique, elle sert pourtant notre propos. Certes, la raison qui incite Eliza à rechercher l'obscurité est plus dramatique que celle qui explique la posture des autrices de l'école Burney, mais le même sentiment d'anxiété vis-à-vis de la fragilité de la réputation féminine explique leur démarche. Anonymat et discrétion vont ainsi de pair pour éviter à héroïne et autrice d'être identifiées comme responsables d'une inconvenance

---

<sup>559</sup> Voir le chapitre 1 (III, 1) qui définit le terme "*ethos*" comme l'image de soi projetée dans le discours, d'après Ruth Amossy.

<sup>560</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979, Paris : Grasset, Le Livre de Poche, 1995), 76-77.

<sup>561</sup> *The Innocent Fugitive; or Memoirs of a Lady of Quality, by the Author of The Platonic Guardian* (Londres : T. Hookham, 1789), vol. 2, 162.

<sup>562</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 3.

scandaleuse. L'image discursive que ces romancières cultivent dans leurs écrits en est l'illustration, ce dont témoigne l'appareil liminaire des romans. Bien que les dédicaces, les avertissements et les préfaces qui figurent au seuil de ceux-ci semblent être un rite soigneusement codifié, ils sont aussi plus qu'un simple artifice mondain en ce qu'ils représentent l'*ethos* de leurs autrices. Première rencontre entre la lectrice et l'autrice, l'appareil liminaire escorte la lectrice jusqu'au texte, sert à établir la communication et en régit les modalités, remplissant ainsi à la fois une fonction phatique de mise en relation et une fonction métalinguistique puisque l'autrice y exprime son point de vue sur la forme de son roman.

Parmi les neufs romans qui composent le noyau de l'école Burney, à savoir *Constance*, *The Conquests of the Heart*, *The Victim of Fancy*, *The Convent*, *Lumley-House*, *The Platonic Guardian*, *The Innocent Fugitive*, *Terentia* et *Oswald Castle*, quatre sont introduits par un ou plusieurs propos liminaires que nous allons examiner dans l'ordre de leur publication. La préface de *Constance*, le premier de ces romans publié en 1785, est aussi l'une des plus riches. Elle est précédée d'une dédicace "to Mrs. \*\*\*\*\* of \*\*\*\*\* , an example of every female virtue and elegance [...] inscribed by the author" qui suggère que le roman, susceptible de rencontrer l'approbation de cette dernière, n'est pas étranger à ces mêmes mérites. Intitulée "advertisement", un terme qui se transforme en "preface" dans le titre courant des pages suivantes et semble davantage impliquer un destinataire que ce dernier, l'épître liminaire est habile car l'autrice y déguise sa confiance à l'égard du bienfondé du livre sous des allures de modestie qui rappellent l'ambiguïté de la préface d'*Evelina*. Dès les premières lignes, l'autrice pique la curiosité de la lectrice en présumant de l'envie que celle-ci aura de lever le secret de son identité ("Who wrote Constance? is the utmost eulogium the author expects"). Elle y cultive le mystère en affirmant venir d'une famille éminente qui, si son nom était connu, inclinerait la lectrice à vérifier si "les facultés littéraires sont héréditaires". Longtemps identifié comme l'œuvre d'Eliza Kirkham Mathews alors âgée de treize ans (notamment par Garside et Raven dans *The English Novel*), *Constance* est aujourd'hui attribué à Laetitia-Matilda Hawkins, la fille de Sir John Hawkins, notamment par *The Orlando Project*.<sup>563</sup> Membre du "Literary Club", ami de Horace Walpole et de Samuel Johnson dont il écrivit la première biographie en 1787, John Hawkins publia *A General*

---

<sup>563</sup> "The disparate novels in the group recently and convincingly ascribed to LMH by scholar Jan Fergus have in common a strong element of attention to gender issues", "Laetitia-Matilda Hawkins: Life and Writing", *The Orlando Project*, consulté le 15 juin 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=hawkla](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=hawkla).

*History of the Science and Practice of Music* en 1776, un ouvrage rapidement supplanté par *A General History of Music* de Charles Burney (1776-1789). Comme Frances Burney, la romancière serait donc issue d'une famille bien connue du milieu littéraire.

La détermination de Laetitia-Matilda Hawkins à conserver l'anonymat est motivée par la réserve et l'humilité dont elle fait preuve en affirmant qu'au cas où le roman ne rencontre pas le succès, l'"obscurité" la protégera :

No ambition will be disappointed: obscurity, the faithful friend of timidity, will shield the writer, whose desires will be abundantly gratified, if her labour can render less tedious one hour of convalescence, deceive the duration of suspense, or, [...] cheer one disciple of adversity.<sup>564</sup>

La position de Hawkins rappelle celle de Burney à ses débuts, "happily wrapped in a mantle of impenetrable obscurity",<sup>565</sup> tout en brossant ici un premier tableau de la lectrice assez mal en point, comme si son roman s'adressait essentiellement aux âmes en peine dont elle se sent proche. Hawkins la flatte néanmoins en prétendant que citer les défauts de son ouvrage serait faire injure à sa clairvoyance : "With respect to the work itself she is aware it has many blemishes; but she will not pay the sagacity of her readers so ill a compliment as to point them out". Ce faisant, Hawkins met les critiques à distance et insinue que son roman peut se passer du traditionnel plaidoyer : "this work is therefore submitted to the candor of its readers without apology; since those, if any such can be found, who think it not undeserving of commendation will desire none, those who censure it will accept none".<sup>566</sup> Pourtant, en invoquant son manque d'expérience, ses hésitations à publier son livre et son absence de courage face aux critiques sous d'autres prétextes, l'autrice présente en réalité ses excuses voilées.

Avec une certaine audace, Hawkins devance les possibles accusations de plagiat des critiques. Elle suggère ainsi l'influence d'autres textes sur son roman sans toutefois les nommer :

However she may have erred she trusts she is exempt from the dishonesty of plagiarism: a very confined acquaintance with similar compositions may produce likeness as well as originality: but any design of that kind she can with truth disclaim, and will only refer such as suspect her to the observations of an ingenious annotator on Spencer, that parallelists often mistake *resemblances* for *thefts*.<sup>567</sup>

---

<sup>564</sup> Laetitia-Matilda Hawkins, *Constance: a Novel, the First Literary Attempt of a Young Lady, in Four Volumes* (Londres : Thomas Hookham, 1785), vol. 1, x.

<sup>565</sup> *Evelina*, 9.

<sup>566</sup> *Constance*, vol.1, ix-x.

<sup>567</sup> *Constance*, vol.1, x.

Le besoin de justifier ses emprunts littéraires montre sa conscience aigüe de l'importance de la question de l'originalité à la fin du siècle. Cette admission signale à elle-seule une ambivalence car, par ce paragraphe consacré à l'imitation, Hawkins suit la ligne idéologique de la préface d'*Evelina*.<sup>568</sup> L'autrice suggère également que la question importe moins que l'aspect didactique du texte en insistant sur sa moralité irréprochable et en usant du topos du manuscrit brûlé. D'une part, l'autrice file la métaphore en expliquant qu'une de ses amies raviva la "flamme de l'émulation" après que celle-ci a détruit de désespoir une partie du manuscrit, de l'autre la romancière déclare préférer réduire son travail en cendres que de risquer mettre ses lecteurs mal à l'aise.<sup>569</sup> Qu'elle soit d'un feu créatif ou destructeur, la flamme est un symbole de régénération et de purification fréquemment utilisé dans les romans de l'époque pour représenter la lutte de la créatrice littéraire ou de la scriptrice, aussi bien dans la préface que dans le récit. L'expression "commit the whole to the flames" utilisée par Hawkins anticipe ainsi celle qu'emploie Burney dans la préface de *The Wanderer* pour relater la genèse d'*Evelina* : "I committed to the flames whatever, up to that moment, I had committed to paper".<sup>570</sup> Mais la formule est aussi un bon exemple du phénomène de mise en abîme qui s'observe parfois entre la préface et la narration de ces textes, puisqu'elle figure également dans le récit de *Terentia* pour rendre compte du remords d'un personnage féminin qui, ruinée après avoir fui son mari, écrit à une ancienne connaissance pour lui demander de l'argent avant de se raviser ("committed the affecting scroll to the flames").<sup>571</sup> Nous pouvons imaginer par extension que la proximité du vocabulaire utilisé dans les préfaces et les récits indique une porosité entre les deux qui témoigne de la transversalité de l'*ethos* de l'autrice. Alors, la relation entre l'autrice et la lectrice peut plus facilement être considérée comme une autre modalité de la relation intime entre l'héroïne et la lectrice qui déjà prend modèle sur la relation entre l'héroïne et sa confidente. En d'autres termes, alors que le narrateur est traditionnellement l'intermédiaire entre le récit et les lecteurs, l'héroïne peut elle aussi être vue ici comme une médiatrice faisant le relais entre la lectrice et la narratrice par laquelle s'exprime la voix de l'*ethos* de l'autrice. Pour en revenir à la formule "commit to the

---

<sup>568</sup> Voir le chapitre 2, II, 1 de la première partie.

<sup>569</sup> "Suppressed it might probably have been, but for the encouragement of a friend who, when a part of the manuscript had been destroyed in despair of succeeding in the attempt, urged a re-commencement of it, and kindly fanned the almost extinguished flame of emulation" ; "she would rather commit the whole to the flames, than give a moment uneasiness to any one", *Constance*, vol. 1, ix, xi.

<sup>570</sup> Le fait que Burney décida de brûler son manuscrit n'était donc pas connu au moment où Hawkins écrit.

<sup>571</sup> *Terentia. a Novel, by the author of the Platonic Guardian* (Londres : T. Hookham, 1791), vol. 2, 188.

flames" en particulier, son recyclage semble de plus indiquer à quel point la honte éprouvée par les femmes en raison de l'écriture ressentie comme indécente était répandue.<sup>572</sup> Nous pouvons également considérer que verbaliser la tentation de renoncer à l'écriture pouvait être une façon pour les romancières de se construire une image inoffensive. Par conséquent, en mettant en tension modestie, innocuité et détachement, Hawkins semble vouloir reproduire la posture éthique de Burney affichée dès *Evelina* afin de rendre le pouvoir créatif de l'autrice le moins menaçant possible.

Notre seconde occurrence va dans le même sens. Publié la même année que *Constance*, *The Conquests of the Heart* commence par une dédicace particulièrement dithyrambique à "Mrs. Duncombe of Canterbury" pour la remercier d'avoir honoré le premier manuscrit de l'autrice de son attention "condescendante" ("condescending"), un terme qui ne semble pas porter les connotations méprisantes qu'il a aujourd'hui mais un sens plus proche de son étymologie qui permet d'imaginer la représentation verticale de leur relation. La dédicace entière offre un contraste saisissant mais déjà vu entre d'un côté la modestie voire la prétendue médiocrité de la romancière ainsi que de son texte ("the first essay of a female pen", "have laid me under an obligation", "these little volumes", "little as the offering is", "your most humble, and most obedient servant") et de l'autre, la position de supériorité de Mrs Duncombe érigée sur un piédestal en quasi-divinité ("a lady of your distinguished character and talents", "so worthy a liberal mind", "your obliging disposition", "receiving it as a sincere tribute of respect and esteem"). La dédicace de ce roman est un bon exemple de la fonction de cette convention. Elle sert alors d'écran de fumée en plaçant un texte dont l'autrice ne reconnaît pas la maternité sous la protection d'une bienfaitrice à la réputation immaculée. De si cette réputation est avérée — comme ici — ou invoquée par l'autrice sans identification possible dépend le fait que la dédicace tende plus vers la convenance ou le subterfuge. S'il y a fort à parier que dans *Constance*, par exemple, le nombre d'astérisques corresponde au nombre de lettres manquantes dans le nom de la protectrice, il est

---

<sup>572</sup> La même idée persiste encore en 1868 de l'autre côté de l'Atlantique puisque dans *Little Women*, Jo jette au feu ses histoires sensationnelles après les avoir relues d'un regard masculin, en portant les lunettes "mentales et morales" de Mr Bhaer. L'épisode transforme Jo qui se met à lire Mrs Sherwood, Miss Edgeworth et Hannah More et à imiter leur écriture ("and then produced a tale which might have been more properly called an essay or a sermon, so intensely moral was it. [...] She sent this didactic gem to several markets, but it found no purchaser, and she was inclined to agree with Mr Dashwood that morals didn't sell"), Louisa May Alcott, *Little Women* (1868-69, Boston : Little, Brown & co, 1915), 449, consulté le 15 juin 2021 sur [https://ia802901.us.archive.org/3/items/LittleWomen\\_201303/Little%20Women.pdf](https://ia802901.us.archive.org/3/items/LittleWomen_201303/Little%20Women.pdf).



tendant de supposer (quoique difficile à vérifier) que l'instance à qui la dédicace est adressée puisse être une pure invention de l'autrice dans d'autres cas. Dans *The Conquests of the Heart*, une forme de médiation textuelle s'opère puisque la destinataire est connue et a effectivement lu le premier roman, mais dans bien des cas aucune preuve n'indique que le moindre rapport existe entre l'autrice et sa bienfaitrice affichée. Ceci explique peut-être qu'au moment où les dédicaces à Georgiana Cavendish se multiplièrent, parfois arborées dès le titre, la locution "by permission" ait pu leur être accolée.<sup>573</sup> Certains romans de la même époque tournent d'ailleurs en dérision la convention trop exploitée, comme *The Mental Triumph* publié en 1789 : "inscribed (by permission) to the plainest of her sex".

Lexicalement, l'appellation "mécène" ne semble pas la plus adaptée dans le cas de ces romans puisque, sauf possible exception, la protection offerte par la dédicace n'était pas d'ordre économique. "Patronage" fonctionne en français pour désigner la caution matérielle ou morale apportée par une personne influente mais reste parfois considéré comme un anglicisme. Un appui symbolique ou un soutien moral comme il s'en trouve ici peut également avoir pour nom "parrainage" ; mais dans la mesure où la majorité des dédicaces du corpus s'adressent à des destinataires féminines, à l'inverse d'*Evelina*, il semblerait plus juste de parler de "marraine" que de "parrain" et donc d'employer dans ces cas la dénomination "marrainage", sur le modèle de Heidi A. Strobel qui étend la définition de "matronage" au mécénat en anglais.<sup>574</sup>

La dédicace de *The Conquests of the Heart* est suivie d'un avertissement "to the reader" conforme aux codes de la pratique. Pareillement à celui de *Constance*, l'autrice y oppose "exécution" et intention : "should it be found too feeble in its execution, the author hopes that she has not injured, however she may have failed in her endeavours to advance, the course of Virtue and Morality."<sup>575</sup> À première vue, le roman y semble être un objet animé, doté d'un libre-arbitre indépendant de son autrice et capable de disposer de lui-même : il "s'aventure dans le

---

<sup>573</sup> Nous pouvons citer *Edward and Harriet, or the Happy Recovery; a Sentimental Novel, in Two Volumes, by a Lady, Dedicated by Permission to Her Grace the Duchess of Devonshire* en 1788 ou encore *Sophia; or, the Embarrassed Wife, Containing the History of Mira, the New Foundling, a Novel, by a Lady, Being her First Literary Attempt, Dedicated to her Grace the Duchess of Devonshire* la même année, deux romans particulièrement mal reçus de la critique.

<sup>574</sup> Heidi A. Strobel, "Royal 'Matronage' of Women Artists in the Late-18th Century", *Woman's Art Journal*, vol. 26, n° 2 (2006), 3-9. Les relations qu'elle considère sont des exemples authentiques de mécénat fondé sur la commande d'œuvres d'art (Angelica Kauffman et la reine Charlotte, Elisabeth Vigée-Lebrun et Marie-Antoinette, etc.).

<sup>575</sup> *The Conquests of the Heart, a Novel, by a Young Lady* (Dublin : Price and co, 1785), vol. 1, A2.

monde" comme le font les héroïnes de l'école Burney tout en comptant sur la générosité et, à l'instar d'*Evelina*, sur la candeur des lectrices qu'il vise à distraire.<sup>576</sup>

Publié en 1787, le troisième roman considéré, *The Victim of Fancy*, s'ouvre sur la seule dédicace adressée à un homme parmi les romans de l'école Burney. Il s'agit également de la seule en vers, et bien qu'Elizabeth Sophia Tomlins n'y rende pas hommage à son géniteur comme le fait Frances Burney, elle exprime sa gratitude au nom de toutes les femmes envers celui qui a provoqué la naissance des "effusions chaleureuses d'une muse féminine". Dans un langage stéréotypé, le poème déborde de reconnaissance pour William Hayley qui a restauré par ses écrits "la valeur des femmes" en déclarant que la poésie leur appartenait dans son *Essay on Epic Poetry* de 1781.<sup>577</sup> Certaines similarités lexicales et stylistiques rapprochent le poème liminaire de Tomlins de celui de Burney, les deux faisant usage des conventions de l'exercice.<sup>578</sup> Dans les deux cas, la déférence de la romancière est caractérisée par une émotion intense dans des termes proches ("admiration's tears" / "Rapture's burning tear") provoquée par un modèle à suivre qui mérite hommage et offrandes ("Whose precepts, whilst they charm the soul, improve, And point each footstep to the goal you love" / "Thy life, my precept—thy good works, my school" ; "the tribute due" / "accept the tribute"). Par contraste, les deux écrivaines insistent sur la modestie de leur pouvoir créatif en invoquant leur muse ("a female muse" / "the unsuccessful Muse") et en mettant en relief la simplicité de leurs vers comparé à l'œuvre de la personne qu'elles encensent ("woman venerates thy lays" / "forget the lay"). Le lyrisme de la forme poétique semble permettre de présenter le destinataire de la dédicace comme un dieu de l'Antiquité sans que le ton paraisse déplacé. Ces poèmes donnent ainsi l'illusion d'un décalage temporel entre le temps du récit et celui de la dédicace, écart qui amplifie l'impression que cette dernière s'adresse à un être inaccessible et tutélaire.

---

<sup>576</sup> "Trusting that the candid and generous will be more severe than justice requires in their judgment of a production here submitted to their perusal, and meant for their amusement, the following attempt ventures into the world", *The Conquests of the Heart*, vol. 1, A2 ; "the volumes record [...] the first six months after her Entrance into the World", "the candour of my readers, I have not the impertinence to doubt, and to their indulgence, I am sensible I have no claim", *Evelina*, 9, 10. Burney semble également faire un clin d'œil au sous-titre de son premier roman dans l'avis à la lectrice de *Cecilia* : "the precariousness of any power to give pleasure [...] sends CECILIA into the world with scarce more hope though more encouragement, than attended her highly-honoured predecessor EVELINA", *Cecilia*, 3.

<sup>577</sup> Vivienne W. Painting, "Hayley, William (1745-1820), poet and biographer", *Oxford Dictionary of National Biography* (23 septembre 2004), consulté le 15 juin 2021 sur <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/12769>.

<sup>578</sup> Elizabeth Sophia Tomlins, *The Victim of Fancy, a Novel, by a Lady* (Londres : R. Baldwin, and G. and T. Wilkie, 1787, *Chawton Novels Online*), 4 ; *Evelina*, 3.

Le panégyrique de *The Victim of Fancy* est suivi d'un avertissement marqué par le topos de la modestie affectée ("She is not without some fears that dedicating this trifle to such a name may be considered as a presumption; but she begs leave to remark, that the ancients, when they brought their offerings to the altar of Apollo, did not believe their presents in themselves worthy") qui nourrit un dessein unique. En l'occurrence, ce dernier vise faire apparaître la moralité de *The Sorrows of Young Werther* sous un jour plus favorable et plus juste tandis que Goethe était accusé de faire l'apologie du suicide. Cette intention préfigure la détermination de Theresa, l'héroïne, à accomplir cette réévaluation en se lançant à la recherche de l'auteur de *Werther*. Plus risquée que les espoirs formulés par les autrices précédemment mentionnées, l'intention de la romancière d'aller contre la censure morale pour rétablir la justice semble toutefois légitimer la publication de son roman à ses yeux, étant donné qu'elle ne prend pas la peine d'inclure une représentation de sa lectrice idéale et ne s'inquiète pas de la divertir.

Au contraire, la préface de *Lumley-House*, paru en 1787, esquisse les contours de la relation que l'autrice veut cultiver avec sa lectrice en la prenant en compte dès le titre "The Author's address to the Public". La romancière pose les fondations d'un lien émotionnel entre elles ("written from and addressed to the heart"), confie son récit à "la candeur d'un public ingénu", un "public généreux" qu'elle prie de se montrer indulgent.<sup>579</sup> Elle justifie sa publication en jouant de cette connivence recherchée qui lui permet de croire que de même que l'écriture fut pour elle l'"amusement" de quelques moments oisifs, de même la lecture distraira son public de l'"ennui", ainsi que l'espéraient avant elle les autrices de *Constance* et de *The Conquests of the Heart*.

Comment interpréter alors l'absence de discours d'escorte dans les cinq autres romans de cette vague de l'école Burney (*The Convent*, *The Platonic Guardian*, *The Innocent Fugitive*, *Terentia* et *Oswald Castle*) ? Si la tentative de légitimer l'écriture est récurrente dans ceux qui en sont pourvus et peut être vue comme la marque d'une insécurité à l'égard du pouvoir créatif de l'autrice, argumenter pour se justifier requiert une certaine mesure de confiance vis-à-vis de son propre pouvoir de conviction, même quand l'exercer semble en coûter à son autrice. En ce sens, le péri-texte constitué par les préfaces et les dédicaces s'avère avant tout cérémonial. À l'inverse, l'absence d'apparat liminaire n'est pas forcément à prendre comme un signe de rejet des

---

<sup>579</sup> *Lumley-House: a Novel, the First Attempt of a Young Lady, in Three Volumes* (Londres : William Lane, 1787), vol. 1, x.

conventions de médiation textuelle mû par quelque certitude de pouvoir se passer de protection. Nous pouvons la comprendre ici comme un autre type de manifestation de prudence oratoire, une réserve poussée à l'extrême qui incite son autrice à ne rien laisser paraître de son implication et à offrir son récit à la lectrice sans paravent.

Quoiqu'elle puisse paraître excessive ou artificielle, cette prudence ou méfiance n'est qu'à la mesure de ce que ces écrivaines avaient à perdre en mettant ainsi en jeu leur réputation. Elle s'exprime par le langage emphatique qui communique l'autocritique et la modestie extrême que nous venons d'étudier et devient par la même occasion un marqueur de l'écriture à la Burney. Dans le récit, ce manque de confiance n'est pas qu'une manifestation stylistique mais se trouve au cœur de l'intrigue, tant comme facteur régissant les relations entre personnages que comme figure structurelle. En effet, la construction sociale de la méfiance y détermine en partie les relations hommes-femmes ; mentionnons par exemple le thème de la jalousie, la fréquence des malentendus causés par l'obligation que l'héroïne a de taire ses sentiments ou encore la lecture erronée d'une lettre qui occasionne des conséquences dramatiques pour la réputation de l'héroïne, autant de rebondissements qui permettent l'ironie dramatique et font obstacle au mariage des protagonistes et à la résolution du roman.

Une problématique centrale à ces textes est ainsi de savoir en qui placer sa confiance. Dans les romans de l'école Burney, les femmes se confient aux femmes avant tout, comme le laisse penser la répétition du terme "confidente" pour décrire la relation entre l'héroïne et son adjuvante, généralement sœur, cousine, voisine ou bienfaitrice.<sup>580</sup> Ceci renforce l'impression que le discours sentimental appartient aux femmes et que l'écoute ou la lecture sont entre elles une forme de liant social. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Philip, le héros de *The Whim*, un roman périphérique à l'école Burney, publié en 1790, qualifie son beau-frère et ami Edward de "confidante" à la forme féminine lorsqu'il débonde son cœur et lui fait part de son "caprice".<sup>581</sup> Si cette occurrence montre que les femmes n'ont pas le monopole de la confiance, cette dernière semble être de nature différente selon que les deux parties soient du même genre et du même âge ou non. Ainsi, dans *Cecilia*, Burney emploie la formule "male confident" mais le vocabulaire

---

<sup>580</sup> Indifféremment orthographié "confidante", "confidant", ou "confident", d'après nos repérages au cours de la lecture.

<sup>581</sup> "What a being is a lover! You are my confidante— therefore you must bear with my caprice", *The Whim; Or, the Mutual Impression, a novel, by a Lady* (Londres : S. Ford, 1790), 109.

qui décrit l'objet de la confiance ("project", "counsel", "meeting", "affair") rappelle plus le monde des affaires que celui de l'affect.<sup>582</sup> Il ne s'agit alors pas pour l'héroïne de s'épancher avec abandon auprès de son confident mais plutôt de lui confier le soin de trouver un plan d'action adéquat en réaction à un aveu factuel ou à une information critique.

Apprendre à se confier, à qui, comment et à quel point, est tout aussi important dans *Evelina*, *Camilla*, et *The Wanderer* que dans les neufs romans considérés ici. Un personnage peut bien sûr y jouer le rôle de confident-e sans en porter le titre : il peut d'ailleurs difficilement en être autrement dans les romans épistolaires puisque tenir une correspondance invite aux révélations. Le cas d'Anna dans *The Innocent Fugitive* en est une belle illustration ; elle reçoit dès le début du roman l'aveu partiel d'Eliza, l'héroïne enceinte et en fugue, ce qui permet à la lectrice de comprendre en quelques pages le titre du roman. "Confidence", "confidant" (et ses variantes orthographiques) et "confide" sont malgré tout répétés dans chacun de ces romans.<sup>583</sup> En voici quelques occurrences qui montrent différents aspects de ces confidences, tantôt désirées (1, 3, 7), tantôt redoutées (2, 4), souvent risquées (2, 6) et parfois refusées (5, 8) :

(1) "This unexpected invitation did not much please Constance; she was however obliged to abide by it, and now almost repented not having made her kind friend so much her confidant as to inform her how matters stood with Mrs. Stavenell", *Constance*, vol. 2, 107.

(2) "I have yielded up every thought of my soul to you in the bosom of my Maria—There I have lodged every secret which my heart has but ill endeavoured to conceal. [...] My Maria will tell you—I cannot even by letter—Yet, I am certain, had I still remained my own confidant, allow me the expression, I should have subdued a partiality that my reason, my religion, told me I ought to conquer", Ophelia à sa mère, *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 147.

(3) "O that as a friend I might be thought worthy of your confidence; and that when, in the days yet to come, you shall yield to another, when you shall bestow the heart I must now hope for no more", Frederick Burrell à Theresa, *The Victim of Fancy*, 38.

(4) "She made me her confidant, which I suppose was occasioned, by her fear of trusting any one [*sic*] else on the subject of her grievances", Sophia au sujet de Sister Martha, *The Convent*, vol. 2, 214.

---

<sup>582</sup> "Delvile then again begged to know what male confident might be entrusted with their project. Mr. Monckton immediately occurred to Cecilia, though the certainty of his ill-will to the cause made all application to him disagreeable: but his long and steady friendship for her, his readiness to counsel and assist her, and the promises she had occasionally made, not to act without his advice, all concurred to persuade her that in a matter of such importance, she owed to him her confidence, and should be culpable to proceed without it. Upon him, therefore, she fixed; yet finding in herself a repugnance insuperable to acquainting him with her situation, she agreed that Delvile, who instantly proposed to be her messenger, should open to him the affair, and prepare him for their meeting", *Cecilia*, 574-75.

<sup>583</sup> Sans compter les acceptions de "confident" dans le sens d'être confiant ou sûr de soi. La fonction "search within document" sur *ECCO* nous a permis de relever systématiquement les occurrences de ces termes et de sélectionner les plus intéressants.

- (5) "When friendship has not the power to console, confidence should neither be asked nor granted", Lady Clifford à Ophelia, *Lumley-House*, vol. 1, 104.
- (6) "[His Lordship] begged I would not put too much confidence in those people till I was well assured they were worthy to be trusted", Clarinda Cleveland à Miss Fenwick, *The Platonic Guardian*, 90.
- (7) "Ah! Mordant, make me your confidant; my soul wants to pour its misery into thy friendly bosom", Lord Harville à Sir William Mordant, *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 29.
- (8) "[Mr. Mountaign] was running on in a stile [*sic*] of gallantry, equally incongruous for the tongue of a married man, and distressing to the delicate soul of Terentia [...] 'Confide in the man who would protect you at the hazard of his life'", Mr. Mountaign à Terentia, *Terentia*, vol. 1, 208.
- (9) "The confidence your Ladyship most kindly solicits, and the pleasure I feel in bestowing it, will, I fear, involve you in a tedious narrative, very different probably from that you expect", Anna Maria Winford à Sophia, *Oswald Castle*, vol. 1, 46.<sup>584</sup>

Ce que nous pouvons retenir de ces citations est que toutes rappellent le pouvoir de la parole et mettent en garde contre un discours mal maîtrisé. Elles se rejoignent pour dire qu'une confiance se gagne et ne s'extorque pas, d'où la détresse de Terentia lorsque Mr Mountaign, qu'elle sait marié, compromet son honneur en la suppliant de lui dévoiler son intimité. Prudence et parcimonie sont de mise pour que l'héroïne ne donne pas cours au débordement d'émotions qui pourrait faire sombrer sa réputation en dépassant le cadre étroit de ce qu'une femme avait alors le droit d'éprouver sans crainte.<sup>585</sup> Ce risque est mis en relief par le contraste avec les confidences entre hommes. En effet, comme les protagonistes masculins de *The Whim*, ceux de *The Innocent Fugitive* par exemple se livrent leurs attitudes moralement répréhensibles sans peur des conséquences (Lord Harville a abusé sexuellement de l'héroïne et Sir William Mordant, le bien nommé caustique, est au mieux volage et inconstant dans ses sentiments).<sup>586</sup>

<sup>584</sup> Notre sélection comprend une occurrence pertinente de "confidence", "confidant" ou "confide" par roman mais d'autres exemples auraient pu être choisis.

<sup>585</sup> Une idée encore présente dans *Camilla* en 1796 : "Is the world a proper confident for such a secret? Can the woman who has permitted it to go abroad, reasonably demand that consideration and respect from the community, in which she has been wanting to herself?", 361.

<sup>586</sup> Le nom de Lord Harville invite à l'imaginer comme un anti-Orville, le premier étant aussi obstiné, dépravé et influencé par ses mauvaises fréquentations que le second est valeureux. L'étude onomastique de ce nom de famille permet d'envisager deux pistes sans certitude, toutes deux émanant du *Universal Etymological English Dictionary* de 1763 ; l'une serait de voir dans la première syllabe du nom une forme réduite de "hare" qui dans l'expression "hare-brained" désignait quelqu'un d'inconsidéré ou d'irréfléchi, l'autre de reconnaître dans "Harville" la même racine que dans "harlot" qui dériverait de "whorelet" ("i.e. a little whore") ou viendrait de l'italien "arlotta", "a proud whore", Nathan Bailey, *An Universal Etymological English Dictionary* (Londres : T. Osborne, 1763), 400, consulté le 15 juin 2021 sur <https://archive.org/details/universaletymoloobail>.

Cet aperçu des modèles de confidences représentés dans ces romans nous incite à nous figurer le partage des confidences des personnages comme une pratique codifiée et complexe dont le dévoilement prolonge l'*ethos* de leurs autrices. Considérer que confidences et image discursive de l'autrice s'accordent comme manifestation et mise en accusation de la prudence et retenue exacerbées requises des femmes permet notamment de constater que la protection de la vertu de l'héroïne se superpose à l'*ethos* de son autrice. Ce chevauchement pourrait impliquer que la relation entre l'héroïne et sa confidente reproduit la relation de bonne intelligence imaginée entre l'autrice et sa lectrice.

## 2. L'autorité à couvert

Nous avons expliqué au chapitre 2 que la signature *by a lady* créait des attentes liées au genre de l'autrice, notamment vis-à-vis de l'autorité narrative. Ceci implique que la tendance traditionnelle des lecteurs à supposer d'emblée que la voix narrative est masculine du fait des connotations du mot "auteur" est non seulement suspendue mais aussi inversée, puisque le genre de l'autrice est la seule information dont ils disposent.<sup>587</sup> Qu'elle soit assurée ou effacée, la voix narrative influe sur la manière dont est reçu le roman, une préoccupation primordiale pour nos romancières du fait de la précarité de l'autorité de la femme créatrice. Comme nous avons avancé que la romancière de l'école Burney cherche la connivence et la collaboration de sa lectrice, la question du degré et de la qualité du guidage ou de l'accompagnement narratif est importante.

Une particularité du corpus est qu'il comprend aussi bien des romans épistolaires que des romans à la troisième personne. La première question qui nous intéresse est d'observer comment le roman épistolaire construit la Lectrice Modèle en l'absence de narratrice pour orienter la lecture et être le porte-parole de l'autorité auctoriale. Ainsi, la question de l'adresse directe à la lectrice ne se pose pas dans les romans épistolaires où la narration est véhiculée par la succession des lettres sans l'interférence d'une voix narrative auctoriale accompagnant le récit, ce qui renforce l'effet de réel. La figure de la lectrice est cruciale puisque toute l'autorité interprétative semble lui être déléguée. Puisqu'elle a accès à une multitude de voix exprimées dans des lettres destinées à d'autres, des voix qu'elle surprend comme si elle lisait ces missives par-dessus l'épaule des épistoliers, la lectrice synthétise leurs points de vue. Dans un passage du

---

<sup>587</sup> Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology* (Londres : Routledge, 2009), 70.

premier volume de *The Innocent Fugitive* par exemple, Eliza espère devenir la demoiselle de compagnie de Mrs Hays afin de trouver un mode de subsistance. Malheureusement, cette dernière ne la trouve pas assez enjouée : elle signifie sa déception en la caractérisant de "female Quixotte of the first magnitude" avant de la chasser sans vergogne en l'appelant "madam Sentimental".<sup>588</sup> Dans sa fuite, Eliza, bouleversée, se tord la cheville si bien qu'elle doit garder le lit. À peine rétablie, elle se promène près d'un bosquet où elle découvre un chardonneret incapable de voler car il s'est blessé à l'aile en tentant d'échapper au piège d'un jeune garçon. Eliza s'identifie à l'oiseau, lui confie sa peine ("the similitude of our fates caused me, in a moving soliloquy, to bewail the hardness of mine") puis pleure à chaudes larmes. En levant la tête, elle voit un inconnu qui se tient trop près d'elle ("with the rudeness of an abandoned libertine") et lui offre sa protection qu'elle s'apprête à refuser lorsque Lady Caroline Elster, la jeune femme qui accompagne Sir William Mordant, le libertin, vient à sa rescousse.<sup>589</sup> La lectrice comprend alors qu'elle vient de lire sous une autre perspective la scène décrite par Lady Caroline Elster dans une de ses lettres qui rapporte le soliloque d'Eliza dans son entièreté et découvre ainsi l'origine de l'amitié qui unit les deux femmes.<sup>590</sup> La scène est loin d'être le seul cas d'anecdote narrée de deux points de vue réciproques, mais elle illustre comme tant d'autres le fait qu'il incombe à la lectrice la responsabilité de se servir correctement des clés du récit qu'elle seule détient. L'autrice semble complètement effacée, même si son emprise sur le récit et sur les réactions attendues de la lectrice qui découvre l'intrigue est bien réelle et tient à la disposition des lettres, simple ou croisée, séparées par un délai de réponse plus ou moins long.<sup>591</sup>

Concentrons-nous en deuxième lieu sur la manière dont la narratrice s'adresse à la lectrice dans les romans omniscients. Il est remarquable que parmi les romans du noyau de l'école Burney, seul *Terentia* contient des adresses directes. Une recherche des mots "reader", "readers" et "public" dans les versions numérisées de ces romans sur *ECCO* confirme qu'il n'existe aucune autre occurrence de ces termes faisant référence à la lectrice du roman concerné dans ces récits, alors qu'au cours des décennies passées, les mêmes appellations abondaient avec sérieux ou humour chez Eliza Haywood, Tobias Smollett, Laurence Sterne, Henry Fielding ou

---

<sup>588</sup> *The Innocent Fugitive*, vol.1, 63-4.

<sup>589</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 65-7.

<sup>590</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 13-17.

<sup>591</sup> Nous explorerons les effets de ces délais dans le I du chapitre suivant.



encore Sarah Fielding.<sup>592</sup> Parce qu'interpeler la lectrice peut être un moyen de l'impliquer davantage dans le récit et de gagner son approbation, l'absence de cette technique peut paraître surprenante ; elle l'est moins si nous prenons en considération le fait que caractériser la narrataire peut causer le détachement voire l'hostilité de la lectrice empirique si celle-ci ne se reconnaît pas dans la description. Puisque l'autrice veut faire de sa lectrice sa confidente, le fait que la narratrice ne l'apostrophe pas sur un ton didactique est une façon de miser sur leurs affinités plus que sur son autorité. Sans adresse directe attirant son attention sur un problème spécifique, la lectrice a toute latitude pour s'identifier à l'héroïne et apprendre avec elle de ses interactions par la représentation de ses découvertes de nouveaux environnements. Dans ces textes, le ton de la confidence ne passe donc pas par l'apostrophe à la première personne, contrairement à ce que remarque Ana Vogrinčić quand elle décrit les raisons pour lesquelles le *novel* pouvait être perçu comme dangereux :<sup>593</sup>

The approachable realist narrative, confidential first-person address, a probable, albeit fictionalized (dramatized and emotionalized) storyline, set in a familiar context with predominantly happy endings—this altogether was exactly what was seen as dangerously serving as a possible alternative life-scenario.<sup>594</sup>

Pourtant, si dans nos récits la voix narrative fonctionne sur une modalité plus discrète pour créer l'intimité que la tendance observée par Vogrinčić dans la majorité des romans contemporains, le résultat est le même ; les histoires de l'école Burney fournissent des substituts de scénarios de vie dans lesquels la lectrice peut facilement s'imaginer.

Par ailleurs, étant donnée la propension des critiques et lectrices à superposer l'autrice à son héroïne après la publication d'*Evelina*, s'identifier à l'héroïne d'un des romans du corpus supposait d'adhérer à l'*ethos* de son autrice.<sup>595</sup> La narratrice de ces romans fait appel, sans la nommer, à la lectrice impliquée esquissée dans certaines préfaces, une lectrice "engageante et engagée", contrepartie de la narratrice de la même trempe décrite par Robyn Warhol.<sup>596</sup> Il semble

---

<sup>592</sup> Nous gardons à l'esprit que toute adresse directe au lecteur ne l'apostrophe pas en ces termes, mais nous avons souhaité vérifier que nous n'en avons pas oublié à la lecture en maniant le lexique utilisé dans les préfaces pour faciliter le repérage. La même recherche avec le pronom personnel "you" produit bien sûr de nombreux résultats, mais aucun ne concerne la lectrice.

<sup>593</sup> Voir aussi *The Rambler*, n°4, cité au chapitre 2 de la première partie de thèse, II, 2.

<sup>594</sup> Vogrinčić, 110.

<sup>595</sup> Voir le chapitre 2 de la partie précédente où nous décrivons cette superposition, I, 1.

<sup>596</sup> Robyn Warhol, "Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe and Eliot", *PMLA*, vol. 101 (1986), 811-18.

donc que l'une comme l'autre devaient apparaître aimables et impliquées afin de cultiver leur relation de confiance. Pour autant, ces romans ne font pas usage de la convention très répandue qui consistait à s'adresser à un lecteur (ou une lectrice) typiquement "gentle", c'est-à-dire à la fois noble et doux, à une période où la relative démocratisation de la lecture rendait la précision sociale de plus en plus susceptible d'exclure une partie du public.<sup>597</sup> Le stéréotype du "gentle reader" était si commun qu'il devint objet de parodie, notamment dans la satire (1810) de Sarah Green où l'autrice force le trait : "one more quotation, gentle, patient, indulgent reader, and I will introduce you to Joshua's innovations".<sup>598</sup> Outre-Atlantique toutefois, Samuel McChord Crothers déplora que cette convention soit devenue obsolète au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un de ses essais, il s'interroge sur le devenir du "gentle reader", crucial, il le précise, chez Fielding, Richardson, Johnson, Hobbes ou encore Walpole et plaide en faveur de son retour.<sup>599</sup>

Plus important pour notre propos, dans *Camilla*, Burney met en évidence la sensation de pesanteur oratoire qui accompagne cette apostrophe. En effet, alors que la romancière s'en dispense dans ses récits, son personnage Eugenia y a recours dès le début de ses mémoires, dont elle fait la lecture à sa sœur dans le dernier chapitre du roman. L'épisode ci-dessous met donc en relief l'absence de la formule "gentle reader" ailleurs ainsi que, plus généralement, le contraste entre le ton grandiloquent d'Eugenia et la plus grande mesure de la narratrice de *Camilla* :

"No blooming coquette, elated with adulation and triumphant with conquest, here counts the glories of her eyes, or enumerates the train of her adorers: no beauteous prude, repines at the fatigue of admiration, nor bewails the necessity of tyranny: O gentle reader! you have the story of one from whom fate has withheld all the delicacy of vanity, all the regale of cruelty—!"

"Here," interrupted the young biographer, "will follow my portrait, and then this further address to my readers."

"O ye, who, young and fair, revel in the attractions of beauty, and exult in the pride of admiration, say, where is your envy of the heiress to whom fortune comes with such

---

<sup>597</sup> Vogrinčič, 117.

<sup>598</sup> Sarah Green, *Romance Readers and Romance Writers: A Satirical Novel* (Londres : T. Hookham Jr, 1810, *Chawton Novels Online*), viii. Green se joue de cette pratique à plusieurs reprises, par exemple : "now whether thou art a 'gentle reader' or not, I am firmly persuaded thou dost already *fear 'the daring of his pen'*", vi.

<sup>599</sup> "What has become of the Gentle Reader? One does not like to think that he has passed away with the stagecoach and the weekly news-letter; and that henceforth we are to be confronted only by the stony glare of the Intelligent Reading Public. Once upon a time, that is to say a generation or two ago, he was very highly esteemed. To him books were dedicated with long rambling prefaces and with episodes which were their own excuse for being. In the very middle of the story the writer would stop with a word of apology or explanation addressed to the Gentle Reader, or at the very least with a nod or a win. No matter if the fate of the hero be in suspense of the plot inextricably involved." Samuel McChord Crothers, *The Gentle Reader* (Boston : Houghton, 1904), 1, consulté le 15 juin 2021 sur <https://catalog.hathitrust.org/Record/008661301>.

alloys? And which, however distressed or impoverished, would accept my income with my personal defects?" [...]<sup>600</sup>

Tandis que le lyrisme d'Eugenia peut s'expliquer par la forme autobiographique de ses écrits et le besoin inhérent à ce type de discours de compter sur la compassion de la lectrice, le style hyperbolique qu'elle emploie afin de devancer sa crainte d'être jugée pour avoir mis à nu ses vulnérabilités est tourné en ridicule. En effet, Camilla tâche de la dissuader de partager ainsi ses "réflexions si accablantes" et ses "souvenirs si poignants", laissant ainsi entendre que le roman, un récit de "mémoires" lui aussi, ne considère pas de bon ton de faire étalage de ses insécurités. Par extension, nous pouvons supposer que s'adresser ainsi à la lectrice serait incompatible avec la retenue de la voix narrative anonyme des romans à la Burney dans lesquels les élans sentimentaux sont consignés aux dialogues ou aux envolées des épistoliers. Que le roman soit épistolaire ou omniscient change radicalement l'expérience de lecture mais dans un cas comme dans l'autre la narration de ces romans fait appel sans la nommer à la lectrice affable et sincère esquissée dans certaines préfaces. Les descriptions flatteuses, les dialogues et les situations vécues par l'héroïne suffisent à solliciter la seule caractéristique requise de la narrataire pour qu'elle tire parti de la lecture de ces textes, à savoir son humanité ou la bonté de ses sentiments.

L'absence d'adresse à la lectrice dans la majorité des romans de l'école Burney à la troisième personne n'exclut pas la présence d'autres marques d'auctorialité plus ou moins apparente exprimées par la voix narrative. Susan S. Lanser parle de "overt authoriality" pour désigner l'auctorialité manifeste : "substantive prefaces, generalizations in the narrator's voice, explicit allusions by the narrator to literature or history, direct addresses to a public narratee, an explicit reference to the narrating subject of the narrative act".<sup>601</sup> Ces actes métafictionnels et "extra-représentationnels", comme les nomme Lanser, existent à des degrés variables dans certains de nos romans mais il n'est pas possible d'identifier une posture narrative constante au sein de l'école.

La plupart du temps, ces jugements, commentaires sur la littérature et autres généralisations passent par les personnages comme dans le roman épistolaire. Porte-parole de l'autrice, la narratrice se désolidarise ainsi de l'autorité de ces propos en donnant l'illusion que

---

<sup>600</sup> *Camilla*, 905.

<sup>601</sup> Susan S. Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (Ithaca, New York : Cornell University Press, 1992), 48.

les personnages fictifs en sont responsables et qu'ils appartiennent à la sphère privée.<sup>602</sup> Ainsi, *Constance* (1785) est un exemple de narration omnisciente où l'auctorialité est dissimulée (ce que Lanser appelle "covert authoriality") dans la mesure où la narratrice paraît se livrer principalement à des actes de représentation, c'est-à-dire qu'elle présente les mots et actions des personnages fictifs sans les commenter.<sup>603</sup> La lectrice n'est jamais prise à parti, mais la subjectivité de la narratrice est perceptible à de rares occasions, notamment lorsque les personnages principaux sont présentés pour la première fois. Par exemple, la narratrice décrit le style ostentatoire de la propriété du père de l'héroïne en ajoutant que la faible proportion de personnes suffisamment ouvertes d'esprit pour ne pas fonder leur opinion du personnage sur ce détail reflète un état de fait plus général : "they who were not ruled by their fears or their prejudices, might find all that a less exceptionable manner of living could have indicated. These, however, being in proportion to the discriminating part of the world, were few".<sup>604</sup> Un peu plus à découvert, la narratrice d'*Oswald Castle* (1788) s'adonne à davantage de généralisations qui lui permettent de s'attarder sur les qualités de son héroïne et de souligner les réactions émerveillées qu'elle provoque autour d'elle :

An appearance of misfortune always claims from a generous mind a sentiment almost approaching veneration, it softens and harmonizes the manner, and gives to the countenance the most pleasing expression ; such now filled the bosom of the gentle Sophia, she feared to offend, where she wished to oblige; and Miss Winford, who had long been unused to such tenderness, shewed she felt it by the starting tear, which her blushes vainly endeavoured to evaporate.<sup>605</sup>

En faisant du caractère de Sophia un type, la narratrice invite ainsi sa lectrice à partager ce ravissement qu'elle suscite mais aussi à émuler le modèle de générosité qu'est Sophia qui, comme le souligne son prénom emblématique, incarne la voix de la sagesse.<sup>606</sup> Même si la narratrice n'invoque pas explicitement la disposition douce ("gentle") de sa lectrice comme de nombreux autres auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle l'invite toutefois indirectement à cultiver cette qualité caractéristique de son héroïne. Au fil du texte, les interventions de la narratrice continuent de

---

<sup>602</sup> Le chapitre suivant traitera notamment des différentes manières dont le récit s'interroge sur le rôle de la fiction et l'acte d'écrire.

<sup>603</sup> Lanser, 104.

<sup>604</sup> *Constance*, vol.1, 4.

<sup>605</sup> *Oswald Castle, or Memoirs of Lady Sophia Woodville; a Novel, in Two Volumes, by a Lady* (Londres : T. Hookham, 1788), vol. 1, 21-2.

<sup>606</sup> Sophia ou Sophy est également le prénom de personnages principaux ou secondaires dans *The Victim of Fancy, Lumley-House* et *Terentia*.

montrer le bon exemple puisqu'elles ne font qu'encenser les atouts des personnages les plus méritants sans ironie ni jugement envers les autres.

La même obligeance vis-à-vis des personnages caractérise *Lumley-House* (1787). Plutôt que de dénigrer ouvertement les failles de certains de ses personnages, la narratrice félicite les plus vertueux avec enthousiasme, ce qui encourage la lectrice à s'en inspirer. L'autorité de la narratrice s'exprime ici de manière plus marquée que celle des précédentes sous la forme de généralisations, de jugements et de commentaires autoréférentiels réguliers. Le style en est par conséquent alourdi du fait que ces commentaires viennent prolonger des phrases descriptives parfois alambiquées.<sup>607</sup> Pour développer l'empathie de la lectrice, la narratrice présente sans pudeur les réactions émotionnelles des personnages, particulièrement l'affliction d'Ophelia qui soupire plus qu'elle ne parle au point que son interlocutrice s'en offusque : "Lord bless me, I declare you and Lord Belvour are enough to vapour one. I wonder what you can find to sigh for!".<sup>608</sup> Cette remarque qui exprime tout haut ce que la lectrice pense tout bas paraît comique sans que l'on sache vraiment si l'humour est délibéré. Pourtant, l'autrice semble avoir conscience des limites de l'exécution de son roman, notamment de sa tendance à juxtaposer ses paragraphes de façon décousue, puisque, dans sa préface, elle présente humblement son œuvre comme une suite d'anecdotes : "the following few simple Anecdotes, little connected, and less polished".<sup>609</sup> Cette impression s'éprouve par exemple dans l'enchaînement des descriptions de ses personnages principaux qui se suivent sans beaucoup de fluidité ou dans le récit de l'enfance d'Ophelia qui en l'espace de deux pages passe assez abruptement de trois ans à six, puis quatorze.<sup>610</sup>

Mais ce qui détermine davantage encore le portrait que la narratrice dresse de son héroïne est le ton hyperbolique qui la présente comme un parangon de beauté dans une description si détaillée qu'elle en devient envahissante. Proportionnée par la "main de

---

<sup>607</sup> En voici un exemple extrait des premières pages : "However, being introduced to Miss Melbourne, then a remarkably pretty girl of his young age, and charmed with the distinguished sweetness of her disposition, with all the romantic generosity of inconsiderate youth, he offered her his hand; and, by her acceptance of it offending his friends, as her fortune was very small, the first year of their union was passed in that precarious state which, by exercising the ingenuity and industry of young people, insures them from falling into the indolence affluence too often produces, and fixes them in those habits of œconomy which nothing else can determine", *Lumley-House*, vol. 1, 5-6.

<sup>608</sup> *Lumley-House*, vol. 2, 31.

<sup>609</sup> *Lumley-House*, vol. 1, v.

<sup>610</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 5-9, 13-14.

l'Harmonie", Ophelia rivalise avec les charmes de Vénus et doit ses agréments aux Grâces ; elle a des cheveux châtain clair longs et bouclés, des yeux bleus aussi étincelants qu'un diamant, des dents si blanches qu'elles en paraissent presque bleues... Poitrine, front, sourcils, cils, nez, lèvres, menton, tout y passe.<sup>611</sup> Ce blason, de même que la description de Mr et Mrs Overbury qui la recueillent lorsqu'un inconnu la leur confie au pas de leur porte et celle de leur fille Henrietta, permet à la narratrice de signaler le processus narratif ("Alas! here all writing fail; and those only who have felt the power of this expression, will be able to conceive its forcible attraction", "the characters of the amiable Mr and Mrs Overbury were such as, by their singularity, merit a description", "her character will be sufficiently displayed in the course of the following pages").<sup>612</sup> Ces commentaires autoréférentiels sont les seuls cas où la narratrice s'exprime occasionnellement à la première personne, comme l'illustre l'intervention suivante :

I have said that her person was completely feminine, and her mind was so much so, that she studiously avoided all exercises of a masculine nature; and though she sat on a horse with the grace of Diana, yet she never spoke of it as an accomplishment, but a convenience [...] She made no merit of mounting a spirited beast and jumping gates, but wholly confined herself to a woman's pace, and a woman's delicacy; and this not from want of skill, but from want of inclination.<sup>613</sup>

Alors que le "I" en tête de phrase sert à rappeler à la lectrice attentive la précédente description, la narratrice formule son jugement moral de manière plus impersonnelle à la fin de l'extrait comme elle le fait ailleurs dans le livre. Le traditionalisme de la narratrice apparaît ainsi comme un état de fait ou une vérité plutôt qu'une idéologie ou une opinion, plus facilement remises en question. Ainsi, Ophelia est "authentiquement féminine" de la même façon que les Overbury ont le caractère de "bons chrétiens".<sup>614</sup> La première personne se retrouve également quand la narratrice implique la lectrice dans le processus de narration sans toutefois l'apostropher : "with these brilliant qualifications it was no wonder if the lovely Ophelia Melbourne (as our heroine was called) was at sixteen the admiration of the little village".<sup>615</sup> Alors que ce "nous" instaure une complicité, il permet aussi à la narratrice de livrer son récit en éludant la question de la responsabilité de l'invention du texte.

---

<sup>611</sup> *Lumley-House*, vol 1. 35-7.

<sup>612</sup> *Lumley-House*, vol 1. 37, 5, 9

<sup>613</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 18-9.

<sup>614</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 9.

<sup>615</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 18.

Un usage plus prononcé de ces pronoms peut s'observer dans les interventions de la narratrice de *Terentia* (1791) attribué à Mrs Johnson. Qu'il soit le dernier roman de la première vague que nous avons identifiée contribue probablement à ce que la narratrice y soit un peu plus sûre de sa posture narrative que celle de *Constance* ou d'*Oswald Castle*, tout comme le fait qu'il soit l'œuvre d'une romancière déjà publiée et encouragée par la critique explique en partie que l'écriture y soit plus fluide que dans *Lumley-House*. Comme dans ce dernier, la narratrice partage son point de vue moral compatissant sans condamner explicitement les personnages incapables de maîtriser leurs passions, de toute façon punis par leur triste sort à la fin du récit. L'épilogue du roman qui passe en revue précipitamment ce que l'avenir réserve à chaque personnage compte ainsi les pages où le point de vue omniscient de la narratrice paraît le plus autoritaire. Les paragraphes sont plus courts et le temps semble condensé, une impression renforcée par les nombreux indicateurs temporels, si bien qu'il ne reste plus de ces quelques lignes que les leçons de vie à tirer des aventures des personnages :

Mr. Sackville spent a month at Hatfield Grove, a week of which was dedicated to [...] gratifying his ambition in celebrating the nuptials of his children. [...] Henry, in the company of Sophia, forgot those disappointments and, in a short time the sacred rite of Hymen, completed their felicity. By the desire of Terentia, Mr. Sackville purchased for his favourite a handsome house [...] he spent a cheerful evening to his day of life!—and Henry, Grovesby, Sophia, and Terentia, amidst the deceit, folly, and interested principles of modern attachment, experienced, in the strictest sense of the word, the blessings of that true friendship which is so essential to the felicity of human nature.<sup>616</sup>

Juste avant ce passage, Sir Paulet reste impassible lorsque son épouse, coupable d'une "passion ingouvernable" ressentie pour un autre, se suicide sous ses yeux ; les jours qui suivent sont passés sous silence jusqu'à ce que le baron, charmé par la douceur de Terentia qui vient d'épouser son fils, déclare juste à la sortie de l'enterrement ("as soon as the funeral was over") que les jeunes mariés sont désormais sa priorité. Le passage cité montre qu'un bonheur sans mesure récompense le reste des personnages vertueux : la félicité éprouvée par les deux couples principaux est ainsi renforcée par les sonorités de la phrase. Simultanément, les sons sibilants [s, z, ʃ, tʃ] et la combinaison de consonances en [st] (en gras) ainsi que l'assonance en [ɪ] (soulignée) la font retentir comme une mise en garde sifflante, percutante et stridente contre les dangers

---

<sup>616</sup> *Terentia*, vol. 2, 213-214.

d'un type d'"attachement moderne" dicté par la cupidité contre lesquels amitié et intimité plutôt que passion déraisonnée font rempart.

Des commentaires du même acabit que ceux de *Lumley-House* parsèment le texte, même si la narratrice s'y montre plus prompte à reconnaître son agentivité dans le récit : "Terentia (for so I shall call the heroine of the following sheets)[...]"<sup>617</sup> La prise en compte de la lectrice est ce en quoi *Terentia* se distingue le plus des autres romans, dans la mesure où il est le seul qui dénomme sa narrataire par le collectif "my readers" ou même "our readers", comme lorsqu'elle joue avec l'imagination de ses lectrices ("a consciousness of my inability to describe it, prompts me to leave to my readers' imagination what passed in the bosom of Mrs. Bryant on her recovery").<sup>618</sup> La narratrice gagne également leur sympathie en se montrant attentionnée à leur égard et en faisant preuve d'une pointe d'autocritique qui la rend attachante. Sans adresse directe ni brusquerie, les lectrices sont prises en charge comme des proches dont la narratrice veut prendre soin :

The clock now striking three, this little party took leave of each other, and retired to their respective apartments to indulge that repose, which the fatigue of the evening rendered necessary; and as the dulness of the foregoing discourse may have inspired our readers with the same propensity, we will here put an end to this chapter.<sup>619</sup>

Cette intervention de la narratrice est suffisamment ingénieuse pour qu'elle y fasse dialoguer les réalités intra- et extra-fictionnelles. Le temps diégétique, le moment de l'écriture et le moment de la lecture se rencontrent, ce qui met le caractère fictif du récit sous le feu des projecteurs et permet à la lectrice de faire une pause, signalée par la fin du chapitre, pour y songer.

Bien qu'elle ait de temps à autre tendance à donner des leçons, la narratrice de *Terentia* se met davantage en retrait lorsqu'elle donne accès aux points de vue de ses personnages dans un type de discours qui n'est ni tout à fait du discours direct à la première personne, ni du discours indirect libre, identifiable dans *Cecilia* ou plus encore dans *Camilla*.<sup>620</sup> Ces nombreux passages contiennent des exclamations, une ponctuation expressive, des déictiques et parfois des verbes

---

<sup>617</sup> *Terentia*, vol 1., 5.

<sup>618</sup> *Terentia*, vol. 2, 135.

<sup>619</sup> *Terentia*, vol.1, 71.

<sup>620</sup> Julie Park, parmi d'autres, étudie le développement du discours indirect libre chez Burney, "Pains and Pleasures of the Automaton: Frances Burney's Mechanics of Coming Out", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 40, n° 1 (automne 2006), 8-22.



introduceurs mais ne sont pas indiqués par des guillemets, à l'inverse des passages au discours rapporté :

Ah! thought she, as she entered the room, to take off her cloak, how is the mind, when enslaved by the gauling chain of dependence, subject to the scorn of fortune's favourites— be it my care to bear with patience those things! nor suffer me, Oh Thou who hast placed me in this abject state, to *feel* but for the weakness of human nature!<sup>621</sup>

En présentant ici les pensées et prières de l'héroïne sans les commenter, la réflexion sur la position sociale des femmes privées de leur autonomie est mise en relation étroite avec les sentiments de la protagoniste. Parce qu'elle s'appuie sur son expérience privée, la revendication est ainsi moins transgressive. De manière générale, ces passages où s'exprime la subjectivité des personnages centraux gommant un instant le contrôle auctorial et peuvent donner l'illusion à la lectrice qu'elle connaît mieux que quiconque leurs émotions, pensées et aspirations. Alors que les personnages sont tenus à l'écart des états d'âme de leur entourage qui en matière de sentiments garde le silence, la lectrice a l'impression de lire leur esprit et d'avoir en mains les clés qui lui permettent d'interpréter les moindres aléas du récit et d'être en mesure de les conseiller. Ceci octroie à la lectrice un rôle actif dans l'interprétation puisqu'elle peut superposer les points de vue des différents personnages, comme elle le fait déjà dans les romans épistolaires tels que *The Innocent Fugitive* de la même autrice que nous avons exploité au début de cette sous-partie.

Pouvons-nous alors entendre la même voix auctoriale dans ce corpus constitué à la fois de romans épistolaires et de romans à la troisième personne ? Dans le chapitre précédent, nous plaidions en faveur d'une voix collective au réseau de romancières qui signaient *by a lady* et imitaient Burney, une voix communautaire dans la lignée de la "voix commune" que fait retentir l'auteur anonyme selon Virginia Woolf. Nous précisons que cette voix exprime des préoccupations partagées de l'autrice et de son public. Sur le plan narratif, Lanser théorise ce qu'elle appelle "communal voice" qu'elle définit de la façon suivante : "primarily a phenomenon of marginal or suppressed communities. [...] At the same time, communal voice might be the most insidious fiction of authority, for in Western cultures it is nearly always the creation of a single author appropriating the power of a plurality".<sup>622</sup> La définition de Lanser ne s'applique que très imparfaitement à la voix narrative des récits omniscients que nous venons d'évoquer,

---

<sup>621</sup> *Terentia*, vol.1, 30.

<sup>622</sup> Lanser, 21-22.

principalement car le discours de la narratrice évolue d'un texte à l'autre et s'avère plus ou moins conservateur et autoritaire selon les cas. Considérons alors à nouveau la valeur de la première personne employée par la narratrice de *Lumley-House* et celle de *Terentia* pour nous demander à quel point ce "I" est individualisé. Il est difficile de reconnaître dans la voix bien-pensante de *Lumley-House*, particulièrement disciplinée vis-à-vis de la religion et de la place de la femme dans la société, celles plus nuancées de Mrs Johnson, de l'autrice de *Constance*, de celle d'*Oswald Castle* ou de Burney qu'elle est censée copier. En revanche, la première personne du pluriel employée dans *Terentia* pourrait prendre le chemin de cette voix narrative commune puisque le pronom possessif "our" ne lie pas seulement la narratrice à sa lectrice comme il le fait dans *Lumley-House* avec "our heroine". Combiné à "readers", il suppose sans doute un regard singulier et modeste porté unilatéralement par la narratrice sur son public et non plus deux regards dirigés vers le récit. Le "nous" par lequel la narratrice se fait entendre semble ici impersonnel et anonyme, un pronom qui pourrait renvoyer à la figure de l'autrice, silhouette féminine sans visage ni nom. La narratrice de *Terentia* serait ainsi au moins ponctuellement porte-parole de la fonction d'autrice conforme à l'école Burney.

Nous pouvons constater que les quatre récits omniscients adoptent une posture narrative différente les uns des autres qui n'est pas non plus celle de la narratrice à la troisième personne de Burney à partir de *Cecilia*. Afin de critiquer les conceptions étriquées de la femme vertueuse, une narratrice encline à la maxime et à la satire mais toujours dépourvue d'ironie envers son héroïne prend le relais du thème didactique présent dans *Evelina* lorsqu'elle exprime son regret qu'il n'existe pas de *conduct book* qui expliquerait les lois et les coutumes de la bonne société.<sup>623</sup> Epstein résume en quelques mots les deux attitudes critiques provoquées par la construction de la voix narrative de Burney :

While Burney's post-Evelina style has been vilified by critics, some have recognized her contribution to the evolution of a storytelling voice for the novel. Burney experiments in *Cecilia* with pre-Austenian irony, and conveys both comedy, melodrama, and serious social satire in a voice that controls the narrative tone with its overripe sense of vitriolic menace.<sup>624</sup>

Burney fut critiquée pour son contrôle narratif de plus en plus précis au fil de sa carrière ainsi que pour sa prise d'assurance qui culminent avec la publication de *The Wanderer*, bien après la

---

<sup>623</sup> *Evelina*, 84.

<sup>624</sup> Epstein, 170.

première vague de l'école Burney, après la raréfaction de la signature *by a lady* et la contribution de la multitude de romancières éphémères qui l'employèrent. Quoique la conviction et la mainmise de la narratrice de *The Wanderer* — son roman le plus revendicateur — lui fut reprochée, elle permet également d'accompagner la lectrice pour qu'elle ne soit pas démunie devant l'incertitude et l'instabilité qui parcourent le roman. Mais cette évolution de la voix narrative de Burney, tout comme la variété de postures dans les romans du corpus, montrent que les négociations autour des relations entre les instances narratives et critiques d'une part et entre la narratrice et son public de l'autre se poursuivaient. Autrement dit, les romancières continuaient à tâtonner pour développer de nouvelles techniques de représentation, comme le rappelle Doody : "The women novelists, with their growing concern for the sensitive individual in the midst of a large and determining society, found that their chief difficulty lay in developing new techniques for dealing with the observed external world".<sup>625</sup> Il est alors possible, nous y reviendrons dans le chapitre 3 de cette partie, que les pratiques des écrivaines de l'école Burney aient eu à leur tour une incidence sur celles de Burney.

Nous pouvons alors considérer que quel que soit le degré d'autorité narrative manifesté dans ces romans écrits *by a lady*, l'expression de leur admiration partagée pour Burney, explicite ou non, rend leur voix collective. Cette admiration implique que ces romancières adhèrent à un certain *ethos* qui s'extériorise au travers de la relation de proximité construite avec la lectrice afin de lui inculquer une leçon d'humanité. S'affilier à une idéologie de l'écriture n'exige pas ici d'en reproduire les moindres aspects ; ce ralliement à une voix communautaire transparait toutefois grâce à l'expérience du lectorat qui garde une impression de familiarité en fermant le livre et qui ne tient pas principalement aux interventions de la narratrice dont toutes les romancières du corpus n'étaient peut-être pas capables d'en reproduire aisément le ton. Peut-être est-ce aussi pour cette raison que *Evelina* et *Cecilia* semblent autant les inspirer l'un que l'autre. En effet, la marque de fabrique Burney transcende la forme narrative générale, fiction épistolaire ou narration à la troisième personne. Elle s'épanouit davantage dans le jargon Burney plus maniable pour les partisans de l'école Burney et plus accessible à l'interprétation de la lectrice.

---

<sup>625</sup> Margaret Anne Doody, "George Eliot and the Eighteenth-Century Novel", *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 35, n° 3 (1980), 282.

Cette question de l'interprétation fait écho à ce qu'écrivent Bege K. Bowers et Barbara Brothers au sujet de la lecture du *novel of manners* :

Authors and readers, like characters within the fictions, are neither outside nor inside society but *within* it. Gestures, words, and actions—the dark glass through which we attempt to peer into the souls of others—are constantly defined and redefined through acts of interpretation, which is to say that for characters *in* as well as readers *of* the novel of manners, interpretation is of crucial concern. The question of 'reading,' or interpretation, is especially relevant to the novel of manners, for the shaping forces of social and historical contexts—the constructs through which we read ourselves and others—are reflected in the subject matter of the novels themselves.<sup>626</sup>

Plutôt que de jouer le rôle d'une institutrice en position d'autorité, la romancière de l'école Burney cherche à cajoler la lectrice pour accompagner son interprétation sur un pied d'égalité. En ce sens, l'autrice fait preuve d'humilité face aux qualités admirables de son héroïne aussi bien qu'envers son récit et sa lectrice, même dans les romans qui comprennent les interventions les plus autoritaires. Elle opte ainsi pour une auctorialité à découvert assourdie par l'effacement et la retenue. En tant qu'occurrence de l'expression individuelle d'une voix collective, la narratrice n'a pas besoin d'interpeler sa narrataire car elle lui fait confiance pour collaborer et suivre les pas familiers, appris au cours de ses promenades fictionnelles antérieures. Elle compte sur le fait que la lectrice maîtrise les règles de l'école Burney en misant sur son esprit féminin éduqué et sur sa bonne intuition modelée au fil des lectures de ce genre. Il lui est donc possible d'estimer que la lectrice est capable d'exercer son jugement en reproduisant les formules apprises dans d'autres romans et de laisser la résolution de l'intrigue valider son interprétation. L'absence d'adresse directe pour orienter sa lecture rend alors possible de plus vite céder la place à la question essentielle de l'interprétation des dysfonctionnements de la société mis à jour, interprétation dont les clés sont données au travers de la reprise du modèle de *novel of manners* qui façonna leur imaginaire collectif.

En permettant à la lectrice de trouver une position confortable pour observer le récit, ces romans lui enseignent comment reconnaître le sentiment de vulnérabilité partagé par la moitié féminine de la société anglaise. La lectrice se forme en même temps que l'héroïne, comme dans tout *Bildungsroman*, mais son apprentissage est particulièrement ancré en ce qu'il est systématiquement renforcé et développé d'un roman de l'école à l'autre. Cette fragilité qui relie

---

<sup>626</sup> Bege K. Bowers & Barbara Brothers, *Reading and Writing Women's Lives: A Study of the Novel of Manners* (University of Rochester Press, 2001), 13.

autrice, héroïne et lectrice justifie par conséquent la prudence dont la narratrice de ces romans fait preuve, corroborant ainsi l'*ethos* de l'esquive de la romancière de l'école Burney.

## II. Déchiffrement de l'identité au féminin

Cette relation de confiance prudemment établie entre autrice et lectrice reste complexe car si elle invite les confidences à cœur ouvert, notamment l'épanchement de l'héroïne ou de son amie, elle repose également en grande partie sur le non-dit, la réserve, voire le secret. Un exemple des plus flagrants en est le mystère qui entoure souvent l'identité de l'héroïne qui, en plus d'être un bon ressort narratif, attire l'attention sur l'instabilité du moi de la femme. La récursivité de cette énigme lui donne une valeur structurelle caractéristique des romans de l'école Burney. Elle est ainsi primordiale car elle invite la lectrice d'alors à mettre son expérience en lien avec l'obscurité de l'autrice et celle de l'héroïne, rassemblées par le thème de la fragilité de la réputation féminine. En même temps, le caractère quasi systématique d'un certain secret autour de l'identité de l'héroïne éclaire également le lectorat d'aujourd'hui, peu susceptible de lire ces romans pour le plaisir uniquement, sur la nature des relations qui unissaient ces trois pôles. Puisque nous avons vu dans le chapitre 2 de la première partie que nous pouvons considérer comme des textes "de seconde main" ces récits qui postulent un "lecteur de seconde vue", la lectrice contemporaine aux romans et les lecteurs universitaires d'aujourd'hui prennent d'emblée la position de "décrypteurs".<sup>627</sup> De ce fait, le plaisir peut naître de "la coexistence d'une double lecture (celle du parodiste, celle de son lecteur) comme d'un texte double".<sup>628</sup> De la sorte, ce motif de l'identité trouble de l'héroïne rapproche encore la romancière à la Burney de sa lectrice. La présence de cette énigme à résoudre est tant attendue que le plaisir de la lecture n'émane ni de la surprise suscitée par le mystère, ni du suspens souvent négligeable (puisque à force de s'imprégner des mêmes schémas, la lectrice peut anticiper l'issue), mais plutôt du sentiment de familiarité et de connivence provoqués chez cette dernière. L'instabilité de l'identité féminine peut ainsi être vue comme un levier narratif progressivement intégré dans

---

<sup>627</sup> Voir le II, 2 du chapitre mentionné.

<sup>628</sup> Bouillaguet, 19. Le terme "parodiste" n'est pas le plus approprié pour désigner les romancières en question, mais puisque Bouillaguet parle ici de différentes sortes de textes imitatifs, nous pouvons envisager une "double lecture" de l'imitatrice de Burney et de sa lectrice.

l'imaginaire de la lectrice contemporaine au texte qui thématise un déséquilibre de la réalité extra-narrative.

### 1. Devenir quelqu'un

Le caractère altérable de l'identité des personnages féminins est probablement l'attribut collectif le plus évident dans les romans du corpus. Les noms partiels, fictifs et changeants que les héroïnes portent accentuent leur identité incomplète sans la reconnaissance et l'appropriation d'un homme avant lesquelles elles ne sont souvent personne, des moins-que-rien aux yeux d'une partie de leur entourage. De cette façon, elles partagent avec leurs autrices anonymes un sentiment identitaire désincarné que Catherine Gallagher associe aux termes qui les désignent ainsi que leur fiction : "the terms 'woman,' 'author,' 'marketplace,' and 'fiction,' sharing connotations of nothingness and disembodiment, reciprocally defined each other in the literature analyzed here".<sup>629</sup> Cette réciprocité se retrouve dans la signature *by a lady* qui entend une forme d'identité communautaire vaporeuse, sans corps individuel spécifiable. Le choix du terme "disembodiment" pour renvoyer à l'identité des personnages est à la fois éloquent et discutable. Si d'un côté les héroïnes se retrouvent effectivement dans des conditions qui ne leur accordent que peu de consistance, de l'autre, leur corps est souvent soit leur premier moyen d'expression lorsque, mis à rude épreuve, il témoigne de leurs émotions par des évanouissements ou des rougissements, soit l'unique point d'ancrage de leur présence passive. Dans tous les cas, que les femmes soient fictionnelles, autrices ou lectrices n'empêche pas que leurs expériences soient compatibles puisqu'un dénominateur commun les conditionne et les solidarise.

Il nous semble incontournable d'insister en premier lieu sur l'emploi récurrent du terme "nobody" dans ces romans, en raison de la célèbre première entrée du journal de Burney qui joue avec ce pronom dans un stratagème qui s'apparente à une réadaptation domestiquée de la ruse d'Ulysse face au cyclope. Le passage est vu d'ordinaire comme l'un des extraits qui donne le ton de son œuvre à venir, notamment parce qu'il anticipe la question des contraintes auxquelles l'expression du moi de la femme est soumise tout en associant la condition féminine au fait de

---

<sup>629</sup> Catherine Gallagher, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1820* (Berkeley : University of California Press, 1994), xviii.

n'être personne.<sup>630</sup> L'un des romans de l'école Burney qui développe tout naturellement cet emploi de "nobody" est *The Innocent Fugitive* (1789). Le fait que l'héroïne soit forcée de taire son nom la rend particulièrement vulnérable aux hommes peu scrupuleux dans la mesure où sa dissimulation semble lui interdire de recevoir des avances bien intentionnées tout en encourageant l'immoral Sir William Mordant à la traiter comme un objet. En effet, sans famille connue rien n'atteste la réputation d'Eliza, même si cette "belle inconnue" ("fair unknown") qui prend le nom fictif de Miss Martin est recueillie par une jeune *lady* au cœur noble.<sup>631</sup> Sensible au charme d'Eliza, Sir William se réjouit qu'elle n'ait pas de statut social puisqu'il croit qu'il sera en conséquence immunisé contre tout sentiment amoureux et velléité de mariage. Quelques jours avant sa rencontre avec l'héroïne dans la première partie d'une lettre où sa misogynie et son narcissisme transparaissent, Sir William déclare en effet à son acolyte Lord Harville vouloir rester célibataire.<sup>632</sup> Le ton bascule dans la suite de la lettre qui décrit les impressions de Sir William après cette rencontre. Même si Sir William affirme que l'infériorité de la protagoniste le conforte dans sa résolution de ne pas tomber amoureux, ni la lectrice, ni Lord Harville, qui souligne l'incohérence du ton sur lequel il juge "this *despised nobody*", ne sont dupes face à la manière dont Sir William désigne l'héroïne :

The most accomplished, most beautiful, most amiable, and, in short, the most lovely creature in the universe [...] she is totally below my notice—in the honourable way!—being a nobody—an object which my sister-in-law, Lady Caroline, out of ostentation, has thought proper to take under her protection [...] this *girl*, as I just now observed, is below my notice as a wife [...] Though I am absolutely determined to keep clear of the women [...] I never in my life saw so angelic a creature as Miss Martin! [...] you would have sworn she had been the goddess Diana! [...] I would not be in love with this *girl* for the universe!<sup>633</sup>

---

<sup>630</sup> "To Nobody, then will I write my Journal! since To Nobody can I be wholly unreserved—to Nobody can I reveal every thought, every wish of my Heart, with the most unlimited confidence, the most unremitting sincerity to the end of my Life! For what chance, what accident can end my connections with Nobody? [...] From this moment, then, my dear girl — but why, permit me to ask, must a female be made Nobody? Ah! My dear, what were this world good for, were Nobody a female?" Lars E. Troide, ed. *The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, Vol 1, 1768-1773, (Kingston and Montreal: McGill's-Queen University Press, 1988), 1-2. Ce passage n'était pas encore connu du public puisque les journaux de Burney furent publiés pour la première fois en 1842 à l'initiative de Charlotte Barrett.

<sup>631</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 20.

<sup>632</sup> "Hitherto I have kept the women at a distance. As trifling amusers of a solitary hours, I sometimes honour them with my presence; but to suffer myself to be the tool of a woman's caprice, my soul has ever despised the meanness of such groveling descension [...] with these notions, I shall never be a husband", *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 94-95.

<sup>633</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 96-99.

La variété de périphrases et d'appellations qu'utilise Sir William suggère qu'il ne cherche pas à découvrir ce qui constitue le cœur de l'identité d'Eliza. Pour le personnage masculin, la valeur de l'héroïne ne réside pas dans qui elle est mais plutôt dans comment elle paraît. Soit il la réduit à une réalité physique désobligeante ("a nobody", "an object", "this *girl* below my notice as a wife"), soit il l'assimile à une créature idéalisée et éthérée ("so angelic a creature", "the goddess Diana"), mais dans aucun cas sa perception ne prend en compte la subjectivité d'Eliza. De plus, l'emploi emphatique des italiques renforce la hiérarchie suggérée entre "girl", "[woman]" et "wife" : le premier terme, péjoratif, connote la supposée infériorité sociale, si ce n'est morale, d'Eliza tandis que le dernier, qui surpasse la femme physique "woman" en l'élevant grâce à la protection légale de son mari, désigne un statut inaccessible pour la jeune inconnue.<sup>634</sup> Ce passage met ainsi en avant le fait que l'inanité de l'identité du personnage féminin est en partie le corrélat de sa classe sociale ou de l'impossibilité d'en juger.

Cette question est rendue plus explicite encore dans *Terentia* de la même autrice. Livrée à elle-même après la mort de son tuteur à qui elle fut confiée lorsque son père disparut dans les Antilles, Terentia est profondément gênée par le peu d'informations qu'elle détient sur sa famille. Cet embarras est particulièrement évident lors d'un bal de campagne au cours duquel un gentleman discerne chez Terentia un air de noblesse malgré la modestie de ses atours, un compliment qui suscite la jalousie de Miss Patty à ses côtés :

"There are people here, it seems, who possess the art of physiognomy in so great a degree, as to discover that *we* are deficient in rank! ha, ha!" [...]

The word *rank*, though it had by no means ruffled the mind of Terentia, as it had done that of the above mentioned young lady, had been productive of an unpleasing sensation in her breast; she dreaded being interrogated on a subject, which she herself was a stranger to. [...]

The high rank of her partner, though it flattered her vanity, caused her again to look back on those moments, when paternal protection was not denied her—that parent too might still live, or he might have died in the possession of those treasures, which she now saw would be necessary appendages to her entrance into the world.<sup>635</sup>

Le complexe de Terentia est tenace, aggravé par l'attitude de Miss Patty qui illustre à quel point la question de la classe sociale détermine la valeur accordée à l'identité de la femme. La focalisation interne permet à la lectrice de partager l'inconfort de l'héroïne et d'intégrer l'idée, en

<sup>634</sup> "Girl", 2, b, "A woman of any age. Attested earlier in (often *derogatory*) reference to women with respect to their occupation or social status"; 6, "A prostitute"; 7, a, "A female servant or domestic employee; a maid (now chiefly *historical*). Now more generally: a female employee. Frequently with connotations of social inferiority", *OED*.

<sup>635</sup> *Terentia*, vol. 1, 60-63.



même temps que cette dernière en fait les frais, que sans l'apparence outrancière de la noblesse et la sécurité qu'elle implique, l'identité de la femme est perçue comme immatérielle. Ceci explique qu'elle soit prise à la légère et particulièrement exposée à la brutalité du système en place. Miss Patty apparaît alors à la fois comme l'instrument et la victime de ce système cruel, puisqu'après avoir entendu le gentleman la comparer défavorablement à Terentia en dépit des apparences, elle s'efface à son tour lorsqu'elle perd les points de repère qu'elle a assimilés pour estimer la valeur d'une personne : "too much confounded, on the discovery of [her] inability of judging from appearances, to continue longer in the dance; [she], therefore, sat down in the corner of the room unnoticed".<sup>636</sup> Cette scène ne représente pas un phénomène isolé parmi les romans de l'école Burney puisque les passages où l'identité de la femme est réduite à néant en raison de son milieu social sont nombreux, comme lorsqu'un personnage masculin refuse d'épouser une de ses conquêtes dans *Geraldine* sous prétexte qu'elle n'est personne du fait de sa naissance ("decidedly a mere nobody, the daughter of an artist").<sup>637</sup>

La poursuite d'un statut social légitime coïncide avec la rapidité à laquelle les noms des personnages féminins changent, dans ces romans comme dans *Evelina*. Tout juste reconnue par Sir Belmont, Evelina peut enfin accepter la demande en mariage de Lord Orville, remplaçant son nom par un autre pour la deuxième fois en seulement quelques jours à cette même occasion. Cette substitution provoque la remarque narquoise du capitaine Mirvan ("So, Miss Belmont, I wish you joy; so I hear you've quarrelled with your new name already?" "Me!—no, indeed, Sir." "Then please for to tell me the reason you're in such a hurry to change it").<sup>638</sup> Cette instabilité du nom signale la fluidité de l'identité féminine, si délicate qu'il vaut parfois mieux la cacher pour ne pas nuire à la réputation sur laquelle elle repose. Les héroïnes de *The Innocent Fugitive* et de *The Wanderer* en font l'expérience, toutes deux amenées à se transformer et à se dissimuler en s'habillant chichement, tant pour ne pas attirer l'attention et éviter les questionnements que par stricte nécessité budgétaire. Toutes deux sont également obligées de trouver du travail pour subsister, effort qui suggère que la diversité des noms qu'elles empruntent reproduit leurs efforts pour s'accommoder de leur élasticité sociale. De même, la mutabilité des personnages féminins

---

<sup>636</sup> *Terentia*, vol. 1, 63.

<sup>637</sup> Mary Jane Mackenzie, *Geraldine, or Modes of Faith, a Tale in Three volumes, by a Lady* (1820 Londres : T. Cadell, 1821), vol. 3, 147.

<sup>638</sup> *Evelina*, 391-92.

contribue à ce que l'énigme de leur identité s'épaississe de sorte à dénoncer les obstacles qui s'opposent à l'individualisation des femmes dans la société.

Ainsi, les exemples qui attestent l'importance du nom, le besoin de légitimité des héroïnes et l'inconstance du patronyme sont légion. Notons l'embarras qui trouble Ophelia, l'héroïne de *Lumley-House*, lorsqu'elle signe de son seul prénom une lettre à son amie et confidente ("to you I have no other name ; for you know how little right I have to a second") ou sa volonté de décliner la propriété qui lui revient une fois l'identité de ses parents avérée, ne désirant rien d'autre que de porter leur nom ("Give me my father's name, I ask no more") ou encore les noms qu'elle prend successivement (Ophelia Melbourne, Ophelia Lumley, Ophelia Ellars, Ophelia Belvour) qui témoignent de l'omniprésence de ce thème.<sup>639</sup> Dans le même ordre d'idée, l'héroïne de *Constance* se voit contrainte d'utiliser son prénom comme nom de famille chez sa logeuse, dans l'espoir de ne pas être retrouvée par Lord Farnford, un débauché qui l'importune avec insistance. Malgré sa réticence à mentir sur son identité, Constance Matilda Fitzarthur devient ainsi Matilda Constance sur les conseils d'un ami, une transformation nécessaire qui lui coûte pourtant son prestige social : "she was now to set out, as it were, a-new, in the world, as Matilda Constance; to make new connections, and to move in an orbit much beneath that she was originally placed in".<sup>640</sup>

Le choix du prénom des héroïnes n'est pas non plus anodin, comme le suggère notamment la réaction d'une amie de l'héroïne de *The Conquests of the Heart*, une autre Ophelia dont le prénom shakespearien semble préfigurer les tourments émotionnels qui l'attendent : "Ophelia! (exclaimed Miss Melmoth) vastly romantic indeed, and very fit to grace a love-sick poem with; but my Ophelia must neither run mad nor melancholy for love, though there are people who would be pretty near doing so for her".<sup>641</sup> Soulignons en outre que la répétition de certains prénoms aussi bien féminins que masculins incite les lecteurs à envisager que les protagonistes des romans de l'école Burney sont des types qui partagent certains traits

---

<sup>639</sup> *Lumley-House*, vol.1, 113-14 ; vol. 3, 120.

<sup>640</sup> *Constance*, vol. 3, 83. Parce que le glissement identitaire ne repose pas sur l'invention d'un nouvel alias, la ruse permet à l'héroïne de ne pas culpabiliser : "I learn, that you have two Christian names, and that one of them might pass very well for a French surname; if you drop that of Fitzarthur, and assume that of Constance, taking your other for Christian name, you will not offend against truth, and it will secure you from notice, which I am sure you do not wish to attract.—Matilda Constance may enjoy pleasures which *Lord Farnford's Miss Fitzarthur* must be excluded from", 80.

<sup>641</sup> *The Conquests of the Heart*, 7.

caractéristiques, voire que leur identité est transférable d'un roman à l'autre, jusqu'à un certain point. En sus d'être celui de ces deux héroïnes, Ophelia est aussi le prénom de l'adjuvante dans *The Platonic Guardian*, ce qui le rend aussi populaire parmi les personnages féminins que les Eliza, Sophia et Fanny ou que les Frederic, William et Philip parmi les personnages masculins. Ainsi, les prénoms considérés "romantiques" pour certains, comme peut l'être Terentia, un prénom latin porté par la femme de Mécène connue pour sa galanterie, mais aussi par celle de Cicéron sur qui elle eut beaucoup d'influence, côtoient des prénoms plus communs, représentatifs des prénoms alors à la mode dont l'étymologie reflète parfois une valeur morale (Sophia, Constance). Ces derniers se distinguent alors des prénoms des héroïnes de *romance* dont Sarah Green fait la satire en 1810 ; un des personnages féminins, Margaret, que sa famille surnomme "Peggy", exige en effet d'être appelée "Margaritta".<sup>642</sup>

La répétition des mêmes prénoms nous encourage à considérer ces textes comme des réécritures du même récit, d'autant plus que les relations entre personnages reproduisent les mêmes schémas et qu'ils évoluent dans des décors et situations similaires, ainsi que nous continuerons à le voir. Le réinvestissement de certains prénoms constitue donc un élément de continuité narrative entre ces romans qui vient entériner la quête de stabilité de l'identité féminine des personnages. En effet, le rôle des prénoms dans ces romans tient aussi au fait qu'ils sont souvent la seule partie stable de l'identité des héroïnes (à l'exception de *The Wanderer* où même le prénom de la protagoniste fluctue), autrement dit, le seul élément de leur identité qui leur appartienne réellement. Le fait que trois des quatre romans de Burney n'ont qu'un prénom comme titre met ce dernier point en lumière. Si certaines de ses imitatrices adoptent cette option (*Terentia, Constance, Geraldine, Clarentine*), cette tendance dépasse la sphère Burney (*Pamela* et *Clarissa* de Richardson en 1740 et 1748, *Emmeline* de Charlotte Smith en 1788, *Belinda* de Maria Edgeworth en 1801, *Emma* de Jane Austen en 1815 etc.) et les inscrit donc dans une tradition plus vaste. Cette démarche reste particulièrement intéressante dans le cas de ces romans anonymes où le prénom de l'héroïne est le seul nom propre qui figure sur la couverture et, par conséquent, la seule bribe d'identité, comme nous l'avons déjà évoqué dans la première partie.

---

<sup>642</sup> "To add to my earthly miseries am I to be called Peggy? My name, sir, is Margaritta; and to no other name will I, hereafter, give an answer", *Romance Readers and Romance Writers*, 9.

Puisque le lien entre la notion d'identité insaisissable et le caractère transitoire des noms a déjà été analysé en détail chez Burney, nous allons désormais tâcher de nous focaliser sur deux aspects circonscrits mais significatifs que révèle cette versatilité, à savoir la remise en question de l'expression de l'héroïne après son mariage et le manque d'alternative accessible aux femmes sans la protection d'un nom respectable, deux perspectives qui présentent l'institution du mariage comme un agent de contrôle.<sup>643</sup>

Alors que l'épilogue des romans à la troisième personne est un condensé de ce que l'avenir réserve aux personnages qui gravitent autour des héros, les dernières lettres des romans épistolaires du corpus qui coïncident avec le mariage de l'héroïne se distinguent par le silence de celle-ci. Le degré d'autonomie d'expression acquis au fil des missives qu'elle écrit se retrouve ainsi suspendu en même temps que sa parole dès qu'elle prend le nom de son époux. Tel est le cas de la voix d'Ophelia lorsque son mari se réjouit de son propre bonheur dans la dernière lettre de *The Conquests of the Heart* ("at last, my dear Nugent, my fears, my doubts are over, my hopes are completed. I have received the hand—"); tel est aussi le cas de celle de Clarinda, la protagoniste de *The Platonic Guardian*, qui s'efface après avoir annoncé l'arrivée prochaine du jour le plus important de sa vie tandis que celle de son tuteur, devenu son mari, prend le relais en conviant notamment son ami à se délecter avec lui de sa grande joie ("congratulate me, my friend! Yesterday made me the happiest of human beings").<sup>644</sup> Dans ces deux exemples, l'emploi emphatique de la première personne semble présenter le mariage des protagonistes comme une expérience étonnamment individuelle. L'accent placé par le héros sur ses propres émotions se justifie par le fait qu'il écrit à un de ses amis mais peut néanmoins surprendre la lectrice qui se retrouve, à un moment crucial, privée des émotions de l'héroïne auxquelles elle a pourtant eu accès tout au long du récit. Cette impression est davantage marquée encore lors du dénouement abrupt de *The Innocent Fugitive*, décuplée par le fait que le héros s'adresse ici à l'amie d'Eliza, cette dernière étant probablement trop faible pour le faire elle-même puisqu'elle se remet d'une maladie à laquelle sa fille a succombé :

I shall give the inexpressible pleasure of calling the woman of my affection *mine*. [...] By the continued weakness of my dear Lady Eliza, my happiness has been delayed many days—but this morning she has confirmed it, by giving me her hand, in the presence of the Lady Abbess, Mrs. Hill, and my faithful William. The good divine will attend her

---

<sup>643</sup> Voir par exemple Epstein, 3, 28, 96-104.

<sup>644</sup> *The Conquests of the Heart*, 320 ; *The Platonic Guardian*, 336, 341.

during the short stay I shall make in England.— I know my dear Mrs. Gordon will rejoice in the felicity of Farnham.<sup>645</sup>

Dans une lettre en deux parties, Lord Farnham relate scrupuleusement à Mrs Gordon les conditions de ses fiançailles puis le déroulement de la cérémonie en l'invitant à se réjouir de son bonheur. Ce faisant, il passe sous silence les émotions et le point de vue d'Eliza. Sa signature laisse la lectrice sur une note douce-amère puisque rien n'est connu du deuil d'Eliza alors qu'en concluant la dernière lettre, le nom de Farnham coupe court à la relation de confiance établie durant le récit.

En insistant à ce point sur les efforts réalisés par les personnages féminins pour obtenir un nom stable grâce à la représentation des passages successifs d'une protection masculine à une autre, ces romans exposent avec clarté le fait que les mérites individuels des jeunes femmes ne leur permettent pas de bâtir une réputation solide. La reproduction des difficultés des héroïnes à faire valoir leurs vertus personnelles en l'absence de légitimation par un nom reçu ou adopté permet à la lectrice de connaître leur valeur morale avant leur identité sociale avérée. Ce sont alors deux formes de réputation, l'une acquise, l'autre héritée ou innée, qui sont mises en scène et qui se confrontent. Le nom du père ou du mari, garant contre la misère et la calomnie, accrédite ainsi les femmes ; obtenir sa protection légale et économique apparaît pour elles la seule façon de devenir quelqu'un, au sens le plus modeste de l'expression. En conséquence, la mutabilité des noms des personnages féminins dénonce le fait que même si les femmes n'ont pas d'autre actif sur lequel miser que leur nom, celui-ci ne leur appartient pas vraiment, à l'instar de leur identité sociale.

"A woman deprived of her good name, is like a jewel deprived of its lustre" : la mise en garde qu'un ami de Terentia lui adresse contient l'une des leçons essentielles du texte. À ce moment du récit, Lord Ashton, un homme marié, courtise Terentia, lui faisant courir le risque de ternir sa réputation (ou son "bon nom"), un actif bien vulnérable face aux effets délétères de la rumeur — quelle que soit, d'ailleurs, la responsabilité réelle du personnage féminin.<sup>646</sup> Ce roman explore une solution atypique pour dénoncer le manque de possibilités offertes aux femmes lorsque leur nom ne les protège plus. En effet, malheureuse aux côtés de son époux qui la méprise,

---

<sup>645</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 226-27. Le nom du héros, à la fin de la citation, est mis en exergue sur la dernière page car il se trouve en position de signature.

<sup>646</sup> *Terentia*, vol. 1, 162.

Lady Ashton veut le quitter pour vivre auprès de son soupirant, mais elle redoute le scandale. Prête à tout pour préserver sa réputation, elle implore Terentia de céder aux avances de son époux et d'accepter sa demande en mariage ; elle espère qu'il sera ainsi forcé au préalable de demander le divorce et donc de mettre fin à l'union de leurs deux noms.<sup>647</sup> Les choses ne se passent pas comme prévu et Lady Ashton, chassée par son mari, finit par fuir avec son amant sur le continent dont elle reviendra seule et indigente.<sup>648</sup> La question du divorce est toutefois abordée à nouveau explicitement par Lord Ashton lorsqu'il fait sa demande en mariage à Terentia qui refuse, horrifiée. Furieux, Lord Ashton s'apprête à la prendre de force pour ne plus lui laisser le choix mais l'arrivée du héros la sauve *in extremis* :

"Return but my affection, and a divorce shall instantly take place—in order that I may, with justice, be intitled [*sic*] to call such a blessing mine."

"Never!" cried Terentia, with more spirit than he expected to find her possessed of. "I would not join myself with such an unprincipled profligate for the universe."

"Then," answered his lordship, with equal scorn, "I know what I have to trust to, and will proceed accordingly."

He had during this interval drawn her too far from the bell, had her terror suffered her to have applied to it for relief from his rude grasp. She was however in no condition to rescue herself—for being quite frightened at his manner, she sunk into a chair, and in accent which would have melted a heart less obdurate than his, was beseeching him to leave her, when the door opened a second time, and her good angel, in the form of Grovesby, entered the room. [...] What then must be his sensations, when, on opening the door, her perceived her seated in the above position; while Ashton with an air of defiance, seemed bent on taking this opportunity to perpetrate his villainous designs.<sup>649</sup>

Rappelons que Cheryl Turner souligne la rareté du divorce en indiquant qu'il n'en fut prononcé que 131 entre 1670 et 1799, pratiquement tous instigués par l'homme.<sup>650</sup> Outre la stigmatisation, Turner met en évidence le coût élevé du processus qui exigeait un acte du Parlement, à l'inverse des "séparations formelles" plus fréquemment initiées par des femmes qui restaient alors sous la juridiction de leur époux.<sup>651</sup> *Terentia* (1791) est ainsi le seul roman du corpus qui semble concevoir que le divorce puisse être une issue favorable pour un personnage féminin et un des deux seuls, avec *Constance* (1785), à faire figurer le terme, plusieurs années avant *Maria: or, The Wrongs of*

---

<sup>647</sup> *Terentia*, vol. 1, 166.

<sup>648</sup> *Terentia*, vol. 2, 180.

<sup>649</sup> *Terentia*, vol. 2, 84-85.

<sup>650</sup> Turner, 101.

<sup>651</sup> *Julia de Vienne* en représente un exemple problématique puisque Frederic empêche Julia de voir leur fille.

*Woman* (1798).<sup>652</sup> Pourtant, l'échec de la solution radicale d'abord envisagée par Lady Ashton pour mettre fin à une union malheureuse et permettre de nouvelles alliances sans nuire à sa réputation suggère deux choses. Non seulement le divorce n'était pas une solution accessible pour les femmes, mais encore la loi confortait les dynamiques de pouvoir entre les sexes. Sans divorce possible, Lady Ashton est forcée de conserver son nom d'épouse qu'elle "prive de son éclat" lorsqu'elle prend son autonomie par rapport à son mari, perdant ainsi le statut et la crédibilité qu'elle avait acquis en l'épousant. De plus, la réaction de Lord Ashton lorsque Terentia refuse ses avances suggère que la justice ne l'empêche pas d'agir à sa guise. S'il considère la possibilité du divorce, ce n'est pour lui qu'un argument visant à convaincre Terentia que sa réputation serait dans ce cas sauve, puisque leurs noces pourraient être célébrées conformément à la loi ("with justice"), et non l'expression d'un réel souci de protéger son nom. L'intervention salutaire du héros, véritable renversement de situation, accentue de surcroît le sentiment d'impuissance de l'héroïne qui dépend de l'intercession peu vraisemblable d'un personnage masculin pour sauver son honneur.

En somme, nécessaires pour quitter le néant identitaire de la femme anonyme et devenir quelqu'un, le mariage et le changement de nom qu'il engendre circonviennent la réputation, la construction identitaire et le degré d'autonomie des femmes. Pour cette raison, les changements de nom répétés mettent en évidence la pression inhérente au choix du partenaire, puisqu'en cas d'échec, il s'avère presque impossible pour le personnage féminin de trouver une échappatoire autre qu'une mort sociale ou physique toujours douloureuse qui la condamne à son état désincarné initial sans autorité masculine. La difficulté de combler le vide menaçant l'identité des personnages féminins explique que celle-ci apparaisse dans nos récits comme une énigme à résoudre.

---

<sup>652</sup> "I have another favour to ask of you: it is in your power to ruin me and my children, by mentioning Lord Farnford's being with me; if my lord should know it he would kill me—I cannot tell what would be the consequence; he is already jealous of him, and he has often sworn, that if he finds there is cause for it, he will expose Lord Farnford, and apply for a divorce", *Constance*, vol. 3, 63. Au contraire, dans *The Wanderer* par exemple, Juliet veut officialiser sa désunion de son mari tyrannique par une "séparation totale".

## 2. Une construction à décrypter

Les romans du corpus semblent construire l'identité des personnages féminins comme un concept instable et opaque que les lectrices ont pour tâche de décrypter. Afin de retracer l'élaboration de ce mystère à élucider, examinons le motif de la non-entité au travers de l'emploi du terme polysémique "cypher" en concentrant d'abord notre attention sur la définition de ce dernier d'après l'*OED* :

2, a, fig. : a person who fills a place, but is of no importance or worth, a nonentity, a "mere nothing". [...]

5, a : a secret or disguised manner of writing, whether by characters arbitrarily invented (apparently the earlier method), or by an arbitrary use of letters or characters in other than their ordinary sense, by making single words stand for sentences or phrases, or by other conventional methods intelligible only to those possessing the key; a cryptograph. Also anything written in cipher, and the key to such a system. [...]

6 : an intertexture of letters, esp. the initials of a name, engraved or stamped on plate, linen, etc.; a literal device, monogram; now esp. used of Turkish or Arabic names so expressed.<sup>653</sup>

La première acception listée est celle utilisée par Evelina dans une lettre adressée à Villars, son tuteur, qui en dit long sur ce que ressent l'héroïne lorsqu'elle fait l'expérience de l'assujettissement la femme : "Disregarded, silent and melancholy, she sat like a cypher, whom to nobody belonging, by nobody was noticed".<sup>654</sup> La comparaison est mémorable car elle occupe une position charnière dans une phrase au rythme et à la syntaxe percutants. L'accumulation initiale ainsi que le parallélisme font ressortir l'état de dépendance des femmes et la relativité de la valeur qui leur était attribuée. En outre, Evelina paraît d'autant plus étrangère à son sens d'identité qu'en tant que narratrice de son récit, elle fait ici référence à elle-même en tant que protagoniste à la troisième personne, pronom que Benveniste appelle la "non-personne" qui appartient à l'énoncé et non au cadre de l'énonciation. L'effet produit est qu'Evelina n'apparaît pas comme un sujet animé mais un objet passif du discours, invalidé ou rendu pratiquement nul par le manque d'attention qu'il reçoit.<sup>655</sup> Le terme "cypher" reflète alors le sentiment de l'héroïne de n'être qu'une coquille vide de peu de conséquence, un fantôme qui ne peut avoir d'existence

---

<sup>653</sup> Les trois acceptions données ici coexistaient à l'époque. L'*OED* indique que les deux premiers sens sont apparus au début du XVIII<sup>e</sup> siècle alors que le premier exemple donné pour le sens 6 remonte à 1640 environ.

<sup>654</sup> *Evelina*, 340.

<sup>655</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris, Gallimard, 1966), vol. 1, 228-230.



sociale sans l'impulsion d'un tiers, potentiellement aussi manipulable que les marionnettes articulées qu'Evelina prend tant de plaisir à voir en spectacle à Londres.<sup>656</sup>

D'autres autrices de notre corpus récupèrent cette utilisation du mot "cypher" dans ce sens, entre autres Sarah Harriet Burney dans *The Shipwreck* et *Geraldine Fauconberg* où elle reprend la formule de sa demi-sœur presque mot pour mot, comme nous l'analyserons dans le chapitre dédié.<sup>657</sup> Dans *The Platonic Guardian*, Mrs Johnson prend le contrepied de l'exemple d'Evelina en modifiant la portée du terme grâce au contexte dans lequel il apparaît, à travers une réinterprétation de la scène pouvant être lue comme un commentaire oblique sur le renversement des rôles genrés. L'épisode se déroule après que Sir Isaac Morton s'emporte lorsqu'il trouve que sa jeune femme Matilda, de 50 ans sa cadette, lance des regards impudiques à un visiteur. Un de ses amis le réprimande ; il lui déclare qu'il aurait mieux fait de ne pas épouser la jeune femme s'il ne voulait pas subir son manque de constance mais qu'il doit désormais en assumer les conséquences et tempérer ses humeurs. C'est à cette occasion que Sir Isaac rétorque : "What the devil, am I to stand like a cipher and see myself duped, because I would avoid inconsistencies! I tell you, her eyes were riveted on the coxcomb the whole time he stayed, and,— and".<sup>658</sup> Le contraste est saisissant pour la lectrice qui garde à l'esprit le passage d'Evelina, puisqu'il met en lien une jeune femme de 17 ans, privée du nom de son père, et un homme prospère de 69 ans. Les deux personnages occupent la même position d'impuissance dans la mesure où "sitting" et "standing" ont en commun d'exprimer l'immobilisme et l'inaction, sauf que cet état reste bien sûr hypothétique dans le cas de Sir Isaac. L'image ainsi évoquée invite la lectrice à éprouver de la sympathie pour "poor Sir Isaac" et la prépare à compatir avec lui lorsqu'il sera dupé par "the vile Lady Morton", son épouse qui s'enfuit avec son prétendant plus tard dans le récit.<sup>659</sup>

La deuxième acception du terme "cypher" qui nous intéresse est celle de monogramme, tout aussi pertinente à notre analyse en ce qu'elle apparaît dans nos romans pour complexifier la construction de l'identité des personnages féminins. L'utilisation que Burney fait de ce terme, y compris en dehors de ses romans, témoigne de l'ampleur de sa préoccupation pour le cryptage et le déchiffrement de l'identité de la femme. Dans *The Wiltings* par exemple, Mrs Voluble reconnaît

---

<sup>656</sup> *Evelina*, 51.

<sup>657</sup> Voir la troisième partie, chapitre 1, I, 1.

<sup>658</sup> *The Platonic Guardian*, 49.

<sup>659</sup> *The Platonic Guardian*, 139.

le carrosse de Mrs Sapient grâce au monogramme qui ornemente sa porte, marque que Peter Sabor et Geoffrey Sill considèrent comme la preuve des prétentions sociales de cette dernière.<sup>660</sup> Le "cypher" est ainsi le vecteur d'une identité sociale et d'un statut correspondant, tel que les occurrences du terme le rappellent dans *The Wanderer*. Plusieurs apparitions de ce type de monogramme, placé sous une petite couronne en tant que sceau apposé sur un courrier, peuvent être recensées dans le roman. Ainsi, le sceau "AG" (Lady Aurora Granville) fait-il pleurer de joie Juliet qui le reconnaît instantanément, alors que pour les témoins de la scène, il est source d'étonnement et d'incrédulité.<sup>661</sup> Marque de noblesse, le monogramme se distingue nettement des modestes initiales L. S. qui servent à épaissir le mystère autour de l'identité de l'héroïne dès le début du roman, intégrant le cortège de formules qui la désignent au cours du récit afin de lui permettre de ne pas être réduite à la "non-entité" ("the Wanderer", "the Incognita", "the stranger", "such a body as that", "the Fair Aenigma", "Ellis", "Juliet", "la sage petite Anglaise", "la citoyenne Julie" — deux formules en français dans le texte, "a female Robinson Crusoe", "The Honourable Miss Granville", et enfin "Mrs Harleigh").<sup>662</sup>

L'exemple le plus marquant d'emploi de "cypher" dans ce sens parmi les romans de l'école Burney se situe dans le premier chapitre de *Lumley-House*, lorsqu'un étranger confie un bébé d'un an aux Overbury de la part de voyageurs en détresse. Toutes les informations dont ils disposent sur l'enfant et sa famille sont visuelles : le prénom "Ophelia" griffonné sur un bout de papier, un précieux médaillon orné du monogramme "E.L" contenant une mèche de cheveux, et une bourse garnie d'argent décorée d'une couronne de comte.<sup>663</sup> Les Overbury décident de donner à Ophelia l'éducation due à son rang, sans lui dévoiler les circonstances dans lesquelles ils se la virent confier.<sup>664</sup> C'est seulement quand se pose la question de son mariage, à l'approche de l'âge adulte, qu'ils lui remettent le médaillon dont elle fait vœu de ne jamais se séparer et qu'elle découvre ainsi son origine sociale.<sup>665</sup> Le "cypher" du début accompagne donc Ophelia tout au long du récit,

---

<sup>660</sup> *The Wiltings*, 54, note 4.

<sup>661</sup> "Her eyes were suffused with tears of pleasure, and she pressed, involuntarily, to her heart, the writing of Lady Aurora Granville. The little coronet seal, with the cypher A. G., had been observed not alone by Miss Arbe, but by Mrs Maple, who, curiously, had followed the footman into the room", *The Wanderer*, 211.

<sup>662</sup> "Reduced either to sink, through inanition, to nonentity, or to be rescued from famine and death by such resources as she could find, independently, in herself", *The Wanderer*, 873.

<sup>663</sup> "Round her neck was tied a rich locket of hair, of an oval form, large, and set round with brilliants, of which also was composed a cypher on the hair, E.L." *Lumley-House*, 4.

<sup>664</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 13.

<sup>665</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 51, 59.

à la fois physiquement et symboliquement étant donné que, comme dans de nombreux romans de cette veine, l'intrigue amène l'héroïne à lever le mystère de l'identité de ses parents et à stabiliser la sienne.

Nous pouvons clore cette discussion de l'utilisation du lexème "cypher" en remarquant que le terme constitue un motif sémantique et sémiotique au service de la quête d'individualisation de l'héroïne type des romans à la Burney. En tant qu'échantillon du jargon Burney, le mot résonne d'un texte à l'autre puisque la lecture d'une occurrence rappelle la précédente à l'esprit de la lectrice. Sa présence conditionne l'interprétation de celle-ci en fonction des connotations associées au terme à la fois hors contexte et dans la première situation d'énonciation, c'est-à-dire qu'elle rappelle à la lectrice son expérience de lecture passée et l'amène à anticiper l'enchaînement des phases du récit dont elle connaît l'issue. Par conséquent, le terme "cypher" signale aussi bien qu'il encode l'identité des personnages féminins comme une construction à déchiffrer, ce qui permet de la concevoir elle aussi comme un "cypher", un code hermétique mais interprétable par la lectrice qui en connaît la combinaison. Qui plus est, dans la mesure où les personnages féminins peuvent être vus comme des intermédiaires dans la relation de confiance établie entre la narratrice et la lectrice délimitée plus tôt, ce n'est pas uniquement l'identité des personnages féminins que la lectrice est invitée à considérer comme une énigme mais plus généralement l'identité de la femme dans une société qui la contraint à se dérober.

Sur le plan diégétique, d'autres aspects viennent renforcer ce phénomène mettant en cause le fait que l'identité des personnages féminins et masculins apparaisse comme une condition qui se décrypte par l'examen du corps et du physique. Cette tendance plus diffuse s'observe notamment au travers de discussions qui divisent les personnages entre adeptes ou détracteurs de la morphopsychologie ou physiognomonie. Nous pouvons par exemple citer la répartie adressée par la correspondante privilégiée de l'héroïne de *The Platonic Guardian* à son père qui la presse de décider si elle souhaite épouser le prétendant qu'il lui a choisi : "I am not so well skilled in physiognomy as to divine what are the mental perfections of any one on a slight acquaintance."<sup>666</sup> Si la physiognomonie est connue pour avoir pris son essor au XIX<sup>e</sup> siècle, le plus

---

<sup>666</sup> *The Platonic Guardian*, 105. Pour une étude détaillée de l'histoire de la physiognomonie et de son influence sur le roman en Europe, voir Graeme Tytler, *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes* (Princeton : Princeton University Press, 1982). Tytler indique que les références spécifiques à Lavater, à la physiognomonie et à la

célèbre traité de Johann Kaspar Lavater qui théorise cette pseudo-science issue de l'Antiquité date de 1775-1778. La phrénologie qui s'en inspire, fondée dans les années 1810, était déjà mise en doute par une partie de la communauté scientifique avant 1825, d'après Samuel Greenblatt. C'est ce contexte qui explique pourquoi le déchiffrement de l'identité lui est constamment associé dans *Geraldine* (1820), à plusieurs égards un héritier de l'école Burney.<sup>667</sup> Physiognomonie et phrénologie sont parmi les nombreuses sources de discordance entre Mr et Mrs Mowbray à qui Geraldine est confiée par son père après la mort de sa mère. Mr Mowbray tourne en dérision les croyances de son épouse en dénonçant avec sarcasme l'analyse stéréotypée et subjective qui en découle : "I suppose [...] that you have by this time completely decyphered the character of your niece. A few days must certainly have enabled so renowned a physiognomist and craniologist as yourself to decide what she is, and is to be".<sup>668</sup> Plusieurs autres passages du roman mentionnent la physiognomonie, voire citent Lavater, faisant apparaître en filigrane un enjeu idéologique de plus grande ampleur.<sup>669</sup> En effet, les réflexions des personnages sur la lisibilité du moi sont aussi prétexte à un questionnement autour de l'universalité du déterminisme qui invite à son tour un débat sur l'éducation des jeunes femmes. Sous ce rapport, la terminologie à laquelle *Geraldine* recourt est fortement marquée par son contexte de publication qui l'éloigne des romans des années 1780 et n'en fait probablement pas un spécimen représentatif de l'emploi du jargon Burney tel que nous l'entendons ; de ce fait, le roman mérite une place à part dans la prochaine partie de ce chapitre. Ceci nous conforte également dans le besoin de nous concentrer sur un noyau davantage condensé dans un premier temps, afin de mieux préciser une notion réfractaire à la délimitation. Dans les prochaines pages, nous étudierons comment l'opacité de l'identité des personnages féminins influence les stratégies lexicales et syntaxiques mises en œuvre dans nos romans pour exprimer une modalité d'autorité féminine en dépit de la vulnérabilité sociale de la femme.

---

phrénologie étaient communément incorporées dans les portraits des romans de l'époque, comme dans les exemples donnés dans ce paragraphe. Elles signalent le climat de "conscience physiognomique" ("physiognomical awareness") qui entourait les écrivains, tout en leur permettant de prendre part au débat sur le bienfondé de cette science qui divisait les esprits, 260.

<sup>667</sup> Samuel H. Greenblatt, "Phrenology in the Science and Culture of the 19th Century", *Neurosurgery*, vol. 37 (1995), 794-95.

<sup>668</sup> *Geraldine*, vol. 1, 60, 60-63.

<sup>669</sup> "I am no physiognomist," said [Miss Cotterel], "I always laugh at Lavater, for estimating a man's character by the shape of his eyes, nose, and forehead; but what do those faces express?", *Geraldine*, vol. 2, 139. Voir aussi vol. 1, 136 et vol. 2, 248.

### III. Le jargon Burney : forces et limites de la nomenclature

Outre l'instabilité du nom des personnages féminins, la précarité de leur identité tient aux exigences contradictoires qui leurs incombent, obstruant souvent leur expression. Ainsi, au fil des romans, les protagonistes intègrent une leçon essentielle : savoir interpréter la situation pour déterminer quand elles peuvent parler et quand, à l'inverse, il est nécessaire de s'interrompre ou de se restreindre. Même lorsque la situation leur permet de prendre la parole, leur expression est soumise à la délicate entreprise de trouver la terminologie adéquate sans laquelle il leur appartient de se réfugier dans un silence volontaire pour ne pas commettre d'impair. Nous verrons dans cette partie que le langage employé dans les romans du corpus révèle que l'inhibition des personnages résulte de leur détermination à dire le vrai tout en devant bien souvent taire leurs vérités.

Nous nous concentrerons sur la récurrence de certains aspects du langage dans ces textes, qu'ils soient verbalisés ou passés sous silence. Cette analyse consiste à étudier aussi bien les principes de communication que les interruptions qui constituent le jargon Burney. Dans cette perspective, nous nous intéresserons au mode d'expression, avec ce qu'il inclut d'hésitation et de suspension, propre à ces romans.

#### 1. La "vraie nomenclature" ?<sup>670</sup>

La raison du silence délibéré qui unit les héroïnes des romans de l'école Burney à leurs modèles est résumée de manière succincte et efficace dans *Camilla*. Burney y dénonce les mêmes exigences contradictoires que dans *Evelina* et *Cecilia* : "speech and truth were always one with Camilla; who, as she could not in this instance declare what were her feelings, remained mute and confounded".<sup>671</sup> La détermination des héroïnes à n'exprimer que la vérité s'explique d'abord par la fragilité de leur réputation que nous avons soulignée plus tôt. Comme la protection de cette réputation ne tient qu'à un nom, souvent inaccessible ou temporaire, les héroïnes n'ont d'autre choix que d'éviter tout écart de conduite afin de préserver leur image vertueuse. Pour Camilla

---

<sup>670</sup> Frances Jacson, *Things by their Right Names; a Novel, in two volumes. By a Person without a Name* (Londres : Robinson, 1812), vol. 1, 5.

<sup>671</sup> *Camilla*, 343.

comme ses semblables, ce comportement vertueux passe par l'expression de ce que l'héroïne perçoit comme véridique, du moins lorsque l'articuler ne va pas à l'encontre des règles de bonne conduite : le sens aujourd'hui obsolète de "truth" comme synonyme de vertu et d'intégrité accentue par ailleurs l'interdépendance des deux notions.<sup>672</sup> Du reste, le développement sémantique de "truth" qui en fit au début des temps modernes un synonyme de "troth", terme sur lequel sont composés "betroth" et "betrothal", semble resserrer le lien entre la vertu de l'héroïne et la nécessité d'exprimer uniquement la vérité dans ces romans où l'héroïne vertueuse et sincère ("truthful") mérite d'être récompensée par des noces.<sup>673</sup> Nous pouvons alors soutenir que l'obnubilation des personnages pour la vertu féminine justifie l'importance accordée par leurs autrices "à la science de la vraie nomenclature", comme l'appelle Frances Jacson dans *Things by their Right Names*.<sup>674</sup>

Mais davantage peut-être qu'au service de la vertu des héroïnes, le souci constant du mot juste, mesuré et approprié est à celui de la réputation du genre romanesque qui souffre, encore en 1814, de son titre de *novel*. Dans la préface de *The Wanderer* adressée à son père, Burney semble ainsi établir un parallèle entre les thèmes centraux de son récit et la forme narrative que celui-ci revêt :

The power of prejudice annexed to nomenclature is universal: the same being who, unnamed, passes unnoticed, if preceded by the title of a hero, or a potentate, catches every eye, and is pursued with clamorous praise, or,—its common reverberator!—abuse: but in nothing is the force of denomination more striking than in the term Novel; a species of writing which, though never mentioned, even by its supporter, but with a look that fears contempt, is not more rigidly excommunicated, from its appellation, in theory, than sought and fostered, from its attractions, in practice.<sup>675</sup>

Les épreuves affrontées par Juliet témoignent de l'ambivalence du pouvoir de la dénomination. Sans nom, elle ne peut espérer accéder à une identité et à un statut stables ; pourtant, elle choisit sciemment l'anonymat afin de n'être ni retrouvée par son mari tyrannique ni jugée pour sa désertion. En dénonçant l'intensité des préjugés associés au terme *novel* dès les premières pages,

<sup>672</sup> "Truth, n", 3 : "In early use: honesty, uprightness, righteousness, virtue, integrity", *OED*.

<sup>673</sup> "Earlier uses of the present word and its cognates to denote loyalty, faithfulness, and pledged commitment between individuals are expressed by TROTH *n.*, originally simply a phonetic variant, but which became restricted to this semantic field during the early modern period. For further discussion see TROTH *n.* (which is attested earlier than *truth* in senses A. 4 and A. 10)", *OED*.

<sup>674</sup> "The science of true nomenclature". Nous analyserons ce roman plus en détail dans la dernière sous-partie de ce chapitre. *Things by their Right Names*, vol. 1, 5.

<sup>675</sup> *The Wanderer*, 8.

Burney met sa réputation d'écrivaine établie à contribution pour défendre le genre romanesque tout en encourageant son lectorat à chercher dans le récit d'autres expressions de l'hypocrisie de la société. Son intervention est particulièrement remarquable puisqu'à l'occasion de la publication de *Camilla* huit ans plus tôt, Burney confiait à son père ses réticences vis-à-vis de l'appellation *novel*.<sup>676</sup> S'il faut attendre le regard rétrospectif que Burney lance sur la genèse d'*Evelina* dans la préface de son dernier roman pour qu'elle dénonce explicitement le "préjugé associé à la nomenclature" grâce à la confiance acquise au fil de ses précédents succès, l'idée est bien sûr déjà thématifiée dans ceux-ci comme dans les romans de ses imitatrices. De ce fait, l'accent placé sur la résolution des personnages à tenir un discours empreint de vérité dans ces récits peut être considéré comme une façon d'amender le statut du roman et plus généralement de l'écriture des femmes. Cette insistance est une des caractéristiques qui distingue ces textes de la *romance*, moins préoccupée par les questions de vraisemblance.<sup>677</sup> De la sorte, la récurrence d'héroïnes incapables d'exprimer autre chose que la vérité sert la valeur didactique de ces romans en leur allouant une valeur morale évidente qui leur évitait d'être condamnés trop sévèrement par les critiques. Sur le plan lexical, ce souci de vérité se manifeste par un soin apporté à la précision qui semble s'évertuer à compenser tant bien que mal les préjugés liés au manque de statut de ces romans et de ces femmes anonymes.

Pour Laure Blanchemain-Faucon, Burney représente les conséquences d'un usage problématique du langage dans *Evelina* afin de rendre évident le besoin d'uniformiser l'anglais, une nécessité déjà indiquée par Swift et Johnson.<sup>678</sup> Effectivement, les termes nautiques du Capitaine Mirvan incompréhensibles de ses interlocuteurs, les francisations de Mme Duval ou encore l'emploi voire la création d'un vocabulaire spécifique au monde de la mode ("frizled", "a shopping", "londonize", "private ball") entravent la communication en multipliant les

---

<sup>676</sup> "I own I do not like calling it a novel; it gives so simply the notion of a mere love-story, that I recoil a little from it. I mean this work to be sketches of characters and morals put in action—not a romance. I remember the word *novel* was long in the way of 'Cecilia,' as I was told at the Queen's house; and it was not permitted to read by the Princesses till sanctioned by a Bishop's recommendation", *D&L*, vol. 3, 556-57.

<sup>677</sup> Voir notre analyse de l'ascendant du *novel* sur la *romance* dans le chapitre 2 de la partie 1.

<sup>678</sup> "Though a particularly wide range of accents and idiolects are represented in *Evelina*, yet those uses of the language appear as distortions from the original meanings of words, distortions that make communication difficult, pointing to the need to standardize the English language", Laure Blanchemain-Faucon, "Impeded Communication in Frances Burney's *Evelina*: Distortion, Manipulation and Distance" (2014), 8-9, consulté le 15 juin 2021 sur <https://hal-unilim.archives-ouvertes.fr/hal-00940747>.

malentendus.<sup>679</sup> Cette mise en scène d'abus de langage et de propos déformés conduit ainsi les lectrices à réfléchir à leur tour aux implications de la terminologie qu'elles emploient : "Frances Burney seems to be enjoining her readers not to use language so lightly, even in polite formulas, but to think about the true meaning and implications of the words they choose".<sup>680</sup>

Une démarche similaire peut être identifiée dans d'autres romans du corpus, notamment *The Conquests of the Heart*, où un personnage à l'esprit étroit s'illustre inlassablement par ses mésusages de la langue anglaise. Miss Adams, que l'héroïne qualifie de "ridiculous creature", apparaît particulièrement désagréable à la lecture de ses propos insensés, signes qu'elle ne sait pas interpréter le contexte, parce que ceux-ci sont truffés d'erreurs.<sup>681</sup>

"Lard, Mr. *Notton*, was it you made that monstrous polite speech this morning, when Miss *Averline* lost her bonnet, by looking after that young fellow in the Park?"—"That young fellow (said I) as you call him, Miss Adams, is a married man."—"Lard, what makes you look so grave (said she); for supposing he had not been married, it did not follow you was in love with him because you looked after him; and as to calling him young fellow, I assure you, Ma'am, that is nothing strange, the *most politest* people always do it; and my uncle too, and I am sure nobody is *more politer* than him."<sup>682</sup>

Sa prononciation erronée des noms propres, signalée par des italiques sous la plume de l'épistolière qui attire l'attention sur le manque de considération du personnage pour les susceptibilités de ceux qui l'entourent, hérissé ses interlocuteurs autant que le lectorat : "You, my dear Fanny, know what an extreme aversion I have at hearing names wrong pronounced, an error Miss Adams is continually guilty of.— But I will trouble you no more with her oddity, though that I think is almost too good a name for it".<sup>683</sup> L'agacement d'Ophelia Aveline à entendre son nom écorché incite sa correspondante et la lectrice déjà acquise à sa cause à ne pas beaucoup estimer Miss Adams. Les sonorités de son nom de famille ne sont pas la seule caractéristique qui rapproche Ophelia d'Evelina ; elle partage avec elle une certaine candeur et incrédulité devant les us et coutumes du beau monde qui rendent certains passages descriptifs de ses lettres plutôt cocasses. Même le vocabulaire qu'elle emploie et l'autodérision dont elle fait preuve pour décrire la mode capillaire londonienne à sa sœur mariée évoquent *Evelina* : nous y retrouvons les efforts

---

<sup>679</sup> *Evelina*, 29, 28, 27, 30.

<sup>680</sup> Blanchemain-Faucon 2014, 9.

<sup>681</sup> Austen utilisera une technique similaire pour caractériser Lucy Steele dans *Sense and Sensibility*, "a person who joined insincerity with ignorance", *Sense and Sensibility*, vol. 1, 299.

<sup>682</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 26.

<sup>683</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 29.



nécessaires pour discipliner la chevelure ("great pain"/ "very difficult"), les frisottis ("frizzed"/"frizled") et la coiffure élaborée ("to have it dressed so light "/ "before my hair was dressed").<sup>684</sup> Ainsi, les efforts d'Ophelia pour acquérir le lexique exact qu'elle rencontre au fil de ses découvertes de la grande ville, comme ceux d'Evelina avant elle, la rendent aussi attachante que le peu de cas que Miss Adams fait du langage dont elle abuse la rend déplaisante. De cette façon, Elizabeth Sophia Tomlins semble exhorter sa lectrice à appeler les choses par leur nom sans parler de façon malavisée, pareillement à Burney et au reste de sa suite de romancières.

Les questions de la parole et de l'expansivité sont également fondamentales dans *Cecilia*, puisque Mr Gosport enseigne à l'héroïne les mœurs de la haute société, notamment les tendances de communication les plus fréquentes. À cet effet, il distingue malicieusement deux types de jeunes femmes en fonction de leur mode d'expression favori, les dédaigneuses ("the SUPERCILIOUS [...] silent, scornful, languid, and affected, and disdain all converse but with those of their own set") et les volubiles ("the VOLUBLE, [...] flirting, communicative, restless, and familiar, and attack without ceremony, every one they think worthy of their notice"), tout en suggérant à Cecilia de trouver un juste milieu.<sup>685</sup> Le langage "véritable" enseigné par les romans de Burney ne se cantonne donc pas à trouver le mot juste mais aussi à savoir employer le ton idoine dans le contexte approprié au moment opportun.

Il s'agit précisément d'un art que Mrs Hays, une autre dame dédaigneuse ("supercilious"), ne sait pas appliquer dans *The Innocent Fugitive* lorsque ses préjugés à l'égard de l'héroïne sans famille connue, renforcés par sa mauvaise interprétation des réactions de cette dernière, mènent à la fuite d'Eliza.<sup>686</sup> En effet, lors de l'entretien qui sert à Mrs Hays à évaluer si Eliza serait pour elle une bonne demoiselle de compagnie, elle lui demande si une vie confinée lui conviendrait. L'empressement de la protagoniste à accepter ("a retired life [...] is what I most desire") avive la

---

<sup>684</sup> "Let me remind you how often Miss Morgan has laughed at me for the great pain I used in smoothing my hair. Alas! all my pride that way was destroyed, for it is cut so short before, that at present it is impossible for it to appear tolerable without being frizzed, as it is the fashion to have it dressed so light, that it may be seen through, so I submitted to the loss of it patiently", *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 2.

"I have just my hair dressed. You can't think how oddly my head feels; full of powder and black pins, and a great cushion on the top of it. I believe you would hardly know me, for my face looks quite different to what it did before my hair was dressed. When I shall be able to make use of a comb for myself I cannot tell, for my hair is so much entangled, frizled they call it, that I fear it will be very difficult", *Evelina*, 29.

<sup>685</sup> *Cecilia*, 40.

<sup>686</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 61. Fuite mentionnée plus haut (I, 2).

suspicion de Mrs Hays qui juge la jeune femme hâtivement.<sup>687</sup> Sa brutalité verbale précipite la détresse d'Eliza, conséquence d'une émotivité qui exaspère davantage l'employeur potentielle :

I suppose those dove-like eyes will be employed to ensnare all the young fellows in the neighbourhood. I never knew a young person fond of solitude but an amour was in her head. [...] I expect to have a witty, chatty person about me, and not a figure whose high-flown notions have set her above herself, and who is to put finger in eye every time I don't happen to please her.<sup>688</sup>

Le malentendu est alors mutuel : Mrs Hays fait de fausses suppositions sur Eliza qui en prend ombrage puis se réfugie dans un mutisme aux antipodes du caractère jovial que recherche la première. L'héroïne accueille ce rejet avec un certain soulagement, étant donné qu'elle échappe ainsi aux présomptions et mauvaises interprétations de Mrs Hays. La mésestimate s'avère salutaire puisque suite à cet épisode, Eliza rencontre sa bienfaitrice en la personne de Lady Caroline Elster. Ceci nous laisse penser que *The Innocent Fugitive* lutte contre les préconceptions du langage en dénonçant ses abus mais aussi en récompensant les efforts de résistance de l'héroïne ; il s'inscrit donc bien dans la recherche de vérité typique du jargon Burney.

Lorsqu'il ne s'exprime pas par la recherche du terme rigoureusement approprié à ce qu'il désigne, cet objectif d'approcher la vérité par le langage est atteint par une démarche plus intuitive. L'emploi d'un vocabulaire imagé pour souligner les avantages d'un respect de la vérité là où l'on pourrait s'attendre à une nécessité de précision peut sembler paradoxal. Nous pouvons par exemple citer l'opposition récurrente entre le chemin tortueux et épineux de la dissimulation d'une part et celui, rectiligne et fleuri, de la vérité de l'autre, telle qu'elle apparaît dans *The Platonic Guardian* ou encore dans *The Innocent Fugitive*.<sup>689</sup> Cependant, la métaphore est convenue, proche du lieu commun, et la représentation mentale qu'elle implique ne surprend plus, d'autant moins que pour la lectrice de ce réseau de romans, son emploi répété ancre sa visée didactique.<sup>690</sup> Ressassée, l'image est progressivement domestiquée et lexicalisée pour intégrer le

---

<sup>687</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 62.

<sup>688</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 63-64.

<sup>689</sup> "How much better (said the doctor) is it to keep the simple road of truth than to turn into the thorny and perplexed one of dissimulation?", *The Platonic Guardian*, 190 ; "how happy is that mind who never turned into its thorny way! What a succession of tormenting conflicts to the well-disposed heart does one step from the flowery path of truth produce!", *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 30.

<sup>690</sup> La leçon de vérité est aussi signalée par le nom de certains personnages, tel que Lady Clara Vere dans *Lumley-House*, dont le nom met ironiquement en exergue son désintérêt pour le vrai, l'illustre et le brillant, de la même manière que "Lucy de Vere", le nom que l'héroïne de *The Romance of Private Life : The Renunciation* de Sarah Harriet Burney (1839) est forcée de revêtir, souligne sa participation involontaire à une supercherie d'identité tout en

jargon Burney à la manière d'autres métaphores que nous analyserons dans le chapitre 3. Alors typique de ce discours, ce langage imagé est vidé au fil du temps de son signifié premier pour ne laisser principalement que ses connotations. Cette évolution permettait aux romancières de jouer sur les partis pris et préjugés associés aux termes.

Ces derniers semblent également être la cible du langage employé dans ces récits, puisqu'un certain type de lexique permet aux personnages de compenser l'incertitude qui plane autour de leur statut social et identitaire. À ce titre, Terentia apprend à faire usage d'un langage responsabilisant et émancipateur lorsqu'elle surprend la conversation d'une dame qui demande à son amie si quelqu'un de sa connaissance conviendrait au rôle de demoiselle de compagnie. Alors sans le sou, l'héroïne hésite quelques instant à saisir l'opportunité mais se ravise bien vite : "[Terentia] was only stopped by a something like false shame, so often the concomitant of fallen prosperity, from immediately exposing her own poverty, and claiming that protection which now seemed to be so providentially thrown in her way".<sup>691</sup> La protagoniste parvient à ravalier sa fierté et avoue à la dame qui ignorait ses difficultés financières son besoin de protection. De cette manière, Terentia reconnaît et assume franchement son état de dépendance, autrement dit "prend possession" de celui-ci sans faux-semblants : "her good sense and natural humility soon, however, overcame scruples, which, though at the time they seemed insupportable, were only momentary; and when again alone with the lady, she frankly owned her dependent state".<sup>692</sup> En s'appropriant un langage qui tend à rétablir la vérité, l'héroïne commence donc à "corriger" sa situation, puisque ce dernier la valorise et l'autonomise en lui donnant les moyens de reprendre un certain contrôle sur son identité.

Toutefois, l'appropriation du langage et de la vérité dans *Terentia* comme ailleurs est très incomplète car fermement limitée par le carcan des codes de bonne conduite qui entrave la responsabilisation de la protagoniste. L'illustration la plus flagrante concerne l'exigence de taire le sentiment amoureux. Par exemple, lorsque Terentia s'inquiète de la profonde reconnaissance qu'elle éprouve envers la bienveillance de Grovesby après que sa rivale l'a accusée d'en être éprise, son discours souligne sa difficulté à s'avouer ses sentiments : "'Oh no,' she cried, 'it must

---

reflétant avec justesse son caractère. Le jeu sur l'étymologie de ce nom semble plutôt répandu puisque "Lady Clara Vere de Vere" est aussi le titre d'un poème de Tennyson paru en 1842.

<sup>691</sup> *Terentia*, vol. 1, 103.

<sup>692</sup> *Terentia*, vol. 1, 103.

not be! gratitude, in *my situation*, may be productive of the most *poignant misery*; and though I have some reason to think this prediction comes not from a friend, yet it strikes me so like a *truth*, that I will profit by its unpleasing probability".<sup>693</sup> Les formules en italiques dans le texte original sont évasives mais elles permettent à l'héroïne de prendre conscience de sa tendresse grandissante pour le protagoniste tout en éludant la difficulté de formuler ses désirs interdits. Les trois sont euphémiques : "*my situation*" désigne de façon nébuleuse la précarité financière de Terentia, moteur crucial du récit et raison pour laquelle cet amour lui est inaccessible. Bien qu'il s'agisse d'une tournure hyperbolique, "*the most poignant misery*" réfère à une détresse indéterminée et atténue l'effet que le sentiment amoureux ainsi désigné provoquerait, tout en faisant allusion aux conséquences terribles que succomber à cette passion naissante aurait sur sa réputation. Enfin, "*truth*", précédé de l'article indéfini, renvoie à "une vérité" dénombrable qui pourrait aussi bien être la mise en garde de sa rivale lui rappelant son statut social modeste à ce moment du récit que la vraie nature de ses sentiments pour Grovesby (que les contes de fée appelleraient "true love"). Ainsi, le mot "love" est proscrit du langage de l'héroïne mais les italiques sont un clin d'œil à la lectrice capable d'interpréter le sens réel qu'elles maquillent. Elles attirent son regard sur les brèches à combler et l'invite à considérer la page comme un palimpseste, à déconstruire le sens donné pour reconstruire celui que sa connaissance du contexte lui permet d'inférer.

La résolution des divers personnages à taire les émotions qui bouillonnent sous la surface entraîne la frustration de la lectrice qui y a accès grâce au point de vue omniscient de la narration. Comme nous l'avons déjà signalé, elle peut avoir l'impression d'en savoir plus que quiconque, y compris l'héroïne qui, typiquement, tarde à prendre conscience de ses sentiments ou du moins le prétend. Sur ce plan, les livres du corpus sont dans la lignée directe des romans de Burney. Comme elle, leurs autrices dépeignent des femmes introspectives conscientes de la nature de leurs sentiments :

That women may love, and be conscious of their love, whether or not the love is requited, now sounds like a truism; but for Burney this was territory worth fighting over. Jane Austen was able to joke about Richardson's doctrine in an early chapter of *Northanger Abbey*, perhaps because Burney had fought the battle. [...] Burney's heroines do fall in

---

<sup>693</sup> *Terentia*, vol. 1, 36.

love with the hero before his proposal, and they usually have sufficient access to their own emotions to be aware of the fact.<sup>694</sup>

Il est probable qu'en reproduisant des héroïnes silencieuses mais capables d'identifier leurs émotions, les romancières de l'école Burney firent résonner la même cause qui devint plus généralisée, la relayant et contribuant ainsi à invalider le modèle richardsonien. Savoir que les personnages ne peuvent pas admettre les sentiments qu'ils peuvent définir exacerbe la frustration de la lectrice qui semble avoir une vue d'ensemble de leur état émotionnel, puisqu'elle est capable de combiner leurs points de vue et connaît les obstacles qui forcent chacun à garder le silence ; elle sait donc que leur passion est réciproque. Mais l'impatience de la lectrice envers ces personnages est également un effet précieux de cette technique narrative puisqu'elle la pousse à lire la suite au plus vite pour en arriver à la scène des révélations. Juliet McMaster met en effet en lumière le motif de la "politique de non-communication" chez Burney et souligne le rôle de la frustration de la lectrice. Elle désigne ainsi le fait de perpétuellement remettre à plus tard les explications entre les protagonistes par l'expression haute en couleur de "*coitus interruptus* of discourse".<sup>695</sup> McMaster soutient son argument avec des exemples extraits de *Camilla* qui pousse cette technique à l'extrême mais les occurrences dans les romans précédents et chez nos romancières ne manquent pas.<sup>696</sup>

En conséquence du point de vue omniscient affiché par la narratrice, la lectrice n'est pas dupe quand le héros déguise l'amour romantique en amitié à plusieurs reprises dans *Terentia* : "Forgive, dearest Madam, the effusions of an heart ill at ease—from me you have nothing to dread—[...] rest assured, your virtues and your situation, without one interested view, have fixed me the sincerest of your friends!"<sup>697</sup> Le terme "friend" dépose alors un voile prudent sur les sentiments de celui-ci et l'autorise à davantage de familiarité avec l'héroïne en l'amenant à

---

<sup>694</sup> Juliet McMaster, "The Silent Angel: Impediments to Female Expression in Frances Burney's Novels", *Studies in the Novel*, vol. 21, n° 3 (automne 1989), 239.

<sup>695</sup> "The frustrating policy of non-communication supplies the main dramatic action. Edgar and Camilla, circumspectly circling each other, cannot stay apart, but cannot satisfactorily meet either. A typical scene consists of their coming together as by some force of magnetism, each in the 'hope of some happy explanation'" (p. 235); Edgar wants Camilla 'but to answer him with openness' (p. 235);—(ha, ha! the reader learns to respond); despite temporary misunderstandings they move towards full communication; but just as they are on the brink of an éclaircissement, 'the parlour door opened, and Miss Margland stalked into the room... A spectre could not more have startled or shocked Camilla' (p. 236)—and the scene ends in frustration again", McMaster, 243.

<sup>696</sup> Entre autres : "My first impulse was to call him back, and instantly tell him the whole affair; but I checked this desire, though I would have given the world to have indulged it", *Evelina*, 303.

<sup>697</sup> *Terentia*, vol. 1, 41-42.

baisser sa garde, même si le superlatif tend à l'extraire du lot "friends". Un peu plus tard, Grovesby envoie à Terentia un portrait pour lequel il a posé en secret en usant de détours pour ne pas nommer son attachement : "this small remembrance of one, who, in defiance of the darkest fate must ever remain your unalterable friend".<sup>698</sup> Comme l'héroïne, le protagoniste noie le poisson à grand renfort de circonlocutions lorsqu'il évoque leur amour impossible ; "the darkest fate" équivaut ici au superlatif "the most *poignant misery*" déjà cité. Parce que l'amour muet est (prétendument) transmué en camaraderie avouable, Terentia accepte l'offrande sans scrupule : "had not Govesby, to whom the heart of Terentia had long been partial, avoided so carefully as he did the epithet love, and in its stead only sued for her friendship, little consideration would have been wanted to have returned a present so clandestinely received".<sup>699</sup> La relation des protagonistes reproduit celle centrale aux autres romans du corpus dans lesquels revêtir la peau d'un ami afin de pouvoir gagner la confiance de l'héroïne et évoluer dans le cercle des intimes qui gravitent autour d'elle est une stratégie récurrente du personnage masculin, caractéristique du jargon Burney.

Puisque la bienséance proscrit le terme "love", une variante du masque de l'ami-e sincère consiste à travestir les sentiments romantiques en amour fraternel, que ce soit le fait du héros ou de l'héroïne. Ainsi, dans *Lumley-House*, le protagoniste demande à l'héroïne la permission de l'aimer comme sa sœur : "You permit me, then, (he eagerly replied) to esteem, to love you as *my sister*?" He sighed and fixed his eyes on her with a look so penetrating that Ophelia became unable to answer".<sup>700</sup> À cet égard, Belvoir semble agir sur le modèle d'Orville, quoiqu'avec plus d'empressement, puisque ce dernier endosse lui aussi le rôle et titre de frère de l'héroïne en lui proposant son assistance comme il le fait avec sa sœur de sang.<sup>701</sup> Pourtant, Burney paraît quelquefois remettre en cause la nature des relations fraternelles et notamment le rôle conventionnel du frère comme protecteur et guide moral de sa sœur. Pensons par exemple à une des scènes les plus mémorables du roman où Evelina empêche le suicide de Macartney avant de

---

<sup>698</sup> *Terentia*, vol. 1, 113.

<sup>699</sup> *Terentia*, vol. 1, 113. Le personnage masculin est aussi le véritable frère de l'amie et protectrice d'Ophelia.

<sup>700</sup> *Lumley-House*, vol. 2, 48.

<sup>701</sup> "'Brother,' (taking hold of Lord Orville's arm) 'will you walk in with me?' 'Would to Heaven,' cried I, frightened to see how much Lord Merton was in liquor, 'that I, too, had a brother!—and then I should not be exposed to such treatment!' Lord Orville, instantly quitting Lady Louisa, said, 'Will Miss Anville allow me the honour of taking that title?' and then, without waiting for any answer, he disengaged me from Lord Merton, and, handing me to Lady Louisa, 'Let me,' added he, 'take equal care of both my sisters;' and then, desiring her to take hold of one arm, and begging me to make use of the other, we reached the house in a moment", *Evelina*, 313-314.

découvrir qu'il s'agit de son frère.<sup>702</sup> Peut-être cette réécriture parodique de la responsabilité du frère contribua-t-elle à ce que l'héroïne de *The Innocent Fugitive* soit celle qui propose cette configuration d'amour familial plutôt que romantique : "Believe me, my Lord, you possess my sincere esteem; and, as a *brother*, I shall always be happy to see you, if you ever again visit this place.' 'And why', said he in the tenderest accents, 'may I not yet hope to claim you by a more tender tie?'"<sup>703</sup> Là encore, les italiques semblent signaler à la lectrice le terme erroné que la suite du texte viendra corriger et remplacer.

En définitive, l'amour fraternel ou platonique se substitue à l'amour romantique dans ces romans pour ne pas heurter les convenances et pour faire régner l'étiquette. Néanmoins, la lectrice comprend bien vite que ces serments ne sont qu'apparat, au point que la seule lecture du titre de *The Platonic Guardian* suffit à deviner que la relation entre le tuteur et sa protégée n'aura, à terme, rien de platonique. Ces formes d'affection renouvelées d'un roman à l'autre suggèrent aussi que l'intimité, la confiance et la sécurité sont des valeurs plus sûres qu'une passion truculente. Ces récits paraissent alors préconiser la solidité d'un modèle de relation hommes-femmes, peut-être pour respecter l'étiquette et simultanément assurer une certaine stabilité au statut du roman. En effet, si l'amour représenté dans ces textes fait écho au statut de la fiction, alors le *novel* plus réaliste et didactique, puisqu'il facilite l'identification, surpasse l'exubérance de la *romance*. Paradoxalement, si les héroïnes ont conscience du fait que le contrôle social qui les font se sentir coupables lorsqu'elles s'expriment les handicap, elles s'y soumettent aux dépens de leur bonheur ; l'impossibilité de faire connaître leurs sentiments coûte cher à leur stabilité émotionnelle et engendre souvent leur désarroi. En redéfinissant les sentiments des protagonistes pour en changer en apparence la nature et placer les personnages masculins dans ce que l'on appellerait aujourd'hui en langage familier la *friendzone* ou la *brozone*, les romancières passent leur passion sous silence sans pourtant la cacher à l'interprétation de la lectrice.<sup>704</sup> Leur ardeur est ainsi rendue acceptable, policée et disciplinée, un phénomène qui concourt à en faire de même avec l'écriture féminine. Au bout du compte, la prépondérance de la vérité, celle du

---

<sup>702</sup> *Evelina*, 184. Nous reviendrons sur l'influence de cette scène sur les textes étudiés dans le prochain chapitre.

<sup>703</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 100.

<sup>704</sup> "Friendzone", 1 : "A particularly aggravating metaphorical place, that people end up in when someone they are interested in only wants to be friends" ; "Brozone", 3, "When a girl friendzones but uses the trick of calling not just a best friend but a brother", *Urban Dictionary*, consulté le 15 juin 2021 <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Friendzone> et <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Bro%20Zone>.

mot "truth" et l'accent porté sur le fait de dire les bonnes choses coopèrent pour contrebalancer tout ce qui ne peut pas être exprimé dans le récit par respect du décorum mais servent aussi, par contraste, à mettre en évidence l'ampleur des domaines interdits.

## 2. L'expression du non-dit

Même si nous avons précisé que la conduite vertueuse des personnages féminins passe par l'expression de la vérité, elle exige bien souvent de suspendre tout discours lorsqu'une parole sincère serait contraire aux règles de bonne conduite. Par conséquent, ces personnages s'astreignent à dire la vérité, rien que la vérité, mais pas toute la vérité, et surtout pas à n'importe qui. Lorsque l'héroïne des romans épistolaires se livre à une amie de confiance dans un cadre privé, elle émet occasionnellement un type de jugement que la langue liée des personnages féminins des romans à la troisième personne ne leur permet apparemment pas de prononcer. Ces récits semblent suggérer que l'expression à l'écrit encourage les confidences et que ces moments passés seules face au papier donnent aux héroïnes la possibilité de se délester d'une partie du poids des paroles et émotions réprimées au quotidien. La correspondance fait alors office d'exutoire qui les enhardit suffisamment pour qu'elles frôlent l'inconvenance en mettant en question le bienfondé de certaines alliances. Evelina, par exemple, trouve que Mrs Mirvan n'aurait pas dû épouser le capitaine ("[she] deserved a better lot. I am amazed she would marry him"), Clarinda se demande pourquoi son gardien a choisi son épouse dans *The Platonic Guardian* ("if I have not the highest opinion of his lady, I have great reason to be satisfied with my guardian; who is gentle in his manner, and it is evident would be much happier if his lady's disposition were more equal to his own. What, I wonder, was his reason for marrying Lady Anne?") tout comme Ophelia, qui se pose la même question au sujet du héros de *The Conquests of the Heart* ("I am very much concerned to find that a character as Montague Seymour should be joined, for I cannot call it matched, to a woman of the disposition you paint Mrs. Seymour; that he should so err in his choice, and that it should be an error which will in all likelihood destroy his peace").<sup>705</sup> Mais leurs commentaires sont plus ingénus que malveillants et seule leur authentique stupéfaction de rencontrer des couples aux valeurs si mal assorties les pousse à défier la pudeur en formulant une pensée intime. Pour les romancières des deux derniers romans

---

<sup>705</sup> *Evelina*, 40 ; *The Platonic Guardian*, vol. 1, 3 ; *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 17.



cités, il s'agit d'une manière de dénoncer les conditions des mariages arrangés ou mercenaires par le biais d'un regard innocent, excusable étant donné que les jeunes femmes n'ont pas conscience d'aller à l'encontre du politiquement correct en verbalisant ainsi leurs opinions véridiques.

Bien souvent, le caractère élusif de la "vraie nomenclature" implique que le langage se dérobe aussi bien au niveau syntaxique que lexical. Parce que l'attachement des autrices du corpus à représenter des personnages sincères se heurte aux contraintes de l'étiquette, l'expression de ces derniers passe fréquemment par l'hésitation et le contournement. Outre le recours aux euphémismes déjà observé, de nombreuses aposiopèses rendent ainsi le silence des personnages éloquent dans les passages au discours direct. Celles-ci sont annoncées par la ponctuation, tirets et points de suspension, qui inscrit l'indicible. Signe récurrent dans tous ces romans, le tiret, plus ou moins long, fragmente l'écriture de chacun tout en les reliant entre eux dans l'imaginaire de la lectrice les romans de la même communauté. Juxtaposés, ces fragments semblent suggérer différentes manières d'envisager les mêmes difficultés d'expression chroniques, la même intrigue et par extension, la réalité. Nous tâcherons maintenant d'inventorier différents types d'aposiopèses dans le but de circonscrire les principaux contextes où ces difficultés émergent.

Difficile de parler d'interruptions du discours dans les récits de deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sans évoquer Laurence Sterne, dont la prose est connue pour sa profusion de tirets, ses accumulations d'astérisques et ses espaces blancs. Anne Bandry-Scubbi explique que *The Sentimental Journey* (1768) inspira trois continuations mais aussi un bon nombre d'imitations, de "Journeys 'à la Sterne'" et de textes dérivés.<sup>706</sup> Mais si ce texte put donner l'impression à de nombreux écrivains qu'il était possible de juxtaposer des fragments si on les reliait par des tirets, l'art de l'interruption n'est pas donné à tous. Tandis que chez Sterne, les aposiopèses sont principalement liées à deux domaines de connaissance et d'expérience, le sexe et la mort, comme l'analyse Mary Newbould, elles jouent un rôle fort différent dans les récits de nos romancières

---

<sup>706</sup> Anne Bandry-Scubbi, "Récréation du *Sentimental Journey* de Sterne : une suite récréative à but lucratif", *XVII-XVIII*, n° 49 (1999). 313.

moins "hardies", où l'interruption marque généralement la nervosité. Diverses modalités peuvent toutefois être identifiées, y compris, nous y reviendrons, d'occasionnels traits d'humour.<sup>707</sup>

Dans les romans à l'étude, les interruptions de discours les plus communes sont du seul fait du locuteur, ou plus souvent encore de la locutrice. Submergé par l'émotion, le personnage s'arrête au beau milieu de sa phrase, incapable de poursuivre. Un bon exemple peut se lire dans *The Platonic Guardian* quand Clarinda s'imagine que quelque chose de terrible est arrivé à son tuteur :

"My amiable young friend will be shocked to hear that all is not right with Mr Crawford and Lady Anne." "As how? (said I with quickness) Pray, good your ladyship, keep me not in suspense? Lady Anne, I hope, is well? Mr Crawford——" A faintness seized my trembling limbs; the sentence died in my tongue, and I could not articulate another word!<sup>708</sup>

Le choc émotionnel de l'héroïne lui cause une réaction physique si forte que ses interlocutrices comprennent qu'elle est éprise de son tuteur et cherchent à la reconforter lorsqu'elle se confie à elles.<sup>709</sup> Son état rappelle les multiples occasions où Evelina, pétrifiée par l'émotion, est également dans l'incapacité de s'exprimer.<sup>710</sup> Remarquons que dans une occurrence particulière, les tirets fonctionnent sur un mode différent de celui le plus fréquemment noté dans les romans du corpus :

I was so much confounded, that I could not speak; yet, finding he walked quietly on, I could not endure he should make his own interpretation of my silence; and therefore, as soon as I recovered from my surprise, I said, "Indeed, my Lord, you are much mistaken,—Mr. Macartney had particular business with me,—and I could not,—I knew not how to refuse seeing him,—but indeed, my Lord,—I had not,—he had not,—" I stammered so terribly that I could not go on.<sup>711</sup>

---

<sup>707</sup> Mary Newbould, "Sex, death and the aposiopesis: Two early attempts to fill the gaps of Laurence Sterne's *A Sentimental Journey*", *Postgraduate English*, n° 17 (2008), 3.

<sup>708</sup> *The Platonic Guardian*, 148.

<sup>709</sup> *The Platonic Guardian*, 149-150.

<sup>710</sup> Les quelques exemples suivants décrivent chacun les réactions d'Evelina en présence de Lord Orville, même si d'autres situations provoquent des difficultés similaires tout au long du roman : "He seemed very desirous of entering into conversation with me; but I was seized with such a panic, that I could hardly speak a word", 31 ; "I was confused, I made no answer, but hung my head, like a fool, and looked on my fan", 32 ; "This put so great a constraint upon my thoughts, that I was unable to go further than a monosyllable, and not even so far, when I could possibly avoid it", 34 ; "This compliment,—from Lord Orville,—so surprised me, that I could not speak; but felt myself change colour, and stood, for some moments, silent and looking down", 73 ; "I could not immediately answer; I seemed *choaked*, and was even forced to support myself by the garden-gate", 302.

<sup>711</sup> *Evelina*, 299.

Au lieu de signaler la disparition d'un mot ou de toute une proposition, le tiret notifie ici le bégaiement de l'héroïne et permet à la lectrice de se figurer sa respiration saccadée.

Un autre type d'interruption courant implique cette fois l'intervention d'un facteur extérieur, tiers ou événement critique qui coupe court à la conversation et maintient la tension dramatique. Dans *Lumley-House*, le héros semble prêt à révéler ses sentiments pour Ophelia après l'avoir vue embrasser un portrait qu'il pense être celui d'un prétendant alors qu'il s'agit en réalité de la miniature de son père contenu dans le médaillon reçu à sa naissance, mais l'irruption d'autres personnages l'en empêche :

"Ah! Seek not (he replied) to deceive me; have I not seen his portrait pressed to your lips, to those lips that—But I distress you, pardon my impertinence! it is true I have not title to your confidence. But I had hopes that your goodness, perhaps"—At this embarrassing moment they were interrupted by Osmond and Eugenia.<sup>712</sup>

Comme à d'autres moments, le passage comprend l'enchaînement de deux aposiopèses qui mettent en évidence les hésitations et difficultés de communication du personnage. La première tient de l'autocensure et frustre particulièrement l'attente de la lectrice puisque si elle est capable de deviner comment la phrase de Belvour devait finir, elle peut s'étonner que l'héroïne, au contraire, ne le soit pas. La seconde, qui correspond à l'arrivée d'autres personnages, prive les protagonistes de toute possibilité d'explication, contribuant ainsi à la politique de non-communication du roman. À ce moment du récit, Ophelia a conscience de ses propres sentiments mais pense encore qu'ils sont à sens unique. L'éclaircissement encore repoussé, les héros continuent de s'imaginer des choses sans fondements. Lui la croit fiancée à l'homme du portrait, elle, le voyant tourmenté suite au précédent épisode, le pense épris de la fille fade et capricieuse du comte et de la comtesse qui résident à Lumley-house :

"May they then be happy! But is it possible that Lord Belvour, so refined, so sensible, so accomplished"— At that moment the chaise stopped at the door of Lumley-house, and he was at its side, she blushed at the remembrance of her contemplations, and gave him her hand, he led her up the steps, at the top of which she met Osmond and Eugenia.<sup>713</sup>

Le lendemain, la rêverie d'Ophelia s'arrête en même temps que le cabriolet envoyé par Belvour pour la conduire au manoir. L'arrivée à destination la ramène à la réalité tandis qu'Ophelia, gênée

---

<sup>712</sup> *Lumley House*, vol. 2, 10.

<sup>713</sup> *Lumley-House*, vol. 2, 13-14.

et confuse de la teneur de ses méditations, rougit avant même d'être allée au bout de sa pensée. Un facteur matériel, à savoir l'arrêt du véhicule, empêche donc la protagoniste d'aller trop loin en lui défendant de formuler même mentalement un commentaire potentiellement mesquin sur Lady Eugenia. Pour la narratrice, cet aspect pratique est commode car il permet de présenter l'héroïne comme une jeune femme suffisamment innocente pour avoir honte d'une faute, dans ce cas un manquement aux bonnes manières, qu'elle n'a pas encore commise.

Forme plus spécifique d'aposiopèse causée par un facteur extérieur, les interruptions dues à l'intervention d'un tiers comprennent les occurrences où un personnage coupe la parole à un autre. L'une d'entre elles dans *The Platonic Guardian* s'accompagne d'un geste de la main : "What! (cried I,) leave your native place, where nothing but happiness awaits you, to accompany a wretched wanderer!—a very beggar! No, never——' He put his hand before my mouth to prevent my finishing the sentence".<sup>714</sup> L'interaction implique deux personnages masculins, le tuteur et son médecin qui le force à accepter son aide lorsqu'il décide de quitter sa femme. Si l'intervention physique peut s'assimiler à une marque d'impolitesse, elle rapproche en réalité les deux hommes en effaçant la hiérarchie sociale qui les sépare. Le tiret souligne alors la complicité qui les unit et leur permet une plus grande familiarité que ne le voudrait l'étiquette.

Contrairement à ce que l'on pourrait anticiper, dans *The Platonic Guardian*, ces circonstances sont souvent le fait d'un personnage féminin qui affirme ses convictions et défend son point de vue. Eliza Pembroke se distingue comme un personnage plutôt téméraire, qui fait plus librement usage de la parole que beaucoup de ses homologues. Prenons l'occasion du mariage des amis de l'héroïne qui provoque une discussion autour de la relation de cette dernière avec son soupirant :

"Miss Pembroke has been asking my opinion of Mr. Merrick. I told her, I thought him a very deserving young gentleman; and one that will make a very good husband, if ——" There I stopped. "I will be but a dutiful and obliging wife,—I suppose you were going to say. Upon my word, that insolent Lord Bently has made me despicable in the eyes of every one [*sic*]; but he used not to be so ill-natured. I have a great mind to quarrel with you, as the cause of all his impertinence".<sup>715</sup>

Si ici l'héroïne s'interrompt d'elle-même par réticence à commettre une bévue et à vexer son interlocutrice, Eliza remédie à cette rupture de communication en finissant la phrase sans

---

<sup>714</sup> *The Platonic Guardian*, 133.

<sup>715</sup> *The Platonic Guardian*, 248.

ambages. De cette façon, elle s'oppose à culture du non-dit et de la prudence oratoire excessive grâce à une succession d'interventions similaires dans le même chapitre. Son franc-parler et ses traits d'esprits déboussolent son prétendant qui semble consterné par le discours qu'elle tient contre l'institution du mariage alors qu'il s'apprête à lui demander sa main : "that you would, on the day Lady Ophelia makes Lord Enfield happy——" "Condescend (interrupted Eliza) to make you miserable! Now I have hit the point; but I have already told you I never intend to marry".<sup>716</sup> Le tiret qui signale l'interruption semble bâillonner le jeune homme. Non seulement Eliza coupe court à son initiative, mais elle dénonce aussi son acharnement en mettant au jour la dualité entre mariage d'amour et mariage de raison grâce à une antithèse qui repose sur un parallélisme de construction. La réponse du personnage masculin, condensée au discours indirect par l'héroïne qui le prend en pitié ("Poor Merrick was much hurt by his slight"), n'est pas de taille pour riposter à la tirade revendicatrice d'Eliza :

I always told you, whenever you preached up lasting love, and such nonsense, that I never could bear the idea of being cooped up with a fond husband, and be thought of no consequence but to bring children into the world; who, before I chose to be thought antient, would, perhaps, make me a grandmother! These notions may, for any thing [*sic*] I know, last me these twenty years; and, while that is the case, it would be a sin to marry, as the good folks of this mansion have thought proper to inform me. So, wishing you a more favourable reception, I bid you adieu.<sup>717</sup>

Comme dans les romans de Burney, même si l'héroïne est consciente du système à deux poids, deux mesures, elle obéit en grande partie aux règles de bienséance alors que les discours et comportements les plus radicaux sont le fait d'un personnage secondaire. Exprimer les paroles dérangeantes de la bouche d'un personnage de second plan permet ainsi aux romancières de dénoncer les injustices faites aux femmes sans ouvertement invalider le modèle de bonne conduite incarné par l'héroïne vertueuse. Notons qu'Eliza devient Lady Haywood peu après lorsqu'elle épouse Sir Charles qu'elle a rencontré au mariage mentionné plus haut, sans pour autant changer ses habitudes de communication directe.<sup>718</sup> Le nouveau nom du personnage n'est vraisemblablement pas anodin au vu notamment de la place accordée à la question du mariage

---

<sup>716</sup> *The Platonic Guardian*, 248-49.

<sup>717</sup> *The Platonic Guardian*, 249-250.

<sup>718</sup> Sa réaction au jugement que son mari porte sur ses amies en témoigne : "I am extremely sorry, Sir Charles, that you did not let me know the contracted sphere you expected me to live in; but, as you did not, and I have not given my word to alter my conduct, I do not hold myself under any tie to discard my old friends for a new one, that, perhaps, will not make up for their loss!", *The Platonic Guardian*, 286.

dans *The Female Spectator* publié par l'autrice du même nom.<sup>719</sup> Le récit n'invite pas à prendre Eliza pour exemple ("Miss Pembroke affords you some entertainment, though her character is by no means worthy of imitation") puisque son mariage et son bonheur pâtissent de ses écarts de conduite et surtout de sa "passion destructrice" pour les jeux de cartes ("Thus has this unhappy woman rendered, in all probability, a whole life wretched by the indulgence of one ruinous and destructive passion!").<sup>720</sup> Pourtant, le personnage est pardonné à la fin du récit une fois qu'elle promet à son époux de maîtriser ses passions et de se retirer à la campagne pour ne pas céder aux tentations de la ville, une réhabilitation qui suggère que la romancière ne condamne pas trop sévèrement son caractère controversé.

Il nous semble important de préciser que parmi les romans du corpus, ces types d'aposiopèse ne sont pas l'apanage de l'école Burney des années 1780. Une plus grande gamme d'aposiopèses encore se joue par exemple dans *Julia de Vienne* où les plus remarquables indiquent l'autocensure et la correction de ses propos (1, 3, 4), l'interruption par un tiers (5) ou produisent un effet comique (2, 4) :

(1) "Alas! I must become a nun, and forever quit the world and its...' She was about to add pleasures, but De Montmorency only presented himself to her imagination; and her tears increased".

(2) "Instantly saddle my horse,' he furiously cried. 'Oh! the monster, I will pursue, and make him a dreadful example of my just revenge. I will—' And uttering these words he looked round, and saw himself alone. The servants, not having received any fresh orders, had returned to the castle".

(3) "Nothing but the Almighty's interference can restore me to—' she was about to add—my friends: but suddenly recollecting that no fellow-being, save only one, was interested even in the continuance of her existence; [...] her heart swelled, and changing her expression, she added, 'to the invaluable blessing of liberty"

(4) "Fortunate De Montmorency!" he at length said in a low voice; "what would I not give to excite such... madam," he added more calmly, "what I have just hear relieves in some degree my apprehensions about the count".

(5) "Frederic! I entreat, I implore you... Unfortunate, ill-fated Julia, what will become of her, if... and 'tis I—I am the cause of this... De Montmorency, my earliest, my dearest friend, in mercy to your wife and child, moderate your just indignation! Let contempt alone be his punishment of... publicly unmask the villain, Rosinval, but do not commit

---

<sup>719</sup> Nous pouvons citer parmi tant d'autres exemples le témoignage d'une épouse fictive : "When we are deliberately made miserable, nay, even compelled by the authority of our parents to enter into bonds from which death alone can set us free, the blame must lie on them, though the misfortune is all our own". Eliza Fowler Haywood, *The Female Spectator* (Londres : H. Gardner, 1771), vol. 3, 206, consulté le 15 juin 2021 sur <https://catalog.hathitrust.org/Record/000449380>.

<sup>720</sup> *The Platonic Guardian*, 259, 326.

yourself——" "He shall die!" said De Montmorency, interrupting the chevalier with fury.<sup>721</sup>

Le non-dit et l'indicible participent à l'impression d'enfermement et d'étouffement ressentie par l'héroïne du récit, victime d'un enlèvement. *Julia de Vienne* s'appuie ainsi sur les aposiopèses récurrentes de l'école Burney qui dénoncent la pression des exigences de la société sur l'expression féminine surtout et les diversifie encore, misant sur la ponctuation pour jouer avec les attentes du lectorat et créer la surprise.

Relever les interruptions de discours nous permet de constater qu'elles ne concernent pas uniquement les locutrices féminines, ni dans *Julia de Vienne* ni dans les autres romans mentionnés dans cette partie. Néanmoins, elles ne semblent pas affecter les personnages masculins pour les mêmes raisons ni dans les mêmes proportions. Elles ne découlent pas, chez eux, d'une mortification paralysante mais plutôt d'un respect de bienséance ou d'une interruption matérielle qui sert le récit en construisant la tension dramatique. Lorsqu'une émotion suspend leur parole comme dans *Julia de Vienne* (2), ce n'est pas la panique ou la terreur mais la colère et la jalousie. Dans *The Innocent Fugitive*, l'écriture paratactique dans une lettre d'un personnage féminin reflète son agitation face aux larmes de son prétendant qui se repent d'avoir douté de sa fidélité, rendu muet par l'émotion l'empêchant apparemment de poursuivre ses excuses : "He was affected—he could not speak—the tears gushed from his eyes. This was too much—my soul melted in his favour—I promised to forgive him!—his gratitude brought the tribute of many from mine. I believe I have really an affection for him".<sup>722</sup> Le trouble du personnage fautif rencontre l'empathie du personnage féminin, là où cette dernière ne trouvait qu'indifférence et cruauté. La ponctuation ainsi que l'enchaînement des causes et effets sans articulation logique suggèrent que l'écriture et le comportement du personnage sont dictés par ses émotions plutôt que sa raison. Si ces derniers points nous invitent à ajuster le point de vue de McMaster au sujet de Burney, en ajoutant que chez ses imitatrices la retenue ou l'emportement des personnages masculins est souvent une difficulté de plus qui compromet l'équilibre

---

<sup>721</sup> *Julia de Vienne, a Novel, in Four Volumes, Imitated from the French, by a Lady* (Londres : H. Colburn, 1811), vol. 1, 55, 171 ; vol. 2, 154 ; vol. 4, 92, 216.

<sup>722</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 174-75.

émotionnel des personnages féminins, notre analyse ne remet pas en cause son parallèle entre les obstacles à l'expression de l'héroïne et à celle de son autrice :

The impediments to expression that she presents with such variety and vividness in her novels are peculiar to women, and a source of agonizing distress to each of her heroines. Her heroines, to be sure, are like their author in abiding by the requirements of propriety that keep them gagged. And in fact their inhibitions in emotional expression, as I shall suggest, are analogous to the prejudices against female authorship that Burney had to encounter herself. They win through to happiness (and she to authorship) without overtly becoming rebels against the rules that have made them suffer. But their fables have dramatized the injustices which by good fortune they survive.<sup>723</sup>

La représentation des difficultés de certains personnages masculins à révéler leurs sentiments tout comme le fait qu'il serait inconvenant pour les personnages féminins de les devancer permet à ces romans de participer au débat sur la sensibilité, la féminité et la masculinité, tel que *Lumley-House* l'illustre peut-être de la manière la plus flagrante. À l'inverse d'autres personnages masculins du corpus, les héros de nos récits ne semblent pas mettre ouvertement la santé psychologique des héroïnes en péril ; ils sont en effet à la fois des hommes d'action et des hommes de cœur, conformément au portrait idéal peint clairement dans *The Citizen* en 1790. Le personnage central de ce roman épistolaire ressemble à plusieurs égards à un Evelina au masculin, un fils illégitime qui souhaite faire son entrée dans le monde ("enter into the active scenes of life").<sup>724</sup> Il est décrit comme "a man of sentiment", une épithète qui rappelle le titre du roman *The Man of Feeling* de Henry Mackenzie publié en 1771, un homme qui tempère sa fierté virile en apprenant petit à petit les vertus du travail et du commerce au contact du cœur "féminin" de son tuteur.<sup>725</sup>

En bref, dans le sillage du sentimentalisme, le non-dit est un mode opératoire des romans de l'école Burney qui fait partie intégrante de leur style d'écriture. Ces textes éduquent la lectrice à "remplir les espaces blancs" à force de répétition, lui permettant d'augmenter son bagage culturel et d'interpréter plus facilement les récits similaires.<sup>726</sup> La fréquence et la variété des aposiopèses dans ces textes s'expliquent par l'ampleur des contraintes auxquelles se heurte

---

<sup>723</sup> McMaster, 236.

<sup>724</sup> Ann Gomersall, *The Citizen* (1790, Margaret S. Yoon, éd., Londres : Routledge, 2013), 65.

<sup>725</sup> "My heart is too *womanish* to brave such an encounter", *The Citizen*, 46, 58.

<sup>726</sup> "Le texte est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc [...] parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [et] parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner", Eco, 63-64.



l'expression des femmes, tandis que leur récurrence resserre les liens entre les romans de cette communauté. Autocensure, perte de moyens et interruption due à un facteur extérieur participent au même effort de mise en lumière de ces difficultés causées par des dynamiques de pouvoir inégales et le poids des bonnes manières. Ces stratégies du non-dit comptent donc sur les compétences interprétatives de la lectrice pour en prendre conscience. Ce problème est de plus consolidé par la relation des hommes à la communication : nous y reviendrons dans le chapitre suivant où nous nous concentrerons sur les rapports de force au sein des dialogues. Pour l'instant, nous nous attarderons sur deux romans du corpus postérieurs à la première vague de l'école Burney afin de déterminer comment se prolonge cette culture de la vérité contrebalancée par le non-dit.

### 3. Incidence et transformations du jargon Burney : *Things by their Right Names* et *Geraldine*

*Things by their Right Names, by a Person Without a Name* attribué aujourd'hui à Frances Jacson paraît avoir sa place toute trouvée dans notre réflexion sur le pouvoir de la dénomination ou de son absence, ne serait-ce que par son titre. Si les critiques de l'époque n'y virent pas de ressemblance avec Burney, l'intrigue qui revisite la question de la légitimité et de la recherche d'un époux digne d'une jeune héritière orpheline de mère et délaissée par son père ainsi que les noms propres des personnages proches de ceux d'*Evelina* laissent deviner la probable influence de la romancière.<sup>727</sup> Publié en 1812, ce roman au titre et à la signature intrigants semble signifier la volonté de son autrice d'établir un mode de communication plus direct après les méandres du jargon romanesque des années passées. Le contraste paradoxal entre le titre et la signature suggère que l'autrice put tirer profit du processus de mise en lumière des exigences sociétales incohérentes portant sur la conduite et l'expression des femmes, écrivaines ou autres, opéré par les romans anonymes de l'école Burney. Nous pouvons en ce sens considérer ces derniers comme les ouvriers d'une étape de défrichage. Ils révélèrent le besoin d'une langue uniformisée pour limiter les ruptures de communication avant de laisser la voie à un mode d'examen encore plus systématique du lexique destiné à cet effet. Ainsi, le roman présent se positionnerait en réaction

---

<sup>727</sup> Lord Enville, l'oncle de l'héroïne prénommée Caroline, veut qu'elle se marie avec son fils, déjà épris de Miss Evelyn qu'il épouse en secret. Simultanément, un personnage du nom de Mr Beaumont fait la cour à Caroline qui lui préfère un autre de ses cousins. Les noms des personnages rappellent ainsi ceux de la mère d'*Evelina* (Caroline Evelyn), de son père (Sir John Belmont), et de son prétendant (Lord Orville).

à la culture du non-dit dont il proposerait l'alternative en continuant la quête de précision du langage, une hypothèse qui se voit consolidée dans les conséquences du mauvais usage représentées dans le récit.

Toutefois, à en croire le critique de *The British Review*, les efforts de langage revendiqués dans le roman n'aboutissent pas, en dépit de l'insistance du narrateur à enseigner la science de la "vraie nomenclature", puisqu'il lui reproche les mêmes clichés sentimentaux qu'à ses prédécesseurs, dénigre son style d'écriture et regrette en particulier son emploi des noms composés :<sup>728</sup>

For the rest of the characters we refer our readers to all the novels that ever were written. [...] With respect to our author's style, we cannot but wonder at his skill and intrepidity in the use of long and compound epithets, which savours so strongly of the pathetic language of some of our never-enough-to-be-admired daily papers. By way of specimen we extract the following: 'at present alienated property;' 'from his well-reported schooldays to his now full meridian of well-deserved reputation;' 'strength-bestowing meals;' 'evergrowing displeasure;' 'never to be broken gratitude;' 'newly-regained sedateness;' 'action-directing heart-seated religion;' 'snow-souled automatons.' [...] The story is ill imagined, and exhibits in the scenes and dialogues to which it gives birth no small quantity of sentimental common place.<sup>729</sup>

Si certains des groupes nominaux donnés comme exemples paraissent effectivement ajouter des caractéristiques superflues, les adjectifs composés qui les complètent permettent aussi à l'autrice de représenter aussi précisément que possible une image ou un sentiment dans l'optique d'accompagner l'interprétation de la lectrice et d'éviter tout malentendu. En outre, le nombre écrasant d'épithètes dérivés de verbes, formés sur des participes présents ou des participes passés (c'est le cas de tous les exemples énumérés ci-dessus et de la plupart des occurrences de ce type que nous avons repérées dans le récit), implique une capacité d'évolution non seulement du langage mais aussi des états, tout en mettant en exergue l'agentivité et donc la responsabilité de l'humain sur ces derniers. Ce souci de l'exactitude illustré par ces expressions semble prendre le contrepied du langage plus labyrinthique des romans des décennies précédentes. *Things by their Right Names* dénonce ainsi les nombreux euphémismes et périphrases présents dans le

---

<sup>728</sup> "The science, therefore, that remains still untaught, is 'the science of calling things by their right names:' and this science I undertake to teach" ; "He possessed qualities which he owed to God alone. I have not mistaken the word. When I am teaching the science of true nomenclature, it would ill become me to put the effect for the cause", *Things by their Right Names*, 3, 5.

<sup>729</sup> *The British Review, and London Critical Journal*, vol. 4 (1812), 382-84, consulté le 14 février 2021 sur <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433081647988&view=1up&seq=412>.

"vocabulaire moderne", c'est-à-dire particulièrement à la mode dans les romans, par le biais de l'incompréhension qu'ils rencontrent de la part d'un personnage appartenant à une génération révolue :

No one had a truer nomenclature than Mr. Fitzosborn, when he spoke of virtue and vice in which he had no share: he was unacquainted with, and would not have understood, the modern vocabulary. He knew not what was meant by an 'amiable weakness.' He had no conception that 'an unfortunate passion' explained the premeditated invasion of the peace and honour of a husband, or 'indiscretion' the grossest act of unfaithfulness in a wife. He knew nothing of 'vows which, registered in heaven,' annulled those registered on earth; of the 'union of hearts' which superseded all other union; nor could he better understand that seduction was 'gallantry,' or murder a 'point of honour.' He did not know that 'a little derangement' meant a bankruptcy, or 'the settling one's affairs' was depriving one's creditors of half their due. He was not aware that 'candour' was the toleration of every vice; or 'freedom from prejudice,' infidelity.<sup>730</sup>

Ce passage semble suggérer que l'emploi d'une langue polie empreinte de délicatesse n'efface en rien la vulgarité ou l'immoralité des actes qu'il maquille et sert seulement à complexifier la communication, le même phénomène que les romans de l'école Burney soulignaient déjà en faisant usage de ce langage poli et des ruptures de communication exigées par la bienséance. La définition que le narrateur donne ici de "candeur" comme tolérance de tous les vices invite peut-être d'ailleurs à regarder d'un autre œil la mention de la "lectrice candide" des préfaces d'*Evelina* et de *The Conquests of the Heart* mentionnées en début de chapitre. La formule présumerait d'une complicité dans le langage entre l'autrice et la lectrice mais atteste aussi que ces romancières cherchaient à tempérer les allégations d'immoralité soulevées contre le roman.

Nous pouvons également alors supposer que l'importance accordée par Jacson au pouvoir de la dénomination pourrait émaner d'un souhait de dépasser la définition étriquée du roman afin de le valoriser. Cette science de la nomenclature qu'elle représente vient compenser l'anonymat de l'autrice tout en semant le doute sur son genre. En effet, la signature pseudo-anonyme "by a person without a name" rappelle les tournures *by a lady* ou *by a gentleman* alors désuètes, l'année suivant le curieux emploi anachronique de la première par Austen, et interroge la tendance du lectorat et des critiques à considérer le roman comme féminin en substituant aux termes genrés un nom générique et neutre.<sup>731</sup> En effaçant l'identité de l'autrice, l'adjonction du groupe prépositionnel "without a name" incite particulièrement à identifier le narrateur comme

---

<sup>730</sup> *Things by Their Right Names*, vol. 2, 65.

<sup>731</sup> Voir partie I, chapitre 3, II, 2.

seul maître du récit, autrement dit à identifier la voix narrative à la présence de l'autrice. Or, contrairement à la voix narrative des romans de l'école Burney, le narrateur de *Things by their Right Names* est explicitement masculin, comme l'incipit le fait comprendre :

I too, like the rest of my species have my ruling passion; and this passion is, *the desire of being useful* [...] Were I a woman I might find, in an unwearied application to my distaff, the enjoyment, even to satiety, of my favorite desire; but being, unfortunately, of the other sex, and far gone in the habits of gentlemanly idleness, I am reduced to my pen, as the single mean in my power of being useful in my generation.<sup>732</sup>

En plus d'insister sur la division genrée du travail et des loisirs, le narrateur inverse le lien entre oisiveté et écriture féminine invoqué dans les préfaces de certains romans du corpus pour justifier l'intrusion de l'écrivaine dans la sphère publique.<sup>733</sup> Ainsi mené sous couvert d'autorité masculine, le récit pouvait être vu pour les critiques contemporains au texte comme plus légitime. Par conséquent, les marques de résistance aux contraintes imposées à l'expression des femmes auraient pu paraître plus crédibles à leurs yeux et, ce faisant, permettre à l'autrice d'être "utile à sa génération". Citons à titre d'exemple la liberté d'expression du personnage masculin que le narrateur contraste avec la retenue défensive de l'héroïne afin de souligner le fossé entre les conduites attendues des hommes et des femmes : "unrestrained by any of those feelings which had withheld the pen of Caroline, Edward joined to the large packet of letters which her servant conveyed to Henhurst the following epistle".<sup>734</sup>

L'empressement du critique cité plus tôt à prendre le genre revêtu par la voix narrative pour une preuve de celui de l'autrice peut étonner.<sup>735</sup> Sans doute le style de communication plus direct revendiqué par le narrateur contribua-t-il à former l'opinion du critique. Auquel cas, l'article révèle la disposition des critiques à sous-estimer la capacité créative de la romancière et reflète une vision simpliste du roman selon laquelle le narrateur serait nécessairement la voix de l'auteur. Notons que le genre du narrateur ne suffit pas à suspendre complètement la méfiance du critique à l'égard du genre romanesque, puisque la résolution de l'héroïne à mourir célibataire ("dying a *bachelor*") et l'emploi mixte du terme provoque son désarroi : "we confess our ignorance of the double use of this word bachelor, and can only presume that there is some singular propriety in this extension of its application to be accounted for [...]. But we leave it to wiser

---

<sup>732</sup> *Things by their Right Names*, vol. 1, 2.

<sup>733</sup> Voir I, 1 de ce chapitre.

<sup>734</sup> *Things by their Right Names*, vol. 2, 2.

<sup>735</sup> "He has chosen the form of a novel in order to meet the taste of the age", *The British Review*, vol. 4 (1812), 380.

heads than ours to determine whether this is calling things by their right names".<sup>736</sup> L'attitude dédaigneuse du critique vis-à-vis du lexique du narrateur susceptible de remettre en cause la réalité sociale implique sa difficulté à accepter que le roman puisse être un vecteur de contestation du *statu quo*. Il paraît en effet improbable que le critique n'ait pu imaginer la "propriété singulière" que l'héroïne invoque en aspirant à l'indépendance d'un "bachelor" plutôt qu'à l'opprobre réservé à une "spinster" ou une "old maid".<sup>737</sup>

Un autre élément atypique de ce roman lié à la représentation des femmes souligné par le critique est sa description de la dimension physique et fonctionnelle du corps des personnages féminins qui dépasse son expression plus délicate faite d'évanouissements, de rougissements et de pleurs dans la majorité des romans sentimentaux.<sup>738</sup>

Let us declare our admiration at the boldness of this author, who has been the first novelist that has ventured to talk of his heroine's appetite, and who has suffered his readers to surprise her in the coarse employment of eating and drinking. Neither does it seem that this author thinks it necessary to sustain the fair Caroline with nectar or ambrosia. It is a remark made by her young cousins, the daughters of Lord Enville, that "she does not care whether the eggs she eats are newly laid or not; and is not afraid of eating them when they are old." For our own part, we are depraved enough to think that a young lady would not be the more interesting or agreeable for having proved her philosophy in this way.<sup>739</sup>

Si l'étonnement du journaliste est réel, son admiration paraît ironique étant donné que le ton sarcastique qu'il emploie pour donner son avis sur les habitudes alimentaires de l'héroïne insinue que l'autonomie de la femme sur son corps et son appétit sont des notions dérisoires. Puisque Frances Jacson ne pouvait ignorer le risque que ses tentatives de redéfinition des rôles genrés rencontrent cette réaction, nous pouvons considérer la formule de signature qu'elle adopte ainsi que le genre de son narrateur comme une façon d'usurper l'autorité masculine pour traiter du langage afin d'être prise au sérieux. Son positionnement pourrait simultanément dénoter la pérennité de la peine qu'avaient les femmes à se penser comme autrices.

---

<sup>736</sup> *Things by their Right Names*, vol. 2, 179 ; *The British Review*, vol. 4 (1812), 382.

<sup>737</sup> L'*OED* mentionne l'emploi rare et archaïque du terme "bachelor" pour désigner une femme chez Ben Jonson en 1637 mais aussi le nom composé "bachelor woman" qui remonte à 1898 : "an unmarried woman who has her own income and lives independently, apart from her family or relatives". Les espoirs de l'héroïne de Jacson semblent anticiper cette définition qui contraste avec les connotations associées à celle de "spinster" : "a woman still unmarried; esp. one beyond the usual age for marriage, an old maid", "bachelor, n.", "spinster, n.", *OED*.

<sup>738</sup> C'est ainsi que Raven définit le roman "féminin" de l'époque : "domestic dramas where heroines blush, swoon, or face unbearable social ostracism because of minor breaches of decorum", *Garside 2000*, vol. 1, 28. Nous nous pencherons sur ces manifestations physiques des émotions dans le prochain chapitre (I, 3).

<sup>739</sup> *The British Review*, vol. 4 (1812), 383.

Sans surprise, le seul compliment véritable que le critique adresse au roman concerne son aspect le plus conservateur, conforme au "bon goût" :

But after all such parts are rejected as good taste, good writing, and accurate feeling must disclaim, let it be acknowledged with all due respect, that the book abounds in just sentiments, and useful distinctions, and loses no opportunity of placing religion before the reader in a form and attitude becoming her dignity.<sup>740</sup>

Puisque même prétendument écrit par un homme le critique considère que le roman s'adresse à une lectrice, il est indispensable que l'utilité morale du récit rachète ses aspects plus controversés. La foi chrétienne des personnages principaux permet ainsi de donner davantage de force à l'argument du narrateur qui situe leur vertu dans le soin particulier qu'ils apportent à nommer et définir les choses avec précision :

In the science of "calling things by their right names" may be found the secret of characters so uncommon as those of Edward and Caroline. [...] In professing themselves to be Christians, they believed themselves bound to become patterns of *meekness, humility, and moderation*. Reader! whoever thou art, go and do likewise!<sup>741</sup>

En incitant la lectrice à émuler les personnages, l'apostrophe finale conclut le récit de façon autoritaire. Le dénouement met ainsi au goût du jour la relation entre vérité et vertu illustrée par les romans de l'école Burney des années 1780 en associant explicitement le concept de vertu à celui de foi, comme le fait à sa suite *Geraldine, or Modes of Faith and Practice* (1820) sur lequel nous allons maintenant nous concentrer.

*Geraldine* partage avec le roman précédent un grand intérêt pour le pouvoir de la nomenclature. L'article de *The Monthly Review* à son propos passe pourtant cet aspect du récit sous silence. Contrairement à *Things by their Right Names*, *Geraldine* fut encensé par le journaliste : "both instructive and entertaining [...] veiling the sober face of truth in the smiles of fiction and joy".<sup>742</sup> Sans doute l'omniprésence de la notion de "foi" qu'annonce le sous-titre du roman donna-t-elle au texte une dimension didactique adroitement mise en scène pour que les questions de communication centrales au roman trouvent grâce aux yeux du critique. Dès les premières lignes, la lectrice surprend un dialogue animé entre Mrs Mowbray et son époux qui dévoile le penchant de ce dernier pour les définitions et donne le ton de leurs échanges à venir. L'échange divertissant contient, comme la suite du roman, une pléthore de références culturelles

---

<sup>740</sup> *The British Review*, vol. 4 (1812), 384.

<sup>741</sup> *Things by their Right Names*, vol. 2, 274.

<sup>742</sup> *Monthly Review*, vol. 42, (1820), 413.

et littéraires qui témoignent de l'érudition et des lacunes des personnages mais aussi des connaissances de l'autrice :

"But the word impossible is—"

"oh! spare me, I beseech," said the lady, with a look of mock-duplication; "spare me the definitions—the derivations: I have an instinctive, irresistible, unconquerable aversion to them; so lay aside that alarming logical look; for I defy you and Horne Tooke, and Johnson, and Lowth, and all the Pundits and Rabbis that ever existed, to make me like or enjoy a definition [...]. They may be highly satisfactory to some minds; to those who like to dig, and delve, and dive; but I, who would rather plume my wing, and soar wherever fancy leads, I declare war against them: they are the ruin of eloquence."

"Of what species of eloquence, my dear?" said Mr. Mowbray drily, "of a lover's, or a lawyer's, or a lady's?"<sup>743</sup>

Alors que la joute verbale qui oppose les époux crée une dynamique plaisante à la lecture, elle permet aussi à la lectrice de se faire une idée des attributs des personnages sans qu'ils soient décrits, une tendance caractéristique de ce roman. En effet, les passages de narration semblent plus courts que dans le reste des romans du corpus et la narratrice omnisciente ne s'autorise que de rares opinions personnelles tandis que la part belle est laissée au dialogue.<sup>744</sup> Nous pouvons supposer que la date de ce dernier roman, paru plus de 30 ans après ceux du noyau de l'école Burney, explique cet intérêt accru pour les moyens directs de représentation. La confrontation entre Mr Mowbray et sa femme permet ainsi de voir en action sa propension à tout vouloir catégoriser méticuleusement ("of a lover's, or a lawyer's, or a lady's?") et, dès le début du volume, anticipe les modes de communication multiples et inégaux dont il est question dans le récit.

Les exemples similaires sont nombreux : l'un d'entre eux reprend mot pour mot le titre du roman de Jacson, sans que nous puissions savoir s'il s'agit d'une allusion à celui-ci ou d'une simple coïncidence, puisque nous n'avons aucun moyen d'affirmer que Mackenzie l'ait lu : "but call things by their right names; let them have their appropriate epithets".<sup>745</sup> L'insistance du roman à dépeindre la nécessité d'une nomenclature exacte entre néanmoins en tension avec une discussion du statut de "la vérité". Alors que pour Geraldine, la vérité est non-négociable, la

---

<sup>743</sup> *Geraldine*, vol. 1, 2-3. Horne Tooke était un philologue qui travailla sur l'histoire de la parole, Robert Lowth était un évêque de Londres et un linguiste, Michael T. Davis, "Tooke, John Horne [formerly John Horne] (1736-1812), radical and philologist", *Oxford Dictionary of National Biography* (8 Octobre 2009) ; Scott Mandelbrote, "Lowth, Robert (1710-1787), biblical critic and bishop of London", *Oxford Dictionary of National Biography* (3 janvier 2008).

<sup>744</sup> Les dialogues des romans du corpus feront l'objet de notre attention dans le chapitre suivant, I.

<sup>745</sup> *Geraldine*, vol. 2, 181. D'après *The Orlando Project*, le titre de Jacson pourrait avoir été emprunté à la nouvelle du même nom d'Anna Laetitia Barbauld (*Evenings at Home*, 1792, vol. 1) ou imiter la tradition initiée par Robert Bage et William Godwin de contraster dans leurs titres ce qui est à ce qui pourrait être, "Frances Jacson: Writing", *The Orlando Project*, consulté le 15 juin 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=jacsfr](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=jacsfr).

perspective de Mrs Mowbray est plus utilitariste puisqu'elle déclare, en français, que "*tous les vérités ne sont pas bons à dire*" :

Geraldine again pondered in silence over the latitudarian morality of Mrs. Mowbray. The force of example had not destroyed that reverence for truth, which had been cherished with peculiar care in her childhood.

"Yes, I see," said Mrs. Mowbray, interpreting her looks; "I see you are going to talk to me of the beauty and simplicity of truth: but don't you know, that virtues carried to excess become vices, and have the most mischievous effect. Truth is a very majestic personage, and makes a grand figure in moral essays and didactic poems; but she is much too stately and formal to be employed on every occasion. One is really obliged to cut her now and then, like the rest of one's old-fashioned acquaintance. Good nature, good breeding, good sense, require it. You need not shake your head, Geraldine; a shake of the head is no argument."

"Your sophistry may bewilder, but it does not convince me," said Geraldine. "You try in vain, with all your ingenuity, to make the worse appear the better reason."

[...] "It is the most kind, benevolent thing in the world, to tell a *white lie*, now and then."<sup>746</sup>

Sur le plan argumentatif, l'esprit de Mrs Mowbray a l'ascendant sur la perspective bienpensante de Geraldine, moins éloquente. Cette dernière semble en avoir conscience étant donné qu'elle reproche à sa tante l'ingénuité déroutante de ses "sophismes" qu'elle ne parvient pas à contrer, comme l'indiquent ses silences, ses mouvements de têtes et ses réponses succinctes. L'habileté de Mrs Mowbray avec les mots est illustrée par son emploi de l'allégorie de la vérité qui rend la notion vulnérable et manipulable en la faisant paraître tangible ("cut her now and then"). La même idée peut être déduite de la remarque de Mrs Mowbray qui réprimande sa nièce au sujet de son utilisation d'aphorismes juste avant ce passage : "'How I hate aphorism!' exclaimed Mrs Mowbray: 'little formal, pungent, waspish, self-evident things: never quote them, Geradine; none but cold-hearted people ever quote aphorisms'".<sup>747</sup> En effet, son aversion pour les adages sous-entend qu'elle questionne la validité de ces généralisations et par extension de l'universalité de la vérité.

L'épisode concerne l'inconstance du prétendant de l'héroïne et les sentiments de cette dernière à son égard : "I still love Montague, but too fondly; but to marry a man whom I have ceased to respect or esteem, would be worse than weakness".<sup>748</sup> Si la déclaration de son amour reste pour Geraldine une affaire épineuse comme chez les autres héroïnes, son accès à ses émotions lui permet de les nommer bien avant la fin du roman. Sa conscience de

---

<sup>746</sup> *Geraldine*, vol. 2, 251-53.

<sup>747</sup> *Geraldine*, vol. 2, 248.

<sup>748</sup> *Geraldine*, vol. 2, 249.



l'incompatibilité de ses sentiments et de ses valeurs lui permet de contenir ses désirs et d'y renoncer suffisamment tôt dans le récit pour qu'elle puisse encore, tout au long du dernier volume, trouver un remplaçant à Montague plus en adéquation avec sa définition de l'amour. La séparation des protagonistes peut toutefois étonner, du fait de l'évolution de leur relation encouragée par le point de vue de la narratrice dans les premiers volumes du roman. Comme dans les récits de l'école Burney, Geraldine et Montague sont d'abord retenus par une pudeur polie qui les empêche de définir leurs sentiments mutuels : "how often had a smile at the sudden, involuntary meeting of their eyes, expressed their consciousness of this sympathy; but love—love, had never once been named between them".<sup>749</sup> Si la présence de la narratrice est d'ordinaire discrète, une exception notable concerne sa description bienveillante et trompeuse de l'amour qui unit les personnages :

It has been said by high authority, that there is no *falling* in love now-a-days; but never were two hearts more predisposed to slip, slide, or glide into love. During a fine autumn passed in each other's society, this tendency became every day more obvious. Amidst rural scenes and sounds, with all the accompaniments of reading, rambling, and sketching from nature, looking at fine sunsets, and listening to fine poetry, love made prodigious strides.<sup>750</sup>

L'usage du présent de vérité générale place la narratrice dans une position autoritaire qui guide la lecture et amène la lectrice à s'attendre au mariage des protagonistes, comme dans tout *courtship novel*. Néanmoins, la voix narrative se dissimule derrière une autorité extérieure qui la protège, puisque les tournures passives "it has been said" et "were [...] predisposed" lui permettent de prendre de la distance et de détourner la responsabilité de la déclaration.<sup>751</sup> Parce que lien qui rapproche Geraldine de Montague est sanctionné comme le résultat de la providence plutôt qu'approuvé par une opinion individuelle, sa rupture est d'autant plus impressionnante. Le roman met ainsi la lectrice en garde contre les apparences mystificatrices de l'amour de différentes manières.

Les manifestations déplacées du sentiment amoureux d'un personnage dépravé qui, bien qu'il soit marié à l'amie de Geraldine essaye de séduire cette dernière, sont également prétexte à la reproduction et la réinterprétation des aposiopèses du jargon Burney. Un exemple saillant en

---

<sup>749</sup> *Geraldine*, vol.1, 38.

<sup>750</sup> *Geraldine*, vol. 2, 64.

<sup>751</sup> Si cet extrait n'a pas la même facétie que l'incipit de *Pride and Prejudice*, il ne manque pas de faire penser à l'une des plus célèbres phrases d'ouverture de la littérature anglophone.

est l'indignation de Geraldine qui a le cœur au bord des lèvres lorsque ce dernier embrasse passionnément ses mains en lui déclarant sa flamme : "I will not remain another instant, I intreat,—I insist—' she stopped abruptly; for, leaning against the door, pale as marble, with despair painted in her face, stood Fanny".<sup>752</sup> La description poétique de Fanny permet à la lectrice de ressentir avec Geraldine la vigueur de sa mortification devant ce portrait pathétique. Dans les romans de l'école Burney, une telle scène aurait typiquement causé un quiproquo, puisque la rupture de communication entre les personnages aurait permis au malentendu de s'installer. L'épisode aurait probablement entaillé l'amitié entre les jeunes femmes, décuplant l'embarras de l'héroïne accusée d'avoir cherché à charmer le personnage masculin alors que celui-ci serait vraisemblablement resté impuni. Ce n'est pas le cas ici, dans la mesure où Fanny n'est pas aveuglée par la jalousie : les deux amies s'expliquent efficacement sans que la méfiance inculquée par le patriarcat suffise à fragiliser leur confiance mutuelle. Alors que le personnage masculin quitte les lieux précipitamment sans mot dire, Fanny et Geraldine dialoguent et se réconfortent, solidaires dans leur malheur : "you need not look so like a culprit; you are only guilty of being beautiful' [...] Geraldine, losing for a time the sense of her own grief in unaffected pity for Fanny, endeavoured to soothe her by assurances of affection and sympathy". Si Fanny blâme son obstination à avoir voulu épouser Spencer en dépit des avertissements de son entourage, elle tient ce dernier pour responsable de sa conduite condamnable : "is there a tie upon earth, however sacred, that he would not violate?"<sup>753</sup> En un mot, la scène laisse voir la possibilité d'une communication plus efficace pour les personnages féminins. *Geraldine* est certainement redevable aux efforts réalisés par les romans à la Burney pour contourner les barrières à l'expression des femmes posées par la société. Tandis que ces derniers les dénoncent surtout en révélant leurs conséquences souvent désastreuses pour l'équilibre des personnages féminins, *Geraldine* semble davantage chercher à les abattre. Si la question des entraves du langage continue à être essentielle au début du XIX<sup>e</sup> et après, les exemples de communication réussie comme celui-ci suggèrent l'émergence d'un nouveau modèle d'expression qui propose une alternative aux difficultés plutôt que leur simple mise en lumière.

---

<sup>752</sup> *Geraldine*, vol. 2, 217.

<sup>753</sup> *Geraldine*, vol. 2, 217.

En résumé, les romans de l'école Burney fonctionnent sur le mode opératoire de l'esquive grâce à l'*ethos* des écrivaines, à leur représentation de l'identité de la femme et au langage employé dans les récits, rouages qui s'emboîtent parfaitement pour faire de l'évitement une conception esthétique bien huilée. Notre analyse de l'*ethos* des romancières a montré que leur image discursive leur permettait d'éviter la réprobation totale des critiques. Leur pondération contribua à contourner le jugement négatif encore porté sur l'écriture féminine tout en cultivant la confiance essentielle de la lectrice. En conséquence, la posture bienveillante de la narratrice invite la lectrice à recevoir son récit avec la complaisance réservée aux confidences. Dans les préfaces comme dans les récits, la voix narrative est ainsi généralement moins autoritaire qu'intime et égalitaire. Nous avons également vu que les romans du corpus, à la manière de ceux de Frances Burney, construisent l'identité des personnages féminins comme un concept instable et mystérieux. La versatilité du nom de celles-ci reflète ainsi la fragilité de leur position dans la société. La proximité impliquée entre l'héroïne et la lectrice via la médiation de la narratrice permet de comprendre que ce n'est pas que l'identité fictionnelle de la femme qui est si délicate et vulnérable mais que le sort des personnages reflète un système oppressif nuisible à l'affirmation identitaire des femmes. Les noms de famille remplacés au fil du texte présentent alors cette identité comme une construction lacunaire qui contraint parfois les personnages à cacher leur état civil pour se dérober à la condamnation de la société tout en reproduisant les ennuis qui résultent du fait que la valeur de la femme est tributaire de sa réputation fluctuante. Énigme à déchiffrer, l'identité de la femme s'exprime entre autres par des éléments lexicaux ("a cypher", "a nobody") qui dénotent sa vacuité et servent de points de repère d'un roman à l'autre en sollicitant l'interprétation de la lectrice familière du modèle Burney. Ces repères font partie intégrante du jargon Burney, un terme ici débarrassé de ses connotations péjoratives qui renvoie à la dimension communautaire du langage répété dans les romans de l'école Burney, propre à leur style. Ces récits s'emparent du pouvoir de la définition pour rectifier le statut du roman comme pour compenser l'anonymat de l'écrivaine ; ils promeuvent l'exactitude de la terminologie et l'uniformisation de l'anglais comme moyens de limiter les malentendus et de prétendre à la "vérité", vertu fédératrice qui rend les récits légitimes en consolidant leur dimension didactique. Pourtant, le non-dit est leur mode de communication privilégié puisque

les bonnes manières restreignent les sujets accessibles à l'expression féminine. De fréquentes interruptions mettent ainsi en exergue les thèmes et termes proscrits à éluder, dénonçant avant tout l'impossibilité pour les femmes de communiquer leur désir. Si les aposiopèses concernent également les personnages masculins, les raisons et implications des ruptures de communication sont autrement plus dramatiques pour les femmes. En tout état de cause, le langage de l'esquive qui anime ces textes oriente les émotions de la lectrice et guide son interprétation, des aspects dont nous allons traiter dans le prochain chapitre sous la forme d'une étude des modes de coopération encouragés dans ces récits.

---

## CHAPITRE 2 :

### MODES DE COOPÉRATION ET FABRIQUE DES ÉMOTIONS

---

L'esthétique de l'esquive analysée dans le chapitre précédent permet aux autrices d'envisager une lectrice modèle, capable d'agir interprétativement, c'est-à-dire qu'elle définit le type de coopération textuelle qui s'opère lors de la lecture.<sup>754</sup> Le présent chapitre cherchera à explorer ces critères de coopération selon différentes modalités dont nous étudierons les manifestations textuelles. Ainsi, dans la mesure où la posture bienveillante et intimiste de la narratrice a notamment pour but d'inciter la lectrice à mener une réflexion sociale délicate sur les dynamiques entre les genres, la coopération interprétative est particulièrement soignée.

Nous avons jusqu'ici souvent insisté sur le caractère essentiel du mode de la confiance dans la collaboration autrice-lectrice, mais nous verrons également qu'elle implique d'autres stratégies. Notre analyse mettra l'accent sur l'héritage sentimental de ces romans épistolaires et récits à la troisième personne, un paramètre commun prudemment tempéré. Il nous semble opportun d'en dire quelques mots dès à présent. Par-là, nous entendons l'influence de ces romans qui se développèrent en réaction à l'austérité de la période néoclassique, ces récits qui comme ceux de Richardson, Sterne, Goldsmith, Mackenzie, Rousseau et Goethe exaltent les sentiments au-dessus de la raison et font de l'analyse des émotions un art, c'est-à-dire ces textes qui exploitent de manière disproportionnée la capacité du lecteur à éprouver de la tendresse ou de la compassion en présentant une vision irréaliste de son sujet.<sup>755</sup> Plus précisément, cet héritage comprend celui des *novels of sensibility*, étiquette souvent appliquées aux romans des années 1760 et 1770, alors que la sensibilité avait été élevée en concept prestigieux et était devenue une norme littéraire, philosophique, morale et physiologique :

[Sensibility] enjoyed "the authority of the natural" (McKeon302) provided by medical experiment and theorisation, along with a socio-cultural valorisation springing from the fact that heightened sensibility was seen as a manifestation, and an effect, of the advanced state of civilisation in Western Europe. The social and moral import of the concept lay in the assumed link between a greater organic sensitivity and sharper moral perceptions and judgements, resulting in spontaneous benevolence. The authority of the concept was bolstered by the conceptualisation of the notion of sympathy by such

---

<sup>754</sup> Terminologie empruntée à Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979, Paris : Grasset & Fasquelle, Le livre de poche, 1989), 71.

<sup>755</sup> *Pamela*, 1740 ; *Tristram Shandy*, 1759-67, *The Sentimental Journey*, 1768 ; *The Vicar of Wakefield*, 1766 ; *The Man of Feeling*, 1771 ; *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761 ; *Les souffrances du jeune Werther*, 1774.

philosophers as Anthony Ashley Cooper, third earl of Shaftesbury, David Hume, and Adam Smith.<sup>756</sup>

Les romans de Frances Burney sont imprégnés de cette sensibilité : parmi d'autres, Gary Kelly, Joyce Hemlow et, plus récemment, Eleanor C. L. Crouch l'ont souligné.<sup>757</sup> Ils présentent des personnages dotés d'une susceptibilité prononcée aux sensations délicates, des personnages animés d'une profonde empathie qui réagissent de manière émotionnelle à la beauté inhérente à la nature et à l'art. Mais la sensibilité chez Burney n'est valorisée que lorsqu'elle est mitigée par la raison et l'expérience. La méfiance de l'autrice envers le culte de la sensibilité, proche de la défiance montrée par Wollstonecraft et Austen, comme le suggère la thèse de Kathleen M. Twidale, fait que l'étiquette de *novel of sensibility*, parfois posée sur ses romans, ne convient pas tout à fait.<sup>758</sup> Ses imitatrices également dénoncent les conséquences de cette forme de sentimentalisme exacerbé en représentant par exemple des personnages qui peuvent devenir "victimes" de leur propre sensibilité, comme nous pourrions le voir. Voici un autre aspect essentiel de ces textes qui nous amène à nous questionner sur la manière dont la coopération de la lectrice est encouragée.

Notre étude aura pour but de démontrer que les actes de coopération de la lectrice dépendent de la création d'émotions, faute de quoi ce modèle narratif se heurterait à son désengagement. Nous nous attacherons donc à démontrer que les émotions servent d'élément déclencheur au processus cognitif, puisque ces textes cherchent à émouvoir pour mieux toucher leur cible et l'amener à prendre conscience du monde qui l'entoure. Pour cela, nous examinerons comment et à quel point les personnages coopèrent en nous intéressant au fonctionnement de la coopération verbale et de la coopération empirique en première et deuxième partie. Enfin, dans un troisième temps, nous étudierons de quelle manière les romans de l'école Burney s'associent grâce à la réinterprétation de connaissances littéraires communes en explorant les subtilités de la coopération intertextuelle.

---

<sup>756</sup> Isabelle Bour, "Sensibility, Medicine and the Novel in the Late Hanoverian Period", *XVII-XVIII*, n° 64 (2007), 308, consulté le 15 juin 2021 sur <https://doi.org/10.3406/xvii.2007.2347>.

<sup>757</sup> "All of Burney's novels rely on the classic situation of novels of Sensibility, namely 'virtue in distress' or 'female difficulties'", Kelly, 45 ; Hemlow 1958, 97 ; Eleanor C. L. Crouch, "Nerve Theory and Sensibility: 'Delicacy' in the Work of Fanny Burney", *Literature Compass*, vol. 11, n° 3 (2014).

<sup>758</sup> Kathleen M. Twidale, *Sensibility in Frances Burney's Novels* (thèse de doctorat de l'université d'Adelaide, 1994), 83, voir aussi 81-83, consulté le 15 juin 2021 sur <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/21567>.

## I. Coopération verbale et modalités du dialogue

Nous nous intéresserons d'abord aux dynamiques récurrentes à l'œuvre dans les dialogues des romans du corpus et particulièrement à la manière dont ceux-ci révèlent les rapports de force entre personnages. Comme nous l'avons annoncé à la fin du chapitre 3 de la première partie, nous chercherons à déterminer si les dialogues contenus dans ce réseau de textes, écrits par des femmes pour des femmes, illustrent les avantages du discours non-mixte exposés par Dale Spender, à la suite d'Elizabeth Aries et de Claudia Mitchell-Kernan :

In single-sex groups women are more likely to use cooperative verbal strategies (Aries, 1976) while men are likely to use competitive ones (Mitchell-Kernan, 1973) and when the two sexes interact it is not the "women's way" (Cassell, 1977) which prevails. [...] Elizabeth Aries also contends that whereas there is *rotation* of the speaker in female single-sex groups—a more cooperative and egalitarian structure for talk—a stable *hierarchy* establishes itself in male single-sex groups [...]

In discussion it seems that women are more generally interested in a "fair outcome" while men are more generally interested in "establishing the winner" (Baird, 1976; Stoll and McFarlan, 1973). In mixed-sex talk this conflict of interest would no doubt be resolved in favour of males. [...]

The advantages of single-sex talk have been summed up by one woman who claimed that "there was no need to argue about whether or not the problems we felt were real" (Susan, 1970, 239) where men were not present. The result is that women can pursue topics that are of concern to them, in a manner which they find appropriate, without risk of the penalties which can be imposed by the dominant group in the patriarchal order.<sup>759</sup>

Cette analyse nous permettra d'établir si les différentes modalités de dialogue, fréquentes dans ces récits épistolaires comme dans ceux à la troisième personne, reflètent la différence fondamentale de style communicationnel entre les sexes identifiée ci-dessus.

### 1. Le dialogue dans le roman épistolaire

D'un point de vue générique, le va-et-vient opéré par les lettres dans le roman épistolaire s'apparente à un type de conversation.<sup>760</sup> De fait, la correspondance génère un dialogue différé qui repose sur l'intimité préexistant entre les épistoliers. Les particularités de ce dialogue

---

<sup>759</sup> Spender, 127.

<sup>760</sup> "The notion of a familiar letter as a substitute for conversation—as 'talking on paper' or *sermo absentis ad absentem*—is a long-established one", Norman Page, *Speech in the English Novel* (Londres : Palgrave Macmillan, 1988), 49.

tiennent au décalage temporel qui sépare la rédaction de la lettre, sa lecture et la réponse qu'elle occasionne. D'une part, sans la perspective du retour immédiat de son interlocuteur, l'épistolier est à même de ne pas tant craindre la sanction de son regard que s'il s'agissait d'une conversation *de visu*. Par conséquent, les romancières semblent accorder à leurs personnages une plus grande liberté de parole dans leurs lettres que dans les passages au discours direct. D'autre part, ce délai qui laisse au destinataire le temps de réagir avant d'écrire l'invite à prendre du recul et à calibrer le ton de sa réponse, quitte à omettre les points les plus délicats. Citons par exemple *The Platonic Guardian*, lorsque l'héroïne confie à son amie son exaspération au moment où son prétendant importun réitère ses avances : "It looks as if he supposed I was not my own mistress [...]. But these bold, overbearing lords of the creation, have a notion, I fancy, that our sex is to be frightened into compliance with their wishes."<sup>761</sup> L'irritation de Clarinda engendre ici son commentaire plus universel sur les attentes liées au genre tout en invitant son interlocutrice et la lectrice à partager une perspective commune ("our sex"). Si le dialogue épistolaire permet à Clarinda d'exprimer sa frustration en toute confiance, il donne aussi l'occasion à son amie d'ignorer la remarque et de ne pas alimenter la conversation. Alors qu'un tel commentaire aurait, lors d'une interaction en personne, probablement donné lieu à une plus ample discussion du sujet controversé, le style épistolaire laisse davantage la possibilité au personnage d'éviter toute mention d'un sujet qu'elle pourrait juger inapproprié.

En outre, dans ces romans de la veine sentimentale, le décalage temporel qui caractérise le roman épistolaire semble fréquemment permettre à un des personnages qui gravitent autour de l'héroïne de lui offrir une perspective plus rationnelle qu'émotionnelle sur sa situation. Ainsi, le regard critique que Caroline porte sur les états d'âme de Clarinda lui permet de jouer le rôle d'un baromètre moral et, dans une certaine mesure, d'un mentor à peine plus expérimenté qui met en garde son amie contre sa sensibilité. Dans sa réponse à la lettre qui l'informe du décès du père de Clarinda, Caroline ne laisse pas à sa confidente le temps de se lamenter, mais cherche le bon côté des choses à tout prix, au point d'en paraître quelque peu insensible : "we ought to submit to the will of heaven with resignation; [...] had he commenced angel in your infant state [...] how much more terrible would have been your state".<sup>762</sup> Dans le même ordre d'idée, la

---

<sup>761</sup> *The Platonic Guardian; or the History of an Orphan, by a Lady* (Londres : William Lane, 1787), 44.

<sup>762</sup> *The Platonic Guardian*, 9.



correspondance laisse également à Caroline la possibilité d'exercer son esprit rationnel en matière de sentiment amoureux. En effet, la jeune femme déduit de la ferveur avec laquelle Clarinda décrit son tuteur qu'elle entretient à l'égard de ce dernier une passion funeste. Son inquiétude la conduit à prier l'héroïne de se débarrasser des fers qui l'entravent, à la manière de Villars ordonnant à Evelina de fuir la compagnie d'Orville.<sup>763</sup>

Pourtant, le dialogue épistolaire, parce qu'il prend place entre un nombre d'épistoliers limité, pourrait être considéré comme monotone. D'après Brian McCrea, c'est ce qui pourrait avoir incité Burney à le délaissier au profit du roman à la troisième personne, plus représentatif du rejet de l'égotisme cher à la romancière.<sup>764</sup> Reproduire le style Burney impliquait alors pour ses imitatrices d'explorer les mêmes tactiques visant à rendre leur discours plus polyvalent et à donner la parole à une galerie de personnages encore plus diversifiée.<sup>765</sup> Cette transition narrative pourrait ainsi être vue comme le signe d'un changement de modalité nécessaire pour explorer d'autres stratégies coopératives à la fin du siècle. Si le passage à la troisième personne ne signale pas la fin du discours moralisateur de la confidente de l'héroïne, la perspective morale est filtrée et nuancée par la narratrice moins portée à l'injonction.<sup>766</sup>

Toutefois, il est important de remarquer que les passages de dialogue sont nombreux dans les lettres contenues dans ces romans. Si nombreux en réalité que leur simple fréquence suffit à révéler le statut fictif de ces textes. En effet, feuilleter les volumes des correspondances privées de Frances Burney ou de Sarah Harriet Burney permet très vite de constater que les passages au discours direct y sont bien plus rares. Le style de Frances Burney y diffère ainsi de celui qu'elle adopte dans ses journaux, connus pour leur qualité mimétique et les différents types de discours qui y alternent, à savoir discours direct et discours rapporté, sous la forme de comptes

---

<sup>763</sup> "Friendship impels my unwilling pen to probe the wounded heart of my Clarinda, and to beg, for the future she will waste off reserve, and now, while in her power, shake off the galling fetters of this ill-fated passion", *The Platonic Guardian*, 47 ; "You must quit him!—his sight is baneful to your repose, his society is death to your future tranquility!", *Evelina*, 309.

<sup>764</sup> Comme nous l'avons vu plus tôt, voir partie 1, chapitre 3, III, 2.

<sup>765</sup> Le changement de Burney reflète fidèlement la tendance contemporaine qui délaisse progressivement le roman épistolaire, surtout à partir de 1791. La proportion de romans épistolaires de la première vague de l'école Burney, 4 sur 9 soit 44,4 %, est légèrement supérieure à la moyenne pour la période qu'ils couvrent (1785-1791) qui est de 35,7 % (1785 : 42,5% ; 1786 : 37,5% ; 1787 : 43% ; 1788 : 32,5% ; 1789 : 38% ; 1790 : 36,5% ; 1791 : 20,3%), ce qui illustre peut-être le fait qu'*Evelina* eut sur certaines de ces romancières une influence plus durable que *Cecilia*. Ces chiffres sont extraits de l'introduction de James Raven dans *The English Novel, 1770-1829*, Garside 2000, vol. 1, 32.

<sup>766</sup> Voir chapitre précédent, I, 2.

rendus narrativisés ou de récits transposés au discours indirect.<sup>767</sup> Dans son analyse de la poétique journalistique de Burney, Magdalena Ożarska décèle dans ses entrées de journal préalables à la publication de son premier roman les prémices de son intérêt pour le dialogue :

Early examples [...] point to the significance of dialogue for the diarist's later output, wherein dialogue features as a major element of Burney's diaristic, novelistic and dramatic oeuvre. Frances Burney's ability to "write dialogue effectively, and to present scenes dramatically" has, naturally, been observed before (Adelstein, qtd. Robertson 2007, 20; cf. Saggini 2012). As Susan Lanser reminds us, "when direct speech is recorded, the narrator has a greater role because he or she is responsible for translating the discourse from spoken to written form; he or she can select punctuation, italicize words believed to be particularly meaningful, and add descriptors" (1981, 190-91).<sup>768</sup>

Cet emploi de différents types de discours chez Burney rend le rythme du récit plus varié et divertissant, aussi bien dans son journal que dans *Evelina*. La force des dialogues de ce dernier n'échappa pas à ses imitatrices qui essayèrent de reproduire ses conversations pleines d'esprit. Un exemple tiré de *The Innocent Fugitive* illustre particulièrement bien comment l'alternance de répliques directes et de commentaires descriptifs qu'effectue l'épistolière peut rendre le récit amusant tout en incitant à la réflexion. Anna, l'amie de l'héroïne, lui relate les préparatifs de son mariage ainsi que les fougades de son fiancé :

Why the man is not only a simpleton, but nearly a bigot to superstition—and I may as well be shut up with an old maid of the last century as with such an ominous prognosticator.— But, to let you see I do not lessen his abilities, I will give you the dialogue which has this instant passed between us.

[...] I was sent for down to the odd creature, who had brought some patterns of satin for curtains to a new chariot, in which we are to figure away, by way of making our folly (that is, mine—don't suppose I imagine the man guilty of any) the more conspicuous; and accordingly chose a pale green, which, as the fringe is to be silver, I thought would look very elegant. He looked aghast, and really turned pale on the widow's jointing in the same opinion— [...]

"Nay, Madam, if you really prefer the colour, to be sure it shall not be changed—though I cannot but think it a little presumptuous, as every one is sensible it is a bad omen to have any thing of that hue at a wedding."

"And who, for Heaven's sake, put it into your head to place a confidence in omens, Sir?"

"Omens, Madam!" and he appeared not the wiser for the look I gave him.

"Oh, I beg your pardon, Sir, for troubling you with the question: the good lady, your grandmother, was, I presume, the instigator of such a superannuated idea."

"I cannot but say, Madam, that the good lady you mention has an antipathy for the colour, and that she has often desired I would to darken my happy respect with a shred of that tinge, as she has always attributed to a pair of green shoes, which she wore on her own wedding-day, the many unfortunate events which have marked her married state."

---

<sup>767</sup> Magdalena Ożarska, *Lacework or Mirror? Diary Poetics of Frances Burney, Dorothy Wordsworth and Mary Shelley* (Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2014), 79.

<sup>768</sup> Ożarska, 80.

It was impossible to avoid laughing at the serious face of this superstitious mortal; [...] I agreed to a different colour, but not till I had made him promise, for the future, never to be infatuated with such idle vagaries, which were insufferable in *him*, and could only be excused from the extreme age of the lady to whose suggestions I hoped I might attribute his present folly.<sup>769</sup>

Anna a recours à un long passage au discours direct dans un prétendu souci d'objectivité afin que sa correspondante puisse se faire sa propre opinion de Gordon, le personnage qu'il met en scène. Pourtant, sa manière condescendante de caractériser son promis guide à la fois l'interprétation de l'héroïne et de la lectrice : "a simpleton", "a bigot to superstition", "an ominous prognosticator", "an odd creature", "this superstitious mortal". Les termes qu'elle emploie pour désigner son futur époux, à l'instar de la promesse qu'elle lui extirpe à la fin du passage, suggèrent une certaine émancipation de la parole féminine par le dialogue et le récit de celui-ci. Ce relatif affranchissement devient possible car les attentes de genre paraissent inversées. D'un côté, Anna est celle qui cède au caprice frivole de son futur mari en échange d'une promesse de bonne conduite. De l'autre, Gordon est comparé à une vieille dame au début et à la fin de l'extrait en raison de sa superstition, traditionnellement considérée comme féminine. Sa masculinité est en partie discréditée du fait que ses croyances sont dictées par son obéissance à sa grand-mère. Sous l'influence de cette dernière, son autorité masculine est donc d'autant plus sapée qu'il contribue à une conversation domestique autour de la couleur des rideaux.

La même lettre se poursuit avec un autre dialogue suffisamment long pour que l'on oublie aisément qu'il fait partie d'un roman épistolaire : l'épistolière s'estompe pour laisser les personnages dont elle reproduit la conversation occuper le devant de la scène.<sup>770</sup> Le point de vue de l'épistolière reste seulement perceptible dans la sélection du dialogue posé sur le papier et dans le choix de reproduire certains mots en italiques afin de dénoter le ton sarcastique de ses interlocuteurs ("And do you, Miss Rudford,' replied the Countess, 'suppose lady Eliza intends to persevere in this fit of *heroism*?").<sup>771</sup> Cet effacement partiel de la subjectivité de l'épistolière lui permet de présenter la scène de dialogue comme l'illustration d'une observation générale dans la conclusion de sa lettre : "what a medley of inconsistencies is human nature composed of! and

---

<sup>769</sup> *The Innocent Fugitive; Or the Memoirs of a Lady of Quality, by the Author of the Platonic Guardian* (Londres : Hookham, 1789), vol. 2, 106-09.

<sup>770</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 110-16.

<sup>771</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 112.

how soon does the wheel of fate change the hearts of the most perfect!".<sup>772</sup> À ce titre, Anna procède d'une manière proche des narratrices omniscientes des romans du corpus à la troisième personne qui énoncent occasionnellement des généralités. Nous pourrions alors voir la multiplication des passages où l'épistolier, en position de narrateur, relate et filtre les dialogues des personnages à la manière d'*Evelina* comme un pas vers le point de vue omniscient, modelé d'après *Cecilia*. Le succès rencontré par ces deux romans encouragea ainsi les imitatrices à adopter à leur tour une posture narrative de moins en moins subjective, ce qui aurait favorisé une collaboration indirecte entre romancières de la même école. Nous analyserons d'abord de quelles façons les dialogues fictifs confirment ou infirment l'hypothèse d'une coopération verbale entre personnages du même sexe au sein de classes sociales différentes.

## 2. Dialogue et rapports de classe

Comme chez leur modèle, le monde dans lequel les héroïnes des romans de l'école Burney évoluent apparaît volubile, complexe et agité, en raison de la gamme de personnages qui l'habitent. Demandons-nous alors comment la perspective singulière de l'héroïne se heurte ou s'articule à la multitude. Afin d'étudier d'abord la manière dont le déséquilibre des dialogues traduit des rapports de classe, nous nous focaliserons sur les conversations entre personnages féminins issus de classes sociales différentes afin que le facteur des relations entre les genres, que nous analyserons dans la prochaine sous-partie, ne s'ajoute pas à l'équation pour l'instant.

Le facteur de classe semble contredire la citation de Spender donnée dans l'introduction de cette partie car il implique une hiérarchie que certains de ces dialogues non-mixtes rend explicite. Ces discussions où l'héroïne en quête d'identité stable interagit avec une femme appartenant à la noblesse anglaise ne fonctionnent pas, pour la majeure partie, sur le mode de la coopération mais plutôt sur celui de la concurrence. Typiquement, il semblerait que dans ces circonstances, le personnage bien né, plus ou moins antipathique, cherche à affirmer sa supériorité en tourmentant la protagoniste, constituant de ce fait un obstacle sur son chemin. Dans *Terentia*, l'héroïne froisse la prétentieuse Tabitha Onset en refusant son offre de devenir sa servante pour aller vivre dans une autre famille nouvellement établie dans les environs. Ce que Tabitha semble redouter particulièrement est l'idée que Terentia puisse être traitée avec plus

---

<sup>772</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 117.

d'égards que sa position sociale ne requiert et, qu'en conséquence, elle n'apprenne pas les savoir-faire qu'elle juge adéquats à son rang : "I should have made you capable of getting your bread—I would have taught you to clear-starch, make a pudding, &c, &c. but now you will be of no use in the world to the community, and all your time will, no doubt, be spent in reading romances—and making a gingle at you harpsichord or spinnet".<sup>773</sup> L'allusion à la responsabilité de Terentia de servir la communauté ne doit rien à une quelconque confiance que Tabitha placerait en une solidarité locale mais tient plutôt à sa xénophobie. En effet, Tabitha parle des Bryant qui hébergent Terentia comme s'il s'agissait d'étrangers qui perturbent l'ordre social en ne respectant pas les limites de classe, ce qui explique qu'elle ne supporte ni leur fortune ni leur influence sur l'héroïne : "the family of the Onsets are not of yesterday; though they don't keep a carriage; *as some people do*, they might perhaps have had it in their power to have rendered you as much service as them there foreigners, which you have thought proper to prefer".<sup>774</sup> La dynamique de pouvoir et la mauvaise foi de son interlocutrice ne laissent d'autre choix à Terentia que de rapidement renoncer à se justifier. Puisqu'elle ne peut se faire entendre, elle préfère se taire respectueusement : "Terentia prudently gave up an argument, which she knew would be supported in vain, Mrs. Tabitha Onset being too tenacious of her own judgment, to bear opposition from any one, much less from a girl whom she considered as so much her inferior; and curtsying, took her leave in silence".<sup>775</sup> La scène semble ainsi illustrer que si ces romans présentent des conditions favorables à la solidarité féminine, la collaboration qu'elle exige n'est pas de taille à lutter contre les préjugés de classe sociale.

Les circonstances du dialogue semblent contraires dans les romans inspirés du modèle proposé par *Cecilia*. Le personnage principal est ici une héritière fortunée et non plus une jeune femme inconnue ou illégitime particulièrement vulnérable à l'oppression des plus titrés. À l'inverse des opposantes de bonne famille mentionnées plus tôt, l'héroïne ne cherche pas à assoir son autorité sur ses interlocutrices plus modestes mais s'évertue au contraire à aplanir les distinctions sociales. Un bon exemple en est la conversation entre l'héroïne d'*Oswald Castle* et la gouvernante de ses cousines. Sophia, la protagoniste, s'efforce ici d'abolir la relation hiérarchique dont la gouvernante n'est que trop consciente. Puisque l'héroïne est le personnage auquel la

---

<sup>773</sup> *Terentia, by the Author of the Platonic Guardian* (Londres : T. Hookham, 1791), vol. 1, 38.

<sup>774</sup> *Terentia*, vol. 1, 37.

<sup>775</sup> *Terentia*, vol. 1, 39-40.

lectrice a tendance à s'identifier le plus facilement, ses efforts pour créer une relation d'égal à égal sont présentés comme un modèle à suivre. De plus, les restrictions et les partis pris du langage sont présentés comme une pierre d'achoppement que Sophia veut contourner :

"I am convinced that if you speak to me, you will omit many circumstances, which, in writing, you might have no objection to reveal: for there are particulars which a delicate mind finds it unpleasant to speak on, though conscious of no guilt, and feeling no shame." [...] "But" added she smiling, "there are two or three words, which I perceive are great favourites with you, and of which I must interdict the use, at least they must not be applied to you and myself; they are these—condescension, inferior, and superior." Miss Winford returned her a charming smile, and said, "I must then search my dictionary for synonymous terms, or cease to express the feelings of my heart."—"Then," said Sophia, "you are less liberal than I had supposed—can you really recollect such vain and chimerical distinctions? All the wealth and grandeur in the world, are insufficient, to raise their possessor to the rank of an amiable character, unless they are accompanied by real merit."<sup>776</sup>

Ainsi, Sophia offre à Miss Winford les conditions d'une coopération verbale qui surmonte les différences de classe sociale grâce au langage écrit plutôt que parlé. En dissociant rang social ("wealth and grandeur") et dignité humaine ("the rank of an amiable character"), l'héroïne propose un paradigme qui place les deux jeunes femmes au même niveau et leur permettent de devenir amies.

En somme, les personnages qui font du facteur de classe un réel obstacle à la coopération verbale entre personnages féminins sont ceux qui contrarient la résolution de l'intrigue en embarrassant davantage l'héroïne façonnée d'après Evelina. Au contraire, l'héroïne héritière dont la conduite reflète l'idéologie des romancières de l'école Burney met généralement sa position sociale à profit pour secourir les moins chanceux. Sa philanthropie vise ainsi à amoindrir la distance occasionnée par la hiérarchie sociale.

### 3. Dialogue et rapports de genre

Regardons désormais de plus près la manière dont le genre des interlocuteurs influe sur leur rôle dans les dialogues. Dans un premier temps, nous examinerons les fréquents changements de teint des personnages comme type de coopération non-verbale que nous souhaitons analyser dans cette partie parce qu'ils sont une forme de dialogue qui facilite la

---

<sup>776</sup> Oswald Castle (1788), vol. 1, 18.

communication.<sup>777</sup> En effet, le lien tacite qui unit Sophia et Miss Winford dès leur première rencontre naît de leur interprétation mutuelle de la coloration de leurs joues : "Miss Winford, who at that moment moving her eyes, met Sophia's beaming a chastened pity; each were immediately cast down, and ingenuous blushes covered the cheeks of both. Their looks were easily translatable by a feeling heart, but, except by the parties themselves, they here remained untranslated".<sup>778</sup> Leur rougissement leur permet de reconnaître leur compatibilité émotionnelle et apparaît comme un langage sincère que le reste de la maisonnée est incapable de traduire. Cette complicité se construit encore davantage sur l'interprétation de manifestations physiologiques d'émotions le jour suivant, pendant que Sophia, ses cousines et leur gouvernante se promènent et croisent un homme d'Église :

"On a sudden Miss Winford started,—turned pale,—and immediately afterwards, with a cheek of crimson, returned the salutations of a young gentleman at some distance; than catching Sophia's eyes, she cast down her arm in a confusion, the delicacy of our heroine would not allow her to interrupt—The young man, who appeared by his dress to be a clergyman, presently joined them, and spoke to Miss Winford, with an expression of joy and affection in his countenance which could not be mistaken". [...] Unwilling to interrupt a conversation which seemed so important, Sophia quitted Miss Winford's arm, and engaged the rest of the party in chat, that the interesting tête-à-tête, might pass unnoticed.<sup>779</sup>

Tandis que les changements de teint successifs de Miss Winford, d'abord pâle puis empourprée, alarment Sophia, l'héroïne semble cette fois encore être la seule à saisir l'intensité de la situation. Son interprétation du langage corporel de Miss Winford et de l'inconnu invite sa collaboration et l'amène à faire diversion pour donner l'occasion à sa nouvelle amie de poursuivre discrètement son entretien. Il en résulte que le trouble physique, plus encore que la parole, semble susciter la coopération entre femmes en stimulant l'empathie dans des romans qui obéissent à une politique du non-dit.

Dans ces romans, les mêmes variations de teint servent aussi à établir un dialogue authentique entre membres de sexes opposés. Puisque les rougissements témoignent non sans

---

<sup>777</sup> "The blush can seem, then, to partake of both body and language—supplementing language with an ephemeral materiality—and novelistic usage would even suggest that, by means of the blush, body and language are identical and simultaneous in function and effect", Mary Ann O'Farrell, *Telling Complexions: The Nineteenth-Century Novel and the Blush* (Durham : Duke University Press, 1997), 4. O'Farrell se concentre sur le rougissement comme marque de désir et d'émotion dans les *novels of manners* d'une période légèrement plus tardive en étudiant entre autres les romans d'Austen, de Gaskell et de Dickens.

<sup>778</sup> Oswald Castle, vol. 1, 9.

<sup>779</sup> Oswald Castle, vol. 1, 14.

ambiguïté de l'innocence du personnage féminin comme le prônaient de nombreux *conduct books*, ils sont vus comme un attrait séduisant par le prétendant masculin, conforté dans ses espoirs de conquête. Avant Austen, les romancières de l'école Burney et d'autres avec elles convertissaient un signe de bonnes manières en aveu de trouble, voire de désir.<sup>780</sup> Alors que l'étiquette interdisait aux femmes de déclarer leurs sentiments, le rosé des joues parlait pour elles, facilitant de la sorte la communication entre les genres. Par extension, l'émoi visible d'un personnage féminin qui encourage les assiduités de son admirateur permet aux personnages de progresser vers l'objectif du *courtship novel*, comme le suggère l'affirmation de Ruth Yeazell : "whether or not Nature had 'forced' men to love blushing young women, as Gregory contended, representations of the innocent blush are always thus promising to take on the colorations of a love story".<sup>781</sup> La romancière d'*Oswald Castle* souligne par exemple le charme traditionnellement attribué au rougissement de modestie dont elle pare Sophia quand elle remarque le regard fixe de Fitz-Edwin posé sur elle au cours d'un bal : "with an expression of admiration and delight, which coloured her cheeks with that suffusion, a great author has called 'the most beautiful in the world, the blush of modesty'". Sans doute l'écrivaine ne juge-t-elle pas nécessaire de préciser davantage l'autorité sur laquelle elle s'appuie, tant l'idée lui paraît universelle. Pourtant l'étendue de la documentation sur la question fait ressortir la concomitance d'avis partagés sur la signification du rougissement.<sup>782</sup>

Ce type de dialogue muet entre hommes et femmes ne s'opère pas uniquement par le teint empourpré mais aussi par la rapidité avec laquelle la couleur peut quitter les joues des personnages concernés. Les rapides changements de teint de Fitz-Edwin, alors qu'il pense que ses sentiments pour Sophia sont voués à l'échec, signalent ainsi l'expression sincère d'émotions

---

<sup>780</sup> "Austen's blush [...] is the crucial component of her erotics of embarrassment, an erotics that offers and takes perverse pleasure in its conversion of the sign of good manners into the sign of desire", O'Farrell, 28.

<sup>781</sup> Ruth B. Yeazell, *Fictions of Modesty: Women and Courtship in the English Novel* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 69. C'est aussi ce que O'Farrell remarque chez Austen : "though recovering a sense of bodily presence in manners, Austen's blush performs this recovery in order to do the social work of including the body in manners by arranging for the manageable exercise of desires within marriage: Austen's blush works invariably in service of the marriage plot", 28.

<sup>782</sup> Yeazell démêle les différents points de vue sur le lien entre modestie et rougissement en synthétisant les perspectives d'auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle notamment : "'Modesty,' in Steele's example illustrates only one of the ways in which a 'Suffusion' in the cheeks can signal ambiguously, it raises a doubt that must have been particularly troubling to masculine lovers of a woman's blushes [...] While Gregory rhetorically confounded the virgin's inexperience with her lack of knowledge, and then attributed her mysterious unconsciousness to 'nature,' Mandeville significantly asked why she should blush when she was 'guilty' of no crime", 67-70.



incontrôlables : "Pale, emaciated, he sat with his eyes vacantly fixed on the window,—they caught a glimpse of Sophia,—a sudden flush coloured his cheek as he eagerly bowed to her, which was reflected by Sophia's, and then instantly gave way to death-like paleness".<sup>783</sup> La comparaison morbide qui insiste sur la pâleur du héros rappelle que la couleur est aussi bien gage d'authenticité que de santé, ce qui semble expliquer la méfiance palpable envers le maquillage dans ces romans et chez leurs contemporains.<sup>784</sup> Le personnage éponyme de *Constance* incarne cette suspicion lorsqu'un gentleman s'étonne qu'une autre jeune femme ait bonne mine alors qu'elle se remet à peine d'une maladie :

He always thought it a bad sign when the countenance was not affected by sickness [...] for the appearance of redundant health she was indebted to the industry and ingenuity of her own hands. [...] The laugh was now against Lady Emma, whom this story had much lowered in the opinion of Constance: she had heard of the practice of painting, but imagined it was not adopted by respectable people. That Lord Calorne, with whom she had been acquainted some years before, should express his censure so pointedly, argued that it was disapproved by men of sense: why then was it done? She pitied Lady Emma's distress, and secretly blamed her brother for exposing her, but her contempt rose at the deceit.<sup>785</sup>

Le jugement de Constance est d'autant plus intransigeant qu'elle découvre avec confusion qu'elle s'est laissé duper par les artifices de Lady Emma, la fille du premier mari de sa tante. L'affection qu'elle éprouve initialement envers celle-ci tient exclusivement à sa beauté remarquable qui l'impressionne et la prédispose favorablement. Constance en déduit que si son "teint brillant", ses "traits expressifs" et son "sourire naturellement complaisant" sont en réalité fallacieux, elle ne peut pas plus faire confiance à la morale et aux paroles de Lady Emma probablement tout aussi trompeuses.<sup>786</sup> Par conséquent, le maquillage est perçu comme mensonger non seulement car il est supposé embellir la réalité mais aussi parce que ce faisant, il dissimule les manifestations sincères d'émotions et brouille l'interprétation.

Si le rougissement semble communiquer la sincérité des émotions, il n'engage pas toujours les personnages qui l'observent à respecter ces signaux. Il en va de même pour d'autres

---

<sup>783</sup> *Oswald Castle*, vol. 1, 176.

<sup>784</sup> "Compared to rouge, then, 'shamefacedness' was 'an innocent paint,' and the opposition between them figured repeatedly in the moral rhetoric of the period, from Wollstonecraft's lament that 'till more understanding preponderates in society... the harlot's rouge will supply the place of that celestial suffusion which only virtuous affections can give to the face". Yeazell, 73.

<sup>785</sup> *Constance* (1785), vol. 1, 20.

<sup>786</sup> "In her appearance captivating; a brilliant complexion, dark eyes, and speaking features were rendered still more pleasing by a natural complacent smile [...] the most beautiful creature she had ever seen", *Constance*, vol. 1, 16.

sortes de manifestations non-verbales ou verbales qui expriment un refus de prolonger un échange. Ce refus met le doigt sur la question du consentement entre un personnage féminin, généralement l'héroïne, et un de ses admirateurs qu'elle rejette de façon répétée. Prenons l'exemple d'un passage de *Constance* dans lequel l'héroïne est en proie à la panique devant des avances pressantes et importunes :

She would not encourage him by conversation, and therefore remained silent; this had no effect, for he forced her to talk; he never was at a loss for topics, and it was in his power to make a tête à tête very agreeable, but this supposes an absence of fear: a blessing which Miss Fitzarthur did not at that time enjoy: whenever he spoke she trembled lest he should distress her as he had done in the morning.<sup>787</sup>

Le rapport de force déséquilibré entre les deux personnages est flagrant dans la description de la réticence et de la peur de Constance. Si Lord Farnford ne la menace que par la parole, Constance est aussi inquiète pour son intégrité que si son agression était physique. Puisqu'il la force à continuer une discussion oppressante, son peu de cas pour ses limites personnelles suggère qu'une agression verbale pourrait facilement dégénérer. Constance s'en retrouve à la fois bouleversée et démunie, comme le lexique utilisé pour décrire ses réactions à leur entretien ne cesse de le souligner ("confused", "frightened and heartily angry", "offended", "embarrassed and afraid", "her apprehensions", "distress", "trembled", "fear", "panic"). L'arrivée *in extremis* de Lord Calorne met fin au tête-à-tête et, de ce fait, au supplice de Constance, tout comme celle de Grovesby qui vient à la rescousse de Terentia lorsqu'elle se fait violenter par Lord Ashton délivre celle-ci. La similitude entre la scène et d'autres entrevues répondant à la même configuration laisse entendre que Lord Calorne, en tant que chevalier servant, est celui qui sera digne de l'affection de Constance, même si celle-ci est à cet instant du récit fiancée à un autre. S'ensuit un dialogue au discours rapporté entre les trois personnages alors que Lord Farnford refuse de prendre congé. L'absence de discours direct permet à la narratrice de décrire en détail les émotions de Constance et met en évidence le fait que la conversation n'est pas un échange mais une démonstration de pouvoir qui accentue la tension narrative. Le discours rapporté semble faire perdurer la détresse de Constance et permet à la lectrice de partager son inconfort et son impuissance. En effet, la tension de la scène n'émane pas tant de ce qui est dit que de la seule mise en présence forcée des personnages et de la dimension physique des stratégies

---

<sup>787</sup> *Constance*, vol. 1, 65.

d'intimidation de Lord Farnford. L'imposition de ce dernier prend alors des allures de siège militaire :

Soon after, Lord Calorne rose to go ; but Constance urged his stay, saying, she was wholly unengaged, and as Lord Farnford had done her the honour to call in, she was glad of the presence of a third to supply her deficiency of conversation: Lord Calorne complied, and now her only fear was lest Lord Farnford should in revenge out-sit him; that he meant to do so was in a short time past all doubt, and she was entirely at a loss to extricate herself; but resolve, if it were possible, to defeat Lord Farnford's purpose. Lord Calorne again rose; when, driven to extremities, she looked at her watch and said—it is not yet nine o'clock; it wants a quarter; stay till the clock strikes, and then we shall all break up, and I will go and nurse my cold. This Manoeuvre succeeded; at nine the triumvirate parted, and Lord Farnford was forced to go; [...] he then, to the no small joy of Miss Fitzarthur, took his leave, and departed.<sup>788</sup>

Le terme "triumvirate" implique un jeu de pouvoir entre les trois interlocuteurs, même si Lord Calorne n'a pas conscience du rôle qu'il joue dans la bataille étant donné qu'il ignore l'ampleur du malaise de Constance et les raisons qui l'ont provoqué. Lord Farnford se montre déterminé à conserver sa position ("out-sit") tandis que Constance recourt à la ruse pour que le conquérant fasse retraite. La stratégie s'avère une réussite puisque cette fois Lord Farnford est celui qui se trouve contraint d'agir contre son gré et de rendre les armes pour le moment ("was forced to go").

Une autre manière plus commune pour les personnages féminins de gagner un minimum de contrôle dans les dialogues mixtes consiste à employer l'humour lorsque la conversation touche aux relations amoureuses, un domaine qu'elle ne peuvent aborder les premières.<sup>789</sup> Un personnage secondaire de *The Convent* fait usage de cette stratégie à diverses reprises. L'exemple le plus frappant se déroule lorsque l'entrée d'un personnage masculin provoque l'émoi de Lucy. Alors que les manifestations physiques de son agitation ont trahi ce qu'elle n'avait pas le droit de dire devant lui, Lucy se réfugie dans l'humour qui fait office de mécanisme de défense à la fois dans la scène et dans le récit qu'elle en fait à sa mère. L'exaltation que son animation éveille chez Chapman est alors pour elle prétexte à taquinerie :

Well, the door opened and in came Chapman! The first thing I did was to scream then blush; in short, I suppose I betrayed ten thousand silly emotions; for the creature flew to me, and taking my hand, exclaimed "My charming Lucy, do not be alarmed: how this

---

<sup>788</sup> *Constance*, vol. 1, 67-68.

<sup>789</sup> Un personnage féminin de *Constance* commente justement cette divergence genrée dans le discours amoureux : "how happens it my dear, that men are always collected easy, unembarrassed; I mean men who are acquainted with the world. How comes it, I say, that they (even when they pretend to be under the dominion of the most violent passion) can talk without hesitation on a subject that fills us with blushed and confusion", *Constance*, vol. 1, 259.

sweet confusion flatters me! Good heaven can I be so blest!—can it be true!—is it possible!"

"Yes, it is very possible (said I, recovering myself) though rather strange, to be sure."

"My life! My adorable Lucy! How happy you make me!" cried he, almost devouring my hand. "Nay, stop my good friend, (said I, disengaging myself) how comes it that you are so much interested in this affair? But a truce with interrogations for a while; do you not see Lady Morden?"

This reasonable question brought my swain to his senses. I introduced him to her ladyship, and really he acquitted himself almost as gracefully as I could wish: but then resuming his foolish speeches—"How lucky that your ladyship happens to be present (said he) otherwise my fair tyrant might perhaps disavow that transporting declaration."

"Not I, indeed (returned the lamb) since it pleases you so much, I shall certainly not contradict it."

"Thus let me pay my thanks (cried he rapturously, and fell at my feet) my kind, my charming Lucy!"

"Hey day! (exclaimed I, looking astonished) pray Lady Morden have you an almanack? I want to see how the moon is! Upon my word it is a melancholy thing?"

—"Ah! (cried Chapman) blame yourself if my senses are deranged!—your condescension."—"My condescension! I suppose you are not more indebted to than to the Morning Post."

"Lucy, (interrupted Lady Morden) I am afraid we must examine the almanack for you now." [...]

Would you believe it Madam? The creature took all I said for gospel; and looked so crest-fallen, so mortified; that I could not for my life, forbear laughing. [...]

Thus we trifled for near an hour, 'till at length the gentleman was restored to his accustomed good humour, though without any undue concession on my part. Then, and not 'till then he told me, that this pretty surprise was concerted by you.—Judge Madam of my anger! As the object within reach generally fares worst, I rated him to some tune, and at length he had the grace to blush and beg pardon.—Ah what a pleasant thing it is to have a great lordly man in such order!

And now, Madam, give me leave to expostulate a little with you. Consider, if you please, what would have been the consequence, if I had been as silly as you expected:—no more coquetting, no more teasing [*sic*], no more power! Men are naturally inconstant; perhaps he and I should have changed characters:—only think what a pretty figure I had made, sighing, dying, languishing:—he giddy, gay, indifferent—Oh ridiculous!

"By keeping men off, you keep them on" is a truth of which I am well convinced.<sup>790</sup>

Les moqueries de Lucy suggèrent qu'elle prétend ne pas prendre la réaction enflammée de Chapman trop à cœur, probablement pour compenser le plaisir évident avec lequel elle l'a accueilli. En présentant les propos de son soupirant ("my swain") comme des absurdités ("foolish speeches") qui ne peuvent s'expliquer que par l'astrologie, invoquée ici comme un autre phénomène déraisonnable, Lucy emploie contre l'avis de sa mère ce qu'elle semble considérer comme les instruments du pouvoir féminin : séduire et taquiner ("no more coquetting, no more

---

<sup>790</sup> *The Convent: or, the History of Sophia Nelson, in Two Volumes, by a Young Lady* (London: T. Wilkins, 1786), vol. 2, 52-54.

teazing, no more power"). Son application de l'aphorisme "by keeping men off, you keep them on" qui conclut la lettre, aujourd'hui cliché et moralement discutable, semble constituer pour Lucy une planche de salut. La jubilation qu'elle éprouve à exercer son influence sur le jeune homme ("Ah what a pleasant thing it is to have a great lordly man in such order!") sans avoir besoin de se compromettre ("without any undue concession on my part") s'explique certainement par la rareté de telles occasions dans une société où le pouvoir politique des femmes était pratiquement inexistant. La fin du passage est d'ailleurs particulièrement révélatrice de la pérennité et de l'intériorisation des rôles de genre, l'homme devant se pâmer et poursuivre de ses assiduités la femme passive qui a pour tâche de se faire désirer et de feindre l'indifférence. Pour le personnage féminin, imaginer qu'il puisse en être autrement paraît effectivement insensé.

D'autres couples représentés dans les romans de l'école Burney mettent en question la validité des rôles de genre au sein des relations romantiques. Dans *The Platonic Guardian*, Lady Matilda Morton fait preuve de plus d'assurance que Lucy lorsqu'elle s'adresse à son époux pour revendiquer son droit à "admirer les belles choses" lorsqu'il la rappelle à l'ordre :

"There is a certain manner of exercising bright eyes, which you, Lady Morton, excel in, that indicates more than you imagine to such rakish young fellows as Lord Musgrave; and, for that reason, it behoves you to turn them on no one but your lawful husband." "Heavens! (cried her ladyship,) do you suppose my attention is always to be placed on one object, were it ever so attracting? I am amazed at your want of politeness, Sir Isaac, in taking notice of my behaviour; and at your vanity in thinking that you only are to merit my attention; but, be assured, while I enjoy the blessing of two good eyes, it will ever be in the power of the greatest churl on earth to prescribe to me proper objects of their amusement." "Don't put yourself in a passion, deary, (replied the terrified Sir Isaac,) I was only cautioning you against giving the world reason to think you married for mercenary views. But come," (taking her hand,) "I shall think no more of the matter?" However she thought proper to withdraw in anger.<sup>791</sup>

Loin de se laisser intimider par la mise en garde de son mari, Lady Matilda cherche à affirmer sa liberté de disposer d'elle-même, ce qui aux yeux du traditionnel Sir Isaac constitue une marque d'impudence. Cependant, l'homme de 69 ans manque de confiance en lui face à sa jeune épouse de 19 ans à la beauté étonnante. Par conséquent, il cède perpétuellement aux demandes de cette dernière ; son âge semble ainsi le priver d'une partie de ses prérogatives masculines. Cette soumission de l'homme, contraire aux règles de la société, amène les amis de Sir Isaac à

---

<sup>791</sup> *The Platonic Guardian*, 48-49.

considérer cette union comme une folie.<sup>792</sup> La suite de l'intrigue vient d'ailleurs confirmer leurs inquiétudes, puisque la jeune femme finit par quitter son mari pour fuir avec son amant. Pour la lectrice, ce dialogue mené par Lady Matilda offre donc un aperçu de la dynamique du couple et des idéologies incompatibles qui le déchireront.

Après avoir exploré ces quelques modalités de dialogue entre hommes et femmes, intéressons-nous maintenant aux relations entre personnages masculins. D'après l'ouvrage de J. M. S. Tompkins qui fit date, le roman populaire de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est d'ordinaire dépourvu de scènes dépeignant des hommes entre eux puisqu'il incarne un point de vue féminin qui se concentre sur la représentation des hommes dans la sphère domestique.<sup>793</sup> Quelques exceptions notables peuvent être observées, dans les romans de l'école Burney comme ailleurs. *The Whim; or, the Mutual Impression: a Novel, in two volumes, by a lady* (1790) que nous avons introduit précédemment, est l'une d'elles. Roman épistolaire, forme traditionnellement associée à l'écriture "féminine", il se concentre sur le problème de la justice à deux vitesses tout en centrant son intrigue sur la quête d'amour du protagoniste masculin. Le récit se focalise ainsi sur un dialogue épistolaire entre Philip, son confident et son beau-frère. Les conversations des trois hommes tournent notamment autour de questions liées à l'éducation supérieure et au commerce, peut-être dans l'optique d'attirer un lectorat masculin et d'obtenir davantage de reconnaissance. Dans une des premières lettres du roman, le beau-frère de Philip invite par exemple ce dernier chez lui pour discuter de la vente de son domaine.<sup>794</sup> Pareillement, *The Convent* représente plusieurs échanges exclusivement masculins qui concernent la sphère publique, comme lorsque Captain Stanhope raconte à son ami le plus proche comment il a obtenu sa promotion du grade de lieutenant à celui de capitaine.<sup>795</sup> Mais dans les deux cas, les échanges sont factuels, imprécis et rapides ; ce côté expéditif suggère les difficultés des écrivaines de l'époque à s'imaginer avec exactitude un monde masculin qui leur était inaccessible, une hypothèse avancée par Tompkins.

---

<sup>792</sup> *The Platonic Guardian*, 49.

<sup>793</sup> "The world that women set out to depict is a limited one. Its centre is at the home. It is dependent on an obscure male world [...] which its occupants can seldom envisage. It has often been remarked that Austen's novels contain no scenes between men [...] the abstinence is typical. Man is seen in his domestic aspect", J. M. S. Tompkins, *The Popular novel in England, 1770-1800* (1932, Londres : Methuen, 1969), 128.

<sup>794</sup> *The Whim* (1790), vol. 1, 6.

<sup>795</sup> *The Convent*, vol.1, 35-37.

En revanche, la longueur et la vivacité des dialogues entre personnages masculins, particulièrement dans *The Convent*, atteste l'habileté de ces mêmes romancières à représenter des scènes familiales où le rapport de force qui se joue entre les personnages masculins est source de tension et de divertissement. Les passages qui mettent en scène la famille de l'oncle de l'héroïne, et surtout les relations conflictuelles entre le colérique Mr Woodville et son fils Dick, aimable mais espiègle, sont les plus saisissants. Une dispute violente qui oppose les deux hommes se détache puisqu'elle implique Mrs Woodville qui intervient pour défendre son fils. Le récit de l'altercation débute lorsque l'héroïne se précipite dans la pièce après avoir entendu un bruit assourdissant et que son cousin lui résume la situation dans les grandes lignes :

"'Twas but just now I took notice of that old scratch of a wig on my great grandfather's picture and would you believe it, because I just happened to say I didn't think it jemyy or genteel as a queque [*sic*], he said it was a reflexion on my ancestors taste, a deal of rigmaroles more that I don't remember: So while he was scolding, I was whistling; what else could I do, you know, for ecod, he might as well have been speaking Greek to me, as all that trash about his honour, and his family, his pregenitors [*sic*], and his grandfathers."

My uncle's wrath now grew more violent than ever. "Wretch! idiot! sot! (cried he) out of my sight this moment, or I know not what I may be tempted to do. You are not my son, 'tis impossible such a perversion of principle should ever take place in a person who had a drop of true blood in his veins. Go! fly! begone instantly! or this cane shall teach you obedience."

Dick knew there was no resisting the strength of this argument, and immediately withdrew but the moment he had shut the door, I heard him whistling as if nothing had happened.

"This boy is incorrigible" (said his father)

"Indeed lovey (cried Mrs Woodville, with more spirit than I had ever seen her assume before) the poor child isn't corrigible: 'tis only his sprightfulness [*sic*] that makes 'en talk this way. And 'tis a shame for you to say he isn't your son, when you know in your heart, that I was always a virtus [*sic*] and fateful wife."

"Be silent, woman!" returned my uncle, in a tone that made her tremble: "how should you judge of an offence that your ideas do not reach? be silent I say, and presume not to meddle in matters you do not understand."

Half this sentence was sufficient for the purpose, my poor aunt unused to argument, quietly gave up the point at once.<sup>796</sup>

Mr Woodville incarne l'archétype du patriarche qui affirme son autorité sur sa femme et ses enfants. Les relations entre le père et son fils ne fonctionnent pas sur le mode de la coopération mais sur celui de la confrontation. En raillant la perruque de son ancêtre, une plaisanterie qui pourrait paraître anecdotique, Dick conteste en vérité l'autorité patrilinéaire, un affront

---

<sup>796</sup> *The Convent*, vol. 1, 28,

inadmissible aux yeux de son père. L'attitude irrévérencieuse du fils remet en question la hiérarchie patriarcale, étymologiquement "commandée par le père", et fragilise la stabilité de la structure généralement observée dans les groupes exclusivement masculins.<sup>797</sup> Puisque la démonstration de pouvoir de Mr Woodville sur son fils n'est pas concluante, il réoriente sa mauvaise humeur sur sa femme dont il attend la même obéissance. L'intervention de cette dernière, d'ordinaire assez passive, illustre la seule caractéristique qui la sauve aux yeux de l'héroïne, c'est-à-dire sa tendresse inconditionnelle pour son fils qui met pourtant en relief, par contraste, son désintérêt envers ses filles.<sup>798</sup> En reprenant les propos de son époux à son compte, Mrs Woodville cherche à défendre non seulement son fils qui semble être sa principale raison de vivre mais aussi son honneur. Elle montre ainsi que sa compréhension des interactions humaines est peut-être plus fine et moins naïve que les autres personnages ne veulent bien le croire. Son aplomb est toutefois de courte durée puisqu'il ne fait qu'intensifier l'irascibilité de son mari qu'elle n'est pas de taille à affronter. Comme tant d'autres personnages féminins de ces romans, Mrs Woodville se réfugie donc dans le silence.

Nous finirons cette analyse des modèles de conversation masculine identifiables dans les romans de l'école Burney par l'examen d'un court extrait d'une lettre de *The Convent*, caractéristique du dialogue complice établi entre Captain Stanhope et son camarade d'université Villiers. Le passage se distingue comme un bel exemple de coopération verbale et de solidarité masculine. Captain Stanhope écrit à son ami pour solliciter son assistance afin qu'il persuade sa mère d'accepter qu'il leur fasse profiter de ses revenus accrus, maintenant qu'il a pris du galon ("settle my mother and Louisa, in a more eligible situation than they have been") :

It is now time to tell you for what purpose I have written this letter; go to my mother the moment you receive it, muster all your predicates, predicables, syllogisms, in short all the force of Aristotelian argument, and shew her as clearly as you can, the absurdity and cruelty of refusing to be independent. Adieu, I depend much on your logick, and expect to find the work ready done to my hands.<sup>799</sup>

Si les armes féminines évoquées plus tôt ("coquetting", "teazing") sont de l'ordre du sensuel et de l'émotionnel, celles brandies par le capitaine se rapportent à la logique uniquement.<sup>800</sup> Plus

---

<sup>797</sup> D'après l'explication de Spender citée dans l'introduction de cette partie.

<sup>798</sup> "The only thing that prevents me from ranking her as a mere automaton [*sic*], is her foolish fondness for her son Dick, which silly as it is, proves her not totally destitute of feeling", *The Convent*, vol. 1, 14.

<sup>799</sup> *The Convent*, vol. 1, 38.

<sup>800</sup> *The Convent*, vol. 2, 54.



précisément, elles sont le fruit de l'apprentissage de la rhétorique plutôt que du simple bon sens, c'est-à-dire d'un champ d'étude alors exclu de l'éducation des jeunes filles, sauf exception. En un mot, l'alliance entre les jeunes gens, quoiqu'elle vise un but serviable, repose sur le fonctionnement d'une société hiérarchisée et profite du désavantage des femmes.

En bref, notre examen des modalités principales de dialogue genré, loin d'être exclusif, conclut sans surprise que ce dernier se caractérise par un déséquilibre. Nous avons tâché de mettre en lumière différentes stratégies de remédiation employées par les personnages féminins afin d'atténuer cette disparité, de la plus non-verbale et diffuse à la plus impérieuse. Notre analyse a montré que dans un modèle de société conçu pour favoriser la collaboration et la domination masculine, la remise en question de l'autorité patriarcale demeurerait problématique qu'elle soit le fait d'une femme ou d'un homme. Notre prochain objectif sera d'explorer des exemples de dialogues qui traduisent des pratiques de négociation pour déterminer si elles rendent possible une démarche plus vaste de coopération verbale commune aux usagères de la signature *by a lady*.

#### 4. Dialogue et pratiques de négociation

Nous nous appliquerons à étudier l'expérience de négociation de Constance qui se démarque, comme le suggère le prénom de l'héroïne, par la stabilité et la persévérance de son discours. Ces qualités se reconnaissent le mieux dans le contraste qui les oppose à la dissipation de Lady George, chez qui l'héroïne réside. La scène suit le moment où Constance s'est rendu compte que son amie a soupé seule avec un autre homme que son mari. Lady George implore Constance de laisser son époux dans l'ignorance, une requête qui révolte l'héroïne et l'incite à vouloir déménager sur le champ, en dépit des supplications de la première :

At this Lady George's tears flowed still faster, and she begged, in the most earnest manner, that Constance would not make so hard a condition. [...] "I will not agree to such a separation; my heart would break if you were to leave me now; you must go into the country with us; if you chuse to return to town, I will not ask you to stay with us above a week; every thing is settled for your going, and I will rather risque [*sic*] whatever you may tell my lord than part with you." "This," said Constance, "will detain me only till I can see Lord George; for when I inform him of what I have seen, I shall insist on going away, and I am sure he will acquiesce in the propriety of it." This intimation that she meant to make a discovery threw her whom it respected into agonies; but Constance, whatever she felt for her, saw that by yielding she was accessory to any misfortune that might attend her giving up the point; she therefore continued firm, and forced Lady George to consent. It was fortunate for her, that the person with whom she had this

conflict was so much a stranger to her temper, otherwise she would have known herself perfectly secure from any revelation of the kind she feared.<sup>801</sup>

Tandis que Lady George semble recourir à une forme de chantage affectif à grand renfort de pleurs, prières et arguments pathétiques, Constance refuse de se laisser attendrir. En réaction, elle la manipule à son tour en lui présentant un raisonnement dicté par le respect de la bienséance. Même si la menace que Constance lui adresse de révéler la vérité à son mari n'est qu'un leurre, elle fait pression sur Lady George avec un principe inopposable, celui de la vertu. Sa résolution exprimée avec calme et sang-froid suscite ainsi chez Lady George une peur qui la contraint à coopérer ("forced to consent"). Les efforts de cette dernière pour prendre Constance par les sentiments ne la font pas vaciller, au contraire : "she cried, she threatened, she entreated, all equally ineffectual; and Constance, after having thanked her for so many civilities, quitted the house, to return no more".<sup>802</sup> Cette opposition souligne le fait que l'usage de la raison donne le dessus à l'héroïne. Ce nouveau rapport de force semble ainsi impliquer que la logique au service de la morale est le meilleur moyen d'amener son interlocuteur à collaborer légitimement.

Pour Constance, une autre négociation essentielle à la préservation de sa vertu consiste en des pourparlers répétés qu'elle mène avec sa tante lorsqu'elle loge avec elle à Londres. Mrs Stavenell, extravertie et exubérante, trouve impensable de ne pas sortir tous les soirs pour profiter des plaisirs de la capitale.<sup>803</sup> Constance, habituée au calme de la campagne, prend vite conscience du fait que sa nouvelle vie sociale mouvementée fait prendre des risques à son intégrité comme à sa santé, n'en déplaît à sa tante. En parallèle, les deux filles du premier époux de Mrs Stavenell reflètent la même divergence d'intérêts et de priorités. Lady Emma, dont nous avons mentionné le penchant pour le maquillage, est très sociable et apprécie être le centre de l'attention, des qualités qui lui valent l'approbation et l'indulgence absolues de Mrs Stavenell. En revanche, Lady Maria, est aux antipodes de sa cadette. Plus introvertie et moins bavarde, elle préfère décliner les invitations et rester lire chez son frère lorsque le reste du groupe profite de la vie nocturne londonienne, un fait extraordinairement curieux aux yeux de Mrs Stavenell. La

---

<sup>801</sup> *Constance*, vol. 3, 66-67.

<sup>802</sup> *Constance*, vol. 3, 70.

<sup>803</sup> La mère de Constance fait confiance à la bonté de sa belle-soeur mais n'approuve pas complètement sa manière d'être, parfois vulgaire : "Her prodigious and uncontrolled flow of spirits, drew on her sometimes the imputation of vulgarity", *Constance*, vol. 1, 11.

manière dont cette dernière la décrit vise très clairement à inciter Constance à ne pas cultiver sa compagnie :

But Lady Maria is so queer—come, tell me honestly what you think; I hate mincing: don't you think Lady Maria very odd? [...] Her words I suppose she thinks too precious to be thrown away, she'll always be so while she is so fond of reading—books, books, that's all her delight. [...]

I'd venture any money Maria dies an old maid, only because she's queer; for she will not marry any man that would have her for her fortune, nor he mustn't be a gay man, nor this and that and to'ther; so that I don't believe for my part, there's a man in the world good enough for her; and I'm so provoked to see her so indifferent: she finds faults with every offer, and then says she thinks it much best to live single—and then we have such a lecture about dissipation and bad husbands.<sup>804</sup>

Son âge (30 ans), ses principes, ses loisirs, bref sa bizarrerie : tout concorde pour que Mrs Stavenell considère Lady Maria immariable. Aussi, la déception de cette dernière est fort amère lorsqu'elle se rend compte que ces mêmes caractéristiques encouragent Constance à se réfugier auprès d'elle plutôt que de Lady Emma afin d'obtenir un modèle de règles de conduite que sa tante ne va vraisemblablement pas lui donner. Constance décide alors de convaincre sa tante de la laisser prendre ses distances pour ne plus être soumise à la cadence infernale qui marque le quotidien du reste de la famille. Comme elle craint que Mrs Stavenell ne prenne pas ses arguments en considération, la jeune femme cherche conseil auprès de Lady Maria :

Had you been pleased with dissipation I should have consigned you to my sister; but, finding you one of the few who are disposed and able to think, I must retain you for myself, and you may depend on any thing I can do to remedy the evil you complain of. I would tell Mrs. Stavenell that a less quantity of what is called pleasure would be more agreeable to you [...] There will be one objection I foresee made to your scheme, and that is your remaining at home alone : now, to obviate this, let me know when you do not accompany Mrs. Stavenell, and either come to me, or send to me to sit with you.<sup>805</sup>

Constance et Lady Maria discutent des mesures à prendre pour convaincre Mrs Stavenell, comme deux conspiratrices qui mijotent un complot bien intentionné ("scheme"). Le dialogue rapproche les deux femmes et offre un exemple de communication réussie qui aboutit à la réalisation de l'objectif de l'héroïne. L'échange lui permet en effet de négocier avec la figure d'autorité qui régule ses sorties avec plus de fermeté et moins d'anxiété que si elle ne s'y était pas préparée ; la coopération de Lady Maria est donc une étape clé pour obtenir gain de cause. Face à Mrs Stavenell, Constance prétexte des maux de tête, regrette la perte de l'éclat de son teint, prône

---

<sup>804</sup> *Constance*, vol. 1, 34, 37.

<sup>805</sup> *Constance*, vol. 1, 43.

les bienfaits d'instant d'oisiveté sur le caractère et conclut que Lady Maria sera ravie de l'accueillir pour partager des moments paisibles. Mrs Stavenell cède à contrecœur et à une condition, que Constance reporte son confinement au jour suivant.<sup>806</sup> La protagoniste s'empresse d'accepter le compromis, menant à bien les négociations grâce à l'assistance préalable de Lady Maria, un acte de coopération fondé sur des principes moraux communs. Ce roman semble ainsi à plusieurs reprises adopter un point de vue optimiste sur le pouvoir de la négociation dans les dialogues non-mixtes. En effet, la parole raisonnée de l'héroïne vient à bout des obstacles en dépit de la société dans laquelle elle évolue, peu adaptée à prêter aux femmes une force de conviction au lieu d'un simple pouvoir de persuasion. Cette vision confiante contribue certainement à étayer l'idéal de coopération textuelle commun aux romans de notre corpus.

En fin de compte, la place des dialogues à la fois dans les romans épistolaires du corpus et dans les romans à la troisième personne met en valeur les dynamiques de pouvoir qui entravent fréquemment la communication. Le plus souvent, le dialogue reflète des rapports de force inégaux où la domination d'un ou de plusieurs personnages s'explique entre autres par leur classe et leur genre. Certes des efforts individuels viennent parfois compenser ce déséquilibre, mais il s'avère que la coopération verbale entre personnages n'est pas une règle générale des romans à la Burney. La rareté des modèles de dialogue foncièrement collaboratifs sous-entend la prévalence des barrières langagières et explique que d'autres moyens non-verbaux soient également employés dans ces textes pour entraîner la coopération de la lectrice.

## II. Coopération empirique : l'expérience mise en scène

Dans un deuxième temps, nous nous attacherons à déterminer le rôle de ce que nous appellerons des démonstrations de coopération empirique. Nous entendons par là tous les phénomènes textuels qui participent à l'expérience immersive de la lectrice en restant "au niveau de l'expérience spontanée ou commune".<sup>807</sup> Ceci nous amènera à concentrer notre étude sur la mise en scène de l'expérience des personnages, sur sa théâtralité ainsi que sur sa dimension

---

<sup>806</sup> "Oh you're to go and mope with Lady Maria! returned Mrs. Stavenell—they say great wits love solitude; but I didn't know as you set up for a great wit,—but howsoever I don't mean to vex you;—you shall live as you please:—it won't be long that you'll do that, but you must go with me this evening, and then you shall do as you please." *Constance*, vol 1, 48-49.

<sup>807</sup> "Empirique, adj", 2, *Le Grand Robert*.

instantanée qui exacerbent et orientent les émotions de la lectrice. Il nous paraît utile de souligner que notre utilisation du terme "empirique" renvoie à la fois à l'expérience des personnages et à celle, fantasmée, de la lectrice modèle plutôt qu'au "lecteur empirique", théorisé par Eco, ce "sujet concret des actes de coopération" textuelle qui envisage le texte de façon pragmatique.<sup>808</sup>

### 1. La matérialité de la correspondance, garant de l'instantanéité de l'expérience

Dans le roman épistolaire, les fréquentes évocations de la matérialité de la correspondance mettent en évidence et consolident le lien d'échange et d'écoute entre les épistolières qui remplace le dialogue parlé. Le rappel de l'acte d'écrire comporte un potentiel métadiscursif qui donne corps à la relation dialectique entre la fiction et le réel. Bien souvent, il souligne l'influence déterminante de l'état émotionnel du locuteur ou de la locutrice sur son discours, ici l'écriture, qui reproduit, dans une certaine mesure, l'incidence des émotions sur la parole. Cette influence s'incarne dans l'instrument de l'expression, la plume de l'épistolière, qui subit les mêmes effets que celle qui la manie : agitation, stupéfaction, hésitation et mutisme.<sup>809</sup> De plus, les références aux outils de l'écriture servent généralement à exprimer la prudence de l'épistolière, reflétant ainsi l'*ethos* de ces romancières et le statut de la fiction écrite par les femmes. Citons par exemple l'humilité dont la protagoniste de *The Innocent Fugitive* fait preuve vis-à-vis de ses pouvoirs créatifs ("it would require a more able pen than mine to do justice to her merits") ou encore sa crainte que ses lignes puissent nuire à sa réputation ("I would tell thee all my woes, but [...] to paper I cannot trust them").<sup>810</sup>

Ces représentations de la matérialité de la correspondance renvoient également à l'acte de lecture et notamment à l'ambivalence que lui confère la possibilité de rendre public le déchiffrement privé. Ainsi, lorsque Lucy Craven dresse le portrait satirique des soldats postés près de chez elle, sa remarque sur le caractère privé de sa missive prouve qu'elle a conscience de la dimension antipatriotique de ce qu'elle écrit : "'Tis well for me, this epistle has no chance of being

---

<sup>808</sup> Eco, 80-81.

<sup>809</sup> "I have scarcely attempted to write since my melancholy began, you will, I know, therefore, excuse these involuntary effusions of my pen, whenever they tend to those objects which have for these three years past scarce a moment ceased to engross my mind", "My pen dropped from my fingers—I can scarcely trace a line", *The Conquests of the Heart* (1785), vol. 1, 9 ; vol. 3, 225.

<sup>810</sup> *The Innocent Fugitive*, 83, 1-2.

made public, or I should be lampoon'd in the grub-street stile, by all our would-be heroes. So ends my satire, and so must my letter, for Mr. Chapman ("who fights for pay," is consequently my favourite and flirt,) is just come in".<sup>811</sup> La conclusion de sa lettre attire l'attention sur l'instantanéité de l'écriture en introduisant le réel dans le processus de rédaction, ce qui permet à l'autrice du roman de faire paraître la correspondance qu'elle imagine plus vraisemblable et d'immerger sa lectrice dans le dialogue épistolaire. D'autres passages du même type font ressortir le rôle du regard de la lectrice intradiégétique, comme cet extrait de *The Platonic Guardian* qui fait ressortir son libre-arbitre : "you know my impatient disposition, therefore will not wonder that I perused the latter part of your letter first. Its contents caused me to refer to that of Lady Enfield..."<sup>812</sup> Cette citation rappelle par extension que le même pouvoir de détermination appartient à la lectrice modèle qui surprend la confiance du personnage et donne sens au texte par son interprétation personnelle.

Les références au tangible contribuent à rappeler à la lectrice le caractère concret de toute correspondance. Dans *The Innocent Fugitive*, la remarque de l'épistolière au sujet de la longueur de sa missive qui contient un exposé factuel interminable ("but my paper reminds me I have written a tedious letter") met simultanément en lumière son intérêt pour le confort de son amie et, indirectement, le souci de l'autrice envers sa lectrice.<sup>813</sup> Le commentaire semble construire un pont entre le moment de l'écriture et le temps diégétique qui continue de s'écouler dans l'intervalle : l'écriture apparaît comme une parenthèse, un intermède pour celle qui s'y adonne, mais elle lui sert aussi d'exutoire. En effet, elle lui permet d'évacuer sa frustration, ainsi que le reflète la rédaction rythmée par les à-coups et les reprises. Le récit parfois saccadé qu'Anna fait de l'évolution de sa relation avec son fiancé le confirme,<sup>814</sup> comme en témoigne la mauvaise grâce avec laquelle elle interrompt sa lettre pour accompagner Gordon dans une plantation : "I hope you will give me credit for obeying orders so diametrically opposite to my inclinations, and

---

<sup>811</sup> *The Convent*, vol. 1, 18.

<sup>812</sup> *The Platonic Guardian*, 315.

<sup>813</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 177.

<sup>814</sup> Les premiers temps après leur rencontre, Anna semble horripilée par Gordon qui cherche à lui imposer des règles de conduite en lui déconseillant notamment de se promener seule dans le parc le matin, mais il gagne progressivement son respect et son affection. Avant d'en arriver là, la correspondance qu'elle entretient avec l'héroïne lui sert de défouloir : "to be in danger of having my actions called in question by the husband whose abilities one cannot but despise—Oh, insupportable!", *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 112.

own that I have in the truest sense of the expression, learned that necessary ingredient to matrimony, passive obedience".<sup>815</sup>

Ces allusions à l'acte d'écrire et à l'acte de lecture sont renforcées par la ponctuation qui les signalent. Des astérisques marquent fréquemment la place d'ellipses aussi bien causées par des interruptions physiques ("But, while I am scribbling to you the object in question is below, and sends to know if I will favour him with my company in a morning ramble. \*\*\*\*\* I now resume my pen [...]") que par des tourments émotionnels si forts que l'épistolière n'est plus en capacité d'écrire ("Should he be a libertine in principle, how very wretched will be the life of your friend; but, avert it, heaven! the very idea of such a misfortune has so depressed my spirits that I must, for the present, lay down my pen").<sup>816</sup> La dimension documentaire de l'écriture en temps réel, que Richardson appelle "writing to the moment", rend l'émotion plus directe et plus intense pour la lectrice.<sup>817</sup> À de rares occasions, cet aspect prend de telles proportions que les personnages semblent en oublier de vivre et paraissent privilégier leur correspondance à leur propre vécu. Si ces courts passages en deviennent peu vraisemblables, la pratique admise ne semble pas gêner l'adhésion de la lectrice. Citons par exemple la réaction de l'héroïne de *The Innocent Fugitive*, alors sur le point de retrouver son père dont elle a été séparée depuis le début du récit, qui décrit son arrivée qu'elle observe par la fenêtre : "Angels defend me!—What do I see!—"Tis he! 'tis my venerable parent, who now alights from his carriage!—Oh, my Anna! how my heart beats! What a diversity of sensations, at this moment, crowd into the heart of your agitated Eliza!".<sup>818</sup>

La matérialité de l'écriture fonctionne ici comme le garant de la sincérité du personnage qui prend et pose la plume sous l'impulsion du moment et se confie à vif. L'idée répandue veut que l'émotion d'un locuteur entrave son objectivité et le fasse passer à côté d'une vérité de toute façon inatteignable. En plaçant l'accent sur l'émotion, ces romans semblent suggérer que l'authenticité de l'expérience importe plus que la recherche d'une vérité abstraite et absolue.

---

<sup>815</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 188.

<sup>816</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 12-13 ; *The Platonic Guardian*, 317.

<sup>817</sup> Expression qui apparaît notamment dans *Clarissa*, puisque Lovelace écrit : "I have time for a few lines preparative to what is to happen in an hour or two; and I love to write to the *moment*", Samuel Richardson, *Clarissa: The Complete 3<sup>rd</sup> Edition Online* (Toni Bowers & John Richetti, éd.), letter 58, consulté le 15 juin 2021 sur <http://clarissa.english.upenn.edu/3rd-edition/4/58/>.

<sup>818</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 25.

L'expérience mise en avant est ce qui amène la lectrice à s'intéresser aux personnages féminins notamment. Par suite, elle est appelée à réfléchir à la place qu'ils occupent dans leur microcosme afin de pouvoir en inférer une leçon plus générale sur la place de la femme dans la société. Les émotions sont ainsi au service d'une expérience véridique et mémorable. Autrement dit, comme nous l'avons montré plus tôt, la "vérité" au cœur des romans de l'école Burney n'est pas la vérité froide à laquelle aspirent les aphorismes critiqués par Mrs Mowbray dans *Geraldine*, mais une vérité singulière et authentique, plus substantielle.<sup>819</sup>

Nous pourrions également voir dans l'utilisation de cette même ponctuation dans *Terentia* un commentaire sur la sincérité de la lettre comme moyen d'expression, une candeur que le point de vue externe d'un narrateur omniscient peut reproduire ou déformer. *Terentia* est un roman à la 3<sup>e</sup> personne qui s'appuie fréquemment sur l'échange de missives pour faire avancer le récit, comme lorsque l'héroïne est la cible d'un calomniateur :

The next day, she wrote an account to Mrs Bryant of all that had passed, since the reception of her last letter; begging her to run no risk on her account in displeasing Sir Paulet, but believe her innocent, and trust her to that providence which hovers over the head of those individuals who undeservedly incur the censure of a malignant world!

\*\*\*\*\*<sup>820</sup>

Tandis que chez Sterne le nombre d'astérisques laisse deviner au lecteur le sens du mot manquant, souvent teinté d'érotisme, la ponctuation attire dans le cas présent l'attention sur le fait que la lettre mentionnée n'est pas incluse dans le récit mais est condensée par la narratrice.<sup>821</sup> Visuellement, les astérisques incitent la lectrice à suspendre son regard pour interroger le sens de ces signes ; ils ne signifient pas nécessairement que la narratrice fait partie du "monde malveillant" qui censure injustement les innocents, puisqu'elle se montre pleine d'empathie envers ses personnages,<sup>822</sup> mais ils entraînent la lectrice à rester active et vigilante. Ceci nous amène à arguer que les évocations de la matérialité de la correspondance ainsi que la ponctuation participent à la mise en scène de l'écriture que nous allons maintenant analyser à travers le prisme de la théâtralité.

---

<sup>819</sup> Voir le chapitre précédent, III, 3.

<sup>820</sup> *Terentia*, vol. 2, 21-22.

<sup>821</sup> Newbould, 3.

<sup>822</sup> Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, II, 2.



## 2. Théâtralité et urgence

Dans *Backstage in the Novel*, Francesca Saggini examine le contexte littéraire et culturel de l'œuvre de Burney afin de retracer les interactions entre la fiction et le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>823</sup> Grâce à son analyse comparative des structures textuelles, des personnages et des intrigues, Saggini met en lumière le vaste discours métatextuel des romans de Burney qui permet au théâtre d'affleurer dans une forme encore émergente. En parallèle, la dimension dramatique du discours narratif de la romancière conduit Brian McCrea à affirmer que "ses impulsions littéraires les plus élémentaires sont théâtrales".<sup>824</sup> Burney, qui vécut comme un échec cuisant l'interdiction de son père et de Samuel Crisp de chercher à faire représenter *The Witlings*, semble non seulement en avoir eu conscience mais aussi avoir cultivé son talent pour la dramatisation dès ses premiers écrits, comme l'indique Kate Chisholm : "By September 1778, she had coined her own word to describe what she felt herself to be doing in writing these journal-letters: 'I think I shall occasionally *Theatricalise* my Dialogues' (one of many instances where Fanny coined words that are now cited in the *Oxford English Dictionary*)".<sup>825</sup> Nous soutiendrons que la manière dont les imitatrices de Burney incorporent des éléments spectaculaires et théâtraux à leur fiction illustre également l'hybridité du roman, imprégné de conventions dramatiques. Cette théâtralité du récit contribue à créer un sentiment d'urgence chez la lectrice qui l'implique fortement dans l'intrigue.

Les conventions textuelles de ces récits épistolaires et omniscients interpellent le lectorat d'aujourd'hui par l'utilisation d'indications de gestes, de mouvements ou de manières, souvent entre parenthèses, qui semblent tenir le rôle des didascalies au théâtre. Dans un roman épistolaire comme *The Convent*, les parenthèses des épistoliers visent à permettre à leur destinataire de se représenter précisément les actions des personnages concernés, comme le feraient des indications scéniques :

Woodville dropped some hypocritical tears, when the perusal of the will was finished; "but wiped them soon," and declared his niece should find him more attentive to her interest than his own: that since his dear and ever lamented brother, (and here he wiped his eyes again) had thought fit to intrust to his care so precious a charge as that of his

---

<sup>823</sup> Francesca Saggini, *Backstage in the Novel: Frances Burney and the Theater Arts* (Charlottesville, VA : University of Virginia Press, 2012).

<sup>824</sup> "Her most basic literary impulses are theatrical", Brian McCrea, *Frances Burney and Narrative Prior to Ideology* (Newark : University of Delaware Press, 2013), 161.

<sup>825</sup> Kate Chisholm, *Fanny Burney: Her Life* (Londres : Chatto & Windus, 1998), 91-83.

only daughter, he would take care to fulfil the duties of his guardianship with the most scrupulous exactitude. Many more professions he made to the same purpose, which only contributed to strengthen the detestation of his auditors against such consummate hypocrisy.<sup>826</sup>

Les parenthèses peuvent paraître curieuses car elles interrompent un passage au discours rapporté et non un passage de dialogue. Elles soulignent le fait que Woodville "joue la comédie" et que ses larmes ne sont que mascarade. Il est aisé de prendre pour argent comptant le passage qui semble être le témoignage factuel de Lady Morden ; pourtant, les guillemets autour de la précision "but wiped them soon" rappellent que l'épistolière n'était pas présente lorsque la scène s'est déroulée. S'il n'est pas dit explicitement pour quelle raison elle se montre capable d'en faire un récit si détaillé, il est probable que son père, présent à la lecture du testament, soit l'auteur de la formule entre guillemets. Le point de vue de la jeune femme semble alors se superposer à celui de son père en qui elle a pleinement confiance, comme c'est le cas lorsqu'elle emploie l'adjectif "hypocritical" qui qualifie les larmes de leur voisin. La question de la subjectivité est davantage compliquée par le fait que Lady Morden écrit cette lettre plusieurs mois après que l'épisode s'est déroulé : il n'est donc pas possible de déterminer si la destinataire et la lectrice lisent l'interprétation à vif des personnages présents ou si les indices qui, dans l'intervalle, ont prouvé la fourberie de Woodville viennent teinter rétrospectivement le souvenir de ses gestes et de ses expressions. Dans tous les cas, l'indication entre parenthèses met en exergue les manigances de Woodville et dénonce son hypocrisie. En insistant sur la mise en scène de la malhonnêteté de ce dernier, Lady Morden oriente l'imagination de sa destinataire afin qu'elle construise la même opinion de cet acte de manipulation, ce qui amène la lectrice à l'imiter. Les parenthèses servent également à guider les émotions de la lectrice dans les romans à la troisième personne du corpus.<sup>827</sup> Au même titre que les normes de ponctuation encore instables, ces indications narratives entre parenthèses confirment ainsi le fait que le roman était alors une forme narrative aux codes non figés.<sup>828</sup>

---

<sup>826</sup> *The Convent*, vol. 1, 10.

<sup>827</sup> Par exemple : "my own fate, hard as it is, shall not drive me to despair—yet (pointing to the cause of her distress) inanimate as him I mourn, seems every future hope of the unhappy object, whom you, Sir, so kindly compassionate. Be comforted, my amiable unfortunate (answered Mr. Bryant, whose eyes glistened with the tear of sympathy)", *Terentia*, vol. 1, 7.

<sup>828</sup> Voir l'analyse de la ponctuation dans *Terentia* dans la partie II, chapitre 1, I, 2.

Une manifestation plus spectaculaire de la théâtralité de ces romans peut s'observer dans la mise en scène d'actes d'une grande violence, particulièrement dans les diverses tentatives de suicide qui y sont représentées, des points forts dramatiques. Laure Blanchemain-Faucon souligne la contribution de tels épisodes au débat mouvementé sur le suicide en contextualisant son analyse de la scène d'*Evelina* où l'héroïne s'imagine que Macartney veut se donner la mort lorsqu'elle constate qu'il porte des pistolets. Une lettre nous apprend plus tard que si le personnage a effectivement considéré cette solution radicale, il comptait en réalité utiliser ces armes pour braquer une diligence et intimider ses passagers.<sup>829</sup> La critique nous rappelle que "le XVIII<sup>e</sup> siècle apparaît comme l'âge du suicide et les Européens, les Anglais y compris, sont intimement persuadés que ce mal est le 'mal anglais' par excellence", au point que des débats publics furent organisés sur le sujet à Londres dans les années 1780 afin de déterminer notamment si le suicide était un acte de courage.<sup>830</sup> Elle soutient que l'apparente tentative de Macartney, un poète misérable dégoûté de la vie, donne à Burney l'occasion de dénoncer une vision héroïque et romantique du suicide encouragée par le "mythe que le suicide de Chatterton était devenu".<sup>831</sup> En effet, la résolution heureuse de l'histoire de ce personnage qui peut épouser l'élue de son cœur (maintenant que le récit de leurs naissances respectives confirme qu'ils n'appartiennent pas à la même fratrie, contrairement à ce qu'il pensait) laisse entendre que nul malheur n'est inéluctable. En présentant les pensées suicidaires du personnage comme des pulsions déraisonnées et passagères ("scarce could I refrain from putting an instantaneous, and unlicensed period to my existence", "in the disorder of my senses"), Burney s'oppose à la vision romantique de la mort, ce que Blanchemain-Faucon voit comme "une critique de la mise en scène et de l'esthétisation de la mort".<sup>832</sup> Nous ajouterons que cette critique passe, chez Burney comme chez certaines de ses imitatrices, par l'intervention dramatique de l'héroïne qui fait avorter la tentative et qu'en contrepartie, cette interposition est chorégraphiée.

Commençons par le passage de *The Victim of Fancy* (1786) où Frank, un admirateur zélé de Theresa, pourtant marié à une amie de l'héroïne, semble prêt à commettre l'irréparable lorsque son épouse entend par hasard la déclaration qu'il fait à la protagoniste. Face au mépris

---

<sup>829</sup> *Evelina*, 231.

<sup>830</sup> Laure Blanchemain-Faucon, "Du corps vivant au texte inanimé : la représentation de la mort dans *Evelina* de Frances Burney", *XVII-XVIII*, n° 70 (2013), 325.

<sup>831</sup> Blanchemain-Faucon 2013, 328.

<sup>832</sup> *Evelina*, 231 ; Blanchemain-Faucon 2013, 328.

de sa femme, son regard se pose sur un pistolet, un mouvement imperceptible que l'héroïne surprend pourtant et qui la pousse à bondir sur l'arme : "swift as thought I darted across the room, and happily secured the pistol, and summoning all my resolution, with one hand, as he wildly seized the other, discharged it".<sup>833</sup> L'ingérence de Theresa fait écho à l'intervention physique d'Evelina qui elle aussi en "vient aux mains" : "wild with fright, and scarce knowing what I did, I caught, almost involuntarily, hold of both his arms, and exclaimed 'O Sir! have mercy on yourself!' The guilty pistols fell from his hands".<sup>834</sup> Dans les deux cas, l'impulsion autodestructive de l'homme émane de son sentimentalisme extrême qui le rend incapable d'assumer et de gérer ses émotions. Comme Evelina, Theresa est valorisée par la fragilité masculine. Cependant, elle aussi endosse un rôle de salvatrice angélique plus encore que de sauveur chevaleresque, puisque seule l'irruption d'un autre personnage masculin permet d'immobiliser Frank.<sup>835</sup> L'action de l'héroïne, vertueuse sur tous les plans, est d'autant plus remarquable qu'elle cherche à réhabiliter l'auteur des *Souffrances du jeune Werther* accusé de présenter le suicide comme une solution de facilité dès le début du récit. Son intercession semble donc illustrer par les faits son argument selon lequel le sentimentalisme de la prose de Goethe n'est pas responsable des passages à l'acte contemporains. Dans *Evelina* comme dans *The Victim of Fancy*, la brutalité de l'action imprègne la mémoire de la lectrice, au point que dans le premier cas, elle en oublie facilement qu'il ne s'agissait pas d'une réelle tentative de suicide. Le trouble et le choc marquent son souvenir, d'où son empressement à adhérer à la perspective de la romancière dans cette polémique.

D'autres romans du corpus participent à cette même conversation houleuse sur un modèle plus proche du traitement de la question dans *Cecilia*. Le sujet y est abordé via le suicide de Mr Harrel qui se donne la mort au beau milieu de la foule élégante de Vauxhall Gardens.<sup>836</sup> Désespéré, le personnage ne supporte pas d'avoir perdu sa place dans la société à la mode pour cause de dettes. Au cours d'une ultime sortie dans le beau monde où Mr Harrel tâche une

---

<sup>833</sup> Elizabeth Sophia Tomlins, *The Victim of Fancy* (Daniel Cook, éd., Londres : Routledge, 2009), 79.

<sup>834</sup> *Evelina*, 184.

<sup>835</sup> "Sweet Heaven! is this thy angel?", *Evelina*, 184.

<sup>836</sup> L'épisode est analysé en détail dans D. Grant Campbell, "Fashionable Suicide: Conspicuous Consumption and the Collapse of Credit in Frances Burney's *Cecilia*", *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 20 (1991), 131-45 ou encore dans Doody 1988, 133-34.

dernière fois de faire illusion et de profiter des fastes de la vie d'homme riche, il abuse de l'alcool, rencontre ses crédeurs et, finalement, tire sa révérence, et un coup de feu :

Mr. Harrel, who, during this debate, had still continued drinking regardless of all opposition from his wife and Cecilia, now grew more and more turbulent: [...] ordered him another bumper of champagne [...] Mr. Harrel then began to sing, and in so noisy and riotous a manner, that nobody approached the box without stopping to stare at him; and those who were new to such scenes, not contented with merely looking in, stationed themselves at some distance before it, to observe what was passing, and to contemplate with envy and admiration an appearance of mirth and enjoyment which they attributed to happiness and pleasure! [...] scarcely had Mr. Harrel quitted the box and their sight, before their ears were suddenly struck with the report of a pistol.<sup>837</sup>

Le peu de cas que certains personnages font de sa disparition, comme l'égoïste Mr Briggs qui va jusqu'à en rire ("fine work! Rare doings! A merry Vauxhall, with pistols at all your noddles") met en évidence le fait que le suicide n'est pas un outil efficace pour reprendre le contrôle d'une situation.<sup>838</sup> Ainsi, avant de passer à l'acte, Mr Harrel fait pression sur Cecilia en la menaçant de se suicider si elle ne lui donne pas d'argent. La mise en scène de la menace de suicide comme moyen de manipulation d'une femme par un homme est ce que l'autrice de *The Innocent Fugitive* reproduit. Plein de remords, Harville, l'auteur du viol de l'héroïne qui l'a laissée enceinte, la retrouve et l'implore de le laisser réparer son erreur en l'épousant, faute de quoi il se tuera sur le champ. Dans un geste dramatique qui impressionne Eliza, Harville saisit leur bébé et lui adresse sa supplique. Évidemment incapable de répondre, l'enfant devient un accessoire théâtral qui fait figure de caisse de résonance pour l'invocation de son père :

I arose with an intent to ring for assistance, when, in an instant, he fastened the door, and caught from my arms the child.

"Plead," he cried with energy, "plead for the author of thy being—plead for thine own abject state, thou just resemblance of a long-lost mother!—Oh, Lady Eliza! Though I deserve no lenity, yet, for the sake of this dear innocent, forgive the wretched Harville." He had touched the only string, my friend, to move me in his favour. My heart has often bled in secret for the state of this dear child—but then, to marry a man devoid of morality, was a leap too dangerous [...]

I have no doubt but he watched and perceived the varied revolutions in my mind, and that he took this opportunity to frighten me into his measures, for, with a wildness in his looks, "I see—I see," he cried, "that my hopes of clemency were ill-founded—nay 'tis fit you should be revenged on such a wreath as I am!" taking from his pocket a pistol, and pointing to his breast [...]

"'Tis well!" he said, with a fierceness that made me tremble, raising his eyes upwards in seeming agony; "then leave the room, lest I murder, with terror, the child I would fain rescue from disgrace! For, by the God who gave me breath, this," meaning the dreadful

---

<sup>837</sup> *Cecilia*, 412-13.

<sup>838</sup> *Cecilia*, 452.

instrument, "shall put an end to my hated existence, ere I move from the spot on which I now stand, except you instantly redeem me from eternal destruction by swearing to bless me with your hand." His finger at the moment was laid on the trigger. The idea of the after-reflection which such a dreadful deed would imprint on my memory, made every thing which related to my present happiness of little moment—and, in an agony of mind not to be expressed, I, in the most solemn manner, swore to be his wife whenever he thought proper to claim the extorted promise.<sup>839</sup>

L'épisode semble tenir de la tragédie. Le ton hyperbolique de Harville dans cette scène de confrontation oblige Eliza à délibérer non sans mal ("the varied revolutions in my mind", "in an agony of mind not to be expressed"). L'ultimatum tragique qu'il impose à l'héroïne — l'épouser et ainsi légitimer sa fille ou refuser de céder à son chantage et avoir sa mort sur la conscience — est renforcé par la théâtralité de ses gestes ("taking from his pocket a pistol, and pointing to his breast") qui précipite la décision d'Eliza. Outre le traumatisme que le suicide d'Harville causerait, elle se retrouve confrontée à un dilemme déchirant dont l'horreur dénonce les exigences contradictoires qui entravent le bonheur des femmes : sa vertu l'empêche de pouvoir épouser sereinement un homme dont elle méprise les actes, mais son rôle de mère l'entraîne à vouloir préserver sa fille. Or, consentir au mariage serait le seul moyen pour que cette dernière puisse prétendre à la fortune de son père et pour qu'elle ne soit pas étiquetée comme les fruits d'un péché par la société. L'hybridité du passage et sa dimension dramatique permettent ainsi à la lectrice de saisir d'autant mieux le potentiel catastrophique du fonctionnement de la société anglaise de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Si nous nous sommes pour l'instant intéressée aux tentatives de suicide de personnages masculins, n'oublions pas que les personnages féminins ont parfois recours à des mises en scène similaires. Chez Burney, Laure Blanchemain-Faucon explique que les femmes ont tendance à se laisser mourir plutôt qu'à se donner la mort, hormis Elinor, "présentée comme masculine" dans *The Wanderer*. Ceci s'explique entre autres par le fait que les œuvres picturales et les journaux de l'époque "envisageaient le suicide féminin comme moins violent, avec le recours au poison dans la dernière scène du *Marriage-à-la-Mode* de Hogarth, par exemple, là où les hommes préféraient des morts moins douces, plus héroïques, mais aussi moins propres, avec l'emploi des pistolets".<sup>840</sup> Il nous semble donc utile de noter que toutes les imitatrices de Burney ne se conforment pas à ce principe. Lorsque le héros lui préfère sa rivale, Miss Musgrove décide par dépit d'épouser le père

---

<sup>839</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 136-39.

<sup>840</sup> Blanchemain-Faucon 2013, 331.

aimable et fortuné de ce dernier. Sa souffrance n'en est que plus terrible puisqu'il lui faut assister aux marques d'affection entre Terentia et son jeune époux lors d'un repas de famille qui tourne au désastre :

On the first opportunity she left the room. To see Grovesby basking in the sunshine of felicity, in despite of her wretched contrivances, was more than she could bear; and inspired her with all the discordant passions of love, hatred, pride, and disappointed malice! She, in a state of frenzy, determined to put a period to that existence, which from early youth had been actuated by no other principles than envy, and rude tempestuous passion! For this purpose she had recourse to a loaded pistol; a brace of which Sir Paulet always kept in the closet. With trembling hands she reached it from the place where it was deposited—and viewed it with an eye wide-stretched in the pursuit of misery eternal!

"I will not live!"—she cried,—"Grovesby is happy! While I, a dupe to my own artifice, am wretched beyond relief!—He is calm—and knows not the torture of unrequited love—but I will not witness his happiness longer!—I will not again behold the bewitching charms of my too happy rival!—Life on such terms is insupportable!—Not! Rather let me thus free myself of every care!.....Now smile who may, for I shall know no more!"

The report of the pistol alarmed the house; Grovesby first entered—the spectacle was too dreadful to be viewed without horror!<sup>841</sup>

L'amour impossible de Miss Musgrove pour le fils de son mari a quelque chose de la tragédie. Comme celui de Phèdre pour Hippolyte, cet amour à sens unique débouche sur le suicide de la malheureuse, quoique de manière plus choquante. En effet, s'il peut difficilement être considéré comme "héroïque", l'acte de Miss Musgrove n'est pas "moins violent" ni plus "propre" que les suicides masculins évoqués plus tôt. Sa mort sanglante suggère ainsi une volonté de dénoncer l'esthétisation de la mort féminine mais constitue aussi une manière commode de punir la vanité et la jalousie du personnage, trois pages avant le dénouement. L'épisode est bref et inattendu ; il ne constitue pas un moyen de pression sur les autres personnages qui tiendrait la lectrice en haleine, mais il sert d'échappatoire radicale au personnage en souffrance. La mort de Miss Musgrave conclut l'intrigue et mène à la rétribution morale des personnages par la narratrice.

L'exemple le plus célèbre de personnage féminin pourvu d'intentions suicidaires est aussi le résultat d'un amour à sens unique. Après que Harleigh décline sa demande en mariage, Elinor effraie Juliet avec ses menaces de suicide et fait deux tentatives ratées dans *The Wanderer*.<sup>842</sup> Modèle de la libre-penseuse face au bon sens tranquille de l'héroïne, Elinor abandonne alors tout

---

<sup>841</sup> *Terentia*, vol. 2, 211-12.

<sup>842</sup> Catherine Craft-Fairchild les examine de près dans *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women* (University Park : Pennsylvania State University, 1993), 149-54.

décorum. Dans la première de ces scènes dramatiques, la plus spectaculaire et mémorable, elle revêt un déguisement masculin pour se mêler incognito au public lors d'un concert de bienfaisance organisé par Juliet.<sup>843</sup> Au moment où la musique commence, Elinor monte sur l'estrade et, sous les yeux du public, tire un poignard de sous son manteau avant de se le planter en plein cœur :

The large wrapping coat, the half mask, the slouched hat, and embroidered waistcoat, had rapidly been thrown aside, and Elinor appeared in deep mourning; her long hair, wholly unornamented, hanging loosely down her shoulders. Her complexion was wan, her eyes were fierce rather than bright, and her hair was wild and menacing. "Oh Harleigh!—adored Harleigh!—" she cried, as he flew to catch her desperate hand;—but he was not in time; for, in uttering his name, she plunged a dagger into her breast. The blood gushed out in torrents, while, with a smile of triumph, and eyes of idolizing love, she dropt into his arms, and clinging round him, feebly articulated, "Here let me end!—accept the oblation—the just tribute—of these dear, delicious, last moments!"<sup>844</sup>

Plus sanglante et plus détaillée que le suicide dans *Terentia*, la tentative d'Elinor joue un rôle bien différent. L'épisode n'a pas pour vocation de se débarrasser d'un personnage encombrant mais plutôt d'attirer l'attention sur les possibles conséquences des difficultés rencontrées par les femmes dans la société du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Chisholm sous-entend d'ailleurs que l'épisode dépasse la pure fiction : elle décrit les coïncidences troublantes entre la mise en scène de Burney et l'acte désespéré de Lady Caroline Lamb qui essaya de se poignarder au beau milieu d'une salle de bal bondée en juillet 1813 après avoir été rejetée par Lord Byron, un scandale connu de tous.<sup>845</sup> Elinor apparaît certes comme une femme hors-norme mais sa réaction inappropriée est la conséquence d'une oppression systémique dont elle n'est pas responsable. Elle veut prendre son destin en main et disposer de celui-ci en poursuivant de ses assiduités l'homme qu'elle aime ; elle est punie car elle ne répond pas aux conventions de délicatesse féminine. Mais le fait qu'elle ait besoin de se faire passer pour un homme afin d'être actrice de son propre sort est révélateur de la vision que la société réservait aux femmes qui transgressaient les rôles de genre en sortant de leur passivité. À l'inverse de Miss Musgrove, Elinor a la possibilité de se racheter dans la suite du

---

<sup>843</sup> "He was wrapt in a large scarlet coat, which hung loosely over his shoulders, and was open at the breast, to display a brilliant waistcoat of coloured and spangled embroidery. He had a small, but slouched hat, which he had refused to take off, that covered his forehead and eye-brows, and shaded his eyes; and a cravat of enormous bulk encircled his chin, and enveloped not alone his ears, but his mouth. Nothing was visible but his nose, which was singularly long and pointed. The whole of his habiliment seemed of foreign manufacture; but his air had something in it that was wild, and uncouth; and his head was continually in motion", *The Wanderer*, 357

<sup>844</sup> *The Wanderer*, 359.

<sup>845</sup> Chisholm, 232.



texte, ce qui encourage la lectrice à la prendre en pitié. La scène est hautement théâtrale, de l'accoutrement au discours grandiloquent du personnage en passant par le poignard qu'elle brandit, arme de choix des amours malheureuses au théâtre. Cerise sur le gâteau, le lieu choisi lui permet de littéralement se donner en spectacle pour faire réagir l'auditoire. Si la tentative d'Elinor n'est certainement pas donnée comme un modèle de conduite, la lectrice, à travers les yeux de Juliet, prend conscience que sa résolution est une "performance" qui empêche celle de l'héroïne, à la fois une utilisation de son corps comme moyen d'expression, mais aussi une prouesse audacieuse quoique vaine qui mérite son empathie.

Pour récapituler, ces scènes de suicide ou de menace au rythme précipité que nous avons examinées suscitent, par leur aspect choquant et spectaculaire, un sentiment d'urgence chez la lectrice. Cette imminence du danger décuple son émotion pour l'amener à réévaluer le système de valeurs qui sous-tend l'organisation sociale et accule les personnages au désespoir. La théâtralité de ces tentatives représentées incite ainsi la lectrice spectatrice à coopérer activement. Nous poursuivrons notre étude de cette théâtralité en examinant la représentation du spectacle et du divertissement dans la société moderne dépeinte dans les romans de l'école Burney.

### 3. Théâtralité et modernité

Dans une société saturée de théâtre et de spectacles, les incitations à faire dialoguer texte dramatique et récit devaient être nombreuses pour nos romancières. Il est ainsi peu étonnant que les passages où l'héroïne fréquente les hauts lieux culturels de Londres soient incontournables dans ces romans, puisque Burney fait savoir dans *Cecilia* que les "lieux publics" sont un des trois sujets de conversation susceptibles d'intéresser les dames ("misses of the TON"), selon Mr Gosport :

"When you meet with a young lady who seems resolutely determined not to speak [...] the remedy I have to propose consists of three topics of discourse."

"Pray what are they?"

"Dress, public places, and love."<sup>846</sup>

---

<sup>846</sup> *Cecilia*, 41.

Si nous avons vu dans le chapitre précédent que le dernier de ces sujets de conversation est à aborder avec une extrême prudence en compagnie masculine, au point que Cecilia réponde d'ailleurs à Mr Gosport qu'elle préfère ne pas s'y essayer, l'omniprésence des lieux de divertissement comme sujet de discussion ou décor à l'action semble effectivement faire d'eux un sujet de prédilection des romancières.<sup>847</sup>

L'héroïne de *Lumley-House* est ainsi émerveillée lorsqu'elle visite Londres pour la première fois, sans toutefois être surprise de ce qu'elle découvre : "she was not so much astonished at the profusion of riches every window displayed, as might have been imagined: her extensive reading, and her having seen Bristol, raised her ideas pretty nearly equal to the reality". Sans doute les vastes lectures mentionnées par la romancière incluent-elles les passages centrés sur les divertissements modernes dans les romans à la mode de Burney et de certaines de ses imitatrices. Ophelia s'en trouve ainsi impatiente de se rendre enfin à Drury Lane et d'y admirer Mrs Siddons en Lady Macbeth.<sup>848</sup> Alors à l'apogée de sa gloire avec ce rôle qui devint culte, la comédienne, fréquemment nommée dans ces romans, illustre à merveille comment la célébrité féminine fut créée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>849</sup> Ophelia déchanté bien vite quand elle se rend compte que le théâtre est tout autant le lieu pour être observée que pour être observatrice du spectacle se jouant sur scène : dans la loge voisine, un de ses admirateurs ainsi que les amies qui l'accompagnent braquent leurs lorgnettes sur la protagoniste en commentant les dernières rumeurs de mariage possible. Le malaise de l'héroïne qui se sent scrutée rappelle le commentaire d'Evelina sur le spectacle offert par le public à l'opéra : "I could have thought myself in paradise,

---

<sup>847</sup> "I am much obliged to you,' said Cecilia smiling, 'for these instructions; yet I must confess I know not how upon the present occasion to make use of them: public places I have already tried, but tried in vain; dress I dare not mention, as I have not yet learned its technical terms,—' 'Well but,' interrupted he, 'be not desperate; you have yet the third topic unessayed.' 'O that,' returned she laughing, 'I leave to you!' 'Pardon me,' cried he, 'love is a source of loquacity only with yourselves: when it is started by men, young ladies dwindle into mere listeners. *Simpering* listeners, I confess; but it is only with one another that you will discuss its merits.", *Cecilia*, 43.

<sup>848</sup> "I have a great inclination to see that actress." *Lumley-House* (1787), vol. 3, 86.

<sup>849</sup> "Out of all of Siddons's roles she was perhaps best known for her legendary portrayal of the doomed Queen Lady Macbeth. Siddons's performance of Shakespeare's devious heroine was lauded by critics, adored by audiences, and the subject of numerous portraits, engravings, and her own notes on how to perform the part. [...] Her success at transforming Lady Macbeth from an ambitious usurper into a noble heroine is the theatrical equivalent of what she managed to achieve in her own career. Siddons's attempt to ally her portrayal of Lady Macbeth with an authentic, feminine persona mirrored her own desire to blur the boundaries between her roles on and off stage. In doing so, she provided a model for female celebrity that masked her role as an 'ambitious candidate for fame' and instead posited her celebrity as an unstaged legitimate phenomenon", Laura Engel, "The Personating of Queens: Lady Macbeth, Sarah Siddons, and the Creation of Female Celebrity in the Late Eighteenth Century", *Macbeth: New Critical Essays* (Nick Moschovakis, éd., New York & Londres : Routledge, 2008), 240-41.

but for the continual talking of the company around me. We sat in the pit, where every body was dressed in so high a style, that, if I had been less delighted with the performance, my eyes would have found me sufficient entertainment from looking at the ladies".<sup>850</sup> Il fait aussi écho à l'accent plus général qu'*Evelina* place sur l'importance d'être vu dans les lieux publics, comme l'impliquent les verbes de perception notables lorsque l'héroïne se promène à St James's Park ("seeming", "looking") ou la description des tenues revêtues par les passantes qui suggèrent qu'elles sont en représentation : "the walk was very agreeable to us; every body looked gay, and seemed pleased, and the ladies were so much dressed, that Miss Mirvan and I could do nothing but look at them".<sup>851</sup>

Les jardins de Ranelagh et de Vauxhall tout comme leurs orchestres figurent également de façon prééminente dans bon nombre de ces romans, si bien que faire l'inventaire des passages concernés serait répétitif.<sup>852</sup> Ce qui mérite d'être souligné, en revanche, est que la représentation de ces lieux de divertissement étroitement liés à l'expérience culturelle de leur siècle sert à mettre en garde contre les dangers des excès de la performance ludique. Ces romans, comme ceux de Burney, font donc office de manuel de conduite dans le monde et préviennent leurs lectrices des risques de la culture de l'apparence et des loisirs. Deux scènes se démarquent en particulier. La première, tirée d'*Oswald Castle*, dépeint une sortie au théâtre où se joue une comédie d'Hannah Cowley, une dramaturge de premier plan à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui tourne mal pour la protagoniste. En pleine représentation, un feu se déclenche, provoquant la confusion de la foule. L'alarme est sonnée : dans le tumulte des cris de détresse, Sophia perd de vue ses compagnons. Un groupe de jeunes hommes repèrent leur proie sans défense isolée de son clan : "at length, her elegant figure attracting the attention of a party of young men, whose licentiousness, not even the horror of the moment could repress; they seized her hand, and said they would protect her; the terrible imprecations they used to each other, awaked her to all the misery of her state".<sup>853</sup> Finalement, un homme courtois qu'elle ne connaît pas vient à son secours et la conduit à sa calèche où sa sœur l'attend déjà. En réalisant le danger auquel elle vient d'échapper, Sophia s'évanouit.

---

<sup>850</sup> *Evelina*, 40.

<sup>851</sup> *Evelina*, 28.

<sup>852</sup> Nous pouvons indiquer par exemple *The Platonic Guardian*, vol. 1, 87 et 207 ou *The Whim*, vol. 1, 104.

<sup>853</sup> *Oswald Castle*, vol. 1, 33.

Un épisode chaotique du même acabit fait trembler Constance dans le roman éponyme, le deuxième passage de ce type qui nous intéresse. Elle aussi est victime de la débauche que le théâtre semble entériner chez les personnages masculins. Lord Farnford est trop alcoolisé pour venir en aide à ses sœurs, Constance et une amie, lorsqu'elles se retrouvent prisonnières dans une loge pleine à craquer quand une émeute éclate. Lord Calorne sauve l'héroïne pour la deuxième fois du récit (voir I, 3), ce que son rival considère comme un affront à ses prérogatives :

I shall not stir: what is there for me to be afraid of? I shall stay and see it out—If you are so obstinate, said Lord Calorne, you must abide the consequences; but these ladies shall go with me.—No, they shall stay here, Lord Farnford answered.—You cannot be so absurd, said Lord Calorne, as to risqué [*sic*] staying here during the riot; if they are not exposed to personal danger, they will be to insult.—I do not care, was all the answer Lord Farnford would give. The clamor by this time became outrageous, the lights were thrown down, and all was tumult, noise, and confusion [...] this valiant disciple of Bacchus laid his hand on his sword, swore he would not be insulted by any man living, and stammered out that he would have satisfaction.—What you please when you are sober, replied Lord Calorne; but I am not quite so mad as to endanger the safety of those you ought to protect for the pleasure of bringing you to your senses.<sup>854</sup>

La scène expose avec clarté l'assujettissement des femmes, qui n'ont pas la parole mais sont gardées et protégées comme du bétail par un chien de berger. Paradoxalement, seule une assistance masculine peut assurer leur sécurité alors que la source même du danger est justement les comportements masculins. Leurs dérives sont exacerbées, dans ces deux extraits, par les excès de plaisir qui révèlent le parti pris de Lord Farnford. Tandis que l'interposition de Lord Calorne est une "insulte" à sa masculinité, les insultes aux effets potentiellement bien plus désastreux faites aux femmes qu'il chaperonne ne sont pas de grande conséquence pour son esprit embué. Le terme "insult" semble un euphémisme poli dans la bouche de Lord Calorne pour désigner les risques non moins dangereux et personnels que la bousculade généralisée implique, ceux-là même que rencontre Sophia dans le passage cité plus haut, ceux-là aussi auxquels Evelina se heurte à Marylebone lorsqu'elle se retrouve séparée des Branghton dans la cohue causée par le feu d'artifice. Evelina se fait alors accoster par un marin vraisemblablement ivre qui veut "l'enrôler à son service", puis elle cherche de l'aide auprès de deux femmes qui s'avèrent être des prostituées, à son grand effroi.<sup>855</sup> Théâtre et divertissement sont ainsi représentés de manière ambivalente ; ils sont d'une part le lieu de découvertes culturelles et de plaisirs formateurs et

---

<sup>854</sup> *Constance*, vol. 1, 133-34.

<sup>855</sup> "You are a sweet pretty creature, and I enlist you in my service;" and then, with great violence, he seized my hand", *Evelina*, 234.

d'autre part la scène de choix où s'expriment des comportements dissolus néfastes aux spectatrices. La représentation des plaisirs modernes permet ainsi aux romancières d'enseigner à leurs lectrices les absurdités et tentations qui les attendent dans le labyrinthe périlleux de la société.

Une autre source de divertissement prépondérante chez Burney et ses contemporaines qui a déjà fait couler beaucoup d'encre est le bal masqué. Dans son ouvrage fondateur sur le sujet, Terry Castle décrit la mascarade comme un "monde à l'envers" ("The World Upside-Down") où l'anonymat signifie l'effacement des contraintes sociales, un monde où la mode et l'habillement sont mensongers :

Because the meanings we read into clothing are always conventional—cultural rather than natural inscriptions—the system itself can be exploited. Fashion is endlessly separable from truth. Despite the existence of what one could call a sartorial social contract—an implicit agreement that individuals in society will wear revelatory, "communicative" garments—one is always free to wear misleading dress, dress which is either playfully or criminally inappropriate. Just as one may lie, so may one go "in disguise".<sup>856</sup>

L'analyse de Castle s'applique à plusieurs passages carnavalesques des romans du corpus. Le protagoniste de *The Convent*, par exemple, prend la résolution de saisir l'occasion du bal masqué qui approche pour découvrir ce que Sophia pense réellement de lui. En se faisant passer pour un autre, il espère l'entendre parler librement sans craindre la censure de l'étiquette. La suspension du "contrat social" que sous-entend la mascarade est également rappelée par le refus d'une cousine de Sophia d'y risquer sa réputation, une méfiance promptement balayée du revers de la main par le reste de l'assemblée.<sup>857</sup> Au bal, les déguisements choisis par les protagonistes sont à propos : le héros prend les traits d'Apollon, dieu des arts et de la beauté masculine, Sophia incarne la déesse Hébé qui personnifie la jeunesse et protège les jeunes mariés, et Lucy, confidente et protectrice de l'héroïne, s'habille en Diane chasseresse, chaste sœur jumelle d'Apollon.<sup>858</sup> Une conversation pleine d'esprit suit son cours sans que Sophia reconnaisse son admirateur ("an Apollon entered, the most elegant figure I ever beheld. For a moment, and idea occurred to me,

---

<sup>856</sup> Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-century English Culture and Fiction* (Stanford : Stanford University Press, 1986), 254.

<sup>857</sup> "Cassandra declined going to the masquerade, as before to the ball—hinting, that in such places there was a danger to be apprehended, that might haply affect something dearer than her life", *The Convent*, vol. 1, 248.

<sup>858</sup> Les personnages de la mythologie sont souvent l'inspiration des déguisements dans les romans du corpus. Le héros de *Lumley-House* se déguise lui aussi en Apollon au cours d'une mascarade par exemple, *Lumley-House*, vol. 3, 140.

that he was Stanhope, but I soon discarded it, on recollecting he was still at Lord Alton's") mais l'entrée en scène fracassante d'Eleanor, l'autre cousine de Sophia, interrompt la discussion.<sup>859</sup> La mascarade prend alors des allures de farce. Eleanor, déguisée en bergère, est tombée à la renverse lorsqu'un mouton qu'elle essayait de faire monter dans son carrosse a dégringolé sur elle, un passage qui fait penser à l'épisode d'*Evelina* où Madame Duval, dans les bras de Monsieur Du Bois, glisse dans la boue pour le plus grand plaisir du capitaine Mirvan.<sup>860</sup> Elle fait irruption dans la salle de bal avec trois malheureux moutons paniqués attachés à sa taille par des rubans :

Frightened by the lights, they pulled different ways and Miss Eleanor was often on the point of being thrown off her equilibrium: (judge, if this spectacle did not create an universal laugh) at length one got loose, and ran up the room, tumbling every thing that came in its way. This untoward accident put our shepherdess in extreme agitation, she pursued the fugitive, while her innocent attendants trotted after her, baaing most piteously. [...] This scene (which filled me with the utmost confusion) seemed to give infinite diversion to the company; and to none more than Dick: who incessantly exclaimed—"Well run sheep—to it again, Nell—ecod you'll beat him!"<sup>861</sup>

La confusion qui règne et châtie la frivolité d'Eleanor est grotesque, mais le comique de geste ne s'arrête pas là. Alors qu'Eleanor s'assoit pour se remettre de ses émotions, son frère facétieux lui jette un verre d'eau au visage ("I'll soon bring you to your senses") ; Sophia se précipite alors pour aider sa cousine qui la gifle ("hastily untying her mask, was rewarded for my pains by a smart slap on the face").<sup>862</sup> L'héroïne chancelle et ce n'est que lorsqu'elle atterrit dans les bras d'Apollon qu'elle reconnaît son prétendant. Une fois les masques tombés, la vérité éclate puisque Stanhope l'emmène à l'écart pour lui confier son amour. Alors que l'ordre est rétabli, le monde reprend son sens habituel et Sophia se réfugie de nouveau dans le silence et le non-dit : "I forgot every thing but the pleasure of hearing him:—my tongue said nothing; but he must be dull of apprehension, indeed, if my blushes, my confusion, were not explicit enough".<sup>863</sup> La mascarade forme ainsi une parenthèse durant laquelle les personnages peuvent surseoir aux conventions sociales qui sous-tendent leur style de communication.

---

<sup>859</sup> *The Convent*, vol. 1, 249.

<sup>860</sup> "Nell, tumbled into the dirt as she was stepping into the coach, and she was obliged to go back to clean herself. I'll tell you how it happened; she was putting in a sheep, and it turned, and fell over her", *The Convent*, vol. 1, 252 ; *Evelina*, 67.

<sup>861</sup> *The Convent*, vol. 1, 253-54.

<sup>862</sup> *The Convent*, vol. 1, 257.

<sup>863</sup> *The Convent*, vol. 1, 258.

Une logique similaire opère dans *Julia de Vienne*, un roman dans laquelle la corruption morale est inscrite dans la difformité physique des personnages masculins malhonnêtes ou vicieux, notamment l'affreux Rosinval qui moleste Julia tout au long du récit.<sup>864</sup> Rosinval manipule son apparence à plusieurs reprises. Lors d'une mascarade donnée à l'opéra, il se déguise en magicien pour approcher Julia. D'un coup de baguette, il tapote son épaule et la tourmente, certain qu'il n'encourt aucune retribution : "'Thou hast in vain tried to escape from my power,' said he in a threatening voice; 'fate has yielded thee to me; thy struggles to emancipate thyself from the magic circle by which I have surrounded thee will be abortive, for thou art my victim: tremble therefore; Julia is not yet at the end of her miseries'".<sup>865</sup> Ce qui est particulièrement frappant dans cette scène, c'est qu'en couvrant les visages, les masques délient les langues. Le travestissement est ainsi présenté comme un moyen de faciliter la vérité. Déguisé en domino blanc, un ami intime de l'héroïne découvre que la réputation de Julia est en danger lorsqu'il surprend des invités à discuter librement des mensonges que Rosinval et la tante de Julia ont fait circuler sur le mariage raté de la protagoniste. Galvanisés par leur costume, les invités derrière leur masque sont aveugles et sourds à ce qui les entoure et ne se soucient pas de qui pourrait entendre leur conversation. Le domino blanc resté jusqu'alors silencieux et discret dans son costume des plus banals intervient, chevaleresque, pour rétablir la vérité.<sup>866</sup>

L'amour du déguisement et de la mise en scène se retrouvent également dans les exemples de saynètes privées jouées en famille qui ne sont pas rares dans ces récits, du genre des pièces de théâtre amateur que les Burney jouaient quand Frances était enfant.<sup>867</sup> Mais d'autres formes de dissimulation et de travestissement permettent de se faire paraître pour ce que l'on n'est pas, dans *The Platonic Guardian* notamment. Les personnages cherchent à "singer" l'apparence de la jeunesse ("did she not, by endeavouring to ape fifteen at the age of seventy-two, make herself ridiculous, she might pass for one who, in her youth, had been a tolerably looking

---

<sup>864</sup> "It was impossible for any human being to have a more disagreeable, nay, disgusting face; and his character exactly matched the repulsive exterior with which nature had afflicted him. [...] No means, however depraved, were considered unfair by him", *Julia de Vienne, a Novel, in Four Volumes, Imitated from the French, by a Lady* (Londres : H. Colburn, 1811), vol. 1, 48.

<sup>865</sup> *Julia de Vienne*, vol. 4, 141.

<sup>866</sup> "At once the most perfect and the least inspired of disguises—a simple loose cloak that totally enveloped the whole body in its folds. When the domino was worn with a mask (or sometimes a little hood known as *baout* or *bahoo*), the shape and sex of the person underneath were virtually obscured", Castle, 59.

<sup>867</sup> Chisholm, 81.

woman"), à suivre la mode ("it is now become fashionable for the gentlemen as well as the ladies, to rouge") ou, plus grave, à transformer leur physionomie à des fins inconvenantes.<sup>868</sup> C'est ainsi que l'infâme Mr Clark se déguise en maître accompagné de ses serviteurs afin d'enlever l'héroïne en fiacre avant que son tuteur (et futur soupirant) ne la sauve de justesse, dans une autre scène où l'héroïne doit la préservation de sa vertu à l'arrivée du héros.<sup>869</sup> De la sorte, mise en scène et manigances paraissent dangereusement liées dans ces épisodes qui esquissent une critique de la culture de l'apparence et de l'apparat.

Cette critique est prolongée bien des années plus tard dans *Geraldine*. Un passage en particulier où Fanny, une amie peu conventionnelle de la protagoniste, partage sa vision du monde dans lequel elle évolue mérite d'être cité :

At length, by the time we are held stupefied by *ennui*, and they are quite stupefied with wine, the party will meet again: then there will be a temporary revival; the old men will try to be witty, the young ones to look *degagés*, and the ladies affect to be *nonchalantes*, and absorbed in each other, quite unconscious of the approach of the gentlemen, though they have been thinking every minute an age till they appeared. After this farce has been enacted some little time, the card-tables will appear, and before there is time to arrange what game is to be played, the carriages will be announced, and the courtesies and adieus performed:— and this is the history of an English country dinner-party. So good night, my dear. No wonder it has almost sent you to sleep.<sup>870</sup>

Le point de vue plutôt cynique de Fanny sur les us et coutumes de sa société dénonce l'artificialité des rôles figés que chacun se sent obligé d'y jouer. La lassitude de la jeune femme est rehaussée par l'emploi du modal "will" qui donne l'impression que nulle place n'est laissée à l'imprévu. Le déroulement de la soirée est précisément calibré ; comme tant d'autres avant elle, elle obéit à un script maintes fois répété. Pour Fanny, cette routine factice et sans surprise est une farce de mauvais goût ou une mascarade, au même titre que le mariage qui impose aux femmes qui y consentent de se conformer à un rôle. Lorsque son mari papillonne, Fanny est incapable de faire de même puisqu'elle en est trop profondément amoureuse ; elle préfère alors prétendre que tout va bien ("I will keep up the farce [...] It will cost me but little effort; for I walk the world in

---

<sup>868</sup> *The Platonic Guardian*, vol. 1, 20, 118.

<sup>869</sup> "No power on earth shall deter me from the possession of your person, whether you consent to be my lawful wife or not", *The Platonic Guardian*, vol. 1, 163.

<sup>870</sup> *Geraldine; or, Modes of Faith and Practice, a Tale, in Three Volumes, by a Lady* (1821, Londres : T. Cadell & Davies, 1820), vol. 1, 220-221.



masquerade: I scatter smiles and roses round me, and kindly keep sighs and thorns to myself").<sup>871</sup> L'expérience de Fanny offre donc bien une critique des rôles figés attribués aux comédiens qui s'agitent sur la "grande scène animée de la vie", pour paraphraser l'expression que Burney emploie dans la préface d'*Evelina*, mais elle est aussi un constat de leur caractère inéluctable tant ils sont intériorisés par chacun, ce que met en lumière son autocritique de sa soumission résignée.

À tout prendre, la théâtralité des romans de l'école Burney est ancrée dans les pratiques culturelles de leur époque comme le montrent les fréquentes références aux lieux à la mode et aux sources de divertissement les plus en vogue. Ces passages sont une façon d'attirer l'attention sur les effets pervers des sorties, souvent en groupe, qui peuvent révéler le pire chez les individus immoraux au détriment des plus vulnérables, un rapport de force souvent lié au genre des personnages. De plus, l'accent mis sur le déguisement et la dissimulation permet de dénoncer l'artificialité de la culture de l'apparence et la rigidité des rôles sociaux. Cette discussion de la société moderne contribue à une certaine hybridité du genre romanesque puisque d'autres éléments spectaculaires et dramatiques sont incorporés dans le récit, ou plus précisément mis en scène dans le texte. Leur aspect théâtral s'avère particulièrement mémorable voire choquant pour la lectrice. À ceci s'ajoute la mise en scène du texte lui-même, orchestrée par la ponctuation et les commentaires sur la matérialité de l'écriture et de la correspondance. La dimension parfois métatextuelle de ces romans met en évidence les émotions des épistolières, majoritairement, et souligne les difficultés qu'elles rencontrent en tant que femmes et en tant que scriptrices. Ce faisant, elle implique intensément la lectrice qui vit les émotions des personnages au fur et à mesure qu'ils les partagent et les représentent. L'expérience ainsi mise en scène engendre sa coopération empirique et immersive, une autre manière d'engager sa collaboration textuelle. Notre examen de cette dernière notion se poursuivra dans un troisième temps par l'étude de la coopération intertextuelle qu'impliquent ces romans.

---

<sup>871</sup> *Geraldine*, vol. 2, 219-21. Même si *Geraldine* met en garde contre les risques d'être en représentation continue, le roman prend la défense du genre théâtral en s'appuyant sur les pièces d'Hannah More surtout. Néanmoins, celles-ci sont encensées pour leurs vertus cathartiques et morales qui tiennent à leur dimension fictive. *Geraldine*, vol.1, 265.

### III. Coopération intertextuelle, mise à l'épreuve du discours sentimental et *novelism*

Les références littéraires abondent dans les romans de l'école Burney : contemporaines ou non, savantes ou à la mode, extraites de romans ou d'œuvres non-fictionnelles... Si elles peuvent être une manière de s'insérer dans une tradition, les allusions à d'autres écrivains et d'autres textes sont également un marqueur de l'autorité narrative au même titre que les commentaires sur le processus narratif.<sup>872</sup> Nous nous intéresserons à ces empreintes d'auctorialité qui contribuèrent au débat sur le discours sentimental à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus généralement à ce que Clifford Siskin nomme *novelism*, ce discours tenu dans les romans et sur les romans qui "produit et reproduit des normes privées, publiques et professionnelles".<sup>873</sup> Nous chercherons à analyser comment l'intertextualité prend part à l'articulation entre chacun de ces romans singuliers et l'école à laquelle ils appartiennent, dans sa dimension collective, par le biais d'un réseau de références culturelles et littéraires partagées.

#### 1. La convocation de l'autrice à la mode

Tout comme les lieux de spectacle occupent une place de choix dans les romans du corpus, les titres de pièces et personnalités du théâtre les plus en vue sont aussi sur le devant de la scène. Ainsi, les personnages de *The Conquests of the Heart* s'en vont assister à une représentation de *School for Scandal* de Richard Sheridan avec Mrs Abington, "the celebrated comick actress", en tête d'affiche, tandis que ceux de *The Convent* et d'*Oswald Castle*, comme ceux de *Lumley-House* dans un extrait que nous avons déjà étudié, ne tarissent pas d'éloge sur Mrs Siddons.<sup>874</sup> La prépondérance du monde du spectacle contemporain au sein de ces romans, de même que la mention des dernières avancées scientifiques telles que l'opération de la cataracte subie par un des personnages de *The Conquests of the Heart*, les inscrivent dans l'actualité

---

<sup>872</sup> Lanser, 17.

<sup>873</sup> "The discourse of and about novels [which] produces and reproduces private, public, and professional norms". Pour Siskin, la question n'est pas d'étudier l'essor du roman comme l'ont fait tant de chercheurs après Ian Watt ("the rise of the novel"), mais l'avènement du discours sur le roman ("the advent of novelism"), Siskin, 173.

<sup>874</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 7 ; "Mrs. Siddons—You have heard of her. But without ocular demonstration, you can have no idea of her power over the passions. The play last night was *Venice Preserved*, which is one I do not like, though so generally admired", *The Convent*, vol. 2, 55 ; "Charmed even to agony, by the delightful actress, she then saw for the first time, Sophia gave to the play, an attention only interrupted by the tears, which blinded her at intervals", *Oswald Castle*, vol. 1, 12.

culturelle et populaire dont ils sont à la fois acteurs et témoins.<sup>875</sup> L'objet de notre développement sera plus particulièrement la manière dont ces textes convoquent l'image de la romancière moderne afin de promouvoir le roman à la Burney.

Seul un passage des romans de notre sélection met physiquement en scène une autrice de la fin du siècle. Il s'agit d'un épisode de *The Victim of Fancy* d'Elizabeth Sophia Tomlins, un roman dans lequel l'héroïne se distingue par l'évolution de ses goûts littéraires. Au début du récit, Theresa vénère Shakespeare, Homère et Milton, allant même jusqu'à pleurer sur la pierre tombale de ce dernier.<sup>876</sup> Le tiercé d'écrivains classiques reprend les recommandations qu'Hester Chapone fait aux jeunes filles dans *Letters on the Improvement of the Mind*, publié pour la première fois en 1773. En plus de la lecture de livres d'histoire et d'éthique, Chapone encourage celle de Shakespeare, Milton, Homère et Virgile, tout en prévenant que le choix des "histoires fictives" doit être fait avec le plus grand soin.<sup>877</sup> Le positionnement de Theresa en matière de littérature peut paraître contradictoire : elle semble adhérer à une tradition littéraire masculine, elle défend le passionné *Werther* envers et contre tout, mais elle se méfie des écrivaines sentimentales, comme l'indique sa réaction face à Sophia Lee. Durant sa convalescence à Bath, Theresa se rend tous les matins à la salle des pompes, conformément aux recommandations médicales de l'époque.<sup>878</sup> Un matin, la foule se presse pour apercevoir l'autrice que l'on dit sur les lieux :

The name of *Lee* circulated in a whisper, which, with the look directed so near our party, and that had at first half distressed me, informed me of the object which had excited it. —And this then, thought I, is the *Temeraire*, whose name has been publicly joined with that of one of the first female writers of our age! My prepossession for her vanished; since who, my dear brother, is there that should be ranked with the writer of *Cecilia*? there is a strength of mind and nobleness of sentiment pervading that whole work, which has often forced tears from my eyes, and has warmed and enraptured my heart.<sup>879</sup>

---

<sup>875</sup> Oculiste du roi George III depuis 1772, le baron de Wenzel publia son traité de la cataracte en 1786, un an après la parution de *The Conquests of the Heart*. A L. Wyman, "Baron De Wenzel, Oculist to King George III: His Impact on British Ophthalmologists", *Medical History*, vol. 35, n° 1 (1991), 78.

<sup>876</sup> *The Victim of Fancy*, 12.

<sup>877</sup> "The greatest care should be taken in the choice of those *fictitious stories*, that so enchant the mind—most of which tend to inflame the passions of youth, whilst the chief purpose of education should be to moderate and restrain them", Hester Chapone, *Letters on the Improvement of the Mind* (Londres : Weed & Rider, 1820), 168, consulté le 15 juin 2021 sur [https://openlibrary.org/books/OL7207483M/Letters\\_on\\_the\\_improvement\\_of\\_the\\_mind](https://openlibrary.org/books/OL7207483M/Letters_on_the_improvement_of_the_mind).

<sup>878</sup> "According to Dr. C——'s advice, I go to the pump-room now to drink the waters I cannot apprehend the benefit which will accrue to me from being every morning made sick", *The Victim of Fancy*, 36.

<sup>879</sup> *The Victim of Fancy*, 36.

La scène illustre bien qu'à la fin du siècle, Burney faisait office de standard par rapport auquel les romancières étaient jugées.<sup>880</sup> Ainsi, Theresa met en question le mérite relatif de Lee et peine à concevoir qu'elle puisse écrire la bonne sorte d'"histoires fictives" dont le discours ambiant sur le roman lui a enseigné à se méfier. Son médecin, figure paternelle et tutélaire, est celui qui la fait changer d'avis en l'incitant vivement à lire *The Recess*, la dernière publication de Lee, considérée aujourd'hui comme une œuvre formatrice du gothique originel. Si Theresa rechigne à l'admettre dans un premier temps (lorsque la fille du médecin lui demande si le livre lui a plu, elle répond d'un "yes" laconique), le roman de Lee l'a enthousiasmée au plus haut point :<sup>881</sup>

That elegant work, in which is united all that is most charming to the heart and the imagination! Its language, with all the fire and all the softness of poetry, conveys images the most enchanting to the fancy, and scenes the most interesting to the heart [...] I know not a term which can convey to you an idea how infinitely I felt myself interested through the whole.<sup>882</sup>

Elle finit cependant par reconnaître à son frère qu'elle a été injuste dans sa première appréciation de l'autrice, teintée de préjugés.<sup>883</sup> En soulignant le parti pris qui consiste à classer les autrices les unes par rapport aux autres comme le font les critiques, non seulement Tomlins représente la dure réalité du marché littéraire, mais elle anticipe également les problèmes de formation des canons, un exemple emblématique du *novelism*.

*The Convent* fait également intervenir l'image de l'autrice à la mode, bien que ce soit de manière indirecte. À travers le portrait caustique que Lucy Craven brosse des Woodville, les cousines et la tante de l'héroïne, la romancière semble mener un état des lieux plutôt alarmant de la fiction, aussi bien la *romance* que le *novel*. L'éducation des deux jeunes filles assez sottes et vaniteuses, fortement liée à leurs lectures, est aussi catastrophique pour l'une que pour l'autre :

Her aunt of romantic memory, who declared she saw great seeds of genius in her pupil, that only wanted to be drawn forth by her fostering hand: under her tuition indeed she became a most hopeful plant, though rather of the exotic kind. She is as deeply read in romances, as her preceptress was, and squares her conduct exactly by their rules. [...] her brother and sister, she heartily despises, and comforts herself for present mortification, by the hope of one day discovering her true relations for whom she thinks, nay is certain, they have been exchanged. Her name corresponds with her romantic

---

<sup>880</sup> Spencer 1986, 98.

<sup>881</sup> "I was at some loss for an answer; but I conquered myself, however; and said only, 'Yes.'" *The Victim of Fancy*, 57.

<sup>882</sup> *The Victim of Fancy*, 56.

<sup>883</sup> "I once saw the charming author of this work, who was long injured in my opinion; I now wish to acknowledge my prejudice and injustice, and my present consciousness that it was such to her; but I am not to be so fortunate", *The Victim of Fancy*, 57.

ideas, it is Cassandra, you may judge who was her sponsor. [...] Miss Eleanor is indebted for all her knowledge to an ignorant country school mistress, and our modern novelists; between them they have made her a compound of vulgarity, affectation and pertness.<sup>884</sup>

Les caractéristiques des deux sœurs reflètent très justement les reproches généralement dirigés contre les lectures qu'elles affectionnent respectivement ("of the exotic kind", "romantic ideas" vs. "vulgarity, affectation and pertness") et soulignent les effets délétères de la fiction sur leur esprit malléable, conformément aux craintes des critiques et des moralistes. Quant à leur mère qui s'illustre par sa personnalité insipide, Lucy la décrit comme les journalistes des revues dépeignent la majorité des romans des bibliothèques de prêt : "A poor, quiet, inoffensive, vulgar sort of woman, who possesses the negative merit of doing no harm".<sup>885</sup> Lucy n'est ni un personnage moralisateur ni une pédagogue conservatrice ; en ce sens, la description malicieuse mais intransigeante qu'elle fait des Woodville dès le début du récit peut sembler peu flatteuse pour le roman moderne et peut surprendre, étant donné le lieu où elle paraît. En effet, lorsque *romance* et *novel* sont l'objet d'un débat dans le reste des romans contemporains, le *novel* en sort logiquement vainqueur. Qu'une romancière inspirée par la romancière moderne par excellence prétende déprécier le roman moderne avec le même mépris que le faisaient les critiques peut avoir l'air pour le moins insincère, quoique le commentaire bien connu de Jane Austen dans *Northanger Abbey* rappelle que cette attitude n'avait rien d'exceptionnel.<sup>886</sup>

La clé de l'explication ne se trouve pas au premier chef dans le message consensuel que transmettrait *The Convent* mais plutôt dans la réflexion de Lucy juste après son portrait d'Eleanor : "for my part I have an invincible penchant for truth and cannot dissemble the matter for my life".<sup>887</sup> S'il peut paraître alors anodin, la suite du récit confirme que son penchant pour la vérité porte sur ses lectures également, ce qui permet aux romans de Burney (et, nous le supposons, de ses imitatrices) d'échapper à sa censure et, de surcroît, de mériter toute sa ferveur.

---

<sup>884</sup> *The Convent*, vol. 1, 15-16.

<sup>885</sup> *The Convent*, vol. 1, 15.

<sup>886</sup> "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?", Jane Austen, *Northanger Abbey* (1817), chapitre 5, § 4, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm#link2HCH0005>.

<sup>887</sup> *The Convent*, vol. 1, 17.

La preuve en est dans la manière dont Stanhope, le protagoniste, encense Burney pour l'habileté et la vraisemblance de ses histoires qui lui donnent une place à part :

And here I must mention a young female, who does honour to her sex and country. At an age when the women give themselves wholly up to dissipation, she devotes her time and her talents to the benefit of human kind. In the pleasing guise of a novelist, she gives the noblest lessons of morality; and has found the art of adorning fiction with the robes of truth. In a word I sincerely wish that all my female acquaintance [*sic*] resembled Miss Burney.<sup>888</sup>

Mais l'épisode qui dépeint le mieux l'état de la distribution et de la réception de la fiction est un passage d'une lettre de Stanhope, tout juste arrivé de Londres, qui écrit à son camarade d'université pour lui détailler ses impressions des femmes de la campagne. Son analyse de la population féminine locale ressemble à une étude sociologique ou même ethnologique, puisqu'il perçoit les résidentes du coin comme une tribu grégaire ou un troupeau ("a large troop", "the well-bred females") qui se meut collectivement ("parties of ten or a dozen") et parle d'une seule voix ("echoed all"), tandis que les hommes à l'affût observent leur déplacement ("pretended to be busily employed in looking over some books") :

This town is not deficient in pretty women, who bring temptation to a man at every corner [...] like the well-bred females of the metropolis, running from shop to shop, tumbling over everything, and purchasing———nothing; once a day too they pay a visit to the circulating library, and this is always done in parties of ten or a dozen, I suppose to prevent accidents.

Yesterday, Chapman and I, followed a large troop, who were going to this receptacle of learning; we entered with them, and pretended to be busily employed in looking over some books, which prevented them from being reserved in their conversation, if indeed it deserved that name. [...]

The bookseller, more attentive to his own business than to that of other people, at length begged to know, if the ladies chose to see any new novels.

"Aye, Mr. Bailey," said the one who spoke first, "if you have any that are bearable; for upon my life, some of them are such trash, that I cannot bear to look at 'em."

Mr. Bailey took several off the shelves, and laid them before this lady (whom I expect from the censure she had passed, to make a choice, that would do honour to her understanding) "Mount Henneth," cried she, owning the first, " my God! Mr. Bailey, do you pretend this is new?" "Why it has been published these two years." "Do you know," added she, turning to her companions, "that there is no understanding a line of it?" "The heroes and heroines thee and thou one another, like a parcel of quakers." "Oh foolish!" echoed all.

"Madam," said Mr. Bailey, "here is one that I hope will meet your approbation," "Cecilia," said he, presenting it, "is the work of a young lady, who does honour to her sex as a writer."

---

<sup>888</sup> *The Convent*, vol. 1, 263.

"Lord! Mr. Bailey, there are five volumes of this: how, on earth, do you imagine, I should find time to read it? Besides, I dare say half of it's nonsense."

"Indeed, ma'am, you are mistaken, it is approved by every body. [...] Lady Harriot Alton, and Miss Craven purchased sets apiece of this, about a month ago, and Miss Nelson the great heiress, sent for another yesterday."<sup>889</sup>

L'une des clientes de la bibliothèque met alors en cause l'intérêt de *Cecilia* précisément parce qu'elle se méfie du jugement de Miss (Lucy) Craven qui lui a déjà conseillé la lecture de *Tom Jones* ("she says there is more humour in one chapter of it, than in all the modern novels put together") alors qu'elles le trouvent d'un ennui mortel ("the lowest stuff in the world: nothing but dialogues between schoolmasters, philosophes, inn-keepers, soldiers, and such sort of people").<sup>890</sup> La scène révèle les critères de sélection superficiels des consommatrices stéréotypées des bibliothèques de prêt, la nouveauté ("do you pretend this is new?" "Why it has been published these two years") et la longueur, c'est-à-dire l'effort requis pour le lire ("there are five volumes of this: how, on earth, do you imagine, I should find time to read it?").<sup>891</sup> Elle laisse également entendre que les lectrices sont bien conscientes de l'opinion répandue selon laquelle les romans se voient réduits à un tas d'inepties ("some of them are such trash") et qu'elles reproduisent le discours politiquement correct entendu, qui suscite d'abord l'approbation du héros qui les scrute, sans toutefois être capable de reconnaître ce que la critique considère être conforme au bon goût, voire, puisqu'il s'agit d'un avis unanime ("it is approved by every body"), au bon sens.

Bien qu'elle ne soit pas nommée explicitement, Burney est très certainement l'autrice à laquelle l'héroïne de *The Conquests of the Heart*, fait allusion lorsqu'elle écrit à sa sœur pour lui conseiller la lecture de deux romans que leur frère lui a présentés :

I forgot before to tell you of the little library my brother has here obliged me with. But one thing in particular I must mention; there are two novels, written by a young lady, the first, I am told, before she was twenty, and the other not long after; I shall send them by the first opportunity for your perusal, as I know the tenderness, the delicacy, the strongly marked characters, and the penetration and judgment mingled through the whole cannot fail to give you great pleasure; nor do I deny, that such a proof of solid understanding in so young a lady awakens in me what is, I hope, a faultless pride: it will, I doubt not, deter many from entering on the path which she has trodden with so much glory; and make those whose emulation may incite them to any attempt of the kind tremble at the effects of their own temerity.<sup>892</sup>

---

<sup>889</sup> *The Convent*, vol. 1, 40-42.

<sup>890</sup> *The Convent*, vol. 1, 43.

<sup>891</sup> Voir notre analyse de l'attrait de la nouveauté dans la partie I, chapitre 2, I, 2.

<sup>892</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 7.

La fin du passage est particulièrement remarquable pour notre sujet puisqu'elle soulève les questions de l'imitation des romans de Burney et du statut de l'écrivaine de fiction, sous des allures de prophétie à demi réalisée. Sans dimension mystique, cette prédiction révèle surtout la perspicacité de Tomlins, l'autrice de *The Conquests of the Heart* et la compréhension fine qu'elle devait avoir des ficelles du marché du livre. En effet, loin de dissuader les aspirantes romancières, les qualités de Burney encouragèrent, comme nous le savons, une ribambelle d'épigones dans les années qui suivirent la publication de *The Conquests of The Heart* (1785). Rappelons que les dates de parution des romans de la première vague de l'école Burney selon les critères que nous avons définis s'étendent de 1785 à 1791. Même le lexique employé sous la plume d'Ophelia pour désigner le cheminement de Burney, "on the path which she has trodden", est pratiquement celui utilisé dans les revues critiques pour qualifier les trajectoires des imitatrices qui avancèrent sur ses pas, alors que le vocabulaire qui décrit l'appréhension des plus audacieuses, "tremble at the effects of their own temerity", anticipe les postures modestes qu'elles adoptèrent dans les appareils liminaires.<sup>893</sup> De manière plus générale, Tomlins s'inscrit aussi dans le débat plus vaste sur l'imitation opposée à l'originalité, alternative que nous avons présentée dans le chapitre 2 de la première partie. La question surgit dans plusieurs de ces textes, par le biais notamment de l'opposition entre les Anciens et les Modernes dans *The Innocent Fugitive* : "I must have you follow the fashions of the ancients; they are by far the best model to form your understanding and manners by".<sup>894</sup> Cette reprise de la querelle sur le plan diégétique mais surtout l'emploi de l'image de l'autrice à la mode mettent en abîme l'une des notions centrales au statut du roman, la nouveauté, et nous incitent à soulever la question du rôle des citations et du collage dans le roman de l'école Burney.

## 2. Collages et citations

"Grace is in all her steps; heaven in her eye, In ev'ry gesture, dignity, and love."

It is a hackneyed quotation, George, but I can think of no other at present so apposite: and as I have not a genius adequate to the subject, myself, I see no reason why Milton should not speak for me. Pshaw I'll call in Addison too.

"True she is fair, of most divinely fair!"<sup>895</sup>

---

<sup>893</sup> Voir notre analyse du vocabulaire critique dans la partie I, chapitre 1, III, 1 et notre étude des préfaces dans la partie II, chapitre 1, I, 1.

<sup>894</sup> *The Innocent Fugitive*, 29 ; voir aussi la préface de *Geraldine* examinée en première partie.

<sup>895</sup> *The Convent*, vol. 1, 58.



Dans *The Convent*, Stanhope fait appel aux poètes pour décrire la beauté de sa bien-aimée. S'il choisit, de son propre aveu, des citations rebattues pour parler d'amour, sans doute est-ce parce qu'il ne voit pas d'autre manière de le faire que d'associer, par convention, la poésie lyrique à l'expression des sentiments. Le choix des vers cités semble stéréotypé mais, en même temps, pourrait paraître superflu puisqu'ils ne disent rien de plus que ce que Stanhope est capable d'exprimer tout aussi élogieusement dans ses propres mots : "he ran out, and returned in a few minutes leading in, a goddess, a nymph, a grace, a houri; pooh! I am at a loss for a proper epithet, in short, the loveliest girl I ever beheld". Autrement dit, l'emploi convenu de la poésie a ici une visée emphatique mais il permet aussi à l'autrice, grâce à la remarque du personnage sur le choix de son porte-parole, de rappeler nonchalamment que le droit à la citation n'interdit pas l'expression authentique et individuelle. Stanhope poursuit en effet sa missive en donnant son point de vue personnel sur les charmes de l'esprit de la protagoniste.

Dans les romans du corpus, d'innombrables allusions à de grandes figures littéraire, Shakespeare et Milton en tête, tant lors de dialogues entre personnages que sous la plume d'un épistolier ou de la narratrice, placent un aspect du discours sous une autorité intellectuelle qui n'est pas remise en question, ni dans le récit ni, semble-t-il, à l'extérieur. De fréquentes citations de longueur variable parsèment le texte, un bon nombre d'entre elles sans que leur source soit identifiée. Sans attribution explicite, le lecteur d'aujourd'hui peine parfois à reconnaître l'origine de la citation et peut même trouver difficile de déterminer s'il s'agit réellement d'une citation extraite d'une autre publication.<sup>896</sup> Cette difficulté illustre à quel point le concept de "culture", populaire ou même savante, est ancré dans le contexte qui l'énonce. Certainement que les romancières de l'école Burney étaient en droit de s'attendre à ce que les sources de leurs citations soient connues et reconnues du public au sens large, à une époque où elles devaient circuler abondamment. Ces autrices comptaient ainsi sur la culture de leur lectorat qui reposait sur des références contemporaines ou antécédentes, aujourd'hui probablement comprises des spécialistes des périodes concernées uniquement. Mentionnons par exemple la lettre dans laquelle Sophia cite un extrait de *The Rape of the Lock* sans faire apparaître le nom de Pope puis

---

<sup>896</sup> De la même manière que le lecteur d'aujourd'hui peut facilement se laisser tromper par le mélange d'épigraphes allographes et autographes de George Eliot dans *Middlemarch* ou *Daniel Deronda* par exemple, pour reprendre la terminologie de Genette.

paraphrase Rousseau pour tâcher de clarifier la nature de sa relation avec Stanhope.<sup>897</sup> L'héroïne qui affirme que seule une estime mutuelle les rassemble est déterminée à donner du poids à son raisonnement en étayant son point de vue avec des arguments d'autorité afin de braver l'évidence.

Un aspect saillant de ces romans est l'importance qu'ils laissent à d'autres types d'écriture et de littérature. Nous avons examiné la place du théâtre et de la correspondance dans les romans de l'école Burney, épistolaires et à la troisième personne, mais la poésie également joue un rôle considérable dans leur hybridité. Outre les vers célèbres cités par les personnages, il n'est pas rare que certains d'entre eux composent des poèmes originaux, parfois insérés tout entiers dans le récit. Tel est le cas de la déclaration anonyme de Stanhope à Sophia dans *The Convent*. Le héros prend d'abord conscience de l'intensité grandissante de sa passion et, face à son confident, semble faire preuve d'autodérision lorsqu'il se rend compte que celle-ci menace de faire de lui un cliché romantique : "O Villiers! I shall grow a puppy—a romantic whining love-sick puppy.—I felt it growing fast upon me; this absence, though my own work, begins to torment me; pray heaven I do not become a poet, and pour forth my soft sorrows in verse". Quelques pages plus tard, il devient évident que Stanhope a cédé à sa fougue et qu'il est l'auteur du poème enflammé sobrement intitulé "To Miss Nelson" :

In plaintive lines,—in elegiack strain,  
Do thou, my pensive muse, address the fair  
Who in my bosom fix'd the deadly pain [...]  
Tell her—O tell the dear enchanting maid!  
—When oft, abash'd, she shunn'd my ardent gaze,  
How then my trembling lips in vain essay'd,  
To speak the tale,—and give my bosom ease. [...]  
Secret be every pang,—and every sigh [...]  
Let me—Oh! let me too,—in secret die!<sup>898</sup>

Le poème regorge de lieux communs élégamment arrangés ensemble : Stanhope s'adresse à sa muse, met l'objet de son affection sur un piédestal en lui prêtant des caractéristiques divines, souffre et soupire, victime de l'ardeur de son désir, et n'ose signer son aveu secret. En fait, sa

---

<sup>897</sup> "I am incapable of a more tender passion. Have I not given tolerable proofs that, 'My little heart ne'er fluttered at a beau.' in resisting the attacks of titles and no titles, lords without sense, and commoners with some. [...] I cannot be in this predicament: I esteem Mr. Stanhope, I admire him more than any man I have yet seen: but I do not discover in him one mark of a lover. He is always chearful [*sic*], easy, agreeable, and witty. Rousseau says, a lover cannot be witty, and my opinion is the same", *The Convent*, vol. 1, 174-75.

<sup>898</sup> *The Convent*, vol. 1, 216-17.

position n'est pas si différente de celle adoptée par Burney ou Tomlins dans les poèmes dédicatoires d'*Evelina* et de *The Victim of Fancy*.<sup>899</sup> Le collage du poème, reproduit par Sophia dans une lettre adressée à son amie intime, permet à la lectrice de faire l'expérience de l'émotion ressentie par l'héroïne au moment de la lecture de cette ode. Elle s'en retrouve d'autant plus impliquée dans l'enquête menée par Sophia pour déceler qui en est l'auteur, une investigation qui aboutit lorsqu'elle compare l'écriture du poème à une lettre reçue par sa cousine.<sup>900</sup>

Le poème de Stanhope fait ainsi avancer l'intrigue, à l'inverse de certains poèmes inclus dans les romans et romances du début des années 1790 qui semblent avoir en premier lieu une visée esthétique, idéologique ou illustrative. Deux romans viennent à l'esprit, *Julia, a Novel* (1790) de Helen Maria Williams et *The Romance of The Forest* (1791) d'Ann Radcliffe, respectivement sous-titrés *interspersed with some poetical pieces* et *interspersed with some pieces of poetry*. "The Bastille, a vision", un assez long poème du deuxième volume de *Julia* se distingue des autres strophes qui entrecourent le roman en ce qu'il n'est pas pur sentimentalisme mais manifeste surtout l'engouement de Williams pour les idées révolutionnaires.<sup>901</sup> D'après Natasha Duquette, *Julia*, un des romans nommés par Henry Tilney dans *Northanger Abbey*, pourrait avoir influencé *Maria* de Wollstonecraft (1798) mais aussi *The Romance of The Forest*.<sup>902</sup> La manière répétitive dont sont introduits les poèmes que compose l'héroïne de Radcliffe est révélatrice de la relation entre les émotions du personnage et son rapport à l'écriture :

- (1) Here too, when her mind was tranquilized by the surrounding scenery, she wooed the gentle muse, and indulged in ideal happiness. The delight of these moments she commemorated in the following address [...]
- (2) As she mused, she recollected and repeated the following stanzas: [...]
- (3) As she mused, she expressed the feelings of the moment in the following, [...]
- (4) As she listened to the mellow and enchanting tones of the horn, which gradually sunk away in distance, the scene appeared more lovely than before, and finding it impossible to forbear attempting to paint in language what was so beautiful in reality, she composed the following [...]
- (5) Adeline, as they returned home through a romantic glen, when her senses were no longer absorbed in the contemplation of this grand scenery, and when its images floated on her memory, only, in softened colours, repeated the following lines: [...]<sup>903</sup>

---

<sup>899</sup> Voir le chapitre précédent, I, 1.

<sup>900</sup> *The Convent*, vol. 1, 227.

<sup>901</sup> Helen Maria Williams, *Julia, a Novel interspersed with some poetical pieces* (Londres : T. Cadell, 1790), vol. 2, 218-23.

<sup>902</sup> La plus connue des radicales des années 1790 rencontra Williams à Paris, Natasha Duquette (éd.), "Introduction", *Julia* (Londres : Routledge, 2010), xv.

<sup>903</sup> La liste est loin d'être exhaustive. Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest* (1781, Oxford: Oxford University Press, 1986), 35, 83, 237, 262, 282.

L'accent placé sur la temporalité et la succession des expériences est évident (1 et 5 : "when her mind/ senses [...]"; 2, 3 et 4 : "as she [...], she repeated/ expressed/ composed"). Si dans tous les cas, les émotions fortes de la protagoniste sont l'élément déclencheur de sa poésie, nous pouvons repérer deux types de situation. La première, qui s'applique aux citations 1, 2 et 5, concerne les occurrences où Adeline écrit après avoir fait l'expérience d'une émotion intense. En accord avec le précepte que Wordsworth énoncera dans la préface de la deuxième édition des *Lyrical Ballads* en 1800, la poésie de la protagoniste tire son origine de ses "émotions rassemblées dans la tranquillité" ("emotions recollected in tranquility"): "tranquilized", "commemorated", "recollected", "when her senses were no longer absorbed", "floated on her memory".<sup>904</sup> Seulement quand la dimension sensorielle est désengagée, c'est-à-dire que l'héroïne n'est plus submergée par le sublime qui l'entoure ("grand scenery"), peut-elle peut évoquer et gérer ses émotions pour les transformer en vers.<sup>905</sup> Dans l'autre cas de figure en revanche, Adeline passe à l'action simultanément, comme prise d'un besoin impérieux (citations 3 et 4) : "she expressed the feelings of the moment", "as she listened [...], she composed".

*Novel* ou *romance*, les deux exemples ici étudiés adoptent le sentimentalisme avec le même enthousiasme sans réserve. La question est plus épineuse dans les romans du corpus qui, bien qu'ils prônent les mérites de la sensibilité, tendent à mettre en garde contre le débordement des sentiments en représentant les tristes conséquences subies par des personnages ayant laissé libre cours à leur passion.<sup>906</sup> La fragmentation de ces romans occasionnée par les citations des classiques et les collages de poèmes révèle une double ambivalence. Ces récits sont à la fois prompts à tirer profit de l'autorité, souvent masculine, de la littérature des siècles ou décennies passés, mais ils sont aussi reproduction des romans de Burney, *a priori* sans prise de distance critique. Or, ce faisant, ils reproduisent des textes qui d'emblée mettent à l'épreuve un discours littéraire et une organisation de la société. En tant qu'imitations, ils sont effectivement "éminemment réflexifs", mais ce surtout parce qu'ils s'inspirent de textes qui le sont déjà.<sup>907</sup> Ces

---

<sup>904</sup> Samuel Taylor Coleridge & William Wordsworth, *Lyrical Ballads: 1798 and 1800* (Dahlia Porter & Michael Gamer, eds., Peterborough, Ontario : Broadview Press, 2008), 183.

<sup>905</sup> L'héroïne de Williams procède de la même façon : "Verses were sometimes composed by Julia, merely to amuse her grandfather. [...] After breakfast, Julia scrawled the following lines upon this incident", *Julia*, vol. 1, 68.

<sup>906</sup> Le mariage malheureux de Fanny dans *Geraldine*, le suicide de Miss Musgrove dans *Terentia*, l'agonie de Theresa dans *The Victim of Fancy*, présagée par le titre, etc.

<sup>907</sup> "L'écriture imitative est éminemment réflexive", Bouillaguet, 19.

discours qu'ils interrogent ont en commun l'excès et le déséquilibre ; ils définissent les attentes inatteignables que des portraits embellis pourraient faire espérer aux jeunes personnes, comme le craignaient certains moralistes, et posent les conditions sociales qui les limitent. Sans franchement aller jusqu'à la satire, les romans à la Burney se distinguent donc des *romances* extravagantes tout en défendant les mérites des émotions et de la compassion qui incitent à l'action charitable : nous verrons dans la prochaine et dernière sous-partie comment ils remettent alors en question le discours sentimental grâce à la scénarisation de l'intertextualité.<sup>908</sup>

### 3. La littérature scénarisante : roman-objet et poème-accessoire

Concentrons-nous maintenant sur la porosité que nous pouvons observer entre ces récits et les marques d'intertextualité qu'ils portent en eux. Entre les mains ou sous les yeux des personnages, les références à la littérature influent sur leurs réactions et donc sur l'intrigue. Lorsqu'elles font irruption dans le récit, ces traces intertextuelles concrètes (livre, feuille volante, poème manuscrit ou même parole récitée) poussent les personnages à l'action et créent chez la lectrice des attentes élaborées par la circulation de ces éléments en circuit fermé dans l'école Burney. Elles correspondent ainsi à ce que Robin Bernstein appelle "scriptive thing", une formule que nous traduirons par "chose scénarisante", et qu'elle définit comme suit :

A "scriptive thing," like a play script, broadly structures a performance while simultaneously allowing for resistance and unleashing original, live variations that may not be individually predictable. [...]

The ontological distinction between things and objects is that things *hail*. [...] A hail demands a bodily response: turning to face the police or turning the page of the book. [...]

Things script behavior not only through determined actions that are required for function, but also through *implied* or *prompted* actions.<sup>909</sup>

---

<sup>908</sup> Par exemple, lorsque la prétentieuse Lady Clara se moque d'un poème qui a ému l'héroïne aux larmes en le lisant de manière ridicule ("in all the pomp of burlesque majesty", "with still more severe satire"), l'hôtesse admoneste sa fille qui trouve la scène amusante en disant : "a vein of light ridicule which, had Lady Clara Vere been my daughter, I should recommend her to exchange for a little of that sensibility she thinks fit to hold in such utter contempt", *Lumley-House*, vol. 2, 68, 72-73.

<sup>909</sup> Robin Bernstein, "Dances with Things: Material Culture and the Performance of Race", *Social Text*, vol. 27, n°4, (2009), 69, 73, 74.

Ainsi, comme si elles appartenait à un script, ces choses scénarisantes produisent des réactions prévisibles jusqu'à un certain point, si bien que, répétées d'un roman à un autre, elles provoquent des effets du même ordre lorsqu'elles paraissent dans des contextes similaires.

Lorsque l'héroïne de *Lumley-House* accepte qu'elle ne puisse pas épouser l'objet de son admiration, fiancé à une autre par un fâcheux concours de circonstances, elle finit par admettre les assiduités d'Ellars, qu'elle estime sans pour autant l'aimer. Bien qu'elle décline sa demande en mariage, il la convainc de laisser le temps faire son œuvre et d'accepter sa cour, à condition qu'elle puisse toujours le refuser si sentiments restent les mêmes.<sup>910</sup> Le temps passé ensemble est occupé à chanter, jouer de la musique, et surtout lire :

One day Mrs. Alwin, Ophelia, and Lord Ellars were together; and he had been reading Akensides' *Pleasures of Imagination* to them. They commented a while on the delights that faculty bestowed; and Mrs. Alwin smiled at what she called their slights; when Ellars, taking out his pencil, wrote on a piece of paper, and handed it to Ophelia. She found it contained the following lines: [...]<sup>911</sup>

*The Pleasures of Imagination* est un long poème didactique publié pour la première fois en 1744 qui définit notamment les pouvoirs de l'imagination ainsi que leur influence sur la morale. Il décrit les plaisirs dérivés de la perception de la beauté et examine les opérations de l'esprit à l'origine des œuvres imaginaires, distinctes de la philosophie. Les idées que Mark Akenside développe sont proches de celles qu'Addison exposa dans ses essais publiés dans *The Spectator*.<sup>912</sup> La lecture de ce texte semble ainsi donner des ailes à Ellars. Encouragé par son contenu à exercer la faculté qu'il particularise, Ellars est frappé d'inspiration et, sans plus attendre, il griffonne un poème sur un bout de papier. La corrélation entre la lecture qu'il vient de faire à Ophelia et Mrs Alwin, la fille du couple qui a recueilli l'héroïne quand elle n'était encore qu'un bébé, et le sujet de son poème est manifeste : "Imagination suffer'd to preside [...] She bids me hope for Tenderness from You".<sup>913</sup> Ce lien de causalité suggère donc que la poésie comme l'imagination poussent au romantisme et au sentimentalisme.

Considérer que les références intertextuelles sont scénarisantes nous amène à examiner le livre comme objet, ou plus précisément comme accessoire, dans certains passages de nos

---

<sup>910</sup> *Lumley-House*, vol. 3, 40.

<sup>911</sup> *Lumley-House*, vol. 3, 44.

<sup>912</sup> Adam Rounce, "Mark Akenside, *The Pleasures of Imagination*", *A Companion to Eighteenth-Century Poetry* (Christine Gerrard, éd., Hoboken : Blackwell Publishing, 2007), 237-8.

<sup>913</sup> *Lumley-House*, vol. 3, 44.

romans. Dans *The Innocent Fugitive*, par exemple, l'hésitation de Sir William Mordant, le baronet libertin, à se repentir de son comportement indigne est représentée par l'indétermination avec laquelle il aborde la lecture d'un ouvrage qu'il saisit et repose sans cesse. Lors d'une soirée au cours de laquelle Sir William importune la protagoniste ("affront me with his dishonourable passion"), le commentaire d'une convive force le personnage masculin à faire face à son manque de maîtrise de soi :<sup>914</sup>

"How badly must that nation be governed, whose senators have not the necessary knowledge to govern themselves!"

Sir William reddened, bit his lip, and, to cool his rising anger (I suppose), retired to the window, where, after humming a tune, none of the most harmonious, he amused himself with a book, which was taken up and laid down twenty times in the space of half an hour; when, either being tired of his plaything, or ashamed of himself, with a countenance expressive of more humility than when he left it, he resumed his seat.<sup>915</sup>

Même si le titre du livre avec lequel Sir William joue n'est pas connu, il importe surtout en tant que chose ("plaything") qui l'amène à réfléchir à son comportement. La manière dont il le pose vingt fois montre certes que le personnage n'est pas concentré, mais elle suggère surtout que la lecture pourrait favoriser la méditation et l'examen moral. La remarque de Sir William après cette demi-heure d'introspection semble d'ailleurs renforcer le lien entre la lecture et la morale : "I am quite a reformed man, you see, and, in gratitude for the favours I have received, with the leave of its fair owner, I will bring in a bill for altering the title of Elster Park to that of *The Castle of Reformation*".<sup>916</sup> En suggérant que le nom du domaine où se déroule l'action soit remplacé par un titre qui pourrait aisément passer pour celui d'un roman contemporain, le trait d'esprit métatextuel du personnage met en avant le fait que la fiction est un outil de médiation didactique. Toutefois, il implique aussi que Sir William ne prend pas tout à fait au sérieux le tort qu'il fait, comme le confirme son attitude du lendemain.

La "réforme" de Sir William est en effet de courte durée. Au petit matin, il interrompt la lecture d'Eliza, absorbée par un passage de *Night Thoughts* du Dr Young, "the grandest and richest poetry that human genius has ever produced" d'après Boswell :<sup>917</sup>

---

<sup>914</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 114.

<sup>915</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 115-16.

<sup>916</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 119.

<sup>917</sup> James Boswell, *The Life of Samuel Johnson* (1791, Londres : G. Cowie, 1824), vol. 4, 56, consulté le 15 juin 2021 sur <https://catalog.hathitrust.org/Record/009718143>.

I had taken from a book-case [*sic*] which Lady Caroline has lately filled, and to which we have each a key, Dr. Young's *Night-Thoughts*, and had just dipped into that much-admired passage of his, where he says,

[...] We blush, detected in designs on praise,  
Though for best deeds, and from the best of men:  
And why? Because immortal.—  
We wish our names eternally to live,  
Because our natures are eternal—

Le fait que ce passage sur la modestie et les compliments soit cité éveille les soupçons de la lectrice qui s'attend à ce que chaque citation ait un effet sur l'intrigue. Sur ces entrefaites, Sir William, loin d'être "le meilleur des hommes" la porte aux nues et la malmène.<sup>918</sup> Encore une fois, la coïncidence de l'arrivée du protagoniste empêche la situation de dégénérer :

I instantly replaced the book [...] he began, in the most passionate terms, to express his odious love; at the same time, taking hold of my hand with so rude a touch, that the marks of his unmannered hold are yet imprinted on it. I was struggling to get from him, when the sound of horses made him drag me to the window; but, judge of my confusion, my terror, and surprise, when, in the gentleman, whose horse had attracted the ear of the Baronet, I beheld, pale and in thoughtful mood—not a stranger—but that unfortunate and much-esteemed young nobleman, Lord Farnham.<sup>919</sup>

Remarquons que la réaction immédiate d'Eliza est de protéger le livre, placé sous clé, avant de faire face à son importun, comme si sa précipitation tenait au fait que l'action sur le point de suivre serait une injure à la prudence qu'il promet. La licence avec laquelle la prise de Sir William "imprime" sa main sur celle d'Eliza n'est pas étonnante pour la lectrice des romans contemporains, entraînée à ce que de telles démonstrations de permissivité illustrent les lectures des personnages ou en résultent. Le livre sert alors d'avertissement pour la lectrice, habituée par la répétition de certaines occurrences à ce que leur apparition engendre une scène d'agression. Tout comme la polyvalence d'emploi des motifs permet leur enrichissement sémantique, la récurrence des scènes où un livre, un poème, voire une lettre sont utilisés comme accessoires ainsi que le degré de variation des modalités de réaction qu'ils entraînent enrichissent l'interprétation de la lectrice.<sup>920</sup> Ils intègrent ainsi ce que Eco appelle l'"encyclopédie" personnelle

---

<sup>918</sup> La formule "the best of men" est également l'épithète utilisée à plusieurs reprises par Evelina pour qualifier Villars, dont la plus célèbre occurrence concerne les derniers mots du roman, *Evelina*, 406. Puisqu'il est vraisemblable que Burney avait lu *Night Thoughts*, nous pouvons nous demander si ce passage qui pourrait fort bien s'appliquer à son récit eut une influence sur celui-ci.

<sup>919</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 121-22.

<sup>920</sup> Joseph Courtés, "Ethnolittérature, rhétorique et sémiotique", *Ethnologie française*, vol. 25, n° 2, Le motif en sciences humaines (avril-juin 1995), 169.



du Lecteur Modèle, c'est-à-dire cet ensemble de connaissances et de compétences grâce auxquelles il peut émettre une hypothèse sur le sens du texte (ce qu'il sait sur le monde, ce qu'il a retenu de ses lectures précédentes, ce qu'il connaît de l'auteur, etc.).<sup>921</sup>

Ces signaux sont particulièrement manifestes lorsqu'ils prennent la forme de références à des textes sentimentaux. *The Whim* (1790) et *Julia de Vienne* (1811) utilisent tous les deux le poème "Eloisa to Abelard" de Pope (1717) comme une sorte d'accessoire qui déclenche un comportement mettant un personnage féminin en péril. Reconnu comme un poème qui marque la primauté de l'émotion sur la raison et anticipe le passage du classicisme au romantisme de plusieurs décennies, "Eloisa to Abelard" fut l'objet d'une kyrielle d'imitations et de parodies tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>922</sup> Dans *The Whim*, la passion entre Eloisa et Abelard semble avoir tourné la tête de Miss Maxwell, une jeune femme prête à tout pour plaire au héros conscient de son succès ("my heart is not yet interested; and, till I find that the case, I shall not think seriously of wedlock").<sup>923</sup> Un soir où la famille Maxwell sort sans sa fille aînée qui se dit indisposée, elle écrit au protagoniste pour solliciter sa compagnie. Plus tard dans la soirée, Philip la découvre allongée sur le canapé de la bibliothèque dans une position aguicheuse qu'il prend pour une invitation :

She looked so desirable, her cloths being deranged from laying on the sofa, that I caught her in my arms, kissed her, and wished it was in my power to cure her. [...] One leg at full length on it, the other on the ground, which being extended, consequently her petticoats shortened, displayed one of the most elegant limbs my eyes ever beheld. [...] I remarked she had been reading Eloisa's letter to Abelard. [...] I started up to snatch a kiss, when in the struggle her handkerchief came open, and presented me with a sight that it is impossible to describe! I was on fire, and will own to you my dear brother, that in the moment I lost sight of honours, hospitality, and everything else: I could not refrain from pressing my hand on her bosom. In short, from one liberty to another, I was on the point of sacrificing every principle of honour to the gratification of my passion, which she weakly struggled to prevent, crying *Freeman don't! if you love me, pray leave me!* but in accents that did not indicate displeasure.<sup>924</sup>

Le passage est le seul extrait des romans du corpus où une entrevue de ce type est représentée du point de vue masculin. Le regard masculin, prédominant dans ce roman (voir I, 3), semble rendre le passage plus charnel que les scènes d'agression précédemment citées et se concentre sur le désir de Philip, comme le suggère le détail avec lequel la position de Miss Maxwell est décrite

---

<sup>921</sup> Eco, 101, 105.

<sup>922</sup> Valerie Rumbold, "Alexander Pope, *The Rape of the Lock* and 'Eloisa to Abelard'", *A Companion to Eighteenth-Century Poetry*, 162, 167.

<sup>923</sup> *The Whim*, vol. 1, 36.

<sup>924</sup> *The Whim*, vol. 1, 83-85.

d'autant plus scrupuleusement que les indications de perception visuelle sont nombreuses ("looked", "displayed", "my eyes ever beheld", "remarked", "a sight"). La manière dont Philip interprète les protestations de Miss Maxwell à son avantage, en prêtant attention aux intonations flatteuses qu'il croit y déceler plutôt qu'aux paroles mêmes, laisse entendre qu'il est davantage préoccupé par sa "passion" et son "honneur" que celui de Miss Maxwell qu'il compromet. En effet, aux yeux de Philip, l'attitude de Miss Maxwell autant que sa lecture et son approbation du poème de Pope qui dépeint une histoire d'amour transformant une passion physique en lien indéfectible semblent lui donner carte blanche pour déchaîner sa fièvre. Dès lors, seule l'arrivée d'un serviteur est capable de l'arrêter dans son élan. Les conséquences de cet épisode illustrent la politique des deux poids, deux mesures : alors que Miss Maxwell est sanctionnée pour son audace et son imprudence en étant forcée à s'exiler, Philip est récompensé d'avoir confessé la scène à son beau-frère qui décide de cacher cet aveu à son épouse afin d'éviter au héros une censure morale féminine. Une fois Miss Maxwell écartée du récit, les aventures de Philip peuvent se poursuivre et le mènent finalement à épouser la vertueuse Miss Hewgill, un modèle de perfection si angélique que lors d'une soirée festive où Philip et ses amis s'amusent à porter des toasts aux personnes de leur entourage en accolant un titre de roman à leur nom, un des convives propose *Virtue Rewarded, or The Hon. Miss Hewgill*, en clin d'œil au roman de Richardson. Bien que Philip apparaisse comme un héros désintéressé en quête d'une femme prête à l'épouser pour ses qualités personnelles plutôt que sa fortune, nous pouvons nous demander si son penchant pour la duperie et le manque d'empathie avec lequel il traite Miss Maxwell font vraiment de lui une récompense des plus fiables et désirables.

Dans *Julia de Vienne*, l'emploi du même poème entraîne le comportement agressif du héros qui menace la protagoniste et imagine des moyens de la torturer.<sup>925</sup> Frédéric devient ainsi fou de jalousie lorsqu'il découvre le poème écrit de la main de Julia sur une feuille volante. Puisqu'il ne reconnaît pas sa source, il imagine tout de suite qu'il s'agit de vers qu'elle aurait composé pour un autre homme :

"I presume that you will be gratified by the knowledge that a part of the sentimental correspondence between yourself and this gentleman has fallen into honourable hands. Here it is," he added, darting a scornful look at Julia, and presenting to her the letter he had found in her writing-desk. Excessive surprise for a few moments prevented Julia

---

<sup>925</sup> "Not one of his plans was entirely satisfactory to him, and he was again forming new projects for torturing his wife and his friend", *Julia de Vienne*, vol. 4, 2.

from articulating a single word. She soon, however, recovered herself: all her features became animated; her eyes sparkled; her cheeks were crimsoned; the glow of innocence suffused her bosom, and with all the majesty of insulted virtue she calmly said:

"I thank you, sir, for having preserved this paper, which, as you have correctly observed, is 'part of a sentimental correspondence.' It is a paragraph in a letter from Heloise to Abelard, which Pope has adorned with all the riches of his superlative genius. I have attempted to translate it into French, and if you wish to see the remainder of it, here it is," she added, taking back the paper she had given to De Courcy. A thunderbolt would have been more welcomed to De Montmorency than were these last words. His knees shook under him, and he fell on a sofa, almost unconscious of his existence. Confused, humiliated, unable to speak or move, his situation would have excited compassion in any other bosom than that of Julia, who, so far from being affected by his sufferings, haughtily retired to her room, without even deigning to address one word to him.<sup>926</sup>

Si le volume précédent présente déjà de nombreux malentendus et trahisons au sein du couple de Julia et Frederic, cet épisode que Julia considère comme un outrage à sa vertu marque le début de la séparation des époux qui ne se réconcilient qu'à la fin de l'ouvrage. À la différence du cas précédent, le texte de Pope crée ici la discorde et met le personnage féminin en danger à cause de son ton sentimental précisément parce qu'il n'est pas attribué à son auteur légitime. Non seulement le discours qu'il tient est inapproprié de la part d'une femme, mariée ou non, mais en plus il est exprimé en français, fortement associé au danger et à l'extravagance dans ce roman aux accents gothiques, une langue étrangère qui permet la méprise en rendant le texte original méconnaissable.<sup>927</sup> La confusion occasionnée par le poème met ainsi en avant les risques de la sentimentalité en représentant les effets ravageurs que causent les passions qu'elle attise, alors que *The Whim* insiste davantage sur les comportements hasardeux et contraires aux bonnes mœurs qu'elle peut encourager.

Outre les références au poème de Pope, d'autres mentions à l'histoire d'Héloïse et Abélard apparaissent dans les romans de l'école Burney. La plus célèbre réécriture préromantique du récit par Jean-Jacques Rousseau (1761) eut une influence considérable à la fois sur les romancières et les lectrices anglaises de la fin du siècle et incarnait le caractère dangereusement séduisant du genre pour la lectrice influençable : "with its articulation of female sexuality and desire through Julie's willing participation in a sexual relationship with her tutor, [the] intimate portrayal of Julie's living arrangements and affairs of the heart was widely thought

---

<sup>926</sup> *Julia de Vienne*, vol. 4, 9-11.

<sup>927</sup> Nous développerons le lien entre la France, l'ailleurs et le gothique dans le chapitre suivant.

inappropriate for the susceptible female reader".<sup>928</sup> Il est vraisemblable que le succès de *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* contribua à multiplier les références au couple médiéval dans les romans signés *by a lady*. Dans *Geraldine*, un roman qui foisonne de références littéraires et mythologiques, des allusions à Abelard, Leander et Hamlet amènent par exemple un débat plus général sur l'amour et la beauté :

"I advise you to adopt as your motto, 'Man delights not me, nor woman neither.'"  
"That Hamlet was a most savage fellow," said Colonel Harcourt. "It is high treason to love and beauty to tolerate his maxims."  
"And yet I imagine," said Mr. Mowbray, "that he was once as fond and tender as Leander or Abelard, or even Colonel Harcourt." [...]  
"I think we ladies fair are privileged to hate him, for Ophelia's sake," said Fanny: "what do you think of it, Georgiana?"  
"I don't know what you are talking about," said she, approaching with a languid step.  
"Of love, and beauty, and Hamlet, and Ophelia," said Fanny. "If such a subject will not rouse you, I shall despair."  
Georgiana answered only by a languishing smile.<sup>929</sup>

Alors que, dans les exemples précédents, le texte accessoire provoque des actions et réactions physiques, la référence verbale à ces héros amoureux sert uniquement à alimenter un discours du domaine intellectuel qui ne suscite pas la frénésie des interlocuteurs, voire qui en laisse certains indifférents. Le relatif détachement des personnages qui examinent rationnellement la question soulevée en s'appuyant sur leurs connaissances littéraires sans se laisser déborder par leurs émotions suggère qu'en 1820, date de publication de *Geraldine*, le discours sentimental n'était plus autant au cœur des préoccupations. En revanche, la multiplication des références littéraires enrichit le tissu intertextuel du dialogue et stimule la coopération verbale entre les personnages qui s'appuient sur leurs connaissances culturelles pour aborder les questions importantes à leurs yeux.

Si l'intertextualité dont témoignent les romans de Burney pourrait faire l'objet d'une thèse à part entière, nous n'examinerons pour notre propos qu'un passage qui joue sur la matérialité du livre et plus particulièrement sur les effets de la lecture que le livre accessoire révèle.<sup>930</sup> Il s'agit de la réaction de Melmond, l'étudiant d'Oxford qui fait la lecture de *The Seasons*

---

<sup>928</sup> Claire Grogan, "The Politics of Seduction in British Fiction of the 1790s: The Female Reader and *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*", *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 11 (1999), 4.

<sup>929</sup> *Geraldine*, vol. 1, 120.

<sup>930</sup> Jennie Batchelor notamment s'est intéressée à l'héritage intertextuel visible dans les récits de Burney : "Influence, Intertextuality and Agency: Eighteenth-Century Women Writers and the Politics of Remembering", *Women's Writing*, vol. 20, n° 1 (2013), 1-12.

de James Thomson en présence d'Indiana, la cousine exquise mais égoïste et superficielle de Camilla, sensible à la flatterie plus qu'aux sentiments profonds :<sup>931</sup>

The young man, when he came to the concluding line: *To scenes where love and bliss immortal reign!* rose, let fall the book, clasped his hands with a theatrical air, and was casting his eyes upwards in a fervent and willing trance, when he perceived Indiana standing immediately before him. Surprised and ashamed, his sublimity suddenly forsook him; his arms dropt, and his hands were slipt into his waistcoat pockets. But, the very next moment, the sensation of shame and of self was superseded by the fair object that had thus aroused him. Her beauty, her youth, her attitude of examination, struck him at first with an amazement that presently gave place to an admiration as violent as it was sudden. [...] Indiana, still conceiving this to be some sort of acting, unabashed kept her post, expecting every moment he would begin spouting something more. But the enthusiasm of the young Oxonian had changed its object; the charms of poetry yielded to the superior charms of beauty.<sup>932</sup>

Si l'effet soudain du texte poétique sur les sensations de Melmond ne paraît pas dangereux, la manière dont la narratrice décrit les airs dramatiques du personnage masculin le rend risible. En appelant l'épisode "this scene of dumb transport and unfixed expectation", la narratrice insiste ainsi sur le caractère subit et irrationnel ("in a fervent and willing trance") de l'effervescence du personnage, comme les adverbes, adjectifs et groupes nominaux qui expriment la proximité temporelle aussi bien que physique le laissent entendre : "immediately", "suddenly", "the very next moment", "at first", "sudden", "every moment". Ces indications suggèrent que, au bout de sa lecture, Melmond ne peut résister à l'impulsion de transférer l'exaltation provoquée par la poésie au premier objet sur lequel son regard se pose. Elles semblent également impliquer qu'un revirement si brutal ne peut être durable. L'emportement disproportionné de Melmond est rendu d'autant plus saugrenu par le contraste qu'il présente par rapport à l'indifférence d'Indiana, impassible et hermétique à la performance de son admirateur. Dans cette scène, Burney ne semble ainsi pas condamner fermement les potentiels méfaits du sentimentalisme mais elle implique plutôt qu'il n'est pas un mode d'action adéquat quand il n'est pas maîtrisé.

Au bout du compte, la manière dont l'intertexte qui tresse ces romans participe au discours qu'ils composent sur la fiction soutient l'hypothèse d'une coopération intertextuelle

---

<sup>931</sup> Ce long poème en vers blancs publié entre 1726 et 1730 eut une grande influence et fut très apprécié pendant au moins un siècle après sa publication, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.poetryfoundation.org/poets/james-thomson>.

<sup>932</sup> *Camilla*, 101-02.

entre les romans du corpus. Les exemples que nous avons examinés suggèrent une mise à l'épreuve nuancée du sentimentalisme plutôt qu'un rejet de celui-ci, une manœuvre délicate qui reflète la façon dont ces romans font face au statut compliqué de la romance moderne. S'ils tâchent de se distinguer de celle-ci, ils veillent également à ne pas rendre hostiles les lectrices du genre, susceptibles de convertir leur objet de prédilection au profit des héritières directes du roman sentimental. Cette négociation stratégique s'appuie sur l'investissement d'autorités littéraires à la fois approuvées des critiques et appréciées du public à majorité féminine. En ce sens, l'autrice à la mode qui paraît dans ces romans semble louable tant qu'elle suit l'exemple montré par Frances Burney. Les collages et citations qui parcourent ces romans sont des pièces importantes dans l'élaboration de l'intrigue, comme l'illustre particulièrement le rôle du discours poétique, générateur d'actions et de péripéties. Les relations de cause à effet répétées par l'irruption de références éduquent la lectrice à reconnaître le roman comme un accessoire ou le texte comme une chose qui rendent les mentions de la littérature scénarisantes. Ainsi, la toile intertextuelle tissée dans ces récits enveloppe les romans de l'école Burney et resserre leurs liens ; de la sorte, ils coopèrent pour orienter l'interprétation que la lectrice fait des textes et du monde.

\*\*\*

Nous pouvons conclure que, dans les romans de l'école Burney, la collaboration textuelle de la lectrice est fortement conditionnée par son investissement émotionnel. À ce titre, les modes de coopération qu'ils représentent et construisent, tant au niveau diégétique qu'à celui de la réception, visent à l'immersion de la lectrice et, dans ce but, élaborent pour elle les conditions d'un engagement instantané. Les dialogues la plongent dans le discours des personnages tout en lui exposant les limites de la coopération verbale dans une société marquée par des rapports de force inégaux. La coopération empirique et immersive en prend alors la suite en positionnant la lectrice au plus près de l'action, souvent dramatique, mise en scène. Comme chez Burney, l'hybridité du roman permet aux autrices d'explorer des moyens de rendre l'expérience de lecture plus intense par l'intermédiaire de la théâtralisation et de l'insertion de la poésie comme "chose". L'abondance de citations ainsi que le rôle du livre-accessoire permet d'identifier un troisième mode de coopération, intertextuelle cette fois, qui implique la lectrice dans un réseau de références qui circulent entre ces romans. La littérature apparaît comme scénarisante puisque

son intrusion est plus qu'illustrative : elle engendre des effets récurrents sur l'intrigue, de telle sorte que la lectrice apprend à repérer certaines références littéraires comme des signaux d'avertissement. Chaque roman se nourrit de ces références, les enrichit, les transmet, et les ancre dans l'encyclopédie de la lectrice ; individuellement, chaque roman contribue donc à un savoir-faire interprétatif collectif. Ces signaux intègrent le discours tenu dans et sur le roman en participant à la mise à l'épreuve du sentimentalisme, une entreprise particulièrement délicate pour ces récits qui cherchent à conditionner la réponse émotionnelle de son lectorat afin de l'amener à prendre conscience des absurdités de la société.

Ces textes coopèrent donc eux aussi pour établir un discours *by a lady* non-mixte qui se concentre sur les sujets qui préoccupent leurs autrices, sans pour autant parvenir totalement à ne plus redouter la censure de l'autorité masculine critique. L'acte de coopération textuelle exigé de ces romans s'appuie ainsi sur un matériau littéraire partagé et remanié qui, plus généralement, révèle un imaginaire commun enrichi par le roman moderne. Nous pouvons y déceler une coopération de l'imaginaire, une notion qui sera le thème directeur du chapitre suivant.

---

### CHAPITRE 3 : LES VOIES DE L'IMAGINATION, DÉPEINDRE UN IMAGINAIRE COLLECTIF

---

O! how I hate this vile custom which obliges us to make slaves of ourselves! [...] Yet those who shall pretend to defy this irksome confinement of our happiness, must stand accused of incivility,—breach of manners—love of originality,—and... what not. But, nevertheless... they who will nobly dare to be above submitting to chains their reason disapproves, they shall I always honour—if that will be of any service to them!<sup>933</sup>

Si Frances Burney ne peut sans doute pas être qualifiée de révolutionnaire, elle partageait la révolte de celles et ceux qui avaient le courage d'être moins conventionnels qu'elle ne l'était. Cette citation extraite de ses journaux de jeunesse offre un aperçu de deux principes qui seront au cœur de notre étude des fonctions et des manifestations de l'imagination dans ce chapitre. Le premier se rapporte à la méfiance de l'originalité, qui en filigrane contient la critique de la différence ou de l'écart vis-à-vis de la norme. Le second, plus diffus, touche au langage figuré employé par Burney qui donne le ton aux romans de son école imprégnés de tropes, notamment d'images de servitude et de soumission qui dénoncent l'injustice.

Tout au long de notre étude, nous mettrons donc l'accent sur le jargon romanesque figuré qui inonde ces textes, en partant du postulat que le langage métaphorique est le langage de l'imaginaire.<sup>934</sup> En effet, notre objectif sera de déterminer comment les romans du corpus construisent un imaginaire collectif produit à partir de l'imaginaire social et conditionné par le contexte d'écriture.<sup>935</sup> Nous considérerons l'imaginaire, un concept polysémique, à la fois comme

---

<sup>933</sup> *EJL*, vol. 1, 72.

<sup>934</sup> Pour la psychologue Florence Giust-Desprairies, "l'imaginaire n'est pas à comprendre comme représentation mais comme présentation, création, production", *L'imaginaire collectif* (Toulouse : Érès, 2003), 91. Dans l'introduction de cette deuxième partie de thèse, nous expliquons, en reprenant un argument de Courtès, que le jargon Burney est l'expression codifiée de l'imaginaire d'une culture commune

<sup>935</sup> Giust-Desprairies théorise la notion d'imaginaire collectif en s'appuyant notamment sur son expérience des groupes et des institutions. Selon elle, l'imaginaire collectif "désigne un ensemble d'éléments qui s'organisent en une unité significative pour un groupe, à son insu. Signification imaginaire centrale qui constitue une force liante, un principe d'ordonnement pour le groupe dans le rapport que ses membres entretiennent à leur objet d'investissement commun, en situation sociale", 20. Il s'agira donc pour nous de dégager le noyau imaginaire commun à l'école Burney afin d'avoir accès à cette signification centrale, organisatrice des pratiques de ces romancières, puisque l'imaginaire collectif sous-tend les "projets, les objectifs, les volontés d'agir, les conduites professionnelles", 118. Giust-Desprairies contraste l'imaginaire collectif à l'imaginaire social, envisagé dans le sens initié par Castoriadis en 1975 comme "création incessante essentiellement indéterminée, social-historique et psychique des figures, formes, images à partir desquels seulement il peut être question de quelque chose", 132. Ainsi, l'imaginaire social est à la fois un ensemble de produits et un processus productif. Les représentations qui le constituent circulent grâce aux individus qui les produisent et les colportent. Ce système imaginaire hétérogène peut



le fruit et le domaine de l'imagination. Il nous faudra alors nous atteler à la tâche parfois délicate de distinguer ce qui relève de l'imagination comme faculté créatrice de l'esprit à se représenter des images ou des abstractions de ce qui concerne l'imaginaire comme réseau d'associations d'images donnant un sens au monde qui nous entoure.

Nous pencher sur les fonctions de l'imagination au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle nous invite à rappeler que les termes "imagination" et "fancy" coexistaient alors sans que la distinction entre les deux soit toujours très claire. Cette démarcation constitue un aspect essentiel de la pensée théorique de Coleridge : nous n'en dirons que quelques mots ici, mais nous aurons l'occasion de revenir sur la spécificité de "fancy" dans le prochain chapitre, consacré aux romans de Sarah Harriet Burney.<sup>936</sup> La distinction de Coleridge repose sur une opposition de valeurs et de significations, plus précisément sur un antagonisme entre l'ordre mécanique et organique.<sup>937</sup> Selon lui, "fancy" n'est pas un pouvoir créatif mais combinatoire : il le définit en effet conformément aux catégories fondamentales de la théorie associative de l'invention.<sup>938</sup> En revanche, l'"imagination", qui détient un pouvoir "ésemplastique" (ou unificateur), est créative et vitale. Elle se divise en deux types :

The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.<sup>939</sup>

Pourtant, même si Coleridge estima être le premier à déterminer rigoureusement ces concepts, John Bullitt et W. Jackson Bate retracent les penseurs qui, avant lui, abordèrent la

---

défier les frontières, même s'il se rattache à des contextes géographiques et temporels particuliers ainsi qu'à un langage et à des genres discursifs précis.

<sup>936</sup> L'emploi varié du terme "fancy" par Sarah Harriet Burney à des dates voisines de la publication de *Bibliographia Literaria* (1817) sera discuté au I.

<sup>937</sup> "Fancy and imagination [are] two distinct and widely different faculties, instead of being, according to the general belief, either two names with one meaning, or at furthest the lower and higher degree of one and the same power", Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817, Oxford : The Clarendon Press, 1907), 60-61, consulté le 15 juin 2021 sur <https://archive.org/details/cu31924102776196>.

<sup>938</sup> "FANCY [...] has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space ; while it is blended with, and modified by that empirical phaenomenon of the will which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association", Coleridge 1817, 202.

<sup>939</sup> Coleridge 1817, 202.

question.<sup>940</sup> Ainsi, Addison regrettait déjà que les termes soient employés dans un sens vague ("loose and uncircumscribed sense"); il se donna pour objectif de remédier à cette imprécision mais, à l'inverse de Coleridge, affirma qu'ils étaient synonymes.<sup>941</sup> Si d'autres écrivains utilisaient les deux termes de manière interchangeable, certains tendaient à parler de "fancy" pour évoquer les côtés les plus légers voire indécents de l'imagination, alors qu'"imagination" s'appliquait à des exemples plus flatteurs.<sup>942</sup> D'autres encore cherchèrent à séparer les deux notions. C'est le cas notamment de William Duff, dont nous avons déjà cité l'essai *On Original Genius* (1767), qui anticipa certaines différences notées par Coleridge. D'après Duff, l'"imagination" présente une création propre tandis que "fancy" s'appuie sur la mémoire ainsi que le pouvoir de l'association pour faire naître des idées, c'est-à-dire que, comme chez Coleridge, "fancy" rassemble les matériaux de la composition.<sup>943</sup> Parce que les récits du noyau de l'école Burney furent publiés avant la réflexion de Coleridge, soit à un moment où la plupart des textes mélangeaient les deux termes, cette parenthèse théorique nous sert avant tout à contextualiser l'objet du présent chapitre.

Afin d'examiner le passage de l'imagination à l'imaginaire manifesté dans les récits du corpus, nous procéderons à l'analyse de diverses récurrences en quatre temps. Les deux premiers, axés sur les modes d'expression de l'imaginaire, s'articuleront surtout autour du jargon de l'imagination. Dans l'un, nous nous concentrerons sur l'influence de la représentation picturale et du lexique imagé correspondant, dans l'autre sur les analogies animalières et mythologiques. Les deux parties suivantes, davantage orientées sur la structure de l'imaginaire collectif, traiteront de la place du récit de rêve et de la rêverie, puis de la représentation de certains espaces et sites géographiques propices à l'imagination qui traduit une perspective nationale sur l'ailleurs.

---

<sup>940</sup> John Bullitt & W. Jackson Bate, "Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism", *Modern Language Notes*, vol. 60, n° 1 (1945), 8.

<sup>941</sup> "it is possible that a part of the 'looseness' he condemns is the differentiation between them by some writer", Bullitt & Bate, 9.

<sup>942</sup> Bullitt & Bate, 10.

<sup>943</sup> "The characteristics of the imagination are 'vigor, extensiveness, and plasticity'; those of fancy are 'quickness and liveliness.' The 'inventive and plastic Imagination' 'discloses truths that were formerly unknown.' 'Fancy,' on the other hand, is the parent of 'wit'; and of 'Wit and Humour,' as distinguished from 'Genius,' 'the former are produced by the efforts of a RAMBLING and SPORTIVE Fancy, the latter proceeds from the copious effusions of a plastic Imagination.'", Bullitt & Bate, 12.

## I. Tableaux de l'imagination

Le titre de l'ouvrage fondamental de John Brewer sur la culture anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle réinvestit la formule *The Pleasures of the Imagination*, empruntée à Addison et Akenside.<sup>944</sup> Ce faisant, il attire l'attention sur la prééminence de cette faculté dans le développement de la "haute culture". Cette monographie a pour but de démontrer comment la littérature, le théâtre, la musique et la peinture devinrent accessibles à un public de plus en plus avide de ces plaisirs. Brewer retrace ainsi l'émergence d'une culture nationale dynamique portée par la combinaison des idées contemporaines sur le goût, de la ferveur patriotique et d'un sens commercial avisé. Ce qui ressort de son analyse est notamment le synchronisme entre les divers domaines où l'imagination s'exprime. Dans cette partie, nous nous intéresserons à une facette de cette apparente harmonie en nous concentrant sur la représentation littéraire de l'étroitesse du lien qui unit peinture et imagination.

### 1. Images et couleurs

Nombreux sont les ouvrages qui examinent le dialogue sur les théories esthétiques du sublime, du beau et du pittoresque entre la peinture et la littérature à la période romantique, notamment dans les romans gothiques.<sup>945</sup> Ils retracent généralement les origines notoires des définitions prises par ces termes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux travaux d'Edmund Burke en ce qui concerne les deux premières (*Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) et à ceux de William Gilpin (*Observations on the River Wye*, 1782 ; *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, 1792) et de Uvedale Price (*An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, 1794) pour le pittoresque. En adéquation avec l'essai de Price, le pittoresque apparaît alors comme un principe médiateur entre le sublime, aligné sur le masculin, qui provoque

---

<sup>944</sup> John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* ; voir le chapitre précédent, III, 3.

<sup>945</sup> Pour des publications récentes, voir par exemple G. D. Beasley, "The Value(s) of Landscape: The Sublime, the Picturesque, and Ann Radcliffe", *Gothic Nature*, vol. 1 (2019), 177-201 ou Valery Derbyshire, *The Picturesque, The Sublime, The Beautiful: Visual Artistry in the Works of Charlotte Smith, 1749-1806* (Londres : Vernon Press, 2019).

l'expérience d'un pouvoir écrasant, et le beau aux affinités féminines et sociales, une esthétique fondée sur la symétrie, la douceur, et l'impuissance.<sup>946</sup>

Pourtant, ainsi que l'indique Hélène Ibata, le texte de Burke est souvent considéré comme ce qui annonce la rupture des "arts sœurs", poésie et peinture, réunis par l'*ut pictura poesis* depuis la Renaissance. Selon Burke, la littéralité et les limites matérielles de la peinture l'empêchent de transmettre le sublime, à l'inverse du verbe illimité, capable de transcender les significations finies en étant "connotatif plutôt que dénotatif, suggestif plutôt que précis, obscur plutôt que clair".<sup>947</sup> En conséquence, cette nouvelle préoccupation concernant les limites des formes visuelles devint capitale pour le Romantisme britannique : "Leading figures of the literary elite, in particular, began to insist that the poetic imagination, far from being an imaging ability, greatly exceeded visual representation".<sup>948</sup> Nous partirons de ce dernier point afin de mieux comprendre où se situent les romans de l'école Burney dans ce débat sur les modes d'expression de l'imagination.

Tout d'abord, l'association entre l'imagination et la peinture est régulièrement mise en avant dans les romans du corpus. Par exemple, lorsque l'héroïne de *The Platonic Guardian* décrit la propriété de son tuteur ainsi que le paysage vallonné qui l'entoure, le commentaire hyperbolique dont elle agrmente son récit souligne le caractère pittoresque de la scène : "the most perfect landscape your imagination can paint".<sup>949</sup> Clarinda relate avec tendresse ce qu'elle contemple depuis le lever du soleil. Elle présente à sa destinataire assez de précision pour qu'elle puisse mentalement esquisser une image du paysage, comme le suggèrent le nombre de qualificatifs qui détaillent presque chaque élément du tableau qui se joue devant elle et attire son regard : "in some parts the *lowing* herds and *fleecy* flocks appear to your view: in others the

---

<sup>946</sup> Pour Gilpin, la différence fondamentale entre le beau et le pittoresque tient à la rugosité, à l'irrégularité ou au caractère accidenté de l'objet pittoresque : "we do not scruple to assert, that *roughness* forms the most essential point of difference between the *beautiful*, and the *picturesque*; as it seems to be that particular quality, which makes objects chiefly pleasing in painting", *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting* (Londres : L. Blamire, 1792), 6, consulté le 15 juin 2021 sur <https://archive.org/details/threeessaysonpicogilp/page/n10/mode/2up>.

<sup>947</sup> "The verbal medium was able to transcend finite meanings by being connotative rather than denotative, suggestive rather than precise, obscure rather than clear. It insisted on the unlimited nature of poetic form, which could suggest the vastness, confusion and terror that were central to the experience of the sublime, and contrasted it with painting's material limitations, through its necessarily mimetic and explicit nature", Hélène Ibata, "Beyond the 'Narrow Limits of Painting': Strategies for Visual Unlimitedness and the Burkean Challenge", *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 31, n° 1 (2015), 28.

<sup>948</sup> Ibata, 28.

<sup>949</sup> *The Platonic Guardian* (1787), 7.

*fertile glebe, whose loaded stalks have lately enriched the husbandman's barn, attracts your eye* [...]. And now, the huntsman, *fearless of danger*, pursues the *subtle fox*; while the *timorous hare*, *trembling with fear*, skulks beneath the *now-faded hedge*".<sup>950</sup> Le soin avec lequel l'épistolière semble peser chacun des mots qui décrivent ce paysage pastoral, tout comme le parallélisme de sa syntaxe mettant en avant le mouvement du regard de la spectatrice dans les deux phrases citées, est peu typique du style de ce roman.<sup>951</sup> Comme le tableau même, l'attention que la protagoniste prête à sa description semble lui apporter quelque réconfort, tandis qu'elle détaille le charme du décor plutôt que la peine qu'elle ressent à la mort de son père.<sup>952</sup> Autrement dit, la description du paysage importe en ce qu'il influe sur les émotions du personnage mais dépend aussi de celles-ci. Stephen Bending rappelle en effet que tout compte rendu de paysage reflète un point de vue physique, idéologique, intellectuel et émotionnel. En ce sens, toute description est axée sur la perception que le spectateur a de lui-même ainsi que sur ses désirs, ce qui l'amène à se mettre indirectement en scène : "we might understand the production of landscape as a staging of the self in relation to an audience".<sup>953</sup>

Dans les scènes d'intérieur également, l'imagerie de la peinture vient fréquemment compléter les descriptions d'instant ému, suggérant peut-être que les nuances qu'un tableau apporterait à la scène impressionneraient l'imagination de la lectrice plus vivement que les mots. À plusieurs reprises, les subtilités de certains épisodes sont trouvées dignes d'être le sujet d'une toile de maître, plus particulièrement d'un grand peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle : "A consciousness of my inability to describe it, prompts me to leave to my readers' imagination what passed in the bosom of Mrs. Bryant on her recovery;—suffice it to say, it would have been a good subject for the pencil of a Reynolds, to trace with its inimitable colourings, the various emotions of surprise, doubt, and joy, which at once animated her countenance".<sup>954</sup> En annonçant que la variété des émotions ressenties par son personnage dépasse le pouvoir de ses mots, la narratrice semble sous-entendre qu'elle renonce à "montrer" plutôt que "dire" ce que Mrs Bryant éprouve.

---

<sup>950</sup> Italiques ajoutées, *The Platonic Guardian*, 7-8.

<sup>951</sup> Le passage illustre l'argument de Stephen Bending : "although literary landscape increasingly outgrew its origins in visual practice, the influence of those origins remained strong", "Literature and Landscape in the Eighteenth Century", *Oxford Handbooks Online* (Oxford : Oxford University Press, 2018), 3.

<sup>952</sup> "You know I always was a great admirer of nature, therefore will not wonder at my being pleased with a place like this", *The Platonic Guardian*, 8.

<sup>953</sup> Bending, 2.

<sup>954</sup> *Terentia* (1791), vol. 2, 135-36.

Toutefois, si elle abandonne en apparence l'idée d'orienter l'imagination avec une description méticuleuse, elle réquisitionne la faculté de sa lectrice en mettant en relief le lien entre image et imagination par le biais de la peinture. La narratrice invite ainsi la lectrice à recourir à ses souvenirs des tableaux bien connus qu'elle a pu admirer, quoique vraisemblablement sous forme d'estampe de reproduction, afin d'en emprunter mentalement le style.<sup>955</sup> En invoquant le principal portraitiste du siècle, célébré pour son expérimentation avec les couleurs qui le rend "inimitable", elle semble impliquer que le pinceau est l'instrument de l'imagination par excellence.<sup>956</sup> Nous pouvons également déduire de ce passage que l'autrice de *Terentia* (1791) présente l'imagination comme l'association d'images copiées à partir de la réalité, ce que Paul Ricœur appelle "l'imagination reproductrice" qui reposait, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur la théorie de l'association des idées.<sup>957</sup> Ricœur identifie la publication de la *Critique de la raison pure* de Kant (1781), en particulier son principe de la synthèse du jugement, comme le "véritable tournant" dans la théorie de l'imagination qui donne la priorité à "l'imagination productrice" : "la question majeure n'est plus de savoir comment nous reproduisons mentalement (ou physiquement) des choses en leur absence, mais comment nous produisons du sens. [...] L'image bascule en quelque sorte de la sphère perceptive à la sphère linguistique". La manière dont ces textes dépeignent l'imagination dans des termes qui s'appliquent à la peinture met en avant l'image-copie qu'elle produit, y compris dans les romans ultérieurs qui font des couleurs le matériau de l'imagination ("the glowing colours of thy imagination had not yet been faded by cruel experience!").<sup>958</sup> Il n'en reste pas moins que la capacité de suggestion de la peinture est exploitée grâce au pouvoir évocateur du langage dans des œuvres de fiction. Nous verrons plus loin comme le traitement de

---

<sup>955</sup> "Portraits could be turned into prints (those of Kauffman and Reynolds were very popular in this form; Hallett, 2014, 120-123) or applied to ceramic jugs, paste plaques, signs and even wallpaper designs (Pointon, 2001, 98)", Linda Walsh, *A Guide to Eighteenth-Century Art* (Hoboken : John Wiley & Sons, 2016), 74.

<sup>956</sup> Dans un de ses discours donnés à la Royal Academy entre 1769 et 1790, Reynolds souligne l'importance de l'apprentissage de la couleur dans la formation de l'artiste et s'inscrit ce-faisant dans le débat contemporain sur l'imitation et l'originalité : "The great use in copying, it if be at all useful, should seem to be in learning to colour; yet even colouring will never be perfectly attained by servilely copying the model before you", Joshua Reynolds, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds: Illustrated by explanatory notes & plates by John Burnet* (Londres : Carpenter, 1842), 23.

<sup>957</sup> Paul Ricœur, "Imagination et métaphore", *Psychologie Médicale*, vol. 14, (1982), 2, consulté le 15 juin 2021 sur [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles\\_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf).

<sup>958</sup> *Julia de Vienne* (1811), vol. 2, 84. La formule rappelle celle de Villars qui commente l'empressement d'Evelina à découvrir Londres ("Your impatience to fly to a place which your imagination has painted to you in colours so attractive, surprizes me not", *Evelina*, 26) ou encore celle qu'emploie Eliza pour qualifier ses émotions lorsque lord Farnham la croit coupable ("emotions which still haunt my imagination, and paint his feelings in colours so animated, that I would give the world to undeceive him", *The Innocent Fugitive*, 1789, vol. 1, 151).

l'imagination par ces romans s'inscrit dans ce changement de sphère qui permet "l'innovation sémantique".<sup>959</sup>

L'autrice d'*Oswald Castle* procède d'une autre logique quand elle décrit avec grande précision la posture de trois personnages bouleversés par leurs retrouvailles au cours d'une mascarade pour en arriver pourtant à la même conclusion : "[it] would have made an excellent subject for a painter".<sup>960</sup> L'une d'entre eux s'est évanouie sous l'effet de l'émotion si bien que ses proches la réconfortent et lui donnent à boire :

Perhaps never were three more striking figures; Helen had taken off her friend's hat, her fine hair hanging on her shoulders, the tears which streamed down her fair face, her attitude, her form, united to render her the most interesting object ever beheld; she leant with one arm on Helen, the other she stretched out to take the cup from Fitz-Edwin, who knelt gracefully before her, and whose animated eyes, expressing the tenderest concern and affection, were fixed upon her; Helen's elegant figure and light silver drapery, her countenance full of love, pity, and delight completed the group.<sup>961</sup>

Tout concorde pour faire apparaître une image mentale saisissante, tant l'exactitude du détail que la remarque sur la peinture qui incite encore davantage la lectrice à se représenter la scène visuellement. Les cheveux lâchés de Sophia et son abattement, la position agenouillée de Fitz-Edwin, l'étoffe qui couvre Helen et surtout son expression pleine d'amour et de compassion composent un tableau quasi-biblique qui pourrait évoquer par exemple la *Descente de Croix* de Nicolas Poussin (1627-28) avec l'héroïne en Christ, Fitz-Edwin en apôtre Jean et Helen en Marie.<sup>962</sup>

L'effet de cette référence à la peinture est diamétralement opposé à celui que produit le commentaire de Sophia au sujet de l'expression du visage de son oncle et de sa cousine dans *The Convent*. Lorsqu'ils apprennent qu'une voisine sans ressource qu'ils ont toujours maltraitée détient une modeste somme d'argent, ils s'apprêtent à la lui confisquer, persuadés qu'elle l'a acquise malhonnêtement. Sophia les détrompe en leur annonçant que c'est elle qui lui en a fait cadeau, ce qui les décontenance : "What a fine subject for the pencil of Hogarth, would the faces of my uncle, and his daughter, have made at that moment!"<sup>963</sup> L'autrice suggère ainsi que l'errance morale de la famille de Sophia serait matière à alimenter la satire sociale d'Hogarth plutôt que le type de tableaux gracieux évoqués dans les exemples précédents. De cette façon, elle condamne

---

<sup>959</sup> Ricœur, 3.

<sup>960</sup> *Oswald Castle* (1788), vol. 2, 101.

<sup>961</sup> *Oswald Castle*, vol. 2, 100-01.

<sup>962</sup> Nicolas Poussin, "The Descent from the Cross (The Lamentation)", *State Hermitage Museum*, consulté le 15 juin 2021 <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%020Paintings/36588/>.

<sup>963</sup> *The Convent* (1786), vol. 1, 50.

plus fermement encore le comportement égoïste de ses personnages en soufflant à sa lectrice un langage pictural spécifique, une manière de se représenter la scène qui tend au grotesque. L'intervention de l'art visuel permet alors à l'autrice d'imposer à la lectrice une grille de lecture qui encadre son imagination.

Le langage esthétique vient également guider l'interprétation de l'enfance de Margaret, la mère de Geraldine dans le roman du même nom. Sa jeunesse reculée dans un village écossais où elle vit heureuse avec sa sœur et ses parents prend un tour tragique après un épisode décrit en termes romantiques. En effet, le père et la sœur de Margaret trouvent la mort au cours d'une excursion sur une île, surpris par une tempête. Alors que le paysage qui les mène à l'île tient déjà du sublime ("a narrow pass of singular sublimity", "a combination of scenery at once grand, wild, and enchanting"), l'orage qui agite le lac rappelle certains tableaux de J. M. W. Turner qui attirent le spectateur au cœur de la tempête.<sup>964</sup> La narratrice souligne la parenté entre la peinture et la littérature en décrivant le moment de l'accident : "It was stormy twilight—the very hour that painters and poets best love". Là encore, le couplage oriente l'imagination de la lectrice et grave l'événement plus profondément dans sa mémoire. Cet épisode s'avère déterminant dans le récit puisqu'il transforme le caractère de Margaret, qui rejette alors son enfance romantique afin d'atténuer le désespoir de sa mère en se montrant extrêmement rationnelle et obéissante. Lorsque, des années plus tard, Margaret meurt à son tour alors que Geraldine est adolescente, sa tante qui l'accueille chez elle craint qu'elle ait hérité du caractère trop pieux et sérieux de sa mère, une divergence de point de vue qui introduit la problématique des "modalités de la foi" qui soutient le roman.<sup>965</sup> Le passage n'est pas le seul où l'autrice s'approprie le vocabulaire esthétique contemporain puisque l'amie de Geraldine semble plus tard rappeler dans un de ses traits d'esprit

---

<sup>964</sup> "A steep and tangled mountain-path conducted them to an airy summit, from whence they beheld a combination of scenery at once grand, wild, and enchanting. [...] Margaret looked with shuddering dread at the darkening sky [...] It was stormy twilight—the very hour that painters and poets best love! [...] The placid lake, roused into fury, threatened their light bark with instant destruction; and the roar of waters mingled in dreadful tumult with the howling wind and pealing thunder. [...] Some of the inhabitants of the glen had descried the boat from a high point of land [...] by another flash, they perceived the boat still nearer the shore; but amid the loud thunder, and mighty rush of wind that succeeded, a piercing shriek assailed their ears, which left no doubt of the calamity that had taken place", *Geraldine* (1820), vol. 1, 19-21.

<sup>965</sup> "To live with those sons and daughters of wisdom, is like being shut up in the palace of ice: all is clear, transparent, and shining; but then it is dangerous, even to breathe in the chill atmosphere! They have such a holy horror of wit and imagination, that our faculties are really fettered, and spell-bound, in their society", *Geraldine*, vol. 1, 7. Il est possible que la citation fasse allusion au palais de l'empereur dans "Kubla Khan" de Coleridge (1816), "A sunny pleasure-dome with caves of ice!", vers 36, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.poetryfoundation.org/poems/43991/kubla-khan>.



typiques qu'une image, réelle ou mentale, ne prend sens que par le regard du spectateur : "I dare say we look very picturesque, and interesting, standing here with our golden locks waving in the wind; but as there is no one to admire us, we may as well walk into the house".<sup>966</sup>

Le rôle du spectateur est en effet essentiel pour qu'une image ou un tableau puisse être reconnu et donc pour que le principe de ressemblance provoque une réaction, un phénomène primordial dans l'exploitation que ces romans font du portrait et de la miniature comme nous allons le voir à présent. Pour le moment, peut-être pouvons-nous conclure que ces textes font autant appel aux arts visuels dans les scènes qui mettent particulièrement à contribution l'imagination de la lectrice parce que cette pratique s'inscrit dans la relation de confiance établie par la narratrice. En effet, la production d'images mentales délimitées ou encadrées guide l'interprétation sans brimer l'imagination, de la même manière que la théâtralisation d'épisodes choquants amène à se représenter visuellement les actions des personnages pour en garder un souvenir impérissable.<sup>967</sup> Sans doute le fait que ces romancières semblent considérer que l'imagination littéraire peut principalement tirer parti de sa capacité à évoquer des images rappelle-t-il aussi le discours de "l'élite littéraire", pour reprendre la formule d'Hélène Ibata, n'était pas toujours en phase avec les pratiques des écrivaines de fiction.

## 2. Portraits et miniatures : de la ressemblance à la reconnaissance

Sur le plan matériel, le portrait en particulier joue un rôle de premier ordre. L'influence des portraits qui parcourent les romans transcrit l'engouement des Anglais pour "the most common contemporary art work" :

As many commentators remarked, bemoaning the narrow preoccupations of patrons, the English were infatuated with 'face painting': they filled their houses with portraits, gave portraits as gifts and used any number of occasions to sit for their picture. Any important moment in life was commemorated with a portrait: marriage, election to a club (including parliament), acquisition of an inheritance or a singular achievement for the men; coming of age, acquiring a lover, husband or family for women. Many paintings were commissioned not by the sitter but by relatives, spouses and friends. Frequently more than one was made and the copies were sent as gifts to friends, or as tokens of love and esteem to relatives. Miniatures worn as lockets and bracelets were similarly exchanged among family and friends.<sup>968</sup>

---

<sup>966</sup> *Geraldine*, vol. 1, 175.

<sup>967</sup> Voir le chapitre 2 de la deuxième partie, II, 2.

<sup>968</sup> Brewer, 209.

Dans ces récits, le portrait importe moins comme œuvre d'art que comme témoignage d'une ressemblance. Plus que le constat d'une ressemblance directe entre le portrait et son modèle, le plus souvent le portrait est la preuve tangible d'une parenté entre l'héroïne et l'un de ses géniteurs disparu à qui elle correspond. Ainsi, le tableau est un instrument de reconnaissance, d'abord physique puis légale, un outil de légitimation aux yeux de la société. Le principe est le même que celui à l'œuvre dans *Evelina*, lorsque Lord Belmont qui fait face à sa fille pour la première fois est ébranlé par la ressemblance presque parfaite entre Evelina et sa mère, une conformité qui atteste leur filiation.<sup>969</sup> Lorsque Lord Belmont reconnaît Evelina en prenant la ressemblance maternelle comme source d'autorité ("[think] of me as thy father"), non seulement Evelina peut légitimement épouser Lord Orville ("Lord Orville has behaved nobly; —I believe he will make thee happy") mais elle venge aussi sa mère, dont elle est la représentante, en obtenant son dû ("thou representative of my departed wife").<sup>970</sup> Le trouble de Lord Belmont est si grand qu'il ne supporte pas la présence de sa fille bien longtemps. Il promet de "recadrer" son esprit pour accommoder l'image qui se présente devant lui ("I will try to frame my mind to less painful sensations at thy sight"). Dans *The Innocent Fugitive* également, la ressemblance entre Eliza et sa mère disparue semble faire de l'héroïne une remplaçante pour son père veuf, si bien que lorsqu'il croit sa fille morte, il semble revivre son deuil initial ("how endure the evils of life without the society of that blessed image of her long-lost mother...", "that dear image of her long-lost mother").<sup>971</sup>

La reconnaissance passe plus spécifiquement par le portrait qui manifeste une ressemblance physique entre membres d'une même famille dans *Lumley-House* et *Terentia*, entre autres. Dans le premier, Ophelia est bouleversée lorsqu'elle découvre le mécanisme secret du médaillon qu'elle possède depuis le jour où elle fut déposée chez les Overbury.<sup>972</sup> Il s'ouvre sur le portrait miniature de son père qui lui ressemble tant qu'elle en pleure.<sup>973</sup> Seulement à la fin du roman l'objet joue un rôle déterminant en confirmant le récit d'un inconnu. Il s'avère être le

---

<sup>969</sup> "Dear resemblance of thy murdered mother", *Evelina*, 385.

<sup>970</sup> *Evelina*, 385-86.

<sup>971</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 4, 203.

<sup>972</sup> Voir le chapitre 2 de la deuxième partie, II, 2.

<sup>973</sup> "Catching it hastily out, she touched, by some means, a secret spring, which opening, discovered to her the picture of an elegant young man, whose likeness to Ophelia struck even herself. 'This then is my father,' she exclaimed, throwing herself on her knees; 'and thus let me pay homage to the dear, dear resemblance.' Then pressing it repeatedly to her lips, she wept, with the most affecting passion", *Lumley-House* (1787), vol. 1, 59.

serviteur des parents d'Ophelia qui avait mis l'enfant à l'abri de la tempête pendant laquelle ils périrent :

"My dearest, dearest Lady Clifford! Will you open your arms and your heart to this long lost niece?" And with these words, she threw herself on her knees, and continued, "I am that unfortunate infant! Thus was I received by Mr. Overbury; and, to confirm my story, here is the portrait of my father!" She drew it from her bosom; and Lady Clifford, struck by the resemblance, threw her arms round Ophelia, and fainted.<sup>974</sup>

La miniature permet à Ophelia de retrouver sa place légitime, puisque une fois qu'elle reprend ses esprits, Lady Clifford déclare que Lumley-House lui revient. Ophelia affirme alors vouloir uniquement recevoir l'affection de sa nouvelle famille ainsi que le nom de son père ("Give me my father's name, I ask no more").<sup>975</sup> En proposant généreusement de partager sa fortune avec sa cousine, la protagoniste désamorce les tensions que son nouveau titre pourrait créer.<sup>976</sup> L'autrice semble ainsi indiquer que les questions d'illégitimité occasionnent chez le personnage féminin une impuissance à agir qui dépasse la sphère matérielle. Thématique récurrente chez les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'illégitimité était, selon Lisa Zunshine, une caractéristique indélébile du "paysage mental" des écrivains au même titre que l'infanticide et le London Foundling Hospital, fondé en 1739.<sup>977</sup>

En revanche, pour Terentia, la question n'est pas de prouver sa légitimité, puisqu'elle porte déjà le nom de son père, mais de découvrir ce qu'il est advenu de lui après qu'il disparut dans les Caraïbes alors qu'elle était trop jeune pour s'en souvenir. Après la mort de son tuteur, Terentia se retrouve sans protection ni figure d'autorité fiable pour la guider, ce qui rend sa quête d'un mari périlleuse. Alors qu'elle s'apprête à consentir à épouser un homme qu'elle n'aime pas

---

<sup>974</sup> *Lumley-House*, vol. 3, 119.

<sup>975</sup> *Lumley-House*, vol. 3, 120.

<sup>976</sup> *Lumley-House*, vol. 3, 125.

<sup>977</sup> Lisa Zunshine, *Bastards and Foundlings: Illegitimacy in Eighteenth-Century England* (Columbus : Ohio State University Press, 2005), 128. Zunshine précise que Frances Burney aida son père à développer un projet visant à transformer l'hôpital pour enfants trouvés en conservatoire de musique. Le projet fut rejeté en 1774, mais l'importance de la question pourrait avoir eu une influence sur le vocabulaire que la romancière emploie pour désigner Evelina, la même terminologie qui fut reprise par ses imitatrices : "I suggest that when it comes to Evelina's pained admissions of 'belonging to no one' and being 'nobody,' Burney indeed appropriates her culture's lexicon of illegitimacy, the same lexicon that the father-daughter duo drew upon to defend Dr. Burney's ill-received music school scheme", 131. Zunshine analyse en détail la position d'"héritière bâtarde" ("bastard heiress") dans laquelle se trouve Evelina ; elle montre que Burney semble avoir inauguré une tradition consistant à utiliser une intrigue de "bâtardise divisée" (Evelina et Polly Green, "the little usurper", *Evelina*, 378) pour dissocier l'héroïne des enfants illégitimes de la vie réelle. Charlotte Smith dans *Emmeline, or the Orphan of the Castle* (1788) ou encore Agnes Maria Bennett dans *The Beggar Girl and Her Benefactors* (1797) reproduisent ainsi ce schéma d'usurpation. Il ne réapparaît toutefois pas sous cette forme dans les romans de l'école Burney.

vraiment, un étranger demande à la voir. Elle l'identifie comme son père en reconnaissant ses traits grâce à un portrait qu'elle a reçu au début du récit :

The stranger, who was an elderly gentleman, in the language of haughty authority, demanded if her name was not Sackville? The force of something, unexperienced before by Terentia, occasioned by the resemblance between the stranger and the portrait given her by Bankerton, took from her all power of utterance [...] "You will doubtless be surprised to hear, after the letter you received, for I find Mr. Hatfield is no more, that your father yet lives!"—At the word father! Terentia dropt on her knees and burst into tears!<sup>978</sup>

Comme dans *Evelina* et *Lumley-House*, l'héroïne tombe à genoux au moment de la réunion pour marquer son émotion et sa soumission.<sup>979</sup> À l'inverse des deux autres exemples cependant, la scène ne signale pas la fin de ses misères puisque son père lui refuse sa bénédiction. Il lui annonce qu'il lui a déjà choisi un époux et lui interdit de bafouer l'autorité qu'elle redoute ("dreaded the authority of a father"); autrement dit, l'épisode de reconnaissance repousse un peu plus le dénouement heureux.<sup>980</sup>

Si les effets de ce moment d'identification sur l'intrigue sont différents des autres que nous avons cités (temporairement, puisque Mr Sackville finit par donner à sa fille les moyens d'épouser l'homme qu'elle aime réellement), la reconnaissance résulte de la même fonction attribuée au portrait. Le portrait est en effet un des codes narratifs constitutifs du style Burney qui enrichissent le jargon correspondant. Pour résumer, un portrait met en lumière une ressemblance frappante ("whose likeness to Ophelia struck even herself", "struck by the resemblance", "the resemblance between the stranger and the portrait")<sup>981</sup> qui provoque une scène de reconnaissance poignante qui fait flancher l'héroïne ("throwing herself on her knees [...] she wept", "threw herself on her knees", "dropt on her knees and burst into tears")<sup>982</sup> entre les membres d'une même famille qui s'étaient perdus de vue depuis longtemps ("long-lost"), résolvant au moins en partie l'arc narratif majeur. À l'exception de l'élément déclencheur, le portrait physique remplacé par une image mentale, la même séquence peut s'observer dans *Evelina* ("Never was likeness more striking", "on my knees [...] in tears", "long-lost father").<sup>983</sup> Cette

---

<sup>978</sup> *Terentia*, vol. 2, 100.

<sup>979</sup> "I kissed his hands on my knees [...] leaving me almost drowned in tears", *Evelina*, 386.

<sup>980</sup> *Terentia*, vol. 2, 106.

<sup>981</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 59 ; vol. 3, 119 ; *Terentia*, vol. 2, 100.

<sup>982</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 59 ; vol. 3, 119 ; *Terentia*, vol. 2, 100.

<sup>983</sup> *Evelina*, 385-86.

similitude suggère à quel point le lexique emprunté par Burney conditionna ses imitatrices puis l'imagination de la lectrice, capable d'anticiper de telles scènes de reconnaissance lorsqu'un portrait souvent entouré de mystère apparaît dans le récit.

Pour en finir avec notre analyse du portrait dans son sens générique, nous pouvons noter que dans *Geraldine* (1820), ce type de peinture déroge à cette interprétation généraliste. À nouveau, *Geraldine* présente ainsi une variante par rapport aux romans du noyau de l'école Burney. Les tableaux qu'un personnage féminin fait faire d'elle et de son mari un mois après leur mariage revêtent ainsi une dimension plus tristement symbolique. Tandis que les mois s'écoulent, le portrait de Mr Spenser paraît toujours aussi fidèle ("a striking likeness of Mr. Spenser [...] 'what an invaluable portrait' exclaimed she; 'I never saw one, at once so faithful and so happy'").<sup>984</sup> Inversement, plus son mari la trahit en les ruinant au jeu et en la trompant avec d'autres femmes, moins Fanny se reconnaît dans l'air enjoué qu'elle affichait au moment de poser :

Fanny continued silent, with her eyes fixed upon the portrait, and Geraldine saw her lip quiver convulsively [...] "It is no longer a likeness," said Fanny, in a low tone, and turning mournfully away. Geraldine, to hide her emotion, continued examining the picture attentively. [...] Geraldine looked at the original; she saw the same features; but all inspiration had fled; the eye was heavy, the form spiritless, the step languid; she gazed with sorrow, but with deeper tenderness. What could have produced this transformation?

Cette transformation qui alarme Geraldine permet à la romancière de mettre sa lectrice en garde contre les conséquences d'un mariage passionnel contracté en dépit de la raison. En outre, le contraste entre l'image du portrait de Fanny et celle qu'elle présente quelques temps plus tard dénonce une injustice qui reflète les dynamiques de pouvoir inhérentes à l'institution du mariage : la dépravation de l'homme entraîne la dégradation de la femme.<sup>985</sup>

Concentrons-nous désormais sur la miniature qui, du fait de sa taille compacte et de sa mobilité constitue un dispositif narratif à part dans ces romans. La fréquence à laquelle les peintures miniatures se rencontrent dans ces textes illustre la démocratisation du marché du portrait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et témoigne du fait qu'elles étaient devenues des accessoires

---

<sup>984</sup> *Geraldine*, vol. 2, 169.

<sup>985</sup> La thématique de l'image comme miroir de la turpitude n'est ni nouvelle ni unique. Même si le traitement en est fort différent de celui dans *Geraldine*, elle rappelle facilement au lecteur d'aujourd'hui la décadence morale de Dorian Gray qui le laisse intact mais entraîne la dégénération de son portrait.

indispensables de tout intérieur à la mode.<sup>986</sup> Si aujourd'hui, la miniature occupe une place incertaine dans les études sur l'histoire de l'art, comme l'indique Marcia Pointon, elle contribua pourtant au développement des pratiques d'exposition après la création de la Royal Academy en 1768.<sup>987</sup> Cette technique de peinture populaire pénétra rapidement le langage artistique où elle servit notamment de métaphore à Jane Austen pour désigner ses romans. Janet Todd voit dans la similitude soulignée par Austen un credo esthétique plutôt qu'un trope de modestie : "what should I do with your strong, manly spirited Sketches, full of Variety & Glow?—How could I possibly join them on to the little bit (two Inches wide) of Ivory on which I work with so fine a Brush, as produces little effect after much labour?"<sup>988</sup> L'analogie fut reprise par plusieurs auteurs et critiques après elle, en termes désapprobateurs cette fois. Parmi les plus connus se trouvent George Henry Lewes, qui la compara de façon défavorable à Walter Scott, et Charlotte Brontë, qui minimisa son œuvre.<sup>989</sup>

Au vu du commentaire d'Austen, faut-il alors envisager la miniature comme un art féminin ? Dans ces romans, l'autrice utilise le terme "miniature" à sept reprises, une régularité qui n'en fait pourtant pas un cas isolé.<sup>990</sup> Anne Bandry-Scubbi et Brigitte Friant-Kessler montrent que ces petits portraits jouent un rôle important dans la fiction de l'époque, en particulier chez les romancières.<sup>991</sup> En effet, le terme "miniature" est non seulement plus courant dans les textes

---

<sup>986</sup> "By the second half of the eighteenth century, miniature portraits, whether freestanding images or incorporated into objects, had become part of the fashionable interior", Marcia Pointon, "'Surrounded with Brilliants': Miniatures in Eighteenth-Century England, *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 1 (2001), 49.

<sup>987</sup> "In public galleries they are exhibited in glass covered by cloth to protect them from daylight, and visitors often walk straight past them. They are seen as a branch of portraiture, but a minor one; their dimensions encompass a range from the truly diminutive to a painting too large to put in a pocket but small enough to be passed around a dinner table. Their size and the fact that they are often executed in watercolor relegate them to the margins of a genre associated widely with grand public images or psychologically penetrating evocations", "miniature painters (among whom many were women) played a significant, if unacknowledged, role in the development of public exhibition in this period", Pointon, 48.

<sup>988</sup> Extrait d'une lettre à son neveu James Edward Austen datée du 16 décembre 1816, citée dans Janet Todd, "Ivory Miniatures and the Art of Jane Austen" in Jennie Batchelor & Cora Kaplan (éds.), *British Women's Writing in the Long Eighteenth-Century: Authorship, Politics and History* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005), 76.

<sup>989</sup> "Beside [Scott's] frescoes [Austen's] works are but miniatures [...] incapable of ever filling that space in the public eye which was filled by [Scott's] massive and masterly pictures", "a Chinese fidelity, a miniature delicacy in the painting", respectivement, Todd, 82- 83.

<sup>990</sup> Anne Bandry-Scubbi & Brigitte Friant-Kessler, "Peindre en corpus : Miniatures et roman anglais féminin (1751-1834)" in Françoise Deconinck-Brossard & Liliane Gallet Blanchard (éds.), *Palette pour Marie-Madeleine Martinet* (2016), 13, consulté le 15 juin 2021 [http://www.csti.paris-sorbonne.fr/centre/palette/txt/peindre\\_en\\_corpus.pdf](http://www.csti.paris-sorbonne.fr/centre/palette/txt/peindre_en_corpus.pdf).

<sup>991</sup> Leur analyse s'appuie sur deux corpus de romans correspondant aux critères qui caractérisent les *novels of manners*, un corpus de 42 romans d'autrices mêlant textes canoniques (Haywood, Burney, Edgeworth, Austen) et textes peu connus (disponibles sur *Chawton Novels Online*) et un corpus mixte de 34 romans (17 romans d'écrivains et 17 romans d'écrivaines), Bandry-Scubbi & Friant-Kessler, 1-2.

d'écrivaines que d'écrivains mais aussi plus fréquemment associé à des personnages féminins.<sup>992</sup> En outre, même si Todd considère que la peinture en miniature n'était pas un style genré, il semblerait que pour une femme déterminée à peindre, elle constituait une pratique artistique moins inaccessible que la peinture sur toile.<sup>993</sup> Un roman de Sarah Harriet Burney qui dépasse les bornes chronologiques de notre corpus le laisse entendre. Dans *The Romance of Private Life : The Renunciation* (1839), l'héroïne tâche de devenir financièrement indépendante en faisant de la peinture miniature sa profession ("pursue miniature painting as a profession") :<sup>994</sup>

"I may be able at once, to give you some useful hints in your art, to guide you to the best subjects to copy from, and to make you known amongst those who may most essentially patronize you. Have you ever painted in oils?"

"Less than I now wish I had. My most finished performances, (such as they are) have all been in miniature."

"Who was your master?"

She named one of the most eminent in Paris.

"Well, my dear, and what more fortunate choice could have been made for you? He is at the head of his particular branch of the profession, and French artists are universally allowed to surpass those of every other nation as painters in miniature. Go on then in that style; for after all, it is the best adapted to the love of cleanliness, the taste and delicacy of your sex. Oil painting is dirty and cumbrous work; and for one whom you might equal or outvie on canvass, you may excel a hundred on ivory."<sup>995</sup>

Le personnage masculin encourage Agnes à privilégier la peinture miniature, puisqu'il associe à la délicatesse de cette pratique des qualités traditionnellement considérées comme féminines, donc possédées par sa nouvelle protégée. Il sous-entend que le travail "encombrant" et "salissant" de la peinture à l'huile, qui la ferait entrer en compétition avec des artistes de plus grande ampleur, ne lui réussirait probablement pas autant. Il est également possible qu'à ce moment du récit, il voit encore davantage Agnes comme une reproductrice qu'une productrice, notamment

---

<sup>992</sup> "Les portraits miniatures apparaissent donc dans 10 des 34 textes du corpus mixte, dont seulement trois émanent d'auteurs masculins [...]. En revanche, 17 des 42 textes du corpus féminin en comportent". Les personnages féminins sont à la fois plus souvent représentés sur les miniatures et plus enclins à les manipuler : "Les actions les plus fréquentes consistent à donner les miniatures (différentes formes de 'present' et de 'give' apparaissent dans ce sens à 9 reprises dans 5 textes différents), à les prendre (5 formes de 'take' dans 4 textes, dont 2 nouveaux), les voir ou les percevoir (7 fois), les trouver, les tenir et les posséder (3 occurrences de chaque lemme dans le corpus féminin)", Bandy-Scubbi & Friant-Kessler, 4.

<sup>993</sup> Todd, 82. Pointon précise que la peinture de miniatures fut pratiquée par de nombreuses femmes mais ne mentionne nommément que des peintres masculins, ce qui montre que les créateurs réputés, dont le plus célèbre était Richard Conway qui connut le succès dans les années 1780 (Pointon, 53), étaient majoritairement des hommes.

<sup>994</sup> Sarah Harriet Burney, *The Romance of Private Life* (1839, Lorna J. Clark, éd., Londres : Routledge, 2016), 178.

<sup>995</sup> *The Romance of Private Life*, 155.

puisqu'ils s'acheminent alors ensemble vers Florence et surtout Rome, une ville qui attirait de nombreux miniaturistes copistes quelques décennies plus tôt.<sup>996</sup>

Dans les romans de l'école Burney, la miniature fonctionne comme un rouage de l'intrigue qui crée de la tension narrative en relançant le suspense. *Lumley-House* est le roman qui exploite le plus ce dispositif. Outre la miniature de son père qui permet à l'héroïne de prouver son identité, d'autres portraits servent de médiateurs défectueux entre les personnages principaux. Par exemple, lorsque le personnage masculin surprend Ophelia en train de jouer des airs mélancoliques au luth, il la voit s'adresser à la miniature de l'homme dont elle est éprise pour lamenter les circonstances qui lui interdisent de l'aimer :

Then dropping her lute, she drew from her pocket the miniature of Belvour [...] She leant her head on her hand, and gazed on the portrait till, blinded by her tears, she could no longer distinguish the features. [...] "The effort must be made, I must overcome the sad attachment; a little longer, however, I may indulge it: yes, dearest portrait, thy beloved origin is, I fear, already too miserable to admit of my rendering him more so by unjustly withdrawing an affection he only has a right to claim." [...] She sighed, and continued in silence to gaze on the picture—when, hearing her sigh echoed, she turned round and saw Belvour, leaning against a tree, in an attitude of sorrow! She screamed violently, and fell almost fainting against the side of the seat. [...] He gazed for a moment on her face, and sighed, but was silent.<sup>997</sup>

Comme dans beaucoup de ces romans, l'amour entre les deux personnages est réciproque mais non-dit.<sup>998</sup> En l'absence d'éclaircissement qui leur aurait permis de comprendre leurs sentiments mutuels, Belvour interprète mal la scène qu'il vient d'observer, persuadé que la miniature représente un énigmatique prétendant d'Ophelia. Son hypothèse tient au fait qu'il ignore que l'héroïne est en possession du portrait à son effigie que lui-même avait envoyé à Sophia, sa sœur et la confidente d'Ophelia. L'héroïne avait en effet prié son amie de lui permettre de conserver cette miniature.<sup>999</sup> L'objet devient ainsi source de malentendu, puisque Belvour ne le reconnaît pas. Pour autant, la douleur du héros ne l'incite pas à se préserver. Peu après, la situation s'inverse : Belvour subtilise à sa sœur une autre miniature qui, elle, représente Ophelia. Plus tôt dans le récit, l'héroïne l'avait envoyée à Sophia en gage d'amitié. Lorsque cette dernière se rend

---

<sup>996</sup> "Eighteenth-century miniaturists were part of an industry of copyists who provided full-scale life-size portraits to handy pocket-size miniatures. They therefore located themselves where they might best pick up commissions. One such place was Rome, where a concentration of wealth, leisure, and sociability ensured good business and where readily portable miniatures were in demand", Pointon, 55.

<sup>997</sup> *Lumley-House*, vol. 2, 147-48.

<sup>998</sup> Voir le chapitre précédent, I, 3.

<sup>999</sup> *Lumley-House*, vol. 2, 115



compte de sa disparition, elle déclare à son amie qu'elle l'a égarée mais soupçonne son frère d'y être pour quelque chose.<sup>1000</sup> Ce n'est qu'à la toute fin du roman que la miniature de Belvour devient cette fois l'intermédiaire qui établit la communication entre sa bien-aimée et lui :

She laid [the lute] on the table. Then leaning her cheek on her hand, she drew from her bosom the picture of Belvour, and addressed it in the tenderest manner. She bade it bear witness to the love she had ever felt for its dear original, and the tears she had shed as well for his sufferings as her own. She held this melancholy kind of conversation with the picture some time; then looking up, she saw the shadow of a man, and instantly Belvour entered! She screamed, and started in an agony of terror: in so doing, the miniature fell unheeded from her hand. Belvour advanced with a melancholy air [...] Belvour continued to gaze on the miniature. "Gracious Heaven!" said he, "and is this indeed the long-envied portrait! Or do my eyes deceive me? Was it on this I saw those precious tears fall!" He pressed it to his lips; then seizing her hand, eagerly kissed it. "Look on me, my Ophelia," said he; "confirm by that dear voice, that my happiness is not illusion!"<sup>1001</sup>

Le passage revisite l'échange précédent, inefficace, en rejouant la scène à quelques détails près. À nouveau, Ophelia joue du luth pour accompagner sa mélancolie, puis elle adresse sa peine au portrait de Belvour et crie lorsqu'elle s'aperçoit qu'il la contemple. L'issue est différente néanmoins car, cette fois-ci, Belvour voit et reconnaît la miniature. Il insiste alors pour obtenir la confirmation verbale qui l'empêcherait de se laisser abuser par son imagination, une vérification qui permet de dissiper le doute.

Dans *Terentia*, la miniature que le héros envoie à la protagoniste en témoignage de son "amitié" fait avancer l'intrigue secondaire. Elle sert surtout à révéler le caractère manipulateur de Lady Ashton, prête à tout pour attirer l'attention de son mari.<sup>1002</sup> Alors que Terentia laisse le portrait sur une table par inadvertance, Lady Ashton s'en saisit et le trouve si beau (tant l'objet que son sujet) qu'elle décide de l'utiliser pour rendre Lord Ashton jaloux en lui faisant croire

---

<sup>1000</sup> *Lumley-House*, vol. 3, 23. Le thème de la miniature subtilisée par un admirateur éperdu est récurrent. Dans *The Innocent Fugitive*, le portrait d'Eliza, comme son modèle, subit entre les mains d'Harville les accès de violence du personnage caractériel : "I was so exasperated with her fastidious behaviour, that, in my passion, before I had to go two miles from Richmond, I tossed in the air a miniature which I had in the temple picked up unobserved at it fell from the handkerchief she had taken from her pocket, in order to dry the tears which were ready to start at the appearance of the stranger whom I mentioned in my last, and, cursing it as it whirled in the air, vowed never more to suffer a thought of the original to intrude on my ideas", *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 192. Anne Bandry-Scubbi et Brigitte Friant-Kessler rappellent que la miniature volée devint un *topos* dans le roman français après la parution de *La princesse de Clèves* (1678) qui incorpore un épisode de petit portrait dérobé. Elles démontrent que la scène influença aussi des écrivaines anglaises, notamment Haywood dont l'héroïne Betsy Thoughtless subtilise la miniature de Mr Trueworth, 14-15.

<sup>1001</sup> *Lumley-House*, vol. 3, 184-85, 193. Le passage omis entre crochets concerne une conversation sur les lettres que Belvour est venu apporter à Ophelia.

<sup>1002</sup> Voir notre analyse du divorce espéré par Lady Ashton dans la partie II, chapitre 1, II, 1.

qu'elle est celle qui a reçu la miniature en cadeau ("vowed she would borrow it to be revenged on her lord").<sup>1003</sup> Le stratagème de Lady Ashton échoue ; son mari continue de l'ignorer et d'essayer de séduire Terentia. Elle met une seconde fois la miniature à profit pour parvenir à ses fins après avoir perdu tout espoir de regagner l'affection de son époux. Tandis que Terentia rejette catégoriquement sa requête d'accepter les avances de Lord Ashton pour qu'il demande le divorce (voir le chapitre 1 de cette partie de thèse, II, 1), Lady Ashton, estimant que le refus de l'héroïne tient plus à la passion qu'elle ressent pour un autre qu'à des scrupules moraux, brandit le portrait :

Her ladyship, bent on nothing but her own liberty, cried out, "oh! That odious picture!—but for that—you would have obliged me, and made my lord happy—here, Ashton," (taking from her pocket the picture) "here is your rival! So you may revenge yourself the first time you meet him; for Miss Sackville told me it was an exact resemblance of the original." His lordship took the picture [...] "Mark me, Miss Sackville, such is the violence of my affection, that either the original of *this*, or *myself*, must fall on our first meeting, except you will swear to make me happy, by being mine for life."

Terentia parvient à apaiser son hôte en lui affirmant qu'elle est seulement une amie aux yeux du modèle, fiancé à une autre. Lady Ashton exploite le pouvoir de l'image, imposant une forme concrète à la raison qui fait obstacle à ses manigances et aux projets de son époux. La miniature canalise alors la frustration de Lord Ashton, dès lors qu'elle incarne la "ressemblance exacte" de son rival. Dans les deux épisodes, Lady Ashton compte donc sur la peinture pour enflammer l'imagination de son mari.<sup>1004</sup>

Notre examen des tableaux de l'imagination représentés dans les romans du corpus nous a permis d'établir que le lien indéfectible entre cette faculté de l'esprit et la peinture n'est un jugement ni sur l'art ni sur la littérature. La forte présence de la peinture au sein de ces textes tient au fait que l'imagination apparaît dans ce cas précis comme un assemblage d'images mentales, non parce qu'ils nient qu'elle puisse être plus que cela, mais parce que l'évocation de l'image dépeinte remplit un rôle didactique qui cadre l'interprétation. Plus spécifiquement, la place du portrait et de la miniature rappelle une fois encore que ces romans sont des produits de la culture "populaire" ; ils reflètent donc les modes. Pour autant, les portraits n'y occupent pas

---

<sup>1003</sup> *Terentia*, vol. 1, 114.

<sup>1004</sup> L'utilisation de la miniature dans *Terentia* est donc une autre occurrence de l'emploi de cet accessoire comme "stratégie oblique" d'un personnage : "De nombreuses scènes de roman dans lesquelles une miniature joue un rôle soulignent donc des stratégies obliques de la part des protagonistes : regard par effraction, tromperie, détournement, appropriation illicite. Ainsi, la miniature se situe à la croisée d'un discours esthétique sur l'écriture et sur l'image, mais également éthique, notamment par rapport à la question des valeurs morales et celles de l'objet", Bandry-Scubbi & Friant-Kessler, 16.

simplement une fonction décorative mais sont un dispositif qui accroît ou résout la tension narrative en impliquant soit un processus de reconnaissance soit un acte de méconnaissance. Ces thèmes centraux à ces romans – comme à ceux de Frances Burney – soulèvent notamment la question primordiale de la légitimité, résolue dans certains d'entre eux grâce à la corrélation faite par les personnages entre ressemblance et parenté. En d'autres termes, portraits et miniatures touchent à la problématique bien plus vaste de l'identité, dans des romans où celle des femmes manque de contours.<sup>1005</sup> Pour notre étude, il est intrigant que la question de l'identité et la notion d'"air de famille" puissent avoir partie liée dans ces récits, vu que cette même formule sous la plume des critiques nous a incitée à conceptualiser la marque de fabrique Burney. Nous poursuivrons notre analyse des "couleurs éclatantes de l'imagination" en nous concentrant plus particulièrement sur le langage de l'imagination.<sup>1006</sup>

## II. Mots et figures de l'imagination

Ricœur expose avec clarté l'affinité entre le langage et l'imagination, une indication du caractère sémantique de cette dernière. Comme nous l'avons déjà rappelé, il soutient qu'après Kant, la question majeure pour la théorie de l'imagination consistait à établir comment l'"innovation sémantique" était possible.<sup>1007</sup> Cette innovation implique que l'image passe au second plan, basculant ainsi "de la sphère perceptive à la sphère linguistique", c'est-à-dire que "l'imagination productrice produit du sens" non plus par une "simple association mécanique" d'images mais par un "travail de synthèse".<sup>1008</sup> Concrètement, ceci signifie que "le porteur de l'opération métaphorique n'est plus le mot, pris isolément, mais la phrase considérée comme un tout" : Ricœur s'inscrit donc dans une théorie de *l'interaction* plutôt que dans une théorie de la *substitution*, "la théorie classique de la métaphore issue d'Aristote".<sup>1009</sup> Même si le philosophe se concentre ici spécifiquement sur la métaphore, nous souhaitons attirer l'attention sur le fait que plusieurs aspects de son analyse du rapport entre l'imagination et ce trope peuvent s'appliquer plus généralement à d'autres types de discours imagé.

---

<sup>1005</sup> Voir le chapitre 1, II de la deuxième partie de thèse.

<sup>1006</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 84.

<sup>1007</sup> Ricœur, 2.

<sup>1008</sup> Ricœur, 3-4.

<sup>1009</sup> Ricœur, 4.

L'étendue du langage figuré dans les romans à l'étude mérite que nous nous attardions sur cet aspect du jargon Burney. Nous nous attacherons à démontrer que ce langage abstrait vient au service de l'imagination qui imprègne ces récits comme moyen d'appréhender le monde ou comme processus cognitif. Dans ce sens, nous nous concentrerons sur quelques aspects saillants du langage figuré qui opère dans le corpus, d'abord la figure animale, puis la figure spirituelle ou mythique, avant d'examiner comment ce langage vient parfois au service d'un plaidoyer en rapprochant sémantiquement et syntaxiquement différents états liberticides.

### 1. Images animalières et noms d'oiseau

L'expression du langage figuré qui nous interpelle le plus à la lecture des romans de l'école Burney est certainement la prévalence des images qui appartiennent au monde animal. Bien souvent, ces images sont étonnantes. Elles ne peuvent alors pas être considérées comme des idiotismes animaliers partagés de tous mais semblent enrichir le jargon Burney de manière innovante. Nous supposons que ces images incongrues ont pour but de surprendre la lectrice afin de garder son attention. En plus de divertir, elles mettent généralement en relief une règle ou un trait de caractère absurde ou saugrenu. Parce qu'elles ne sont pas lexicalisées, la lectrice s'interroge sur le sens de l'association que ces comparaisons, explicites ou non, dévoilent : elle est alors amenée à interroger la validité de la ressemblance sur laquelle elles reposent. Ces comparaisons déroutantes sont d'autant plus frappantes qu'elles côtoient des images attendues, voire aujourd'hui éculées, que plus personne ne remet en question. Le cliché de l'amour ardent, qui repose sur la métaphore de la flamme par exemple, ne semblait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle ne plus avoir plus grand chose d'original, mais il balise ces romans en leur donnant une régularité, en les inscrivant dans une continuité qui se veut rassurante.<sup>1010</sup> Dans *Geraldine* encore, le père de Fanny, la cousine de l'héroïne, la met en garde contre la passion brûlante qui la dévorera :

"I believe the flame kindled on the altar of Hymen, is not always like that in the temple of Vesta,—pure, steady, and perpetual."

"Sometimes it scarcely amounts to a flame," rejoined Fanny: "who can wonder, then, if the feeble spark be quickly extinguished."

---

<sup>1010</sup> Sans doute le sens du verbe "to flame" donné dans la troisième édition du dictionnaire de Johnson reflète-t-il cette réalité : 3, "to break out in violence of passion", Samuel Johnson, *A Dictionary of the English language in which the Words are deduced from their Originals, explained in their Different Meanings*, (1755, Dublin : W. G. Jones, 1768), FLA.

"A single spark," said Mr. Mowbray, "often increases gradually to a bright flame; but a very fierce flame exhausts its own source, and may be reduced to the insignificance of a single spark, and finally die away."

"[...] I think it folly to embitter the present, by wasting a thought upon the future, which may never arrive, which must always be shrouded in mist and uncertainty. At any rate, if we do think on the subject at all, it is as well to let the beam of hope cast over it a few rainbow tints."

"They fade while we look at them," observed Mr. Mowbray.

"Yes, but they are better than perpetual clouds and darkness," returned Fanny.<sup>1011</sup>

L'image employée par Mr Mowbray est suffisamment évidente pour que Fanny riposte en filant la métaphore sans hésiter sur le sens que son père y met. En effet, le point de vue de ce dernier tient presque de l'aphorisme ("the flame that burns twice as bright burns half as long" est une citation attribuée à Lao Tseu), ce qui lui permet de marteler son avertissement contre l'emportement des passions.<sup>1012</sup> Fanny enchaîne dans un registre tout aussi convenu en parlant du temps qui passe comme de prévisions météorologiques, plus précisément en associant premièrement, brume et incertitude, deuxièmement, espoir, lueur et arc-en-ciel, et troisièmement, obscurité et désespoir. Là aussi l'image se passe d'explication, puisque la formule "beam of hope", au même titre que "ray of hope" ou "beacon of hope" en anglais, ou que "lueur d'espoir" en français pourrait probablement être considérée comme une métaphore morte. Il se pourrait que ce langage abstrait convenu permette de contourner certains tabous, puisqu'il permet aux personnages de communiquer à propos de sujets délicats sans autant s'investir émotionnellement que si leur autrice les faisait employer un langage littéral. Mêlé à un discours plus contemporain et contextuel, il fait de ces romans un mélange de mode et de tradition.

Ce discours contemporain inattendu consiste parfois en ravissantes mentions de l'exotisme.<sup>1013</sup> Un exemple extrait de *The Conquests of the Heart* reflète ainsi le fait que la Grande-Bretagne, en passe de devenir la première puissance impériale, était étonnamment peuplée d'une faune dite exotique, importée par les colonialistes.<sup>1014</sup> En effet, la comparaison qu'un personnage

---

<sup>1011</sup> *Geraldine*, vol. 2, 26-27.

<sup>1012</sup> Lao Tseu fut traduit en latin et importé en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle avant d'être traduit en d'autres langues européennes. Si la régularité des références à des religions alors minoritaires en Angleterre, notamment le bouddhisme et l'islam, dans *Geraldine* témoigne de l'intérêt de Mary Jane Mackenzie pour une multitude de croyances, rien n'indique que la romancière ait eu connaissance des textes de Lao Tseu ; Alan Chan, "Laotzi" in Edward N. Zalta (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (hiver 2018), consulté le 15 juin 2021 sur <https://plato.stanford.edu/entries/laotzi/#DatAutLao>.

<sup>1013</sup> Voir III, 2 de ce chapitre pour une définition de l'"exotisme" du point de vue anglais de l'époque.

<sup>1014</sup> "In London, but also, to a lesser extent, other cities and towns, exotic animals both living and dead increased in significant numbers across a broad range of new sites in Georgian Britain. In the capital, the urban geography of the

féminin établit entre elle et une hyène venue d'Afrique lorsqu'elle relate la cérémonie de son mariage fait écho à l'attrait des Georgiens pour les bêtes curieuses : "aunts and cousin of Mr. Bernard, who flock from ten miles round to survey me, as if I was a hyena just imported from Africa".<sup>1015</sup> Le commentaire reflète la thèse de Christopher Plumb pour qui les récits de visite d'une ménagerie révèlent beaucoup sur les pratiques des spectateurs de l'époque.<sup>1016</sup> La comparaison de la nouvelle Mrs Bernard en dit donc long sur son état d'esprit ; elle suggère qu'elle se sent déshumanisée et dépourvue d'agentivité lors de la cérémonie qui implique, elle aussi, un certain spectacle ritualisé. L'image de Mrs Bernard peut évoquer l'injure tristement célèbre d'Horace Walpole à l'égard de Mary Wollstonecraft qu'il qualifia de "hyena in petticoats", une formule qui suggère sa réticence à la voir comme tout à fait humaine.<sup>1017</sup> Tim Marshal explique que la métaphore peu flatteuse du charognard est la réponse que Walpole opposa à la dérision dont Wollstonecraft faisait preuve vis-à-vis de ses contemporains, puisque le cri de la hyène frustrée lorsqu'on lui dérobe sa nourriture avant qu'elle n'ait pu la consommer ressemble au rire humain.<sup>1018</sup> Peut-être l'expérience vécue par Mrs Bernard implique-t-elle quelques sourires forcés – elle semble en tout cas plus facile à vivre avec une dose généreuse d'autodérision.

D'autres images animalières surprenantes ne reposent pas sur l'étrangeté de l'animal auquel le texte fait référence, mais sur la relation prédicative qui les met en situation. Le porteur de l'image n'est donc pas un mot isolé mais une phrase qui forme un tout et implique une déviance ou un écart par rapport à ce qui est attendu dans l'usage commun. Comme l'indique

---

smart, affluent West End was shaped by elite consumption, and there many of the city's animal merchants or menagerists sold and displayed their exotica. The aristocracy, gentry and some of the 'middling sort' had the deep pockets necessary to purchase these animals alive as well as to pay for admittance to menageries and museums. Exotic animals also circulated as luxury ingredients in cosmetics and perfumes, including snuff, wig power and pomade. Exotic animals circulated, too, as illustrations and descriptions in natural histories, ranging from hand-coloured folios to cheaper printed chapbooks", Christopher Plumb, *Exotic Animals in Eighteenth-Century Britain* (Samuel Alberti & John Pickstone, dir., thèse de l'université de Manchester, University of Manchester, 2010), 14-15, consulté le 15 juin 2021 sur [http://www.rhinosourcecenter.com/pdf\\_files/134/1345701669.pdf](http://www.rhinosourcecenter.com/pdf_files/134/1345701669.pdf).

<sup>1015</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 3, 273.

<sup>1016</sup> Plumb, 124.

<sup>1017</sup> Helen Toynbee & Paget Toynbee (éds.), *The Letters of Horace Walpole: Fourth Earl of Orford* (Oxford : Clarendon Press, 1905), vol. 15, 337.

<sup>1018</sup> Tim Marshal, *Murdering to Dissect: Grave-robbing, Frankenstein and the Anatomy Literature* (Manchester : Manchester University Press, 1995), 289. Il serait intéressant de savoir si les intellectuels de l'époque savaient que les meutes de hyènes tachetées sont organisées sur un modèle matriarcal, au point que la hyène soit récemment devenue une icône féministe dans la culture populaire, Katherine J. Wu, "How a Pseudopenis-packing Hyena Smashes the Patriarchy's Assumptions: Lessons from Female Spotted Hyenas for the #MeToo Era", *Vox*, 27 juin 2018, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.vox.com/2018/6/18/17469196/metoo-spotted-hyena-pseudopenis-matriarchy>.

Ricœur, "si la métaphore contient quelque déviance – ce trait n'est pas nié, mais décrit et expliqué de manière nouvelle – la déviance concerne la structure prédicative elle-même. La métaphore, dès lors, consiste moins en une dénomination déviante qu'en une prédication déviante, ou, comme on a dit, 'bizarre'".<sup>1019</sup> Il en va de même pour d'autres figures de ressemblance utilisées dans nos romans.<sup>1020</sup> Nous pensons notamment à la comparaison qu'un voisin de Terentia emploie à la mort de son tuteur pour saluer sa mémoire : "Poor man! he was by much too good natured to live in this world—his heart was as tender as a chicken's".<sup>1021</sup> Non seulement le postulat selon lequel un cœur de poulet serait tendre n'a rien d'évident, mais en plus l'incongruité de la comparaison est décuplée par l'écart qui existe entre l'image quelque peu risible et la solennité de l'occasion. La formule du personnage semble ainsi une bien étrange manière de présenter ses hommages mais elle indique en fait le manque d'empathie de cet homme désagréable, venu avec l'intention d'épouser Terentia pour étendre son domaine. Son choix de mots inapproprié ne fait donc que compléter son comportement déplacé.

Une autre analogie avicole plus grotesque encore participe au côté burlesque de la scène de mascarade dans *The Convent*.<sup>1022</sup> Cette fois, l'image cocasse est de bon ton : "There she is (said he) looking for all the world like a turkey in cold weather! What this simile wanted in elegance, was made up in truth. She sat on a bench— her neck (naturally long) immoderately extended, while she squealed forth, the pathetic ditty of, Guardian angels".<sup>1023</sup> Si la comparaison ne donne pas du personnage impliqué une image très digne, sa dimension "bizarre" a un effet comique irrésistible, en adéquation avec le caractère malicieux du locuteur. Ce dernier manque d'éducation, mais certainement pas d'esprit créatif ni d'humour. De plus, la lectrice peut trouver plaisant d'imaginer Eleanor sous cet aspect ridicule, puisque même l'épistolière, d'ordinaire patiente et bienveillante, semble trouver que l'extravagance de celle-ci lui vaut bien une leçon d'humilité. Plus tard dans le récit, un autre personnage souligne également son emploi d'une comparaison peu élégante :

But were I to repeat all the fine things he said, you would not be pleased, nor I neither,  
for really this sort of conversation in repetition, is like the smell of hot meat when one

---

<sup>1019</sup> "C'est toujours par rapport à une règle établie que n'importe quelle innovation se signale par son écart, sa déviance", Ricœur, 3.

<sup>1020</sup> La métaphore selon Ricœur englobe les figures de comparaison.

<sup>1021</sup> *Terentia*, vol. 1, 12.

<sup>1022</sup> Lorsqu'Eleanor vient accompagnée de trois moutons, voir le chapitre précédent, II, 3.

<sup>1023</sup> *The Convent*, vol. 1, 256.

has dined. Is not my simile delicate and charming?—I dare say you would not have thought of it: let me alone for wit and all that sort of thing. Here is a delectable bit of an epistle! if it affords you half the entertainment in reading, it has given me in writing, you may put it in the fire. You will not wonder at the brilliancy of the stile [*sic*], when I tell you it is now one in the morning, and I of course half asleep.<sup>1024</sup>

L'humour du passage vient d'un double écart. D'abord, il tient à celui de l'ironie dont Lucy fait preuve dans l'analyse métadiscursive de son propre style. Ensuite, il est le résultat d'un décalage de ton entre les compliments sentimentaux de son admirateur, dont elle donne un aperçu juste avant ce passage, et l'analogie très prosaïque – et même légèrement écoeurante – qui permet à l'épistolière de rapporter avec une certaine distance le romantisme de son prétendant tout en préservant sa pudeur.

D'autres occurrences de langage figuré animalier moins déstabilisantes se démarquent davantage par le fait qu'elles permettent de décrédibiliser certains personnages que par leur effet comique. Dans *The Innocent Fugitive*, un personnage prétentieux chagrine son entourage par son arrogance depuis qu'il est revenu du Grand Tour ; toutefois, il déchant vite après avoir essayé le refus de la femme qu'il convoite. Les expressions imagées qu'emploie l'héroïne alors qu'il l'escorte en Italie incarnent la fragilité de son ego froissé : "[Mr Benet] has got his request granted, to be our escort to Italy, for which he appears to be an inch taller in his own eyes: for, since the mortifying conversation of Thursday last, he is as humble as a mouse".<sup>1025</sup> Quoique la comparaison "humble as a mouse" ne soit pas lexicalisée, elle rappelle l'expression "quiet as a mouse", à la fois par sa syntaxe et par les connotations de discrétion prises par l'adjectif.<sup>1026</sup> Elle n'est pas non plus étonnante à proprement parler puisqu'associer l'humilité à une souris, modeste de par sa petitesse, ne demande pas beaucoup de gymnastique mentale. Ce qui peut paraître imprévu, en revanche, est que ces connotations ne correspondent pas aux stéréotypes de genre. De la part de l'épistolière, l'analogie prend ainsi des airs d'affront envers la virilité de Mr Benet qui préférerait certainement être le sujet d'une image plus "bestiale".

Le même Mr Benet est la cible d'insultes animalières plus ouvertes, vraisemblablement jugées dégradantes. Sir William Mordant, le scélérat du récit, le décrit dans des termes

---

<sup>1024</sup> *The Convent*, vol. 2, 192.

<sup>1025</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 187.

<sup>1026</sup> La formule apparaît également dans *Sir Charles Grandison* dans une lettre de la soeur du héros : "Poor Grandison, as humble as a mouse, tho' my Brother does all he can to raise him, desires to be in his *train*, as he calls it, all the way, and never to be from under his wing", Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison in a Series of Letters* (1753, Londres : Printed for S. Richardson, 1754), vol. 5, 283.



implacables : "this idiot, who is as arrant a puppy as ever our country sent out in the search of knowledge to a foreign one".<sup>1027</sup> L'image du chiot est communément utilisée pour porter préjudice à un personnage masculin dans les romans du corpus : "ungracious puppy", "like an abject puppy", "puppish fop", "you puppy"...<sup>1028</sup> Le terme "puppy" ne figure pas dans le dictionnaire de Johnson mais le *Classical Dictionary of the Vulgar Tongue* de Francis Grose, publié pour la première fois en 1785, le définit comme "an affected or conceited coxcomb", un signalement approprié à Mr Benet comme aux autres personnages concernés.<sup>1029</sup> Sans doute certaines caractéristiques du chiot, telles que l'inexpérience, l'imprudence, ou le manque de maîtrise de soi, peuvent-elles être vexatoires lorsqu'elles s'appliquent à un jeune homme pressé de s'établir dans le monde. Un "nom d'oiseau" comme "you puppy" fonctionnerait alors sur un mode métonymique selon lequel l'animal signifie certaines qualités, transférées à l'homme ciblé, un peu comme le rire de la hyène pouvait, pour Walpole, dénoncer une caractéristique de Wollstonecraft. Comme dans l'image de la souris ci-dessus, l'offense réside alors dans la remise en question de la masculinité du personnage.<sup>1030</sup>

Les mammifères ne sont pas les seuls animaux qui stimulent l'imagination des romancières. Les insectes également sont le vecteur de nombreuses comparaisons. Souvent, le comparant n'est pas l'insecte seul mais plutôt l'activité indiquée par la prédication : "I would tell thee all my woes, but you, with your friendly, sympathizing heart, are not here to share them—and they must yet, like a cankerous insect which corrodes the leaf it rests on, prey on the vitals of your friend".<sup>1031</sup> Par conséquent, le comparé n'est pas un personnage spécifique mais une notion plus abstraite dont l'autrice décortique le processus et les effets. L'idée de l'exploitation de la nature par l'animal sous-tend généralement ces images qui mettent en cause une activité humaine. Un bon exemple en est le discours d'un personnage de *Terentia*, un jeune homme affable que l'héroïne fait monter dans sa calèche lorsque la diligence dans laquelle il voyageait

---

<sup>1027</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 99.

<sup>1028</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 4, 191 ; *The Convent*, vol. 1, 77 ; *Constance* (1785), vol. 3, 112.

<sup>1029</sup> Francis Grose, *Classical Dictionary of the Vulgar* (Londres: Hooper & Wigstead, 1796), 185, consulté le 15 juin 2021 sur <https://archive.org/details/aclassicaldictio1grosgoog>.

<sup>1030</sup> Le fait que "puppy" ait pu être considéré comme une grossièreté – quoique suffisamment acceptable pour être publiée dans des romans d'ordinaire polis – montre aussi que la langue est un système évolutif. À l'heure où le terme fait surtout surgir des images mignonnes, un homme outragé trouverait probablement une formule plus fleurie pour provoquer son rival.

<sup>1031</sup> *The Innocent Fugitive*, vol 1, 2.

pour aller dans la même direction est accidentée. Rapidement, il sort son télescope, le braque sur du chèvrefeuille afin d'observer une abeille occupée à "siroter la nature" ("sipping nature"), puis s'exclame :

I see that insect, madam, how it leaves that beautiful flower in poverty! —yes, it has acted the chemic; while it extracts the pure essence—the dross is neglected—so it has happened by some of our first authors, whose ideas have furnished mental food for the great, while his [*sic*] powers of invention have been *deadened*, not *quicken*ed by the penurious gripe of pinching poverty!<sup>1032</sup>

L'extrait est remarquable puisqu'il soulève la question de la source de la créativité ("powers of invention") de façon imaginative, bien que zoologiquement erronée.<sup>1033</sup> L'abeille est vue comme un parasite dont l'action sur la flore serait néfaste, alors qu'en réalité elle est essentielle à la pollinisation qui permet aux plantes à fleur d'être fécondées. L'analogie implique que les auteurs dont les idées en nourrissent d'autres sont appauvris par ces emprunts. Or, l'imagination n'est ni une marchandise ni un matériau quantifiable et échangeable. Le passage effleure une question féconde : la reproduction d'une œuvre nuit-elle à l'original, ou "premiers" auteurs et imitateurs (ici, "the great") peuvent-ils vivre en osmose, comme le font les fleurs et les abeilles ? Puisque nous défendons l'idée selon laquelle l'école Burney put avoir une influence sur la réception du style Burney, notre thèse repose sur ce possible enrichissement réciproque entre modèle et imitation. Si Frances Burney est la fleur, alors *Evelina* et *Cecilia* sont le nectar que la colonie récolte en butinant. L'essaim d'imitatrices rumine le nectar, le fait circuler d'abeille en abeille pour le transformer en le mélangeant à leur "salive" – ou plutôt à leur encre. Plus le nectar circule,

---

<sup>1032</sup> *Terentia*, vol. 1, 52-53.

<sup>1033</sup> L'autrice de *Terentia* n'est bien sûr pas la première à comparer certains aspects des sociétés humaines à celle des abeilles. L'analyse socio-économique de la division du travail par Bernard Mandeville dans *The Fable of the Bees*, paru en 1714, en est probablement un des exemples datant du XVIII<sup>e</sup> siècle les plus connus. Avant lui, dans *the Battle of the Books*, Swift dénonce les rivalités entre les Anciens et les Modernes par le biais de l'épisode allégorique de l'araignée et de l'abeille. L'araignée affirme que l'abeille est incapable de produire tout de son propre effort car elle dépend de la fleur, le contributeur original, pour créer du miel. L'abeille riposte qu'elle au moins produit des choses utiles, pas comme l'araignée qui fabrique du venin sans valeur. Swift conclut : "For anything else of genuine that the Moderns may pretend to, I cannot recollect; unless it be a large vein of wrangling and satire, much of a nature and substance with the spiders' poison; which, however they pretend to spit wholly out of themselves, is improved by the same arts, by feeding upon the insects and vermin of the age. As for us, the Ancients, we are content with the bee, to pretend to nothing of our own beyond our wings and our voice: that is to say, our flights and our language. For the rest, whatever we have got has been by infinite labour and search, and ranging through every corner of nature; the difference is, that, instead of dirt and poison, we have rather chosen to till our hives with honey and wax; thus furnishing mankind with the two noblest of things, which are sweetness and light", Jonathan Swift, *The Battle of the Books and Other Short Pieces* (1704, Londres : Cassell and Company, 1886), § 25, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.gutenberg.org/files/623/623-h/623-h.htm>. Déjà au VI<sup>e</sup> siècle la fable d'Ésope "The Bee and the Spider" représentait une conversation entre les deux invertébrés, impatients de déterminer qui était le meilleur artiste.

plus la teneur en sucre est concentrée jusqu'à ce qu'il devienne du miel ; plus le jargon Burney est "régurgité", plus il est concentré, s'intensifie et devient parfois sirupeux. En parallèle, les abeilles déposent de fleur en fleur le pollen de chacune, disséminant ainsi leurs gènes, diversifiant et mélangeant leur patrimoine génétique, une image qui peut rendre compte du phénomène de diversification et d'expansion de l'école Burney au contact d'autres écoles.<sup>1034</sup>

Le bourdonnement des images animalières, inattendues ou prévisibles, alimente le jargon Burney. La synthèse de ces images traduit et façonne une façon de penser qui renforce la cohésion entre les romans du corpus, de même que d'autres modalités du langage figuré que nous explorerons dans la suite de notre analyse du langage de l'imagination.

## 2. Mythologie et spiritualité

Comparaisons tirées du monde animal et mythes médiévaux semblent fonctionner de pair dans la description d'un personnage secondaire de *The Innocent Fugitive*. Alors que l'héroïne et son chaperon sont en chemin pour rendre visite à une amie, elles aperçoivent au bord de la route un homme assoupi qui leur paraît avoir besoin d'aide :

A man lying under an aged tree, whose spreading branches hung impending over his head, and shaded him from the too intense heat of the sun [...] a venerable old man, locked in the arms of Morpheus, arrested our attention! [...] The hand of time, my Anna, had deeply furrowed every line in his face—his hair, white as the woolly fleece of your favourite lambkins, lightly shaded his wrinkled forehead—while his hands, a compound of muscles which seemed to have overgrown his flesh, were folded on a breast sapped and shrunk, to all appearance, with the chilling blasts of meagre poverty.<sup>1035</sup>

Le tableau qui attire l'attention des voyageuses pourrait être inspiré de la romance médiévale ou des lais bretons dans lesquels s'allonger sous un arbre a généralement pour conséquence d'introduire le merveilleux.<sup>1036</sup> Le franchissement de la frontière entre le merveilleux et le réel est reproduit par la confusion du vieil homme qui ne peut croire ses oreilles lorsque le chaperon d'Eliza lui offre sa protection : "am I awake or do I dream! or is it the illusion of my distempered brain!—Art thou mortal, or art thou some spirit sent in human shape to tell the wretched, deeply-

---

<sup>1034</sup> Phénomène sur lequel nous nous attarderons en troisième partie de thèse et qui se rapproche de l'idée d'extension voire de dilution de la marque de fabrique Burney dont nous avons émis l'hypothèse dans la partie I, chapitre 1, II, 1.

<sup>1035</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 78-79.

<sup>1036</sup> Marie-Françoise Alamichel, "La peinture des paysages dans les lais bretons moyen-anglais", *Études Épistémè*, vol. 25 (2014), 5.

wound Orford that he has yet a friend!"<sup>1037</sup> La réaction du vagabond une fois réveillé suggère également la tonalité merveilleuse de l'épisode car il erre depuis trois jours, un chiffre qui symbolise l'esprit et le travail alchimique dans les contes.<sup>1038</sup> Avec ses cheveux aussi blancs que la laine d'un agneau qui connotent sa pureté, le "vieil homme vénérable" s'apparente à l'archétype du sage mystique mais aussi à l'ermite vivant au plus près de la nature.<sup>1039</sup> Il semble en effet ne faire qu'un avec l'arbre, protégé par ses branches qui l'abritent des maux extérieurs ; nature et spiritualité sont ainsi alliées par l'intermédiaire du personnage. Il s'avère être un homme d'Église ayant préféré abandonner la robe et quitter la société suite à la trahison de son élève.<sup>1040</sup> Puisque la verticalité de l'arbre signale "la frontière inquiétante entre l'Ailleurs et l'Inconnu", il peut ici être interprété comme un espace liminal qui définit une zone de transition ; transition entre l'ombre et la lumière, la protection et le danger, le sommeil et l'éveil, le rêve (ou le merveilleux) et le réel, le monde naturel et le monde social.<sup>1041</sup> Le réveil du vagabond et la scène qui s'ensuit ne font pas qu'indiquer la concurrence de ces contrastes énumérés : cet épisode invite à la transformation. De cette manière, il pourrait être compris comme un instant de révélation suggérant qu'il faudrait réintégrer le spirituel, associé à la nature, dans le monde social et urbain. Nous pourrions ainsi voir dans cet enchaînement de symboliques (la sieste sous l'arbre, l'archétype de l'homme sage, et la référence à l'Église d'Angleterre) la notion de transmission et en particulier la possibilité d'une permanence de la dimension spirituelle.

Le langage figuré employé dans les romans du corpus s'appuie largement sur les connaissances mythologiques grecques et chrétiennes de la lectrice. Ainsi, des analogies

---

<sup>1037</sup> Nous aurons l'occasion d'étudier des hésitations similaires sur l'état d'éveil ou d'inconscience dans la sous-partie dédiée au rêve ainsi que dans le chapitre consacré à l'œuvre de Sarah Harriet Burney.

<sup>1038</sup> "Thou hast but awakened me to that cruel world which I had hoped to have fled from for ever! Three days had I wandered in this place", *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 80.

<sup>1039</sup> Un personnage similaire qualifié de "tenant of an aged oak" est intégré dans *Terentia*. Il vient en aide à l'héroïne qui a pris la fuite en lui offrant le thé en pleine nature, puisqu'il n'a pas de toit pour lui proposer une autre forme d'hospitalité (vol. 1, 87) puis réapparaît comme voix de la sagesse plus loin dans le récit, comme nous le verrons dans la prochaine sous-partie.

<sup>1040</sup> "This unfortunate stranger proves to be of the church of England—not a bishop, you may be sure—but one of that inferior order of beings who pass an uncomfortable life in the anxious, though meagre hope of preferment", *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 82. La description du vagabond peut faire penser à la figure de l'ermite qui absout le vieux marin dans le poème de Coleridge puisque ce personnage associe également nature et spiritualité : "the hermit good lives in that wood [...] He kneels at morn, and noon, and eve— / He hath a cushion plump: / It is the moss that wholly hides / The rotted old oak-stump". *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), partie VII, § 2, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.poetryfoundation.org/poems/43997/the-rime-of-the-ancient-mariner-text-of-1834>.

<sup>1041</sup> Alamichel, 5.

mythologiques traduisent les émotions du locuteur ou le jugement de la narratrice, révélant ainsi leur opinion d'un tiers ou leur état d'esprit. Lorsque l'opulent Sir Paulet accuse son cousin d'avoir laissé Terentia, une jeune femme sans famille, charmer son fils, il la compare à une sirène : "the little syren flung herself in his way—nay, any judicious eye might have observed he sat on thorns, from the time she left the room, till he followed her".<sup>1042</sup> La métaphore qu'il utilise implique que, comme ces monstres fabuleux moitié femme, moitié oiseau, censés attirer les marins vers la destruction par leur voix enchanteresse, Terentia a délibérément séduit Mr Grovesby par sa douceur.<sup>1043</sup> La créature et sa fonction sont assez connues, encore aujourd'hui, pour que le qualificatif soit immédiatement compris dans son sens figuré. La formule n'est pourtant pas insignifiante, tant elle fait paraître Terentia malveillante et cruelle. L'effet du discours de Sir Paulet sur l'imagination de la lectrice est de plus renforcé par l'expression figurée qui, juste après, représente Mr Grovesby comme un être docile et vulnérable.<sup>1044</sup> L'association des métaphores construites par l'autrice rend alors clair le fait qu'il y a, aux yeux du personnage, une coupable et une victime. Elle révèle les valeurs conservatrices de Sir Paulet, inquiet de ce qui adviendra de son héritage, méfiant vis-à-vis de "that specious little gipsy".<sup>1045</sup> En d'autres termes, le langage figuré contribue à la caractérisation du locuteur plus qu'il n'est révélateur de la cible de ses médisances.

La caractérisation des personnages par les images mythologiques se produit également dans des passages de narration du même roman. Le portrait que la narratrice dépeint du logeur de Terentia, par exemple, est empreint de sarcasme :

Our host, who was one of those sanguine mortals, whose actions gallop, unreined by reason or propriety, and therefore every idea giving way to that of avarice [...] he, in his usual hasty manner, snatched up a pen and having, as he thought, hit on something out of the common way, in order that it might strike the eye of all who read the paper, was beginning a paragraph, when, oh death to his rapid imagination! a post coach and four entered the yard, and caused this aspiring genius to dismount his pegasus, though not without grumbling at the loss of a thought, which, in his opinion, was the best that ever graced a newspaper, to attend the company it contained.<sup>1046</sup>

---

<sup>1042</sup> *Terentia*, vol. 1, 45.

<sup>1043</sup> Si le français nomme "sirènes" aussi bien les créatures fantastiques de la mythologie grecque que les chimères mi-femme mi-poisson de la littérature nordique et médiévale, l'anglais distingue "siren" (ou "syren") de "mermaid".

<sup>1044</sup> D'après l'*OED*, l'expression "to sit on thorns" fait partie du langage courant : "Anything that causes pain, grief, or trouble; in various metaphors, similes, and proverbial expressions, as *a thorn in the flesh* or *side*, a constant affliction, a source of continual grief, trouble, or annoyance; (*to be, sit, stand, walk*) *on thorns* (*a thorn*), (*to be, etc.*) in a painful state of anxiety or suspense", "thorn, n.", *OED*.

<sup>1045</sup> *Terentia*, vol. 1, 45.

<sup>1046</sup> *Terentia*, vol. 1, 97-98.

La grandiloquence du passage fait écho au style ampoulé du personnage, cupide, présomptueux et prompt à "monter sur ses grands chevaux". Le style emphatique de la narratrice rend l'assurance du logeur risible : elle aussi semble se laisser emporter par le "galop" de Pégase, l'étalon préféré des Muses qui porte les poètes dans leurs envolées d'inspiration poétique. Sa combinaison de la métaphore équestre ("gallop", "unreined", "rapid", "dismount") et mythologique lie l'avarice du logeur à son imagination ainsi qu'à sa suffisance ; cette alliance ne laisse aucun doute à la lectrice sur l'opinion qu'elle doit se faire du personnage.<sup>1047</sup> L'ironie perceptible dans l'antonomase par périphrase "this aspiring genius" illustre d'ailleurs le dédain avec lequel la narratrice le considère. Cette caractérisation du personnage semble en outre commenter l'instabilité du processus créatif, captif d'une imagination fragile car trop sensible aux interruptions matérielles. En raison du peu d'empathie que la lectrice est amenée à éprouver pour le logeur, la narratrice semble insinuer que l'imagination, pour être créatrice, ne doit pas être uniquement le fruit de l'inspiration capricieuse mais requiert de la persévérance.

Le langage figuré mythologique prend également une terminologie plus littéraire ou biblique empruntée à l'imaginaire chrétien. Un bon nombre de métaphores infernales et démoniaques sont le signe de la colère et du désespoir de certains personnages. Dans l'espoir de reconforter Terentia, une domestique résume ainsi le caractère manipulateur de sa maîtresse sans s'embarrasser de politesse : "she was always as proud as Lucifer, and as ill-natured to [*sic*]"<sup>1048</sup>. Diaboliser Miss Musgrove permet à la domestique de faire comprendre à Terentia qu'elle n'est pas responsable de ses manigances, tout en impliquant qu'elle aussi a fait l'expérience de son inhumanité. Une opération similaire peut s'observer dans *Oswald Castle* où le héros déplore l'orgueil et les préjugés de son père, déterminé à lui interdire d'épouser Sophia Woodville. Parce que Lord Woodville, le père de la protagoniste, a naguère offensé Sir Mortimer, ce dernier éprouve envers Sophia une rancœur de principe, au grand dépit d'Edmond : "have we not reason to curse that demon of pride and prejudice which shuts men's hearts to all conviction?"<sup>1049</sup> La formule, dans un roman que la *Monthly Review* qualifia de "production of the Cecilia school",

---

<sup>1047</sup> Dans le contexte, la cooccurrence "rapid imagination" peut évoquer la vitesse de la monture. Elle est mieux connue comme outil de personnification dans la remarque que Mr Darcy adresse à Caroline Bingley : "A lady's imagination is very rapid; it jumps from admiration to love, from love to matrimony in a moment", Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813, Oxford : Oxford University Press, 2008), 19.

<sup>1048</sup> *Terentia*, vol. 1, 50.

<sup>1049</sup> *Oswald Castle*, vol. 1, 161.

récupère avant Austen l'expression de Burney : "The whole of this unfortunate business [...] has been the result of Pride and PREJUDICE. [...] If to PRIDE and PREJUDICE you owe your miseries, so wonderfully is good and evil balanced, that to PRIDE and PREJUDICE you will also owe their termination".<sup>1050</sup> *Oswald Castle* propose une modulation de cette conclusion sur le thème du dépassement de ces penchants, puisque le récit se termine seulement quand le personnage parvient à s'en affranchir.<sup>1051</sup> En donnant ici forme à ces défauts humains sous des traits démoniaques, le personnage les présente comme un ennemi surnaturel et invincible mais identifiable. De la sorte, le suspense s'intensifie pour la lectrice qui s'inquiète de savoir comment les amants maudits vont résoudre cette situation apparemment inextricable.

Imaginaires chrétien et littéraire se superposent de nouveau dans le langage figuré employé dans *The Innocent Fugitive*. Dans un accès de violence, Sir William Mordant, fou de rage que la protagoniste lui résiste, fantasme de donner libre cours à ses pulsions vengeresses et d'envoyer Eliza en enfer : "Would I have followed the bent of my inclinations at the instant ! then should I have taken my pistols, and, with one horrid explosion, have sent her, together with the priest and his rib, to the palace of Pandemonium".<sup>1052</sup> L'emploi de "Pandemonium", un néologisme de Milton qui apparaît pour la première fois dans *Paradise Lost* (1667), révélateur de l'érudition du personnage, permet peut-être d'intellectualiser la férocité de son animosité et de la rendre plus acceptable. En effet, la formule ancre son déchaînement dans l'imaginaire littéraire en le concentrant dans la capitale imaginaire de l'enfer. Par conséquent, elle suggère que son défoulement appartient au domaine de l'imagination et qu'il ne se produira pas dans le réel. Les images mentales troublantes que Sir William évoque ne seraient donc pas à prendre comme des menaces de mort mais comme une manière de se libérer de sa fureur, puisque les noter sur le papier semble avoir un effet cathartique.

La perspective de l'au-delà apparaît à son tour en termes abstraits dans *Geraldine* mais avec un tout autre effet. Le langage figuré abonde en connotations religieuses dans ce roman dont

---

<sup>1050</sup> *Cecilia*, 930.

<sup>1051</sup> "Blessed the day when relinquishing his *prejudice* which had caused such unfortunate effects, he considered them as equally his daughters", *Oswald Castle*, vol. 2, 166.

<sup>1052</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 191.

le sous-titre, "modes of faith", donne la tonalité. Le passage où Fanny se suicide en buvant du laudanum est spécialement symptomatique de ce symbolisme :

"I sought death as a friend—but he comes armed with terrors [...] Uncalled, unbidden, unprepared, —I am entering eternity.—Oh! will He indeed have mercy?" [...] A sudden light seemed to burst upon her soul, but it was no mild and benignant ray: like the imperfect and fitful gleam of a dull sepulchral lamp, it disclosed only images of gloom and terror. In a land of light, where the beams of truth penetrate the lowliest cottage and guide the simple peasant, by the path of humility and faith, to the throne of God, and the society of angels and archangels, Fanny, richly endowed by nature and fortune, had walked in darkness and error. She had willfully closed her eyes against the light, and its sudden flash now served rather to bewilder than to guide. [...] Alas! The icy hand of death was upon her; her eyes closed, her fingers relaxed their grasp; she slept to wake no more.<sup>1053</sup>

L'allégorie de la mort amorce ce passage moralisateur, rendu plus marquant par le fossé entre les attentes de Fanny, disposée à mettre fin à ses souffrances, et la terrifiante réalité : que celles-ci puissent être éternelles. L'allégorie est conventionnelle, hier comme aujourd'hui ; la "main glacée" de la mort ("icy hand") en particulier se retrouve dans le jargon Burney, comme nous le verrons bientôt en analysant le rêve de Camilla.<sup>1054</sup> L'opposition de l'ombre et la lumière, une dichotomie dont nul n'ignore la symbolique manichéenne, intègre l'enceinte herméneutique chrétienne. Dans la Bible, la lumière représente le bien depuis le premier acte créateur ("God saw that the light was good", Gen 1 : 3), en passant par son incarnation en Jésus ("I am the light of the world. Whoever follows me will never walk in darkness, but will have the light of life", John 8 : 12) et par son association au salut de l'âme ("The Lord is my light and my salvation", Psalm 27 : 1). Ici, la lumière qui fond sur l'âme de Fanny n'est pas "bienfaisante" ("benignant ray") mais sert plutôt à mettre en exergue la "noirceur" de ses actions, car elle vient de commettre un péché impardonnable en avalant le poison. La description du rayon de lumière qui révèle les ombres menaçantes semble alors être un signe divin lui refusant la pitié ("mercy") sans laquelle elle ne peut prétendre au paradis. Les similarités entre le lexique du passage et le vocabulaire biblique soulignent ainsi son errance et entérinent sa condamnation. En effet, la manière dont la narratrice décrit comment Fanny s'est éloignée du "chemin de la foi" en dépit des circonstances

---

<sup>1053</sup> *Geraldine*, vol. 3, 250, 252-54.

<sup>1054</sup> L'allégorie prend parfois l'apparence d'un squelette de femme, mais le quatrième cavalier de l'Apocalypse nommé "Mort" (ou "Death" dans "The Book of Revelation", 6 : 7-8) est masculin. Les citations de la Bible données dans ce paragraphe sont extraites de la version en ligne de la Bible du roi Jacques, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.kingjamesbibleonline.org/>.



favorables de sa naissance ("the path of humility and faith", "had walked in darkness and error") ressemble notamment à un passage du "Livre des Proverbes" qui associe le mal à l'égarement et à l'obscurité : "who have left the straight paths to walk in dark ways, who delight in doing wrong and rejoice in the perverseness of evil" (Proverbs 2 : 13-14). La narratrice semble alors impliquer que Fanny mérite une punition et elle le fait avec un rigorisme absent de la première vague des romans de l'école Burney. Probablement est-ce à cet égard qu'il s'inscrit aussi dans la lignée des romans d'Hannah More, d'après l'article publié à sa sortie.<sup>1055</sup> Dans cet extrait, le langage figuré sert la visée didactique du roman et guide l'imagination de la lectrice afin d'illustrer une leçon morale conforme aux préceptes religieux qu'elle connaît déjà. Cette scène de suicide se distingue des épisodes équivalents dans les romans de l'école Burney ; nous supposons qu'une fin subite et sanglante à l'arme à feu ne pourrait donner lieu à un tel développement de la symbolique chrétienne.<sup>1056</sup> L'empoisonnement long et pénible de Fanny prend donc une dimension esthétique et spirituelle. Il permet à la narratrice d'en faire un exemple à ne pas suivre en faisant ressortir le fait que sa souffrance morale résulte de ses mauvais choix personnels.

En bref, la mosaïque d'images tirées de mythologies différentes que forment les romans considérés suggère que ces héritages disparates se combinent dans l'imagination de la lectrice. L'imagination en ressort comme une faculté évolutive qui permet d'analyser le caractère humain et la société. Pour cette raison, le langage de l'imagination peut être un instrument de revendication, comme nous allons maintenant tâcher de le démontrer.

### 3. Imagination et revendication : l'enchaînement des oppressions

Intéressons-nous maintenant à la manière dont l'imagination peut être mise à contribution pour dénoncer différents types d'oppression. Nous verrons que les romans du corpus établissent des parallèles entre différentes catégories qui pâtissent de la stratification sociale en mettant leur position de dépendance en évidence, qu'elle soit due à leur genre, leur classe ou leur race. Ce dernier facteur ne reçoit que peu d'attention, mais les questions raciales

---

<sup>1055</sup> "evidently written in the *spirit* of the new school of Mrs. Hannah More", *The Monthly Review*, vol. 92 (1820), 412.

<sup>1056</sup> Voir la deuxième partie de thèse, chapitre 2, II, 2.

sont tout de même soulevées dans certains des romans, de manière plus anecdotique que radicale.

Commençons par un exemple qui reproduit un discours suprémaciste extrême dans la bouche d'un personnage féminin à la fois "classiste" et raciste, dépeint de sorte à paraître détestable.<sup>1057</sup> La mort de son petit chien révèle que Miss Hambledon estime la vie de son animal de compagnie plus importante que celle d'un homme noir :

I have lost poor Pompy!—I ordered him last night some fricassée of veal sweetbreads, for his stomach has always been too delicate for common nourishment—and that careless hussy, my cook, I suppose, seasoned it too high—for when I returned home to change my dress, after I left you, I found the poor creature so ill, that I really thought him dead. And though I sent for Surgoen [*sic*] W—, who, you know, has on all occasions attended our family, and offered him fifty guineas to save his life, he would not come; because, truly, a nasty negro fellow (who could not pay him a farthing for his trouble) had just fallen from a scaffold and fractured his skull—as if the sweet little creature was not of more consequence than such a wretch as that!<sup>1058</sup>

Tandis que la "pauvre créature" ("poor creature", "sweet little creature") est traitée avec beaucoup d'empathie, l'homme tombé de son échafaudage reçoit tout le mépris du personnage ("nasty", "such a wretch as that"). L'incise entre parenthèses qui retranscrit le ton médisant de la locutrice suggère que la couleur de sa peau autant que son activité professionnelle et son statut financier suscitent son dédain. La manière dont Miss Hambledon caractérise son cuisinier et le chirurgien indique du reste que son élitisme la fait considérer tous les professionnels comme des subalternes censés obéir à ses ordres. Paradoxalement, alors qu'aux yeux de celle-ci le patient du chirurgien, parce qu'il n'est pas blanc, ne mérite pas les rudiments élémentaires du respect humain, la raison pour laquelle son chien tombe malade est sa tendance à humaniser l'animal en le traitant comme un membre de sa famille, puisqu'un plat cuisiné inapproprié au régime canin l'indispose. Le commentaire de l'abjecte Miss Hambledon est moins intéressant que la révolte qu'il provoque au cours d'une promenade en plein air. Une voix, venue de nulle part ("a voice, the utterer of which was invisible"), s'élève alors pour condamner la barbarie du personnage :

"Oh! Shameless luxuriousness! and strange dispensation of events! that the dogs of the affluent should thus be gorged with dainties, which the indigent human being, never so much as dream of!" The justness of the rebuke, caused the company to turn back in search of the speaker; when to the no small surprise of Terentia, her old acquaintance, the hospitable man to whom she was indebted for her breakfast on the morning she left

---

<sup>1057</sup> Miss Hambledon se distingue surtout pour ses calomnies et son amour du commérage, "propensity to newsmongering", *Terentia*, vol. 2, 57.

<sup>1058</sup> *Terentia*, vol. 2, 72-73.

Bryant Hall, seated with his little Toby under a spreading elm, appeared to her view. "Ah!" she cried, as she approached the venerable sage, "do I again see my kind host!"<sup>1059</sup>

La voix est à la fois celle du reproche et de la raison. Sa réprimande, que cautionne la narratrice ainsi que le reste des personnages, interpelle l'assemblée par sa justesse avant même que l'apparence du "vénérable sage" ne vienne confirmer à la lectrice la validité de sa revendication.<sup>1060</sup> Par ailleurs, le fait qu'il soit assis sous les larges ramures d'un orme peut non seulement à nouveau suggérer sa sagesse surnaturelle ou merveilleuse mais pourrait rappeler aussi l'expression "juge sous l'orme", que l'on retrouve chez François Rabelais notamment en référence à l'usage des juges de village au Moyen-Âge en France, ce qui ne ferait que renforcer la crédibilité de son arbitrage.<sup>1061</sup> L'approbation de Terentia, matérialisée par la somme de dix guinées qu'elle lui remet pour le remercier de son hospitalité passée, encourage qui plus est la lectrice à désapprouver le point de vue de Miss Hambleton encore plus vivement.

Terentia a d'autant plus conscience de l'inhumanité du système de valeurs de Miss Hambleton qu'au cours du récit, elle rappelle fréquemment l'amertume qu'elle ressent à dépendre de la générosité d'autrui. Ainsi, alors que l'héroïne essuie des remarques indélicates et mensongères, la focalisation interne traduit sa pensée dans des termes qui rapprochent sa position sociale d'un état de servitude : "How is the mind, when enslaved by the gauling chain of dependence, subjected to the scorn of fortune's favourites—be it my care to bear with patience those things! Nor suffer me, Oh thou who hast placed me in this abject state, to *feel* but for the weakness of human nature!"<sup>1062</sup> Le style emphatique de l'extrait et surtout l'expression "enslaved by the gauling chain of dependence" impliquent que, comme une esclave, Terentia se sent privée de ses libertés fondamentales en raison de sa position précaire. La formule imagée, qui rappelle le passage du journal de Burney cité en introduction, attire ainsi l'attention de la lectrice sur la détresse de Terentia en rendant concrètes les entraves à son autonomie. Étymologiquement, son état "abject" lui vaut d'être rejetée, mise à distance et donc "objet" de mépris pour les plus chanceux ("subjected to the scorn", plus littéralement "jetée sous" ou exposée à leur dédain), subordonnée à leur bon vouloir et dépendante de celui-ci, comme un sujet qui doit obéissance à

---

<sup>1059</sup> *Terentia*, vol. 2, 73-74.

<sup>1060</sup> Il s'agit du vieillard mentionné plus haut.

<sup>1061</sup> "Orme, subst. masc., B", *CNRTL*. Il n'y a toutefois aucune garantie que l'auteur de *Terentia* ait lu Rabelais ni maîtrisé le français.

<sup>1062</sup> *Terentia*, vol. 1, 29-30.

son seigneur ou un esclave à son maître.<sup>1063</sup> Eamon Wright précise que les personnes politiquement ou idéologiquement marginalisées (les femmes et les radicaux) s'appuyaient fréquemment sur les images de ce type pour faire valoir leurs intérêts.<sup>1064</sup>

L'affliction et le sentiment d'injustice que Terentia ressent sont partagés par d'autres personnages des romans du corpus qui travaillent au service des plus puissants. Comme elle, ils se sentent esclaves de leur statut social. Dans la hiérarchie des domestiques représentés dans ces romans, les personnages occupant les places de gouvernante ou de précepteur, souvent maltraités par leurs employeurs, sont les seuls qui ont amplement droit à la parole. L'empathie caractéristique avec laquelle les gouvernantes, en particulier, sont représentées pourrait tenir au fait que certaines romancières aient pu occuper ce poste, à l'instar de Sarah Harriet Burney, ou du moins envisager de le faire. Gouvernante est d'ailleurs la seule profession réellement exercée par certaines héroïnes du corpus, puisqu'il s'agissait pratiquement de la seule situation honorable accessible aux femmes. L'histoire de Miss Winford, la gouvernante dans *Oswald Castle*, illustre avec éclat le fait qu'avoir une fonction respectable ne signifiait pas être respectée. Après plusieurs essais infructueux dans des familles cruelles, elle finit par trouver un poste chez les Marchmont, la famille de l'oncle de la protagoniste. Sans le soutien de sa maîtresse qui refuse toute discipline, Miss Winford n'a aucune autorité et ne peut "gouverner" ne serait-ce que la chambre d'enfants, ce dont les jeunes filles qu'elle essaye d'instruire ont bien conscience : "Maria had left the ink-stand just in the middle of my embroidery, and I threw it down, it went all over me and the floor, besides spoiling my work; Winford pretended to scold, but she knows we don't mind, for what *can she do to us*".<sup>1065</sup> Lorsque la gouvernante relate son parcours à Sophia et lui raconte son quotidien, elle met en cause l'élitisme de Lady Marchmont qui inculque l'irrespect à ses enfants. La manière dont la famille se comporte avec elle l'amène à placer sur le même plan la fonction de gouvernante et le statut d'esclave : "at last I was received into Lord Marchmont's family, a nominal governess and a real slave. [...] If they have no respect for their tutoress, will they regard

---

<sup>1063</sup> "Abject" vient du latin *ab*, préposition qui indique l'éloignement, et *jacere*, jeter.

<sup>1064</sup> "As 'race' moved to the centre of British politics between 1788 and 1792, the appropriation of slavery as a mode of argument in the writings of British women took root more deeply and more widely. It served two purposes. On the one hand, anti-slavery campaigns certainly placed eighteenth-century British women on a moral map. [...] On the other hand, in the works of Mary Wollstonecraft for instance, it served as the means by which British women could compare and contrast their own social status to menfolk", Eamon Wright, *British Women Writers and Race, 1788-1818: Narrations of Modernity* (Londres : Palgrave Macmillan, 2005), 72.

<sup>1065</sup> *Oswald Castle*, vol. 1, 10.

the instruction she gives them? and can they feel any thing for me, but the most perfect contempt, while their mother treats me with little more ceremony than she does her upper servants?"<sup>1066</sup> La coordination de "nominal governess" et "real slave" laisse entendre que Miss Winford n'est pas une "vraie gouvernante" mais qu'elle a tout de l'esclave, si ce n'est le nom. La formule est hyperbolique : aussi mal traitée soit-elle, Miss Winford est correctement payée par les Marchmont alors que la caractéristique foncière de l'esclavage est le labeur non rétribué.<sup>1067</sup> L'abus de langage vise avant tout à mettre en lumière le manque de considération dont elle est l'objet, quitte à faire abstraction des conditions matérielles. Le parallèle semble encore renforcé par le fait qu'elle cite sur le champ la perspective de Voltaire sur le rôle de l'instituteur, là où l'on aurait pu plus spontanément s'attendre à lire Rousseau. Les lignes de Voltaire, en français dans le texte, résument le paradoxe que le personnage essaye de formuler à l'héroïne :

L'Instituteur ou précepteur, qui devrait être aussi respecté que le père même, puisqu'il est fait pour le remplacer en tout tems ; lui a [*sic*] qui on confie l'heritier [*sic*] d'un nom illustre, cher à sa famille ; lui qui doit former un citoyen respectable, un sujet soumis, qui doit honorer son nom, et son rang ; en faisant la gloire de la patrie. C'est donc cet homme chargé d'un tel emploi, qu'on dédaigne dans les plus grand [*sic*] cercles, qu'on rebute & qu'on maltraite [*sic*].<sup>1068</sup>

Il nous semble qu'en citant l'auteur de *Candide*, connu pour son point de vue sur l'esclavage, le personnage donne l'impression de s'inspirer de son rejet de la servilité. Nous pouvons en effet noter que Miss Winford ne semble pas se considérer comme une domestique, puisqu'elle s'offusque de ne pas être traitée différemment d'eux ("with little more ceremony than she does her upper servants?"). Pourtant, sa fonction fait qu'elle occupe techniquement le haut de l'échelle des domestiques de la maisonnée, au même titre que le précepteur dans *Constance*, au service de son cousin, qui remarque : "I therefore consented, and became a domestic of my cousin's, who seemed now to have forgotten either that I was, or that it was disgraceful to be a *servant*".<sup>1069</sup> *Oswald Castle* est le récit dans lequel la gouvernante a le rôle le plus important, mais il est loin

---

<sup>1066</sup> *Oswald Castle*, vol. 1, 28-29.

<sup>1067</sup> "British people drew upon and invoked a variety of discourses about slavery for many different rhetorical and political purposes during the long eighteenth century [...] Writers in this period invoked slavery to describe a variety of states, both physical and metaphorical, without the kind of careful acknowledgment of difference in forms of enslavement and unfree labor that scholars are so careful to note today", Srividhya Swaminathan & Adam R. Beach (éds.) *Invoking Slavery in the Eighteenth-Century British Imagination* (2013, Londres : Routledge, 2016), 1.

<sup>1068</sup> *Oswald Castle*, vol. 1, 29.

<sup>1069</sup> *Constance*, vol. 3, 7.

d'être le seul exemple de cet acabit où l'expertise du "serviteur" sans titre ni argent n'est pas reconnue.

Certains récits mobilisent le même vocabulaire pour dénoncer le peu de liberté dont les femmes disposaient en représentant le mariage comme une forme d'esclavage. Ainsi que le fait Terentia, "enchaînée" à son état de dépendance, un personnage de *The Conquests of the Heart* souligne par exemple le caractère liberticide de celui de femme mariée grâce au trope des chaînes du mariage : "I am running my last round of pleasure before I fasten the irrevocable link of that long chain of matrimony, and then who knows when I shall tread it again".<sup>1070</sup> L'image suggère que comme les chaînes d'un esclave ou d'un forçat, les liens du mariage une fois noués limitent la liberté de mouvement. Le parallèle n'est pas explicite mais révèle un mode de fonctionnement intuitif de l'imagination qui permet de saisir dans son ensemble les traits saillants d'une condition ou d'un concept. Elle apparaît comme un processus cognitif qui s'appuie sur les connaissances et l'expérience pour comparer et relier des idées abstraites, c'est-à-dire que l'imagination de la lectrice est réquisitionnée ici comme mode de pensée et de jugement associatif et contrastif. Ce fonctionnement s'observe dans les nombreux exemples où l'infirmité d'un personnage féminin sous le joug d'un mari l'amène à assimiler expressément sa soumission à celui d'un esclave.<sup>1071</sup>

L'effet de ces métaphores d'asservissement est consolidé par le fait qu'une poignée d'esclaves apparaissent dans ces récits qui précèdent l'abolition complète de la traite négrière dans l'Empire britannique. Leur portrait est stéréotypé et correspond à une vision romantique de l'esclavage. En effet, ils sont définis par leur dévouement à la famille pour qui ils travaillent sans que soit évoqué le principe de coercition, pourtant invoqué ailleurs métaphoriquement comme essence de l'esclavage : "my friend Dormer has brought over with him two black slaves of mine; I have had convincing proofs of their attachment and fidelity".<sup>1072</sup> Caesar, "a faithful fellow" (*The Conquests of the Heart*, 1785), est celui qui joue le rôle le plus actif puisqu'il est mis à contribution

---

<sup>1070</sup> *The Conquests of the Heart* (1785), vol. 1, 4.

<sup>1071</sup> Par exemple, "A gloom darts through every ray of hope, and leaves me more wretched than the galley-slave—for what slave, my Anna, but is happier than the woman who gives up liberty to one object, when her best affections are shown to another?", *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 146-47, ou "Notwithstanding he was her husband, was still the object of her abhorrence; and however strictly her natural adherence to rectitude might enable her to discharge her duty towards him, she foresaw nothing could ever inspire her with such sentiments for him as would make her performance easy, and without which her situation was but a splendid slavery", *Constance*, vol. 3, 260-61.

<sup>1072</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 3, 223.

pour traduire de l'espagnol vers l'anglais deux lettres essentielles au dénouement.<sup>1073</sup> Même s'il apparaît comme la propriété de l'héroïne ("Ophelia's negro"), Caesar est un des deux seuls esclaves à qui ces récits font allusion dont on apprend le nom.<sup>1074</sup> Il est donc intéressant que ce soit le même que celui porté par l'ancien esclave dans *Geraldine Fauconberg* de Sarah Harriet Burney quelques années plus tard (1808), surtout que les connotations de grandeur et puissance du nom de l'empereur romain sont humiliantes, lorsque l'on sait qu'il leur fut certainement donné par leur maître.<sup>1075</sup> D'après Trevor Burnard qui s'intéresse aux schémas de dénomination des esclaves en Jamaïque au XVIII<sup>e</sup> siècle, Caesar était effectivement un prénom populaire parmi les esclaves (il arrive en 12<sup>e</sup> position en 1753); il est donc fort possible qu'il le fut aussi en Angleterre.<sup>1076</sup> Il était en tout cas conventionnel dans la fiction de l'époque, utilisé notamment par Maria Edgeworth dans "The Grateful Negro" (*Popular Tales*, 1804) et Mariana Starke dans *The Sword of Peace; Or A Voyage of Love* (1788), une tradition probablement due au prénom occidental du protagoniste d'*Oroonoko* (1688) d'Aphra Behn.<sup>1077</sup> Le prénom rappelle aussi que Pompy, le chien de Miss Hambleton auquel nous avons fait référence plus tôt, porte lui aussi le nom d'un consul romain, ennemi de César.<sup>1078</sup> Cette similarité parachève de déshumaniser l'esclave en mettant l'homme et l'animal au même niveau. Par extrapolation, le fait que la femme soit fréquemment représentée métaphoriquement comme un esclave laisse donc entendre qu'elle aussi est privée de ses droits humains.

Nous avons choisi de nous concentrer sur trois aspects récurrents du langage figuré afin de déterminer comment ils mettaient l'imagination de la lectrice à contribution. Notre analyse nous a permis de voir que les images étudiées exigeaient un "travail de synthèse" d'images simples vers une combinaison complexe porteuse de sens.<sup>1079</sup> De là émerge un jargon Burney novateur qui dépasse le niveau lexical pour s'exprimer aussi sur le plan syntaxique. La prédication originale

---

<sup>1073</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 3, 223.

<sup>1074</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 3, 257.

<sup>1075</sup> *Geraldine Fauconberg* (1808), vol. 1, 111.

<sup>1076</sup> Trevor Burnard, "Slave Naming Patterns: Onomastics and the Taxonomy of Race in Eighteenth-Century Jamaica", *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 21, n°3 (2001), 337.

<sup>1077</sup> Carmen María Fernández Rodríguez, "Blackness and Identity in Sarah Harriet Burney's *Geraldine Fauconberg* (1808) and *Traits of Nature* (1812)", *ES Review, Spanish Journal of English Studies*, vol. 39 (2018), 105.

<sup>1078</sup> Il pourrait s'agir d'un clin d'œil au narrateur canin du roman à clé de Francis Coventry, *The History of Pompey the Little, or the Life and Adventures of a Lap-dog* (1751).

<sup>1079</sup> Ricœur, 4.

ainsi créée fait donc appel à l'imagination comme mode de connaissance et d'interprétation. Dans ces récits, les figures de ressemblance animalières inattendues activent d'autant plus vivement l'imagination de la lectrice qu'elles se démarquent d'images plus ou moins lexicalisées et de métaphores mortes. L'élément de surprise ne vient généralement pas d'une image isolée mais de la synthèse de plusieurs d'entre elles qui ne correspondent pas aux attentes dictées par le contexte. Cette étrangeté est un instrument de caractérisation important qui guide l'interprétation souvent avec humour. Un processus similaire opère dans les images spirituelles, produits de la fusion de plusieurs héritages mythologiques. Ces références permettent en outre de faire se rencontrer tradition et modernité tout en invitant à considérer l'imagination comme un outil de transformation. Enfin, les images de servitude permettent de développer l'empathie en incitant à comparer intuitivement différentes modalités de la même souffrance humaine. Puisque la lectrice était susceptible d'être relativement proche des personnages féminins représentés et pouvait donc facilement s'identifier à elles, l'analogie faite entre femme et esclave a une visée d'abord emphatique puis empathique. La métaphore de l'esclave rehausse la détresse des personnages féminins et amène la lectrice à déployer sa compassion par le pouvoir de l'imagination. Le trope lui permet d'en déduire ce que femmes et esclaves ont en commun : les uns comme les autres se sentent privés de leurs libertés fondamentales lorsque soumis au contrôle d'un maître. Grâce à l'association puis à la synthèse des images suscitées par le langage de l'imagination, la lectrice reçoit une leçon sur l'universalité de l'affliction liée à tout état de dépendance. L'imagination s'impose alors comme mode de pensée et de jugement. Sa faculté à établir des liens entre des idées abstraites fait du rêve son expression à la fois la plus directe et la moins simple, ainsi que nous chercherons maintenant à le montrer.

### III. Du rêve à l'imaginaire collectif : voies et voix de l'imagination

"Do we not meet, act, move, think, with one another in our dreams? What is it which, then, embodies our ideas?" [...]

"Dreams? pho! —they are but the nocturnal vagaries of the imagination."

"And what, Elinor, is imagination? You will not call it a part of your body?"

"No; but the blood which still circulates in our veins, Harleigh, gives imagination its power. [...] Dreams, I must own, Albert, are strangely incomprehensible. How bodies can seem to appear, and voices to be heard, where all around is empty space, it is not easy to conceive!"<sup>1080</sup>

---

<sup>1080</sup> *The Wanderer* (1814), 640-42.



Au cours de la conversation entre Harleigh et Elinor après la deuxième tentative de suicide de cette dernière, Harleigh s'efforce de la persuader de la séparation entre l'âme et la matière. Le héros argumente que les rêves qui font vivre l'esprit tandis que le corps dort est la preuve de la permanence de l'âme. Le passage témoigne de la fascination des romantiques pour les rêves, vus comme l'expression hermétique et capricieuse de l'imagination. Il suggère également le potentiel créateur du rêve : celui-ci apparaît comme une simulation qui remplace et rejoue l'état d'éveil grâce au pouvoir de l'imagination, une caractéristique liant le rêve à la fiction. L'association entre l'imagination, le rêve et la fiction demeure pérenne bien après l'invention de la psychanalyse et les avancées dans le domaine de l'interprétation des rêves ; dans son ouvrage consacré aux mécanismes psychologiques de la fiction, par exemple, Keith Oatley considère les récits comme des songes, les qualifiant de rêves éveillés de l'imagination ("waking dreams of the imagination").<sup>1081</sup>

Pour cette raison, nous chercherons à préciser le rôle du rêve littéraire dans la création d'un imaginaire collectif aux romancières de l'école Burney. À cet effet, nous nous intéresserons à la terminologie qui rapproche rêve et imagination, puis nous analyserons quelques occurrences de scènes de rêve. Nous tâcherons de déterminer à quel point le rêve de *Camilla*, l'épisode onirique le plus significatif chez Frances Burney, entre en dialogue avec ces rêves représentés dans les récits de l'école Burney. Enfin, nous démontrerons que le rêve peut être vu comme un site de résistance en étudiant l'influence du cauchemar de *Camilla* sur les romans ultérieurs.<sup>1082</sup>

#### 1. Songe, mensonge ? Actes d'imagination et "vérités sublimes"<sup>1083</sup>

Dans un premier temps, nous verrons qu'une certaine méfiance entoure le songe du fait de son assimilation à l'imagination et à un certain type de fiction. Rétrospectivement, certains

---

<sup>1081</sup> Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction* (Hoboken : Wiley-Blackwell, 2011), 196. Oatley explore certains aspects traditionnels de la fiction (intrigue, décors, personnages, thèmes, etc.) pour démontrer comment elle fonctionne dans l'imagination des auteurs et des lecteurs. Il vise à établir que ce type de lecture peut contribuer à une meilleure compréhension de nous-même et de notre capacité à changer.

<sup>1082</sup> Cette partie s'inspire d'une réflexion amorcée à l'occasion d'une communication donnée au colloque "Dreams and Literary Creation in Women's Writing in the 18th and 19th Centuries" à l'université Clermont-Auvergne en avril 2018. Cette communication, "Treading in Camilla's footsteps? Oneiric Experience and Women's Voices in *Julia de Vienne* (by a lady, 1811) and *Tales of Fancy* (Sarah Harriet Burney, 1816-1820)", fait l'objet d'un chapitre de l'ouvrage tiré du colloque, édité par Isabelle Hervouet et Anne Rouhette, publié en juin 2021 chez Anthem Press.

<sup>1083</sup> "Dreams are often the vehicles of sublime truths", *The Convent*, vol. 2, 129.

critiques ont pu considérer que les rêves étaient intrinsèquement gothiques, en précisant qu'à la fois le gothique et les rêves concerneraient les désirs réprimés.<sup>1084</sup> Dans la mesure où les romans de l'école Burney n'appartiennent pas à ce genre de romance, notre définition du songe ne sera pas restrictive. Pourtant, la plupart des épisodes oniriques analysés dans cette partie se caractérisent par leur tension psychologique, une particularité du cauchemar gothique qui suggère une porosité entre ce genre de fiction et les *novels of manners* à la Burney. Nous verrons qu'en dépit de points communs, les rêves n'occupent pas la même place dans les romans du corpus que dans les romances gothiques. Pour le moment, concentrons-nous sur le rapport entre les songes et la réalité, objet fréquent de questionnement dans les romans de l'époque. La fiabilité du rêve à prédire l'avenir en particulier est une préoccupation récurrente, un sujet présent depuis l'Antiquité.<sup>1085</sup> Nous nous concentrerons d'abord sur la sémantique du rêve afin de montrer que le jargon correspondant permettait d'appivoiser l'imagination débridée. Cette présentation nous conduira ensuite à étudier un échantillon de rêves prémonitoires.

Le problème du rapport entre les songes et la réalité touche aux dérapages de l'imagination. De la personnification utilisée par Villars pour déplorer les sentiments d'Evelina vis-à-vis d'Orville ("*imagination took the reins*") à celle qu'emploie Fanny avant son mariage déraisonnable dans le dernier roman du corpus ("I would let imagination range, and reign without control"), le caractère incontrôlable de l'imagination est vu comme une menace pour la sécurité des personnages féminins.<sup>1086</sup> L'imagination débridée est alors dangereuse car elle n'apparaît plus comme une faculté de l'esprit mais plutôt comme une force extérieure et presque surnaturelle qui fait perdre au personnage son sens des réalités. L'imagination délirante d'un

---

<sup>1084</sup> Dans la théorie freudienne, le rêve est généralement vu comme le vecteur du retour des désirs refoulés et de l'inconscient, ce qui fait écho à la définition d'Alan Lloyd-Smith : "[The Gothic is] about the return of the past, of the repressed and denied, the buried secret that subverts and corrodes the present, whatever the culture does not want to know or admit", *American Gothic Fiction: An Introduction* (New York : Bloomsbury, 2004), 1. Son explication s'applique au gothique américain mais n'y est pas limitée. Le nombre d'ouvrages consacrés au rêve gothique montre qu'il est une source d'inspiration intarissable pour les critiques. Outre les travaux de Margaret Anne Doody et Ronald R. Thomas que nous citerons plus loin, mentionnons, au cours des dernières années, la thèse de Richard W. Moore qui examine la place centrale des rêves dans les romans gothiques britanniques, "Dreaming Change, Changing Dreams in the British Gothic Novel, 1765-1818" (thèse de doctorat de Fordham University, 2018) ou encore le volume *Gothic Dreams/ Gothic Nightmares* en préparation dans la collection "Anthem Studies in Gothic Literature" (voir l'appel à contribution consulté le 15 juin 2021 sur <https://call-for-papers.sas.upenn.edu/cfp/2020/02/09/gothic-dreamsgothic-nightmares>).

<sup>1085</sup> Dans la mythologie grecque, les Songes, dont Morphée est le plus connu, sont des "divinités qui sortaient des enfers et apportaient aux hommes des images véridiques ou trompeuses", "Songe, subst. masc.", *CNRTL*.

<sup>1086</sup> *Evelina*, 308 ; *Geraldine*, vol. 1, 120.

personnage de *The Convent*, par exemple, compromet sa lucidité au point qu'elle pense en avoir des visions : "He has murdered her! the villain has murdered my friend—my sister—my beloved Sophia!—he has assassinated [*sic*] her, for her fortune!" and indeed, Lucy, that idea was so strongly impressed on my imagination, that I almost fancied I saw her stretched at my feet, a lifeless corse [*sic*]"<sup>1087</sup> Nous avancerons que la perméabilité entre le discours sur l'imagination et le jargon du rêve dans les romans de l'école Burney façonna l'imaginaire qui leur était collectif.

Dans ces récits, le rêve semble souvent être une expérience désagréable, qui non seulement résulte d'une perturbation de l'esprit mais en plus l'exacerbe. Le rêve empêche ainsi la nuit d'être revigorante, dès lors qu'il prive le rêveur de sommeil réparateur ("uncheered by the balm of sleep").<sup>1088</sup> La plupart de ces romans contiennent le *topos* de l'imagination dérégulée qui conduit au rêve agité : l'imagination tourmentée ("disturbed imagination") d'un personnage de *The Conquests of the Heart* provoque mille rêves effroyables ("a thousand frightful dreams"), tout comme celle de Terentia ("tortured by the horrid phantoms of her disturbed imagination"), d'un personnage de *Constance* ("perturbed imagination") et de nombreux autres.<sup>1089</sup> Cette confusion de l'esprit et de l'imagination est nuisible, surtout qu'elle suscite l'hésitation chez le personnage qui a du mal à distinguer le rêve de la réalité : "though my mind has been since so much disordered, that it appears to me rather as a dream than a reality", "am I awake, or do I dream! or is it the illusion of my distempered brain!", "which bore to her perturbed imagination the resemblance of a dream", etc.<sup>1090</sup> De fait, la frontière entre le rêve et la réalité est étroite pour ces personnages parce que l'imagination est une faculté qui s'exprime dans le monde onirique comme dans le monde social, formant ainsi une passerelle facilement franchissable entre les deux lorsqu'elle est exaltée. Pour cette raison, la relation de cause à effet que nous avons évoquée dans le *topos* est réversible. De même que l'imagination troublée à l'heure du coucher entraîne les mauvais rêves des personnages, de même le cauchemar perturbe l'imagination au réveil, comme en fait l'expérience l'héroïne de *Lumley-House* qui peine à se défaire de l'image de ses

<sup>1087</sup> En réalité, l'oncle de Sophia l'a envoyée au couvent car elle refusait d'épouser son fils, *The Convent*, vol. 2, 10.

<sup>1088</sup> *Terentia*, vol. 2, 185. L'expression est récurrente est apparaît par exemple dans *Lumley-House*, vol. 1, 60.

<sup>1089</sup> "I have in vain endeavoured to close my eyes: a thousand frightful dreams presented themselves to my disturbed imagination. I thought George put a dagger in Miss Beaumont's hand to stab Ophelia, and I know not what other terrible fancies", *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 66 ; *Terentia*, vol. 1, 86 *Constance*, vol. 2, 223.

<sup>1090</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 3, 262 ; *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 81 ; *Oswald Castle*, vol. 1, 78.

parents disparus après avoir rêvé d'eux.<sup>1091</sup> Si ces représentations du rêve ne cherchent pas à expliquer à tout prix son origine, elles révèlent la corrélation entre le rêve et les émotions, puisque derrière "l'imagination perturbée" ou "l'esprit agité" du personnage se cache le trouble émotionnel qui détériore ses facultés rationnelles.

L'imagination apparaît alors comme une faculté à la fois précieuse et pernicieuse. D'un côté, lorsqu'elle est tempérée par le langage, elle est un mode de jugement, de pensée et de représentation qui développe l'empathie, comme nous l'avons vu plus tôt. De l'autre, elle s'avère trompeuse et même néfaste à la stabilité émotionnelle lorsqu'elle se déchaîne, comme dans le rêve. Cette ambivalence se reflète dans la manière dont les récits décrivent l'acte de rêver. Le plus souvent, dans les exemples déjà cités comme ailleurs, les rêves se produisent, se présentent, s'entendent.<sup>1092</sup> Les incidents paraissent comme un rêve, mais le rêveur ne semble pas être le sujet de l'action ; le verbe "to dream" n'est d'ailleurs pas fréquent dans notre sélection.<sup>1093</sup> Le personnage n'a ainsi aucune emprise sur ses rêves qui donnent l'impression là encore d'être le fait d'une force extérieure. Cette indétermination de l'agentivité pourrait être le signe des efforts réalisés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour conceptualiser ce qu'Edward Young appelait "the naked self" ou "the Stranger within thee" en 1759.<sup>1094</sup> La fascination que la nature des rêves suscite, dans les romans de l'école Burney comme dans *The Wanderer* en 1814 (en témoigne la citation dans l'introduction de cette troisième partie de chapitre), correspond à la curiosité des contemporains pour ce "quelque chose d'obscur qui n'est pas notre création mais plutôt notre créateur" auquel Friedrich Schelling donna le nom d'inconscient (*das Unbewusste*) en 1800.<sup>1095</sup>

---

<sup>1091</sup> "It was with great difficulty that she was able to compose her extremely agitated spirits; nor could the light of reason, for a considerable space of time; prove strong enough to dispel the deep impression from her mind", *Lumley-House*, vol. 1, 88.

<sup>1092</sup> "A thousand frightful dreams presented themselves" *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 66 ; "I last night heard in a dream," *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 157.

<sup>1093</sup> "All that had passed for a while appeared a dream; her ideas were indistinct, her memory was confused, her faculties seemed all out of order", *Cecilia*, 575-76. "To dream" est parfois employé comme verbe de pensée dans les romans plus tardifs du corpus : "Isabella [...] never dreaming of the necessity of looking at the [...] fatal letter [...]", *Julia de Vienne*, vol. 2, 219.

<sup>1094</sup> Stephen D. Cox, *"The Stranger Within Thee": Concepts of the Self in Late Eighteenth-Century Literature* (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1980), 3.

<sup>1095</sup> "Something dark that is not our creation but instead our creator", d'après Jean-Paul Friedrich Richter, cité dans Nicholas Rand, "The Hidden Soul: The Growth of the Unconscious in Philosophy, Psychology, Medicine, and Literature, 1750–1900", *American Imago* vol. 61, n° 3 (2004), 258. Le terme anglais "the unconscious" fut employé pour la première fois par Coleridge dans sa *Biographia Literaria* en 1817.

À l'inverse, l'emploi de certains verbes de jugement pour décrire des actes d'imagination indique que l'imagination maîtrisée est une faculté cognitive délibérée ("[I] fancied") qui peut permettre au personnage de recouvrer son emprise sur ses émotions. En tant que mode de jugement fréquemment introduit par le verbe "to fancy", l'imagination permet au sujet de regagner sa maîtrise de soi comme elle le fait pour l'héroïne de *The Convent*. Sophia vient d'assister à la mort de son amie, un traumatisme qui lui fait perdre conscience : "I started back impressed with horror—my brain turned round—my limbs tottered, and I sunk on the floor deprived of sense and motion". En retrouvant ses esprits, elle se sent désorientée et, pour y remédier, conçoit l'explication qui lui semble la plus plausible : "On first recovering from this state, I had but a confused idea of the preceding scene. I found myself in a carriage and unable to account for such a situation, fancied all that had passed the illusion of a dream. Strongly impressed by this idea, I started up with an intention to shake off the drowsiness that I thought still affected me".<sup>1096</sup> L'épisode rapproche la scène horrible à laquelle la protagoniste vient d'assister d'une scène cauchemardesque car il la bouleverse de la même façon. Réalité effroyable et cauchemar sont d'autant plus proches qu'elle s'évanouit, ce qui la prive de sa raison. Imaginer que la mort de son amie n'est qu'une illusion vient donc combler une faille dans la suite des événements tout en la réconfortant. L'imagination prend ici le relais de la raison et permet à Sophia d'être suffisamment en possession de ses moyens pour finir par faire face à la réalité ("every thing returned instantly to my recollection").<sup>1097</sup> Comme faculté de l'esprit, l'imagination offre une échappatoire au personnage qui y a recours à dessein lorsqu'une situation cauchemardesque compromet les sens.

En résumé, le jargon du rêve suggère que l'imagination est une faculté à encourager lorsqu'elle est maîtrisée, puisqu'elle est utile à la transformation des émotions, mais que lui donner libre cours au point qu'elle échappe à toute autorité fait d'elle une menace plutôt qu'une ressource. Nous pourrions considérer que cette distinction est la même que celle qui différencie le *novel* de la *romance* dans le discours contemporain. Le jargon du rêve révèle alors une position idéologique sur le statut de la fiction qui défend l'imagination domestiquée représentée dans les romans au détriment de celle plus exaltée qu'encourage la romance. Des expressions récurrentes

---

<sup>1096</sup> *The Convent*, vol. 1, 167. Nous reviendrons sur le nom "fancy" comme synonyme d'imagination dans notre analyse de *Tales of Fancy* de Sarah Harriet Burney dans le chapitre suivant.

<sup>1097</sup> *The Convent*, vol. 1, 167.

telles que "perturbed imagination", "disturbed imagination" ou "balm of sleep", au même titre que la formule "colours of imagination" vue plus tôt, sont des cooccurrences qui, à force d'être répétées, deviennent des collocations dans le style Burney. Ces collocations ou motifs sémantiques fixent les relations lexicales et syntaxiques autour de grandes notions – ici l'imagination – tout en définissant une organisation de la pensée. Autrement dit, les relations formelles représentent et construisent une certaine façon de voir, c'est-à-dire qu'elles traduisent une structuration de l'imaginaire social tout en modelant un imaginaire spécifique, commun aux épigones de Burney et à leurs lectrices. Cet argument répond à la perspective de Joseph Courtés pour qui l'éducation, les relations familiales et les relations sociales conditionnent l'identification et l'interprétation des motifs sémantiques qui représentent la structure de l'imaginaire individuel et social, dans la mesure où les textes de l'école Burney éduquent leurs lectrices à reconnaître ces motifs de l'imagination et à manipuler l'imaginaire qui en est le fruit.<sup>1098</sup> Les récits de rêve contribuent ainsi à cristalliser le rôle de l'imagination, ce qui nous amène maintenant à nous consacrer à l'analyse de leur vocation dans l'intrigue.

Notons tout d'abord que si les allusions aux rêves et à la rêverie sont extrêmement communes, les récits de rêve détaillés le sont beaucoup moins.<sup>1099</sup> L'analyse que Ronald R. Thomas fait du rêve gothique nous aide à mieux comprendre la place du récit de rêve dans nos romans. Il interprète l'émergence du gothique, associé à l'imagination exaltée, comme le symptôme d'un désir de nommer et de contrôler les forces psychiques : "a symptom on a cultural scale, an expression of a desire for a vocabulary by which to name and control psychic forces in terms of pathology rather than theology".<sup>1100</sup> Thomas explique que ces récits signalent une lutte pathologique réprimée, fermement ancrée dans le monde réel.<sup>1101</sup> Il emprunte la terminologie de Freud, pour qui les rêves sont à la fois les symptômes d'une névrose et une tentative de se rétablir et de se reconstruire.<sup>1102</sup> Son analyse est pertinente à notre étude puisque l'efflorescence de la

---

<sup>1098</sup> Argument que nous avons cité dans l'introduction de la deuxième partie de thèse. Courtés, 165-66.

<sup>1099</sup> "Either in a dream or vision", *The Convent*, vol. 1, 106 ; "fell into a profound reverie", *Lumley-House*, vol. 2, 23.

<sup>1100</sup> Ronald R. Thomas, *Dreams of Authority: Freud and the Fictions of the Unconscious* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), 74.

<sup>1101</sup> "These texts expose how supernatural explanations of such events often mask a repressed pathological struggle rooted very firmly in the powers of this world", Thomas, 73.

<sup>1102</sup> "Dreams were to be regarded as symptoms of a neurosis in the dreamer, evidence of a psychic wound or illness [...] Freud did not think of it as a 'pathological product'; on the contrary, he saw the dream, like any other delusion formation, as 'an attempt at recovery, a process of reconstruction'", Thomas, 74. Thomas précise que Freud donne une explication rationnelle aux rêves, souvent justifiés par des phénomènes surnaturels dans le roman gothique. Il

romance gothique féminine à la manière d'Ann Radcliffe, dont le premier roman, *The Castles of Athlin and Dunbayne*, fut publié en 1789, suivit de quelques années à peine la première vague de l'école Burney (1785-1791).

Une scène onirique dans *Oswald Castle* manifeste les efforts de l'héroïne pour affirmer son autorité en refusant de raconter le rêve qu'elle vient de faire. Sophia rêve de l'homme dont elle est amoureuse mais que les circonstances lui interdisent d'épouser. Dans le songe, toutefois, le personnage masculin n'a que faire des conditions matérielles. La protagoniste parle en dormant, d'une manière extraordinairement éloquente et intelligible, ce qui incite l'amie qui l'entend à la réveiller pour en savoir plus, au grand embarras de Sophia ("Sophia blushed extremely to hear she had thus betrayed her emotions").<sup>1103</sup> Alors que la narratrice offre un aperçu du rêve à la lectrice en quelques phrases, l'héroïne est trop gênée de laisser paraître son désir pour accorder à son amie le même privilège :

"I would give any thing to know to what those strange expressions in your dream alluded, Lady Sophia." "My dreams," replied Sophia blushing, "were entirely puzzled and confused; I cannot tell what they might lead me to conceit [*sic*]; they have, however, left a heaviness I cannot shake off; I am listless and full of a strange melancholy:" she said no more; and seeing the dejection of her countenance, Mrs. Clayton forbore to press her farther on the subject.<sup>1104</sup>

Le refus de Sophia de narrer son rêve ne tient pas au fait qu'elle n'en soit pas capable, car il est vivement imprimé dans sa mémoire, mais semble être sa façon de regagner le contrôle après avoir laissé échapper trop d'informations sur un sujet qu'elle doit réprimer. D'après Thomas, qui se concentre particulièrement sur le rêve en tant que témoignage, la décision de divulguer ou non le songe participe aux tentatives de guérison du rêveur :

Fundamentally, dreams and visions are sites of interpretative power where dreamers are actually attempting to resist or surrender to the notion that an authority from the outside is governing their lives. Furthermore, these struggles for authority take place on the level of language—in the giving or withholding of a dream account. In both cases, dreams and visions must be seen as symptoms that serve as attempts at recovery, and thus are actions taken by the dreamer, not actions taking him or her over from the outside.<sup>1105</sup>

---

ajoute que Freud se distingue de deux courants explicatifs du XIX<sup>e</sup> siècle, l'un consistant à attribuer les rêves à l'âme du monde ("world soul") ou à l'inconscient collectif ("collective unconscious"), l'autre à considérer les rêves comme des épisodes purement physiologiques qui ne révélaient rien de significatif sur le rêveur, Thomas, 73.

<sup>1103</sup> *Oswald Castle*, vol. 2, 109.

<sup>1104</sup> *Oswald Castle*, vol. 2, 109-10.

<sup>1105</sup> Thomas, 75.

Ainsi, la lectrice, consciente de ce que cache l'héroïne, a le sentiment d'être dans la confidence et, en conséquence, de mieux connaître Sophia qu'une de ses plus proches amies. Le fait que Mrs Clayton soit maintenue dans l'ignorance, alors qu'au début du roman elle honore pourtant Sophia de ses confidences sur ses propres amours impossibles (lorsqu'elle est encore Miss Winford, gouvernante), permet à la lectrice de comprendre que la lutte intérieure de Sophia est acharnée. De surcroît, la retenue de l'héroïne indique que ses désirs sont trop profondément refoulés pour qu'elle soit prête à les admettre.

Si le rêve de la protagoniste qui voit en songe ses espoirs réalisés est l'expression de ses véritables sentiments, d'autres romans mettent en doute le fait que le rêve soit un moyen de révélation. En effet, pour la mère supérieure dans *The Convent*, "dreams are often the vehicles of sublime truths".<sup>1106</sup> Cependant, l'abbesse n'est pas digne de confiance ; non seulement elle est décrite comme un personnage flagorneur et hypocrite qui collabore avec l'oncle tyrannique de Sophia, mais en plus ses discours moralisateurs et suffisants dégoûtent l'héroïne.<sup>1107</sup> Son commentaire semble alors manipulateur, car elle laisse entendre qu'elle seule a l'autorité suffisante pour interpréter "en privé", et probablement à son avantage, le rêve de sa subalterne. Un certain scepticisme vis-à-vis du pouvoir du rêve à révéler la vérité et à prévoir l'avenir s'observe plus visiblement encore dans *The Platonic Guardian*. Cette méfiance s'explique par le fait que, ainsi que nous l'avons supposé, le rêve équivaut dans ces récits à un emportement de l'imagination plus qu'à une disposition de l'esprit qui rend possible la connaissance. Par exemple, c'est seulement après que l'héroïne logée chez Mrs Smith, une couturière au bon cœur assez superstitieuse, reçoit la bonne nouvelle qu'une de ses clientes a pris la protagoniste en affection et veut qu'elle vive chez elle pour lui tenir compagnie que Mrs Smith interprète le rêve qu'elle aurait fait la veille comme un présage : "the good woman recounted a very ominous dream, which she had had the night before, and which she told with a firm persuasion that your friend would overcome all her difficulties; though I could not but smile at the supposition, I was affected with

---

<sup>1106</sup> "Heaven will crown your endeavours with success! —this! —this! —(added she) accords with my last night's dream. I am well assured Madam, that you will be the instrument of saving a soul from perdition/' Whatever be the particulars of your dream, (said the Abbess, affecting a look of infinite importance) reserve them for my private ear. Dreams are often the vehicle of sublime truths, and I have some reason, (from concurring circumstances) to think that yours is of that nature.", *The Convent*, vol. 2, 129.

<sup>1107</sup> "Said she in a fawning accent, and the same time taking my hand", "I turned from her in disgust", *The Convent*, vol. 2, 120.



the friendly heart whence it sprang".<sup>1108</sup> L'épistolière ne cache pas le fait qu'elle ne prend pas le rêve prémonitoire ("ominous") de Mrs Smith au sérieux.<sup>1109</sup> Son point de vue pragmatique est d'autant plus clair qu'elle ne prend pas la peine de reproduire son récit dans sa lettre, alors qu'elle relate avec force détails circonstanciels son emploi du temps chez sa nouvelle employeuse.<sup>1110</sup>

Sans que le rêve soit considéré comme une disposition bénéfique de l'esprit, il semble à première vue inspirer moins de suspicion dans *The Innocent Fugitive*. Suite à la naissance de l'enfant issu de l'agression que la fugitive a subi, celle-ci déclare vouloir effacer le passé comme on oublie un rêve, ce qui implique qu'elle croit possible de reprendre le contrôle de son imagination et de ses émotions.<sup>1111</sup> Mais un autre rêve semble jouer un rôle bien plus significatif sur l'intrigue. Il se produit après le tournant du récit, lorsque l'héroïne s'apprête à épouser à contrecœur son agresseur repent et que ce dernier trépane devant l'autel. Orford, l'ancien homme d'Église devenu vagabond que nous avons précédemment associé à la figure du sage mystique, officie. Comme par magie, Harville tombe raide mort avant que le mariage ne soit prononcé. La narratrice décrit la scène dans des termes conventionnels en usant de l'image de la main de la mort imposée sur le condamné, récurrente dans l'imaginaire anglais : "a death-like paleness had seized him. He trembled, pressed me to his bosom, and, in a faint voice murmured, 'the hand of Heaven is in this event!—Thus am I punished for my evil course!' The inevitable hand of death seemed on him; he could add no more; and a very few minutes convinced us he had breathed his last".<sup>1112</sup> Immédiatement, les proches d'Eliza trouvent sur sa coiffeuse le testament

---

<sup>1108</sup> *The Platonic Guardian*, 309.

<sup>1109</sup> Alors qu'"ominous" se comprend aujourd'hui dans le sens de "menaçant" ou "de mauvaise augure", l'*OED* précise que dans des acceptions rares ou obsolètes, il peut être neutre voire positif : "2. a. Of the nature of an omen; that reveals the future", "3. Of good omen, auspicious; expected to produce a favourable result", "ominous, adj.", *OED*. Les exemples donnés pour le sens 2, a s'échelonnent de 1592 à 1911 tandis que le sens 3 semble disparaître après 1662.

<sup>1110</sup> "sat down to give my Caroline an account of this change in my fate [...] I cannot, though much inclined to sleep, indulge myself with its refreshing balm till I have given you the events of this day", *The Platonic Guardian*, 310.

<sup>1111</sup> "To look on the past as a dream which is necessary to be obliterated as much as possible from my mind.", *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 84.

<sup>1112</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 156. La formule est utilisée dans d'autres romans du corpus : "Alas! the icy hand of death was upon her; her eyes closed, her fingers relaxed their grasp; she slept to wake no more", *Geraldine*, vol. 3, 94. L'image de la main glacée pourrait être empruntée au poème "Death the Leveller" de James Shirley (1596-1666) : "death lays his icy hand on kings", Arthur Quiller-Couch, *The Oxford Book of English Verse: 1250-1900* (Oxford : Clarendon Press, 1919), 288. Plus généralement, la recherche de l'expression "icy hand of death" sur *ECCO* produit 204 documents qui la contiennent ; poésie, théâtre, oraisons funèbres ou fiction. Citons par exemple *Agnes de-Courci* (Londres : S. Hazard, 1789) un roman de Mrs Bennett que nous avons déjà mentionné dans le tout premier chapitre : "This sight while it struck to my heart like the icy hand of death, called forth all my faculties; and my sorrows were awhile suspended in the care of my lovely child", vol. 3, 254. La variante "cold hand of death" produit quant à elle 499 résultats.

d'Harville. Au dos de celui-ci se trouvent les mots suivants : "if the prediction which I had last night in a dream, by a spectre, who resembled a dear deceased friend, should be verified, bless with your hand the amiable youth who has long possessed your heart".<sup>113</sup> Pourtant, le présage ne tient pas tant de la divination que de la logique narrative. La mort d'Harville soulage tout le monde, les personnages comme la lectrice, puisque sans sa présence mais grâce à son héritage, Eliza peut prendre soin de leur fille et bientôt envisager d'épouser l'homme qu'elle estime digne d'elle. Pour la lectrice des romans contemporains, la mort du personnage immoral était prévisible, même sans son rêve prémonitoire que l'on considérerait aujourd'hui comme le symptôme de la culpabilité qu'il réprime et qui le ronge. Le décès d'Harville est donc un exemple de justice immanente tandis que le personnage d'Orford semble être l'instrument du châtement divin qui viendrait corriger les injustices.

Le récit de rêve influe plus directement sur l'intrigue de *Constance*. La protagoniste, qui elle n'a pas pu éviter d'épouser le lord immoral qui la courtisait, joue sur sa croyance au pouvoir révélateur du rêve pour amener son mari malade à se repentir. Après avoir fait un cauchemar causé par la fièvre, Lord Farnford fait venir Constance pour lui demander de le rassurer :

"They tell me I have been asleep, it is impossible in such torments : there I was down, down, down, as low as I could be, and you were above : you would not look at me : why would you not ? perhaps it might be a dream, and yet I cannot forget it. I feel the heat still [...] I can have no more such dreams. Oh you cannot conceive half the horror of the place! It was light, and yet it was dark and black: every thing looked on fire; and such groans! I saw many that I knew: they could not bear it: and you seemed so happy and so unconcerned for me. I could see too, who was with you: I called to you and to him, but you would not hear [...] tell me it was a dream and comfort me." This was the juncture for Constance to begin on her stupendous work, and she [...] firmly told his Lordship what he had seen was no dream, but a revelation of the future, and a warning of the consequence of impenitent death: if you would avoid suffering, said she, beyond what your imagination has yet represented to you, you must repent of your sins.<sup>114</sup>

Parce qu'il est délirant et bouleversé par son rêve, Lord Farnford apparaît vulnérable, presque comme un enfant qui réclame sa mère. Il est si affecté qu'il croit encore sentir la chaleur des flammes de l'enfer, effets somatiques de la culpabilité qui le dévore lui aussi. Constance, quant à elle en possession de toute sa raison, a enfin le dessus et peut exploiter son autorité soudaine pour obtenir de lui une preuve de sa contrition. Le rêve qu'elle dit prémonitoire devient

---

<sup>113</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 157.

<sup>114</sup> *Constance*, vol. 4, 155-56.

l'instrument de la guérison spirituelle et de la résipiscence de Lord Farnford. Ce dernier fait pénitence et Constance lui accorde son dernier pardon avant qu'il ne meure peu après. Le schéma reproduit la fin de la relation entre Eliza et Harville, puisqu'après quelques mois de deuil, la voie est libre pour que Constance épouse l'homme qui récompense la force d'âme à laquelle son prénom la prédestinait.

Ainsi, tandis que les allusions au songe et au rêve éveillé sont nombreuses, les comptes rendus détaillés d'épisodes oniriques sont plus rares. En outre, les effets du rêve sur la conscience et l'imagination des personnages sont souvent plus importants que leur contenu symbolique. Le jargon du rêve rapproche cette disposition de l'esprit de l'acte créatif et, à ce titre, inspire une certaine méfiance qui explique qu'elle doive être surveillée. En contrôlant la fréquence du récit de rêve, les textes de l'école Burney mettent à distance l'imagination délirante imputée à la romance. Le récit de rêve s'impose seulement en tant que ressort narratif qui contribue à la résolution de l'intrigue de façon manifeste. Il n'apparaît pas comme un instrument de connaissance ou de révélation surnaturelle mais davantage comme le symptôme de la culpabilité refoulée des personnages, qu'ils soient rêveuses ou rêveurs. Alors que les personnages féminins se sentent coupables de leurs désirs réprimés ainsi que de l'expression de leurs sentiments, la culpabilité des personnages masculins tient plutôt à leur comportement conscient et à la satisfaction de leurs désirs voraces dans le monde, réel. Cette distinction suggère que la représentation du rêve traduit l'imaginaire collectif aux romancières, une catégorie à mi-chemin entre l'imaginaire social et individuel délimitée par le jargon Burney. Dans le climat de suspicion qui entoure les débordements de l'imagination, dans la crainte inspirée par la perte de contrôle assimilés au rêve, nous pouvons peut-être également percevoir la manifestation de la privation d'autorité de la femme. Nous nous intéresserons ensuite à la manière dont les récits de rêve se distinguent comme des sites de résistance qui dénoncent le carcan imposé à la femme créatrice et cherchent à le briser. Nous verrons également comment cet imaginaire collectif put être récupéré grâce à la réappropriation et à la transformation du jargon de l'imagination dans certains récits de rêve ultérieurs.

## 2. Transformation de l'imaginaire collectif : le rêve comme site de résistance et de récupération

Afin d'étudier le rêve comme site de résistance et de récupération, nous commencerons par nous intéresser de près au cauchemar de Camilla. Le terme "récupération" désigne ici à la fois le processus de guérison ou de réparation déjà abordé et la reprise ou la reproduction du jargon du rêve. Nous tâcherons en effet de démontrer que l'imaginaire collectif de l'école Burney put avoir une influence sur la scène de *Camilla* qui en réinvestit le jargon, même si sa date de publication (1796) porte à croire que la romance gothique en plein essor y mit son empreinte. Cette possible incidence du jargon des imitatrices d'*Evelina* et de *Cecilia* sur *Camilla* permettrait de reconnaître que ces romancières laissèrent leur marque dans le développement de la fiction puisque Julia Epstein voit dans l'épisode onirique de *Camilla* "un paradigme pour la structure vocale de la littérature féminine".<sup>115</sup> Voici pourquoi nous analyserons dans un deuxième temps les voix du rêve dans *Julia de Vienne*, un autre héritier.

Plus spécifiquement, nous montrerons que dans ces textes, le rêve est un site de résistance où la voix des femmes combat la répression par le questionnement de l'autorité, des genres et des pratiques d'écriture. En tant que stratégie narrative, le rêve produit un cadre socialement acceptable en adéquation avec les conventions du roman pour exprimer et dénoncer des expériences douloureuses de frustration. Dans son décryptage du rêve de Camilla, Margaret Anne Doody fait valoir la spécificité de Burney :

Fanny Burney here differs from the other novelists of her century in not presenting her heroine's tormenting dream as arising from a primarily sexual problem; Camilla's dread is born of a half-acquiescent, half-rebellious judgment that her life has been meaningless. The dream is a frightening account of the greatest imaginable frustration and loss, and an expression of the total guilt which seems the feminine emotion appropriate to eternity.<sup>116</sup>

Dans *Julia de Vienne*, les personnages féminins sont confrontés à un sentiment d'insignifiance similaire, mis en évidence et transmuté par le changement que le rêve génère dans leur attitude consciente. Pour Camilla comme pour Julia, le rêve fonctionne comme le point culminant d'un processus d'acceptation à un moment de conflit intérieur ; Il incite les personnages à adopter une

---

<sup>115</sup> "A paradigm for the vocal structure of female literature", Epstein 1989, 123.

<sup>116</sup> Margaret Anne Doody, "Deserts, Ruins and Troubled Waters: Female Dreams in Fiction and the Development of the Gothic Novel" (1977) in Harold Bloom (éd.), *The Eighteenth-Century English Novel* (Philadelphia : Chelsea House, 2004), 91.

attitude plus active dans leur recherche de sens. Bien sûr, la frustration, la perte et la culpabilité ("frustration", "loss", "total guilt") sont aussi centraux dans les rêves terrifiants qui abondent dans les romances gothiques des années 1790. Pourtant, alors que dans la littérature gothique "le monde du rêve s'étend pour prendre les contours du monde entier", dans les romans domestiques comme *Camilla* ou *Julia de Vienne*, l'exposition au rêve est circonscrite à des épisodes qui peuvent être délimités.<sup>1117</sup> Dès lors, les émotions qu'ils représentent et suscitent, conséquences d'une perturbation de l'imagination comme chez les romancières de l'école Burney, n'en sont que plus frappantes car elles contrastent étrangement avec les attitudes policées requises par la société.

Comment désigner *Camilla* fut une question qui tourmenta Frances Burney. L'écrivaine finit par se rendre à l'évidence et admit à regret que l'œuvre était un roman (*novel*) à tous les égards.<sup>1118</sup> En partie à cause de la scène cauchemardesque, l'un des passages les plus mémorables du livre (volume 10, chapitre 10), Epstein attira l'attention sur l'atmosphère "udolphique" du texte.<sup>1119</sup> *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Radcliffe fut un grand succès commercial et il est probable que Burney se soit inspirée de son format pour publier un long roman aussi rentable.<sup>1120</sup> Quoiqu'il en soit, qualifier *Camilla* de *romance*, sur l'exemple de la fiction de Radcliffe, n'aurait certainement pas été bénéfique, même si la vision effroyable de *Camilla* donne certainement à son roman des nuances gothiques.

Le rêve de *Camilla* commence après qu'elle identifie le cadavre de Bellamy, son demi-frère, à un moment où elle se sent tellement angoissée et délaissée qu'elle se croit condamnée. L'endroit même où se déroule le rêve de l'héroïne, une auberge située à un carrefour ("a small inn, called the half-way house [...] being upon a cross road"), suggère que sa vision est un tournant dans l'intrigue.<sup>1121</sup> À ce stade, *Camilla* se sent abandonnée aussi bien par sa famille que

---

<sup>1117</sup> "The dream-world expands to take on the contours of the whole world", Doody 2004, 94.

<sup>1118</sup> "I must now answer your queries about the Work itself. It is to all intents & purposes a Novel", *J&L*, vol. 3, 136 ; "I own I do not like calling it a novel; it gives so simply the notion of a mere love story, that I recoil a little from it. I remember the word novel was long in the way of Cecilia, as I was told at the Queen's house; and it was not permitted to be read by the princesses till sanctioned by a Bishop's recommendation", *D&L*, vol. 6, 47.

<sup>1119</sup> "Udolphish", Epstein 1989, 128.

<sup>1120</sup> "I entreat with whomsoever you deal, you will enquire it will be better or worse to curtail the Work. If we print ultimately for ourselves according to our original plan, we always meant to make 4 Udolphoish volumes, & reprint the Edition that succeeds the subscription in 6 volumes duod\*\* common, for a raised price", *J&L*, vol. 3, 136–37.

<sup>1121</sup> *Camilla*, 859. L'*OED* définit "halfway house" comme suit : "a house (often an inn) situated midway between two towns or stages of a journey, and therefore considered as a convenient halting-place", "halfway, adj.", *OED*. Pour Shannon M. Barton-Bellessa, l'expression désigne un lieu qui abrite des prisonniers, des personnes souffrant de

par Edgar, son prétendant, qui estiment que l'emprisonnement de son père pour dettes est de sa faute. Sa fébrilité avant de s'endormir rappelle sa réaction à l'annonce de la sentence reçue par son père, ce qui laisse penser que le cauchemar de Camilla est un symptôme de sa détresse. Dans les deux cas, sa culpabilité menace sa stabilité mentale ("the danger menacing her intellects" vs "her faculties confused, hurried, and in anguish [...] 'I have desired annihilation'"), un trouble qu'indique son incapacité à s'exprimer de manière cohérente ("words of alarming incoherency" vs. "little more than incoherent ejaculations").<sup>1122</sup> Comme chez les romancières de la première vague de l'école Burney, la confusion de son imagination provoque son rêve agité, mais le vocabulaire employé semble aussi refléter le développement de l'esthétique gothique de Radcliffe. Dans son essai posthume bien connu "On the Supernatural in Poetry" (1826), Radcliffe maintient en effet que l'horreur gèle les facultés au point de presque les anéantir.<sup>1123</sup>

Le désir de mort de Camilla ("annihilation") semble être un moyen de se détourner des obstacles matériels que son statut dans la société ne lui permet pas de surmonter. L'héroïne est privée de son agentivité, sans voix ("voiceless"), de la même manière qu'elle était tombée sans connaissance et sans vie ("senseless", "lifeless") en apprenant la condamnation de son père.<sup>1124</sup> Le défaut de ses facultés tient au fait qu'elle ne peut réagir de manière sensée à une situation qu'elle ne comprend pas ; comment son père a-t-il pu être puni pour avoir essayé d'aider son fils ? Comment Bellamy peut-il être mort alors qu'à peine quelques heures plus tôt, il refusait sa demande d'asile ? À cause de cette perte de repères, elle présente des symptômes physiques et mentaux de perturbation, voire de maladie, qui dérangent son sommeil. Ainsi, sa paralysie juste avant de s'endormir ("stiff with horror, chilled, frozen, with speechless apprehension") se transfère-t-elle sur son sentiment d'être piégée et immobilisée pendant son rêve ("every vein was congealed; every stiffened limb, stretched to its full length, was hard as marble").<sup>1125</sup> Le cauchemar de Camilla peut donc être considéré à la fois comme la conséquence naturelle de sa culpabilité et comme son symptôme direct. Ce mécanisme de l'intrigue implique de ce fait que le trouble

---

troubles mentaux, des enfants ayant subi des maltraitances ou des adolescents en fugue au moins depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, *Encyclopedia of Community Corrections* (Londres : Sage Publications, 2012), 195.

<sup>1122</sup> *Camilla*, 824, 874-75.

<sup>1123</sup> "[Terror] expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life, [while horror] freezes and nearly annihilates them", Ann Radcliffe, "On the Supernatural in Poetry", *New Monthly Magazine*, vol. 16, n° 1 (1826), 149, consulté le 15 juin 2021 sur <https://catalog.hathitrust.org/Record/000060891>.

<sup>1124</sup> *Camilla*, 874, 823.

<sup>1125</sup> *Camilla*, 874.

qui provoque le rêve peut être guéri. Le cauchemar de Camilla participe effectivement à la récupération de ses facultés ainsi qu'à la progression du récit, étant donné qu'il conduit au pardon de ses parents et à ses retrouvailles avec Edgar.

La rencontre de Camilla avec le cadavre de Bellamy agit comme le catalyseur de la crise de conscience de l'héroïne, crise dont le cauchemar représente le paroxysme. Avant celui-ci, la voix de la conscience morale se manifeste à Camilla dans une liste de questions rhétoriques, l'obligeant à se repentir de ses pensées suicidaires. La conscience, qui "prend les rênes des mains de l'imagination", apparaît comme une force extérieure qui contrôle l'héroïne tout autant que le faisait son imagination, ou celle d'Evelina.<sup>1126</sup> Cette domination s'explique par le fait qu'il ne s'agit pas de la voix d'une conscience psychologique qui ancrerait Camilla dans le monde ("consciousness") mais de celle de la conscience critique et moralisatrice, reflet des contraintes de la société ("conscience"), dont l'autorité totale présage l'impuissance absolue de Camilla dans le rêve. En elle, cette conscience se multiplie en milliers de voix qui évaluent impitoyablement ses choix de vie, comme si elles jugeaient de sa valeur avant de décider où la protagoniste mérite de passer l'au-delà :

A voice from within, over which she thought she had no controul, though it seemed issuing from her vitals, low, hoarse, and tremulous, answered, "Whither I go, let me rest! Whence I come from let me not look back! Those who gave me birth, I have deserted; my life, my vital powers I have rejected". Quick then another voice assailed her, so near, so loud, so terrible... she shrieked at its horrible sound. "Prematurely", it cried, "thou art come, uncalled, unbidden; thy task unfulfilled, thy peace unearned. Follow, follow me! the Records of Eternity are opened. Come! write with thy own hand thy claims, thy merits to mercy!" [...]

A thousand voices at once, with awful vibration, answered aloud to every prayer, "Death was thy own desire!" Again, unlicensed by her will, her hand seized the iron instrument. The book was open that demanded her claims. She wrote with difficulty... but saw that her pen made no mark! She looked upon the page, when she thought she had finished, ... but the paper was blank! ... Voices then, by hundreds, by thousands, by millions, from side to side, above, below, around, called out, echoed and re-echoed, "Turn over, turn over... and read thy eternal doom!"<sup>1127</sup>

---

<sup>1126</sup> "Conscience now suddenly took the reins from the hands of imagination [...] Conscience took the reins – and a mist was cleared away that had concealed from her view the cruelty of this egotism. Those friends, it cried, which thus impatiently thou seekest to quit, have they not loved, cherished, reared thee with the most exquisite care and kindness? [...] Hast thou plunged thy house in calamity, and will no worthier wish occur to thee, than to leave it to its sorrows and distress, with the pangs of causing thy afflicting, however blamable self-desertion? of coming to thee... perhaps even now!... with mild forgiveness, and finding thee a self-devoted corpse? – not fallen, indeed, by the profane hand of daring suicide, but equally self-murdered through wilful self-neglect", *Camilla*, 872. Cet extrait revisite ainsi la cooccurrence citée plus tôt, *Evelina*, 308.

<sup>1127</sup> *Camilla*, 874-75.

Incapable de plaider sa cause, Camilla est obligée d'attraper une plume de fer et de signer les "archives de l'éternité" ("Records of Eternity"). Alors que Camilla est assaillie par des échos provenant de toutes les directions, son sentiment d'inadéquation la submerge ainsi que la lectrice qui voit par ses yeux. La multiplication des voix est d'autant plus accablante que Camilla ne parvient pas à en déterminer la source. Lorsqu'elle le peut et qu'elle réalise que l'une d'entre elles vient de l'intérieur, elle est incapable de la contenir, une introjection qui pourrait représenter sa profonde intériorisation de la morale de la société. Dans le rêve tripartite fait par l'héroïne de *The Romance of The Forest*, Radcliffe explore déjà l'affolement que provoquent le murmure indistinct de voix lointaines ("a confusion of distant voices") combiné à celui d'une voix venant de l'intérieur ("as if from within").<sup>1128</sup> Burney rend toutefois la chose plus angoissante encore pour la lectrice, plongée de force dans l'action par la focalisation interne. Camilla obéit donc à l'injonction de ces voix d'écrire sa "propre misérable insuffisance" ("own miserable insufficiency") mais ne peut pas laisser de trace sur la page, un passage qu'Epstein et Doody ont interprété comme une image des affres de la création littéraire.<sup>1129</sup> Le fait que la culpabilité d'avoir osé écrire contribue à la détresse de Camilla conforte cette analyse. En effet, tandis qu'elle s'imagine sur le point de mourir, la protagoniste brave les interdits et rédige une lettre d'amour à Edgar. La demande qu'elle lui fait de ne pas lire sa missive avant l'annonce de sa mort équivaut à un aveu de l'inconvenance de sa déclaration. La myriade de voix qui expriment son conflit intérieur peuvent donc être considérées comme des échos désincarnés de la conscience morale qu'elle a assimilée, mais aussi comme des figures mentales signifiant son désir de s'exprimer. Son incapacité à manier la plume de fer, instrument de l'idéologie patriarcale, selon Epstein qui en fait le titre de son ouvrage, représente alors les conditions hostiles qui font obstacle à ce désir: "the iron pen is an instrument and a weapon of patriarchal ideology; only when Camilla domesticates it can she use it to give herself a voice".<sup>1130</sup>

Comme pour les rêveurs des textes précédents, l'horreur du rêve ne se dissipe pas après le réveil de la protagoniste, car elle résulte d'une crise émotionnelle non résolue. Ses sensations persistantes révèlent la fragilité du seuil entre l'état de conscience et d'inconscience. Lors de son

---

<sup>1128</sup> Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest* (1781, Oxford: Oxford University Press, 1986), 108, 110.

<sup>1129</sup> "An exemplary scene that embodies literally Burney's defensive attitude toward her own composition process", Julia Epstein, "Fanny Burney's Epistolary Voices", *The Eighteenth Century*, vol. 27, n° 2 (1986), 162 ; "an author's image of hell", Doody 2004, 91.

<sup>1130</sup> Epstein 1989, 150.



cauchemar, Camilla est confrontée à l'allégorie de la Mort dont la main la désigne comme sa prochaine victime, ainsi qu'elle le fait pour Harville dans *The Innocent Fugitive* : "Death, in a visible figure, ghastly, pallid, severe, appeared before her, and with its hand, sharp and forked, struck abruptly upon her breast".<sup>1131</sup> Au réveil, l'héroïne ressent toujours sa pression inflexible ("the adamantine pressure of the inflexibly cold grasp of death"), bien que la minuscule initiale à "death" semble impliquer que la protagoniste est revenue dans un monde où la mort est moins corporelle et le symbolisme moins prépondérant.<sup>1132</sup> La persistance de ce sentiment d'oppression explique la difficulté de Camilla à déterminer la nature de sa vision, à l'instar des personnages de *The Conquests of the Heart* (1785), d'*Oswald Castle* (1788) ou encore de *The Innocent Fugitive* (1789) : "she stared with wild doubt whether then, or whether now, what she experienced were a dream. In this suspensive state, fearing to call, to move, or almost to breathe, she remained, in perfect stillness, and in the dark".<sup>1133</sup> Cette continuité entre le rêve et l'éveil suggère donc à quel point la prise de conscience de son propre pouvoir d'expression est traumatisante pour Camilla. Cette difficile levée des résistances dévoile un état de faits plus général qui contribua à effacer de l'histoire littéraire de nombreuses écrivaines. Nous nous attacherons maintenant à déterminer si ce paradigme proposé par le rêve de Camilla, selon Epstein, sert effectivement de modèle de référence à *Julia de Vienne*, un roman ultérieur dans lequel le rêve joue un rôle essentiel.

*Julia de Vienne: a Novel in Four Volumes, Imitated from the French, by a Lady*, un récit qui n'a jamais été réédité depuis sa publication en 1811, est l'un des nombreux romans relégués aux oubliettes. Il s'appuie sur des dispositifs similaires à ceux utilisés par Burney et ses épigones pour dépeindre le rêve fébrile à la fois comme une représentation de l'identité précaire de la femme et un moyen de faire face à l'instabilité du soi. Comme *Camilla*, *Julia de Vienne* ne peut résister complètement à la tentation du gothique – mais ce n'est pas tout ce que les deux romans ont en commun.<sup>1134</sup> La relation de Julia avec son prétendant, qui devient son mari, Frédéric, fait écho à celle de Camilla et d'Edgar. Dans les deux cas, et comme dans les récits de l'école Burney, le héros se méfie de sa bien-aimée à cause des ragots et des apparences, ce qui crée de la tension narrative. Dans les deux cas, et comme dans les récits de l'école Burney également, les héroïnes sont

---

<sup>1131</sup> *Camilla*, 874.

<sup>1132</sup> *Camilla*, 876.

<sup>1133</sup> *Camilla*, 876.

<sup>1134</sup> La parution plus tardive de *Julia de Vienne* rendit probablement son autrice plus sensible à la mode gothique que les romancières du noyau de l'école Burney.

incapables d'aller droit au but et des ruptures de communication entravent la cohésion du couple.<sup>1135</sup> Enfin, dans les deux romans, un chantage émotionnel empêche l'héroïne de parler honnêtement, exacerbant les problèmes de communication, qu'il s'agisse du frère de Camilla qui la force à mentir à Edgar ou d'un admirateur rejeté qui complotte pour rencontrer Julia en secret afin d'engendrer les soupçons de Frédéric.

L'atmosphère gothique de *Julia de Vienne* est surtout liée à la situation désespérée du faire-valoir de la protagoniste dans le deuxième volume. À de nombreux points de vue, Isabella est le double de Julia : les deux amies sont orphelines, chacune est amoureuse d'un homme d'une classe différente et toutes deux sont manipulées par des figures féminines d'autorité. Ce n'est que lorsque Julia est enlevée puis conduite en France que la persécution qu'elle subit s'inscrit dans le mode gothique, au contact de sa nouvelle amie enveloppée de mystère qui vit isolée dans un château médiéval. Les aventures de cette dernière constituent donc une intrigue secondaire gothique au sein d'un récit plus réaliste. Isabella est follement amoureuse d'Henry, le fils d'un voisin riche et noble, mais Bridget, sa tante, leur interdit de se voir. Sa surveillance incessante lui vaut d'ailleurs le surnom d'"Argus", d'après le géant aux cent yeux de la mythologie grecque. Malgré tout, Isabella contourne les règles et décrit à Julia le courroux de Bridget lorsqu'elle la découvre en train de converser avec Henry. Elle relate l'incident comme s'il s'agissait d'un cauchemar, expliquant à Julia que son esprit était confus comme dans un songe ("my mind, which seemed under the influence of a frightful dream").<sup>1136</sup> La confiance d'Isabella s'apparente à un récit de rêve dans la mesure où son imagination enflammée rend son exposé très subjectif et peu fiable. Le vocabulaire utilisé pour décrire l'épisode évoque fortement la vision de Camilla et traduit la paralysie verbale et physique du personnage, une figure féminine archétypale privée de sa voix et de ses sens qui peine à rester alerte et consciente : "we remained motionless [...] to my inexpressible terror", "I felt dizzy, and leaning against a tree, tremblingly awaited the thunderbolt that I expected would nearly annihilate me", "I fell nearly senseless at her feet".<sup>1137</sup> Emprisonnée dans un corps qu'elle ne peut plus dominer tandis que des frissons convulsifs l'empêchent de se lever ("convulsive shivering had seized my limbs"), elle finit par perdre conscience.<sup>1138</sup> La réaction

---

<sup>1135</sup> "Camilla's muteness when she cannot be straightforward", "the whole plot of *Camilla* rests on misinterpreted silences", "the abortive interviews between Camilla and Edgar Mandlebert", Epstein 1989, 136-37.

<sup>1136</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 108.

<sup>1137</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 106, 107, 108.

<sup>1138</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 108.

physique violente d'Isabella face à l'effroyable Bridget explique les sensations cauchemardesques qui provoquent son sentiment de dépersonnalisation, une pathologie caractérisée par des distorsions sensorielles qui surviennent souvent comme "une réponse défensive à une anxiété aiguë".<sup>1139</sup> Pourtant, à la suite de son expérience quasi-onirique, Isabella trouve la force de s'exprimer, précisément parce que l'oscillation de son état de conscience l'incite à la rébellion. Ainsi, alors que l'évanouissement est un mécanisme de protection naturel contre son sentiment de dissociation, le réveil lui donne la possibilité de recommencer à zéro et de se rendre compte à quel point les mauvais traitements de Bridget sont injustifiables. Bien qu'elle soit "habituée à une obéissance servile" ("accustomed to a servile obedience"), un autre exemple de la prééminence du vocabulaire de la servitude, Isabella revient à la raison et s'oppose énergiquement à l'ordre de se taire intimé par Bridget.<sup>1140</sup> De cette façon, la dynamique du pouvoir est temporairement inversée puisque Bridget est si déstabilisée qu'elle en est à son tour paralysée et frappée de mutisme : "An awful silence had succeeded the sound of my voice: Bridget, motionless with surprise, could not articulate a single word".<sup>1141</sup> En confrontant Bridget, Isabella exprime sa frustration, retrouve sa maîtrise d'elle-même et résout son sentiment de dépersonnalisation. De la sorte, cette nouvelle assurance en sa voix lui inspire l'autorité nécessaire pour raconter l'épisode à Julia dans ses propres termes.

Cependant, Isabella frôle à nouveau la folie lorsqu'elle apprend la mort d'Henry. Délirante de fièvre, elle est confinée dans sa chambre. Julia déplore l'état d'inconscience d'Isabella ("the unconscious Isabella") dans une formule qui désigne à la fois ses étourdissements et son incapacité à distinguer la réalité de l'imaginaire.<sup>1142</sup> D'une voix chancelante, Isabella relate un rêve qu'elle a fait après un épisode de sommeil "convulsif" ("convulsive slumber"), un adjectif qui rappelle les tremblements frénétiques de sa précédente perte de contrôle de soi.<sup>1143</sup> Comme la vision de Camilla, celle d'Isabella résulte de son trouble émotionnel et consiste en une rencontre

---

<sup>1139</sup> "A defensive response to acute anxiety", "people often describe their experiences as if they are living in a dream or viewing life from behind glass. Even their own voice, reflection or parts of their body may seem strange and unfamiliar", Fiona Kennedy, et al. *Cognitive Behavioural Approaches to the Understanding and Treatment of Dissociation* (Londres :Routledge, 2013), 138, 161.

<sup>1140</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 112. "Be silent [...] I forbid you to speak; the very sound of your voice is hateful to me! [...] I felt, as I now think, supernatural energy. 'Monster!' I exclaimed, 'by what right do you presume to treat me thus? Am I then your slave?'" *Julia de Vienne*, vol. 2, 109-10.

<sup>1141</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 111.

<sup>1142</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 223.

<sup>1143</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 224.

avec la mort. La main de la mort, incarnée par celle d'Henry, refroidit le cœur d'Isabella tout comme elle frappe la poitrine de Camilla : "I touched his hand, but it was cold, so very cold it chilled my heart; feel, it will never be warm again till Henry—".<sup>1144</sup> Les sensations d'Isabella semblent correspondre de fait à ce que nous appelons aujourd'hui paralysie du sommeil, un trouble aggravé par l'anxiété qui peut survenir au moment de l'endormissement ou de l'éveil, lors des phases de sommeil paradoxal.<sup>1145</sup> Cette parasomnie est souvent caractérisée par une pression sur la poitrine ainsi qu'une respiration rapide et peu profonde, une description qui fait écho aux représentations du cauchemar au XVIII<sup>e</sup> siècle comme un démon censé s'asseoir sur une personne endormie, produisant ainsi une sensation d'étouffement.<sup>1146</sup> Cette impression de suffocation rend le discours discontinu d'Isabella à peine compréhensible. À ce moment du récit, ce qui fait sens pour Isabella, à savoir le souvenir vivace du contact de la main d'Henry qui laisse son empreinte sur elle comme la mort laisse la sienne sur Camilla, rend son jugement peu fiable. L'état erratique d'Isabella peut s'expliquer par le fait que sa santé mentale dépend d'Henry, sans qui elle ne se sent pas entière. Son identité et son estime de soi en sont ainsi fragilisées, puisqu'elles sont conditionnées par un seul facteur extérieur.

Ce n'est que quand Julia lui fait comprendre que son cauchemar découle d'un événement factuel, la mort de son bien-aimé, que les sanglots qui étreignent la voix d'Isabella la ramènent dans le monde réel. Autrement dit, sa réaction cathartique stabilise la perception qu'elle a d'elle-même. Toutefois, sa lucidité est de courte durée. Les personnages découvrent peu après qu'Isabella est la sœur de Frédéric, abandonnée à la naissance par leur mère, une comtesse qui l'a confiée à Bridget pour que son fils hérite de toute la fortune familiale. La prise de conscience est trop lourde pour Isabella qui meurt victime de sa sensibilité ("victim of sensibility") mais surtout victime de la cruauté de Bridget et de l'ambition de sa mère "contre nature" ("unnatural mother").<sup>1147</sup> Nous pouvons considérer que Bridget, décrite comme masculine ("destitute of those

---

<sup>1144</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 225. "That frightful dream, it has chilled my heart", *Julia de Vienne*, vol. 3, 36.

<sup>1145</sup> Shelley R. Adler, *Sleep Paralysis: Night-mares, Nocebos, and the Mind-Body Connection* (New Brunswick : Rutgers University Press, 2011), 78.

<sup>1146</sup> "Shallow rapid breathing", Adler, 80. D'après l'*OED*, dans son sens premier, "nightmare" se définit comme suit : "a female spirit or monster supposed to settle on and produce a feeling of suffocation in a sleeping person". Cette acception du terme évoque le célèbre tableau du même nom par Henry Fuseli en 1781 qui représente une femme endormie sur un lit, dominée par un incubé (un démon mâle lubrique) assis sur sa poitrine.

<sup>1147</sup> *Julia de Vienne*, vol. 3, 51 ; *Julia de Vienne*, vol. 3, 19. La formule "victim of sensibility" pourrait faire écho à la situation de l'héroïne de *The Victim of Fancy*, qui meurt "victime de son imagination", selon le titre de la traduction française.

valuable attributes of [her] sex, gentleness and humanity"), est l'incarnation impitoyable des valeurs patriarcales de la comtesse.<sup>1148</sup> Par conséquent, présenter le destin d'Isabella à travers les yeux compatissants de Julia invite la lectrice à considérer la mort d'Isabella non pas comme une punition pour avoir osé tenir tête à son oppresseur, mais plutôt comme la mise en scène des conséquences dévastatrices des attentes de genre sur l'identité de la femme.

La division genrée de la société conduit à un autre cauchemar, cette fois-ci figuré. Peu après que Julia et Frédéric se marient, la jalousie, l'infidélité et l'incompréhension les déchirent. Julia découvre la liaison de son mari lorsqu'un landau contenant Frédéric et sa maîtresse est presque renversé au moment où il passe devant sa voiture. La vérité provoque chez Julia des "sensations d'agonie" ("agonizing sensations") qui la rendent catatonique.<sup>1149</sup> Une autre scène bruyante la tire de sa torpeur, lui donnant l'impression de se réveiller d'un cauchemar : "the crowd of people walking under the trees, debating, laughing, and familiarly chatting, in some measure diverted her attention from herself, and she awoke, it may be said, from a frightful dream".<sup>1150</sup> L'incident a des conséquences durables car il amène Frédéric à demander une séparation. En conséquence, Julia vit un cauchemar juridique ancré dans la réalité sociale lorsque son mari décide de lui enlever leur fille, en raison de son absence d'autorité légale sur son enfant en cas de séparation.<sup>1151</sup> Julia et Frédéric parviennent finalement à trouver un terrain d'entente lorsqu'ils établissent un nouveau contrat verbal qui revisite les vœux de leur mariage. Dans la chapelle où ils se sont mariés, Frédéric s'agenouille et promet à Julia de consacrer le reste de sa vie à expier ses fautes. Julia reconnaît sa part de responsabilité et conclut : "we will both endeavour to forget all—but that we love, and live for each other".<sup>1152</sup> Leur nouvel accord met un terme au cauchemar de l'héroïne en délimitant un lieu d'expression sûr qui lui permet d'avoir enfin un sentiment solide de connaissance et d'estime de soi, une transformation qui entraîne le dénouement heureux.<sup>1153</sup>

---

<sup>1148</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 227.

<sup>1149</sup> *Julia de Vienne*, vol. 4, 42.

<sup>1150</sup> *Julia de Vienne*, vol. 4, 45.

<sup>1151</sup> "She thought herself under the influence of an unpleasant dream", *Julia de Vienne*, vol. 4, 163. En cas de séparation formelle, le mari conservait son pouvoir sur son épouse et sur ses enfants : "a husband could compel [his wife] to return or insist she stay away, and he automatically had the right to custody of the children", Cheryl Turner, *Living by the Pen: Women Writers in the Eighteenth Century* (Londres : Routledge, 1994), 100–101.

<sup>1152</sup> *Julia de Vienne*, vol. 4, 246.

<sup>1153</sup> "We are both recovered from a transitory passion, which we mistook for love: let us acknowledge our error, and endeavor to be steadily, and really happy. [...] If our affection for each other is less ardent than at the period I refer

En somme, dans ces romans qui refusent d'épouser pleinement la folie gothique tout en incorporant certains de ses éléments dans des espaces narratifs délimités, le rêve permet d'attirer l'attention sur la précarité identitaire de la femme au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec *Camilla*, Burney relaie l'imaginaire collectif développé par ses propres imitatrices et l'enrichit grâce aux modalités du rêve gothique à la mode, c'est-à-dire qu'elle récupère le jargon du rêve de l'école Burney pour le faire collaborer avec le cauchemar diégétique développé par Radcliffe. Le rêve des romans de la première vague de l'école Burney n'est d'ailleurs pas à opposer strictement au rêve gothique. Leurs postures vis-à-vis de l'imagination diffèrent mais se complètent ; il n'est ainsi pas exclu que la méfiance des premiers ait encouragé l'exacerbation des autres. Le rêve de *Camilla* est pourtant plus qu'une synthèse d'emprunts. Il propose un modèle novateur où l'imagination débordante réprimée peut être contenue en épisodes. En tous les cas, la rencontre de ces influences fait du rêve de *Camilla* un produit du Romantisme, à son tour récupéré par les écrivaines qui ont suivi ses traces, comme l'autrice de *Julia de Vienne*.<sup>1154</sup>

En réinvestissant des images et une terminologie similaires, les voix anonymes de l'école Burney développèrent, reprirent et dispersèrent le motif du rêve comme un site de résistance contre une structure sociale suffocante. Par conséquent, elles transformèrent l'exploration du patrimoine psychologique féminin en une tradition littéraire. En outre, ces espaces d'exploration qui combinent des perspectives critiques sur l'imaginaire et l'expression féminine offrent un cadre privilégié pour explorer les genres de la fiction. Parce que ces rêves contribuèrent au débat public autour du statut de l'imagination et de la fiction, l'examen de leurs mécanismes ajoute à notre compréhension du roman romantique. En effet, ils dressent une scène narrative sur laquelle les voix souvent réprimées des écrivaines qui ne purent laisser leur marque dans les "immenses volumes de l'Éternité" se produisirent et tâchèrent de "récupérer".<sup>1155</sup> Notre analyse du rêve comme cadre et site de résistance nous conduit à adopter maintenant une perspective plus

---

to, it is more rational, and will be more permanent; for is not your wife now your friend?' [...] From that hour they were thoroughly reconciled to themselves and each other, and the restraint and embarrassment which until this last conversation had been felt by both was now entirely vanished. Always together, they tranquilly enjoyed the certainty of being necessary to each others [*sic*] happiness. 'Frederic,' said Julia, affectionately pressing her husband's hand, 'my beloved Frederic, if this is still an illusion, may it endure as long as my existence!'" *Julia de Vienne*, vol. 4, 254-56.

<sup>1154</sup> Ou encore Sarah Harriet Burney, ainsi que nous l'étudierons dans le prochain chapitre.

<sup>1155</sup> "The immense volumes of Eternity", *Camilla*, 875.

spatiale pour délimiter certains espaces et sites géographiques privilégiés dans l'imaginaire collectif.

#### IV. Sites et provinces de l'imaginaire

Cette dernière partie n'a pas pour ambition de retracer les connaissances géographiques de l'époque géorgienne ni même d'établir une cartographie détaillée de l'imaginaire dans nos récits.<sup>1156</sup> Nous partirons de configurations récurrentes de l'espace, physiques et mentales, afin de nous efforcer d'en identifier les caractéristiques communes et d'en interpréter les effets sur l'imaginaire collectif. La ville pourrait apparaître comme la grande absente de notre approche, mais nous avons choisi d'exclure les nombreuses représentations de Londres, Bath, Bristol ou encore, à moindre échelle, Norwich ou Brighton, centres de plaisirs et de dangers, notamment car nous avons pu aborder certains lieux qui les composent dans notre discussion des divertissements.<sup>1157</sup> Nous ne nous concentrerons donc pas sur la géographie de la sphère publique, mais plutôt sur les représentations parfois symboliques d'espaces propices à encourager l'imagination ou à façonner l'imaginaire. En d'autres termes, nous nous intéresserons aux représentations spatiales qui composent une "province de l'imagination".<sup>1158</sup> Cette formule devient intéressante si nous la mettons en lien avec celle de "domaine de l'imagination", une définition de l'imaginaire donnée en introduction qui le présente comme un territoire aux contours imprécis.<sup>1159</sup>

Comment la représentation de certains sites, un terme qui connote à la fois l'esthétisme du paysage pittoresque (un site touristique, par exemple) et le pragmatisme de la configuration d'un lieu (un site archéologique), participe-t-elle à définir l'imaginaire collectif ? L'analyse de ces textes nous permettra de particulariser certains sites à la fois naturels et apprivoisés comme des lieux de rencontre et d'échange. Nous tâcherons aussi de mieux cerner le point de vue que ces textes proposent sur l'ailleurs en analysant le rôle de l'exotisme instrumentalisé. Nous

---

<sup>1156</sup> Pour l'analyse scrupuleuse des questions géographiques de l'époque ("the geographies of the eighteenth century, or, put another way, the eighteenth century understood geographically"), voir Miles Ogborn & Charles W. J. Withers (éds.), *Georgian Geographies: Essays on Space, Place and Landscape in the Eighteenth Century* (Manchester : Manchester University Press, 2004), 1.

<sup>1157</sup> Voir la deuxième partie de thèse, chapitre 2, II. Pour une étude du développement des villes dans la province anglaise, voir le chapitre "The English provinces" dans Brewer, 493-498.

<sup>1158</sup> "How miserably you contract and degrade the province of imagination", *Geraldine*, 1, 120.

<sup>1159</sup> D'après *Le Grand Robert*.

terminerons enfin notre examen de l'idéologie qui sous-tend cette perspective en nous concentrant sur le portrait du continent européen, et en particulier de la France, en tant que périphérie déviant du centre national.

### 1. La nature domestique, lieu de rencontre et d'échange

Dans les romans de l'école Burney, les jardins privés sont des lieux favorables à l'échange et aux rencontres. Ils ressemblent parfois à l'Élysée de Julie à Clarens dans *La Nouvelle Héloïse*, qui avec ses lignes courbes, son asymétrie et son apparence naturelle peut être qualifié de jardin à l'anglaise, bien qu'il ait son style propre – il est fermé, dépourvu d'extravagance architecturale et seules des plantes indigènes y poussent.<sup>1160</sup> Havre paradisiaque, l'Élysée protecteur de Julie s'oppose au bosquet où elle échange son premier baiser avec St Preux, rencontre interdite qui semble également inspirer les romans du corpus.<sup>1161</sup> Cet ancien verger revenu à l'état sauvage offre ainsi à Julie un asile champêtre, exemple du *topos* du *locus amoenus* répandu depuis l'Antiquité, lieu amène ou idyllique que *The Conquests of the Heart* et *The Innocent Fugitive* notamment paraissent reproduire.<sup>1162</sup>

Les vergers, tonnelles, bosquets et grottes qui se trouvent souvent dans ces jardins sont des sites où la nature est travaillée et généralement disciplinée à des fins ornementales, une tendance qui s'inscrit dans le culte du pittoresque cher aux contemporains de ces récits.<sup>1163</sup> De

---

<sup>1160</sup> "Si je ne trouvai point de plantes exotiques et de production des Indes, je trouvai celles du pays disposées et réunies de manière à produire un effet plus riant et plus agréable. [...] Mille fleurs des champs, parmi lesquelles l'œil démêlait quelques-unes de jardin [...] je voyais ça et là sans ordre et sans symétrie des broussailles de roses, de framboisiers, de groseilles, de fourrés de lilas", Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961), vol. 2, 473.

<sup>1161</sup> St Preux souligne ce contraste : "je n'ai qu'un seul reproche à faire à votre Élysée [...] c'est d'être un amusement superflu. À quoi bon vous faire une nouvelle promenade, ayant de l'autre côté de la maison des bosquets si charmants et si négligés ?", Rousseau, 485.

<sup>1162</sup> "En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante et le chant de mille oiseaux portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens", Rousseau, 471. Robert Mauzi examine ce *topos* que l'on retrouve abondamment dans les récits français et européens de l'époque, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris : Armand Colin, 1960), 331-385.

<sup>1163</sup> Au point que, d'après Laurent Châtel, les études sur le jardin à l'anglaise relèguent la perception de la nature au second plan. Châtel soutient que l'accent mis sur le rôle de la peinture, l'impact de la science et les revendications politiques a balayé la nature "sous le parterre", une observation que confirme le vocabulaire employé pour désigner ces nouvelles formes de jardin : "the semantics designating the 'new' garden both in French and English are instructive, as usage has privileged terms such as informal style, sentimental gardening, irregular style, 'Arcadian' garden, *jardin irrégulier*, *jardin à l'anglaise*, *jardin sensible*, *jardin des Lumières*, *jardin pittoresque*, *jardin romantique*, *jardin anglo-chinois* over and above 'natural garden' or 'modern garden' (which are also used, but less frequently). The words speak for themselves: each of the terms above highlights the political, aesthetic or literary remit of the



manière récurrente, ces sites délimitent un espace de confrontation entre le réel et l'imaginaire, le rationnel et le spirituel. Peut-être parce que ces sites à la fois domestiques et naturels sont des lieux où le sauvage est civilisé, ils sont une zone de transformation où le passage d'un pôle à l'autre est possible. Ce basculement peut s'observer également dans le comportement des personnages qui les fréquentent. Ces sites permettent notamment de mettre en scène des rencontres mixtes durant lesquels des personnages de sexe différent désobéissent parfois aux codes sociaux. Nous tâcherons d'analyser ce phénomène en nous rappelant que la catégorie du genre est indispensable pour comprendre l'organisation spatiale au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le montre Karen Harvey.<sup>1164</sup> Cette dernière explique particulièrement comment l'association entre la femme et la nature fut renforcée par le lexique employé pour décrire le corps féminin aussi bien dans les textes scientifiques qu'érotiques :

The places in which erotic explorers ended their wanderings through and into the landscape often took the form of grottoes and groves. In contrast to seventeenth-century grottoes that were often built inside houses, eighteenth-century grottoes were commonly situated in gardens. They were envisaged as a crucial component of a new style of garden experience. [...] The grottoes in eighteenth-century erotica were apparently naturally occurring. Women's genitalia were inviting, shaded recess and snug, moist caves: "a dark, tho' pleasant, Way", the "mossy spot", and "Love's Grotto". In frequently presenting women's bodies as grottoes, eighteenth-century authors compounded women with nature. [...] The depictions of women in erotica as constructions of parts and as landscapes to be viewed, traversed and entered should be understood in these contexts: the feminine was matter to be explored.<sup>1165</sup>

La nouvelle expérience de jardin que mentionne Harvey est clairement représentée dans les récits du corpus. S'ils sont loin d'être érotiques, ces textes semblent être influencés par le même imaginaire social qui assimile le corps de la femme au jardin et réciproquement, comme le traduit ce lexique jardinier. Là aussi, le féminin est matière à être exploré mais également discipliné, à l'instar du paysage. Le fait que le jardin soit féminin, car domestiqué, peut expliquer qu'il soit à la fois un site privilégié par les personnages féminins qui veulent rêvasser ou se recueillir seule et un cadre où le désir hétérosexuel s'exprime de manière exacerbée lorsqu'il est le site de rencontres physiques.

---

'new' forms that emerged out of the 1680s, but leaves nature aside", "'Modern Moral Gardens': Nature, National Trust and the Modernity of Eighteenth-Century 'English' Gardens", *XVII-XVIII*, HS3 (2013), § 3, consulté le 15 juin 2021 sur <https://journals.openedition.org/1718/691>.

<sup>1164</sup> "Sexual difference, gender and sexuality were cast into spatial forms and relations in space", Karen Harvey, "Spaces of Erotic Delight", *Georgian Geographies: Essays on Space, Place and Landscape in the Eighteenth Century*, 132.

<sup>1165</sup> Harvey, 135-36.

Dans *The Conquests of the Heart*, les échanges permis dans le jardin sont de l'ordre du spirituel. Après la mort de son mari, la sœur de l'héroïne y décore une tonnelle de cyprès, un arbre aujourd'hui encore fréquemment planté dans les cimetières puisqu'il symbolise le deuil, qu'elle transforme en autel à la gloire du défunt : "I can now re-visit my cypress arbour, which I decorated when I was scarce myself, and there enjoy many moments of tender melancholy, from which I now feel more pleasure than pain—My dear mother would have persuaded me to remove the portrait which I fondly placed there of him, my lover-husband, the involuntary cause of all my sorrows".<sup>1166</sup> La nature transformée permet le recueillement et l'introspection car elle s'y rend quotidiennement et toujours seule. Le site est ainsi un havre de paix qui lui procure, après un certain temps, un réconfort facilité par la présence imaginaire de son époux incarné par le portrait, comme le suggère le glissement orthographique, volontaire ou non, qui transforme "arbour" en "harbour" dans une missive ultérieure.<sup>1167</sup> Les propriétés de la tonnelle semblent donc correspondre au "jardin moral moderne" décrit par Addison ; selon Laurent Châtel, ce type de jardin peut en effet être d'un grand secours aux personnes explorées car il favorise l'équilibre entre l'âme et l'esprit.<sup>1168</sup>

Un bosquet de cédratiers à travers lequel l'héroïne de *The Innocent Fugitive* aime se promener est également un site d'échanges intérieurs et spirituels, terrain privilégié où Eliza s'imagine parfois vivre une expérience transcendante. La manière dont les étoiles le mettent en lumière semble en faire un lieu céleste : "It is past twelve o'clock, yet I have no desire to sleep—The garden, illumined with the brilliants of the sky, tempts me to take a stroll in the citron grove. I love to contemplate with admiration, those glorious luminaries of Heaven; and, with all the ruling passion of my sex, to penetrate, as far as thought will carry me, into the numerous worlds above".<sup>1169</sup> Il est d'ailleurs possible que la promenade à travers le bosquet stimule l'imagination de la protagoniste, entre autres parce que le cédrat ne pousse pas naturellement en Angleterre. Le jardin paraît d'autant plus sacré que l'agrume pourrait rappeler les pommes d'or du jardin des Hespérides, un verger réservé aux dieux où résident les nymphes du Couchant. Gages

---

<sup>1166</sup> *The Conquests of the Heart*, vol. 1, 9.

<sup>1167</sup> "At my return from my cypress harbour, which no season shall ever detain me from visiting", *The Conquests of the Heart*, vol. 2, 197.

<sup>1168</sup> "Addison's words point to a 'modern moral garden' which cares for the body and provides the right balance for the mind and the soul: it assuages pangs and pains. Such a commitment to solace and meditation implies a withdrawal from public activities which some might be tempted to read in political terms", Châtel, § 26.

<sup>1169</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 162-63.

d'immortalité et de fécondité, les fruits dorés de la légende sont souvent interprétés comme des oranges ou des citrons, alors inconnus des Grecs.<sup>1170</sup>

L'expérience mystique d'Eliza est cependant interrompue par une conversation secrète qu'elle surprend.<sup>1171</sup> Le verger est en effet aussi le lieu de rencontres physiques illicites et nocturnes entre un personnage féminin malavisé et le marquis qui lui propose de s'enfuir pour se marier.<sup>1172</sup> La jeune femme fait fi de toute prudence et se laisse convaincre, au grand effroi d'Eliza qui s'empresse d'aller rapporter les détails de la conversation aux autorités compétentes. Ce n'est pas le seul exemple où une conversation intime qui se déroule dans un jardin est entendue par un personnage qui ne devrait pas l'écouter. De la même manière que les personnages ne se soucient pas de qui entend leur discours lorsqu'ils sont derrière un masque, ils ne s'attendent pas à ce que leurs paroles soient épiées dans le jardin, car la nature domestiquée leur donne l'illusion d'être en privé, comme ils le seraient derrière une porte close.<sup>1173</sup> En même temps, elle semble leur faire imaginer qu'en se retirant dans le jardin, ils s'affranchissent des contraintes du foyer et de la société. En conséquence, les personnages masculins sont souvent galvanisés sur ces sites propices à la tentation pour certains, dangereux pour d'autres. Ils font alors céder même les personnages les plus raisonnables et civilisés à leurs instincts primaires. Ainsi, Lord Farnham succombe-t-il à la jalousie en observant Eliza s'amuser avec sa fille dans le verger qui lui apporte tant de plaisir ("This citron-grove, my Lord,' said she, as I entered it, 'is a delightful spot! I am always cheered by its fragrance, whenever I trace, as I often do, its delicious paths").<sup>1174</sup> Il provoque l'indignation de sa bien-aimée en lui faisant comprendre qu'il considère

---

<sup>1170</sup> Une allusion directe au mythe des pommes d'or se trouve dans *Geraldine*, vol. 2, 160, lorsque l'héroïne est comparée à l'un de ces fruits gardés par un dragon : "I have hitherto, carefully guarded your Hesperian fruit; but even dragons may be charmed to sleep. You had better bid farewell to Italy, and watch in your turn, if you wish to retain it".

<sup>1171</sup> "I am returned, my dear, and though ungratified in my favourite amusement [...], I have reason to be glad that I followed my inclination for rambling, having saved, perhaps, a fellow-creature from ruin", *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 163.

<sup>1172</sup> "We rendezvous behind the citron grove. / That ship secured, we may transport ourselves / To our respective homes" : un verger de cédratiers sert déjà de lieu de rendez-vous à Oroonoko dans la pièce du même nom (mise en scène en 1695 et publiée l'année suivante) adaptée du roman d'Aphra Behn (1688) par Thomas Southerne. La pièce connut un grand succès et fut suivie d'une réédition du roman original, jamais épuisé au XVIII<sup>e</sup> siècle. J. Douglas Canfield, Maja-Lisa von Sneidern, *The Broadview Anthology of Restoration and Early Eighteenth-Century Drama* (Peterborough, Ontario : Broadview Press, 2003), 455, 427.

<sup>1173</sup> Voir deuxième partie, chapitre 2, II, 3.

<sup>1174</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 170.

sa fille non seulement comme le fruit d'un rival mais aussi comme un obstacle à son bonheur.<sup>1175</sup> Eliza voit cet aveu comme une trahison et laisse Lord Farnham seul avec ses regrets ("I would now give the world I had never uttered this unguarded expression [...] what will she say to this act of folly, this narrowness of soul?").<sup>1176</sup>

Dans le même ordre d'idée, Belvour, le héros de *Lumley-House*, est tiraillé entre l'honneur et la passion ("the conflict of honour and passion") lorsqu'il rencontre Ophelia dans un bosquet du jardin. Cette fois, le personnage masculin est celui qui quitte les lieux précipitamment et laisse son interlocutrice déroutée : "with these words he rushed suddenly out of the grove, and left her almost petrified with amazement".<sup>1177</sup> La scène commence lorsque la protagoniste décide de flâner seule dans le jardin : "Ophelia said she would saunter into the garden: she wandered, however, into a small wilderness, and finding her spirits extremely fatigued, she sat down on a bench, and leaning her head on her hand, fell into a profound reverie. [...] The moon, in cloudless majesty, arose, and all was still, save the distant water-fall".<sup>1178</sup> Là encore, le jardin, sous la protection des astres, active l'imagination de l'héroïne retirée, tandis que la collusion de la nature sauvage ("wilderness") et de la main de l'homme ("a bench") plante le décor du conflit intérieur de Belvour, déchiré entre ses sentiments indomptés et la discipline que lui impose les codes sociaux. Son arrivée met fin à la rêverie mélancolique d'Ophelia mais la hardiesse et la familiarité dont il fait preuve, sans toutefois lui confier ses sentiments, la laissent pantoise : "bending forward, he ventured to press her glowing cheek with his lips. 'My Lord (she cried in a faltering tone) what liberties are these? You are ungenerous'", "if he loves me, why does he not make me acquainted with his affection?".<sup>1179</sup> Le fil de sa réflexion est présenté à la lectrice sous forme d'une accumulation de questions rhétoriques qui lui permettent d'en arriver à la bonne conclusion, à savoir que Belvour l'aime mais la croit fiancée à un autre, autrement dit que leur désir est

---

<sup>1175</sup> "I lost not with [Harville] all my obstacles to happiness! —No! There is still, I fear, one bar to my felicity. The image of Harville yet remains to blast my every hope; on which her ladyship gazes with such rapturous ardor, that, for my life, I cannot but suspect that she loved that profligate. —Would it had been buried with its father! [...] The least attention paid to any other object fires me with sensations I never before felt", *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 169.

<sup>1176</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 172-73. Notons que que Lord Farnham ne cesse jamais de considérer la fille d'Eliza comme un obstacle et que ce n'est qu'après que la maladie emporte la fillette qu'Eliza accepte de l'épouser.

<sup>1177</sup> *Lumley-House*, vol. 2, 26.

<sup>1178</sup> *Lumley-House*, vol. 2, 23.

<sup>1179</sup> *Lumley-House*, vol. 2, 25, 27.

mutuel.<sup>1180</sup> À nouveau seule, Ophelia se perd dans ses pensées au point d'en oublier de rentrer à la maison. Elle reprend le cours de sa rêverie, heureuse cette fois : "Imagination, winged by Happiness, flew over days and years to shew her prospects of bliss".<sup>1181</sup>

Cette configuration est partiellement reproduite dans *Geraldine* lorsque le personnage principal se promène dans le domaine du manoir où elle réside et s'installe sur un banc de pavillon.<sup>1182</sup> À nouveau la construction artificielle côtoie la nature inapprivoisée ("shrubbery"), à nouveau un personnage masculin interrompt la méditation de l'héroïne en se montrant excessivement familier. Cependant, dans ce cas-ci, l'homme est marié à une autre et l'attrance est unilatérale. Ici, Mr Spenser tente d'imposer son désir ("he seized her hand and passionately kissing it, continued to pour forth his tale of lawless love") que seule l'irruption de son épouse l'amène à calmer.<sup>1183</sup> L'épisode suit la visite collective d'une grotte au cours de laquelle Geraldine se rend compte que son fiancé n'a d'yeux que pour la maîtresse des lieux : "She returned with a very confused impression of the beauties of Oatlands and its costly grotto, but with the most painful consciousness, and the clearest recollection of the graces and fascinations of Mrs. Dareville". L'audacieuse Mrs Dareville ("she did not fear to 'trust her soft minutes with betraying man'") se fond dans le décor dont elle partage l'élégance et les formes ("the elegance and refined voluptuousness"), ce qui met ses charmes en valeur au point que Montague, pourtant promis à Geraldine, soit incapable d'y résister ("he watched her looks, and listened to her words with involuntary and eager interest").<sup>1184</sup> La peine de Geraldine cause une insomnie qui la conduit à déambuler dans le jardin au petit matin pour délibérer de la question qui l'obsède : comment libérer Montague de ses engagements afin de retrouver sa dignité ?

La grotte est également le site où le désir coupable se cultive dans *Julia de Vienne*. Isabella et Henry contournent l'interdiction de communiquer en se donnant rendez-vous dans une grotte située sur le domaine du château où vit Isabella : "Henry was to send his letters by a messenger,

---

<sup>1180</sup> "And dare I then confess, his love would make me happy? [...] What else can his behavior mean? Why, otherwise, would that moment, had he dared to indulge his feelings, have been the most happy?"

<sup>1181</sup> "An emotion, too mighty for words, over-whelmed her, and scarcely could she arrange her ideas into the most distant resemblance of regularity; ten thousand wild hopes pressed at once into her bosom, and heaved it with a sigh of the purest transport", *Lumley-House*, vol. 2, 27.

<sup>1182</sup> "She wandered slowly along the shrubbery to a pavilion at some distance from the house, and entered, heedless of the enchanting views it commanded, and of the melody and perfume borne on every breeze. Full of sad thoughts, she threw herself listlessly on a seat, and remained absorbed in painful meditation", *Geraldine*, vol. 2, 216.

<sup>1183</sup> Voir notre analyse de l'interruption dans le chapitre 1, III, 3 de cette partie.

<sup>1184</sup> *Geraldine*, vol. 2, 209, 208, 212.

who would have orders to deposit them behind a large stone in the grotto, near the stream: the same person was to carry back my answers, which he would always find ready for him. I was by this means to learn on what days [...] I should meet him at the grotto, where he was to wait for me".<sup>1185</sup> La grotte est le témoin des grandes étapes de leur relation : là, Henry la demande en mariage, là aussi, Isabella apprend la mort de son époux, là encore Isabella imagine qu'il l'attend au cours du rêve délirant qu'elle fait suite au choc, et là enfin, Isabella veut reposer à jamais après sa propre mort.<sup>1186</sup> En un mot, la grotte semble servir de matrice à leur amour proscrit.<sup>1187</sup> Leur histoire s'y développe, protégée du monde extérieur, c'est-à-dire les interdits sociaux (leur différence de classe sociale est ce qui fait obstacle à leur union), et Isabella rêve d'y reproduire leur union une fois que les conditions réelles l'en empêchent.

Comme le jardin, la grotte revêt des connotations féminines tantôt séductrices tantôt nourricières. Grotte et jardin sont des sites domestiqués qui intègrent l'imaginaire collectif de l'école Burney. Ils stimulent ainsi la curiosité de la lectrice en l'invitant à attendre des échanges qui resserrent les nœuds de la narration. Dans la suite de ce chapitre, nous serons amenée à explorer plus en avant la concurrence du discipliné et du non-apprivoisé inhérente à ces jardins domestiques grâce à la rencontre du national (le "domestique", dans le sens commercial emprunté à l'anglais) et de l'ailleurs. En premier lieu, nous nous intéresserons à la catégorie de l'"exotisme".

---

<sup>1185</sup> *Julia de Vienne*, vol. 2, 61. Eliza, qui veut faire croire à sa mort, et sa confidente élaborent un stratagème similaire en remplaçant la grotte par un chêne : "I hope by the time this reaches the friendly oak, my Mercury will take charge of a deposit from you", *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 91.

<sup>1186</sup> "Can it be possible that I shall ever be so supremely blessed?", *Julia de Vienne*, vol. 2, 126 ; "I am dying! When my Isabella reads these last mournful lines the hand that traced them will be cold—her love, her husband will be no more", vol. 2, 215 ; "I have seen him; I have seen Henry, he expected me in the grotto", vol. 2, 219 ; "at the entrance of the grotto I wish my body to be laid; it is there I died! It is there Henry—", vol. 3, 50.

<sup>1187</sup> Élisabeth Durot-Boucé explique que les grottes et les cavernes participent à l'univers carcéral du roman gothique de la même époque, vu qu'elles sont parfois assimilables au souterrain gothique. Elle précise que si Jean-Bruno Renard considère que la descente dans des grottes symbolise "la plongée dans l'inconscient, vers les forces dangereuses, et le *regressus ad uterum*", la caverne peut aussi représenter "l'abri absolu", respectivement § 134 et § 142. Ainsi, "l'ancre, cavité sombre, région souterraine aux limites invisibles, abîme redoutable, qu'habitent et d'où surgissent des monstres, est un symbole de l'inconscient et de ses dangers, souvent inattendus. La caverne symbolise l'exploration du moi intérieur, et plus particulièrement du moi primitif, refoulé dans les profondeurs de l'inconscient. Par sa nature centrale, la caverne est le lieu de l'origine et de la renaissance, ainsi que de l'initiation, qui constitue une nouvelle naissance, engendrée par les épreuves du labyrinthe — habituellement placé avant la caverne", "Le roman gothique et la descente vers l'Irrationnel" in *Le lierre et la chauve-souris* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), § 141 publié en ligne le 2 février 2018, consulté le 15 juin 2021 sur <https://books.openedition.org/psn/4158?lang=fr>.

## 2. Importation et marchandisation de l'exotisme

Le temple chinois dans le parc du château des Montmorency, où réside l'héroïne de *Julia de Vienne*, semble jouer un rôle similaire au pavillon ou à la tonnelle des romans précédents. Situé sur le rivage pittoresque ("truly picturesque shore") de la Loire qui traverse le domaine, le temple enchanteur sert de refuge à Julia qui est systématiquement dérangée à chaque fois qu'elle tente de s'y isoler :<sup>1188</sup>

Glasses, skilfully [*sic*] joined to each other, on which were painted trees and flowers from every quarter of the world, covered the walls and ceiling. Seats of perfectly imitated green turf were ranged around; a carpet of the same material richly enameled with rural flowers was spread upon the floor. In the middle of this little rotunda was placed a table of white marble, on which Julia perceived a clarinet, and several books of music. [...] She had remained for some minutes totally absorbed in affliction, when a slight noise attracted her attention; she arose in haste, and saw, through her tears, the Count de Montmorency standing near the door, who appeared to be observing her with surprise and interest.<sup>1189</sup>

À plusieurs reprises, le temple est le lieu de rencontres fortuites entre Julia et Frederic, le jeune comte fiancé à la cousine de la protagoniste à l'instigation de leurs mères. Comme dans les textes précédents, le personnage masculin, pris dans un élan passionnel autorisé par le décor, déclare pourtant sa flamme à Julia. Elle proteste par souci de l'étiquette ("assuming a severity of manner very foreign from her sensations") mais trahit bien vite ses sentiments, dont ils devisent longuement afin d'établir une ligne de conduite ("a conversation of two hours which passed away with the rapidity of lightning").<sup>1190</sup> Sur le chemin qui les ramène au château, Julia entend un bruit dans les buissons : Rosinval, l'acolyte manipulateur de la tante de Julia, les a épiés. Bien vite, il exploite les informations entendues pour faire pression sur Julia, qu'il veut épouser. Il compromet ainsi sa réputation en lui donnant un rendez-vous secret au temple chinois, tout en faisant en sorte que Frederic l'apprenne et soit jaloux. Le stratagème fonctionne comme prévu : "'Perfidious creature!' said Montmorency, muttering to himself—'perfidious, treacherous woman! She has basely sported with me: precisely at five o'clock she will meet him in the Chinese

---

<sup>1188</sup> *Julia de Vienne*, vol. 1, 31.

<sup>1189</sup> *Julia de Vienne*, vol. 1, 32-33.

<sup>1190</sup> *Julia de Vienne*, vol. 1, 92, 96.

Temple".<sup>1191</sup> Frederic se tapit dans les buissons à son tour pour observer l'entrevue sans toutefois parvenir à distinguer leurs paroles, ce qui le conforte dans son impression d'avoir été dupé.<sup>1192</sup>

Pourtant, si le temple chinois occupe une fonction semblable aux autres constructions de jardin dans le récit, les raisons n'en sont pas tout à fait les mêmes. S'il s'agit aussi d'un abri artificiel dans un cadre naturel, il place les scènes qui s'y déroulent sous le signe de l'"exotisme", du curieux et du lointain. Ce faisant, il fait voyager l'imagination et déconnecte les comportements des personnages de la norme occidentale attendue et acceptée.<sup>1193</sup> Ainsi, le temple chinois est plus spécifiquement un lieu d'échange avec l'ailleurs, ce qui explique qu'après l'enlèvement de Julia par Rosinval, Frederic se précipite sur le site de leurs premières conversations intimes : "he then thought of the Chinese Temple, and had no doubt of her having taken shelter there [...] On his reaching the Chinese Temple, he saw it quite deserted; he called loudly; but the roaring of the wind was the only answer he received".<sup>1194</sup> Sa présence dans le récit témoigne de la mode contemporaine des chinoiseries qui connut son apogée dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>1195</sup> Le temple se rattache donc, de façon plus générale, à l'engouement contemporain pour l'Orient qui se traduisait par l'abondance de portraits orientalisants, la popularité des costumes de mandarins, de sultans et de nababs lors des mascarades,

---

<sup>1191</sup> *Julia de Vienne*, vol. 1, 107.

<sup>1192</sup> *Julia de Vienne*, vol. 1, 110.

<sup>1193</sup> Rappelons que ce roman est prétendument traduit du français mais qu'il n'existe pas de texte original identifiable (voir partie I, chapitre 2, II, 2) et qu'il est probable qu'il s'agisse d'un roman anglais dont l'intrigue est située en France, comme beaucoup de romans gothiques de la même époque. Le code de conduite de référence est alors bien celui de la société anglaise, celui de la lectrice.

<sup>1194</sup> *Julia de Vienne*, vol. 1, 167.

<sup>1195</sup> "Les modes successives des turqueries, chinoiseries et japonaiseries ont déversé entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle sur l'Europe leur lot de soieries, tapis, porcelaines, laques, estampes, etc., nourrissant l'imagination des artistes et encombrant les espaces domestiques. Rapidement, ces *exotica* sont produits sur place, copiant avec plus ou moins de fidélité et de bon goût les artefacts importés ou se contentant d'en reprendre les motifs ou les couleurs", Jean-François Staszak, "Qu'est-ce que l'exotisme ?", *Le Globe. Revue genevoise de géographie* 148 (2008), 27 ; "The Chinoiserie ornaments absorbed, however, only certain traits of the Chinese style and presented a false vision of the real Chinese [...] What was then called the Chinese style was in fact a mixture of Gothic with Chinese, two tastes popular at about the same time", Paul F. Hsai, "Chinoiserie in Eighteenth-Century England", *American Journal of Chinese Studies*, vol. 4, n<sup>o</sup> 2 (1997), 239.



l'importation de porcelaine de Chine, les motifs de pagodes et d'autres scènes imaginaires venues d'Asie sur les papiers peints ; bref, par une fascination pour la culture matérielle orientale.<sup>1196</sup>

Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement est le goût de l'exotisme qui sous-tend ce phénomène.<sup>1197</sup> Jean-François Staszak souligne que l'exotisme est construit comme un discours : "il faut examiner qui l'énonce et dans quelles conditions – non seulement en termes d'histoire sociale et politique mais aussi en termes d'histoire culturelle et des représentations. Si l'exotisme relève d'un imaginaire géographique, il ne débouche pas moins sur des pratiques bien réelles, qui ont un impact sur le monde réel".<sup>1198</sup> Il nous paraît donc important de préciser que notre utilisation du terme se rapporte au point de vue anglais de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle adopté dans les récits du corpus, c'est-à-dire qu'est ici "exotique" ce qui est "lointain" ou "bizarre" pour le Georgien moyen, dans les termes employés par Staszak. Le temple chinois est implanté pour créer de l'étrangeté ; il est "exotisé", re-contextualisé dans une société qui n'est pas le contexte local "dans lequel il est parfaitement intégré et n'a rien de bizarre".<sup>1199</sup> D'après Staszak, les connotations positives de l'exotisme tiennent à une certaine ambivalence, à savoir qu'une étrangeté démesurée ne saurait être qualifiée d'exotique :

L'objet exotique présente l'attrait de la chose certes bizarre, mais attendue, annoncée. Il relève du déjà-vu ou du déjà-lu, de la re-connaissance. Si le paysage exotique est pittoresque au sens propre, c'est-à-dire qu'on juge qu'il peut être peint ou pris en photo, c'est parce qu'on l'a déjà vu en image. [...] Il tient au spectacle rassurant d'une altérité repérée, conforme à l'idée et plus précisément à l'image qu'on s'en faisait. [...] Il est dans la nature de l'exotisme d'être stéréotypé, en série, au sens où il s'inscrit dans un processus de reproduction. L'objet ou le paysage exotique sont adéquats à un imaginaire dont ils constituent une déclinaison.<sup>1200</sup>

---

<sup>1196</sup> Vanessa Alayrac-Fielding note que cette popularité de la culture matérielle orientale accompagnait l'intérêt intellectuel pour l'Orient, "Sultans, nababs et mandarins : les enjeux du travestissement oriental en Angleterre", *XVII-XVIII*, n° 67 (2010), 45-46.

<sup>1197</sup> "Exoticism", en anglais, par opposition à "exotism" ou plus fréquemment "exotic nature", la qualité de la chose exotique.

<sup>1198</sup> Staszak, 7-8.

<sup>1199</sup> "D'abord, pour qu'un lieu, être humain ou objet lointain paraisse bizarre, il faut parvenir à l'aborder, à se saisir de lui et à le déconnecter du contexte local dans lequel il est parfaitement intégré et n'a rien de bizarre : il faut le dé-contextualiser. Pour ensuite le considérer selon notre point de vue, repérer ce qu'il a de curieux ou d'anormal, il faut le placer dans le cadre de notre société, où on le contemple et où on voit comme il s'écarte de nos valeurs et de nos habitudes : c'est la re-contextualisation. L'exotisation est un changement de contexte, par lequel l'objet exotisé est mis à disposition (de lointain il devient proche) et qui construit son étrangeté", Staszak, 13.

<sup>1200</sup> Staszak, 18.

L'attrait évident de l'exotisme est exploité dans le récit puisque dès le moment où Julia pose les yeux sur le temple chinois, son enthousiasme laisse deviner qu'elle s'y rendra.<sup>1201</sup> Néanmoins, malgré ses connotations positives, l'objet exotique ne garantit pas une expérience avantageuse car il est instrumentalisé à des fins malhonnêtes, comme l'est aussi notre prochain exemple. Dans le roman, l'objet exotique cadre et incarne une "altérité repérée" et répétée puisqu'il est à la fois la représentation d'une mode réelle et la reproduction d'une fonction symbolique au sein du récit ou d'un récit du corpus à un autre. Ainsi, la répétition des comportements "déplacés" par rapport à la norme (anglaise) prévisible tient à la dé-contextualisation que permet l'objet exotique et devient "attendue, annoncée" du fait de sa récurrence. En ce sens, nous pouvons considérer que l'exotisme constitue une des provinces de l'imaginaire collectif qui émane de ces textes.

Le goût de l'exotisme s'exprime aussi par l'ananas qu'un riche client de la modiste chez qui Eliza habite lui donne en cadeau, si ce n'est en offrande, dans *The Innocent Fugitive* : "They insisted I should partake of the kind present, as they termed it, of their friend; and the gentleman immediately cut a large piece of the pine-apple, and begged he might have the honour of presenting it to the finest woman in England; and, as I returned a part, he swore by his Maker that my hands were polished ivory".<sup>1202</sup> Introduit en Europe au XVII<sup>e</sup> siècle, ce fruit connut un engouement extraordinaire parmi les membres de la bourgeoisie et de la noblesse du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'ananas était si rare, et donc si désirable, que les consommateurs pouvaient louer le fruit à la journée dans l'optique de l'exhiber à la table du dîner.<sup>1203</sup> Plus qu'un signe ostentatoire de richesse, cultiver des fruits tropicaux était aussi la preuve de l'habileté des jardiniers au service des aristocrates les plus prospères. Ainsi, produire une récolte dans le climat anglais, avant l'arrivée du système de chauffage à eau chaude en 1816, était une prouesse horticole parfois décrite comme un art.<sup>1204</sup> Quand le client de la modiste lui apporte un présent si précieux, il fait en réalité presque littéralement étalage de son pouvoir, puisqu'il a su apprivoiser la nature sauvage en l'important dans la civilisation anglaise ("he desired a fruit plate to be brought, and

---

<sup>1201</sup> "Oh, Louisa! Louisa! Do look at that round building all over gold, in the midst of the trees [...] What a lovely thing a Chinese temple is!", *Julia de Vienne*, vol. 1, 15.

<sup>1202</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 52-53.

<sup>1203</sup> Comme l'écrit Staszak, 14 : "un objet exotique attise l'intérêt et le désir ; on souhaite le posséder" ; "One estimate reported in the *Gentleman's Magazine* of 1764 calculated that it cost £80 (about £9300 now) to build a pinery that could produce 150 pineapple plants a year; another £50 (£5819) for the plant stock, plus £21 (£2444) annual running costs (for maintenance, tanner's bark, coals, carriage and labour)", Ruth Levitt, "A Noble Present of Fruit: a Transatlantic History of Pineapple Cultivation", *Garden History*, vol. 42, n° 1 (2014), 110-11.

<sup>1204</sup> Levitt, 111.

took from his pocket a pine-apple and some peaches").<sup>1205</sup> L'héroïne partage aux yeux du personnage masculin le caractère inestimable et recherché de l'exotisme, comme le suggère d'ailleurs la métaphore qui l'assimile à l'ivoire. Par conséquent, son désir d'appropriation s'étend à Eliza, qu'il veut à sa disposition. L'objet exotique – l'ananas – sert de monnaie d'échange ; il permet indirectement un type de transaction entre l'homme riche et la modiste à qui Eliza ne fait pas confiance, à juste titre. Malgré les réticences de l'héroïne, celle-ci l'encourage à céder aux avances de son client, en vain. Lorsque la modiste quitte les lieux le soir venu pour se rendre au théâtre, il surgit, ivre et "capable des actes les plus vils" ("capable of the basest actions") mais Eliza échappe au pire grâce à l'aide d'une domestique qui lui permet de le raisonner. Si l'implication de la modiste n'est pas avérée, sa préméditation ne fait aucun doute pour la protagoniste ("though this evening had been intended for the completion of my ruin, he would now trust to my gratitude, and if he found me really endued with that *heavenly virtue*, I should find he would amply repay my condescension") ni même pour la lectrice, habituée à ce que les métiers de la couture signalent la mise en danger de la chasteté des jeunes femmes.<sup>1206</sup> Jennie Batchelor explique ainsi que l'association répandue de l'amour de la mode à la perte de la vertu dans la littérature populaire influença certainement l'image scandaleuse des modistes, parfois assimilées à des tenancières de maison close.<sup>1207</sup> Il est donc intéressant de noter que la boutique de la couturière, espace national et domestique, est le lieu associé au péril dans l'imaginaire commun à ces romans. L'opposition du national et de l'étranger y est plus complexe qu'une dichotomie manichéenne, les deux pouvant aussi bien être zone à risque que zone de confort, puisque le concept de l'exotisme implique finalement la rencontre de deux imaginaires

---

<sup>1205</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 52. La difficulté bien connue de la production de l'ananas apparaît également sous la plume de Jane Austen qui satirise le hobby ambitieux du général Tilney dans *Northanger Abbey*.

<sup>1206</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 57.

<sup>1207</sup> Batchelor cite notamment la description de Robert Campbell qui publia un ouvrage sur les commerçants londoniens en 1747 : "The Title of Milliner [is] a more polite Name for a Bawd, a Procuress, a Wretch who lives on the Spoils of Virtue, and supports her Pride by robbing the Innocent of Health, Fame, and Reputation: They are the Ruin of private Families, Enemies to conjugal Affection, promote nothing but Vice, and live by Lust", Jennie Batchelor, *Dress, Distress and Desire: Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005), 56. Encore en 1814, Burney dépeint les métiers de la couture comme un milieu dangereux, considéré comme déshonorable pour Juliet qui se résout à subvenir à ses besoins en devenant une des couturières de Miss Matson. Cette dernière lui interdit de travailler dans l'intimité de sa propre chambre mais fait d'elle la vitrine de son atelier. Étant donné que Juliet semble se produire sur scène, elle est autant sexualisée que pouvaient l'être les actrices par les clients masculins : "these gentlemen, for their idle moments, chose to deem all of the unprotected young women whom they thought worth observance, their natural prey", *The Wanderer*, 345-46.

géographiques. Qui plus est, la domestication de l'objet considéré comme exotique, marqueur de statut, est récupérée pour négocier la domination de la femme, réduite elle aussi à son altérité.

Un autre passage du même roman semble présenter le goût de l'exotisme comme un fétichisme via la description du cabinet de curiosités qu'un personnage fait visiter à Eliza et ses compagnons. Le couple d'aristocrates excentriques à qui ils rendent visite à Londres semble avoir perdu le sens des réalités. Lady W——, extravagante et superficielle, collectionne les animaux exotiques comme des trophées qui récompensent son flair pour l'extraordinaire, tandis que son mari insensible au sort des nécessiteux se dérobe systématiquement à ses promesses de venir à leur secours.<sup>1208</sup> L'épisode dans "la chambre des merveilles" permet de caractériser Lady W—— comme un personnage grotesque et crédule. Comme elle le prévoyait, les instants passés en compagnie des animaux sont effectivement amusants ("will your Ladyship like to see my curiosities? —I assure you they are the drollest things you ever saw"), mais ce aux dépens du personnage plutôt que grâce à la ménagerie :<sup>1209</sup>

We had just entered the room of wonders, which consisted of a monkey, a tortoise, and a lizard, when the servant acquainted her Ladyship, "That the man with the golden mouseniantipiania, which he had taken in the island of——, and for which he had refused a hundred guineas offered him by a noble Duke, was below, and desired to know if her ladyship chose to purchase the greatest curiosity that ever was seen."

"To be sure, I should like such a *rarity* of all things," cried Lady W——. "Let him come up, John, I long to see the beauties of such an outlandish thing, and if I like his price, will purchase it."

The servant returned and informed us, "That the man refused to show the curious animal to any one but her Ladyship, who, he understood, was a perfect judge of those matters."

"'Tis very wonderful," said Lady W——, simpering, while a look of satisfaction beamed from her eyes, "that my little skill in those matters should have got so much win! But, however with your Ladyship's leave, I will absent myself for a few minutes; and I hope you will not want amusement in the company of those oddities, till I go and see if I can augment to their number."

"We are likely to spend a most *wonderful agreeable day!*" said Lady Caroline. "I almost repent of this visit."

"Your Ladyship cannot but allow that there is, however, much novelty in the entertainment," replied Miss Mirfield.

"Yes," said Benet, "Lady W—— is, in the true sense of the word, an innovator. But what could possess a nobleman of his Lordship's consequence to take such a helpmate is, to me, a matter of much wonder! Gad take me, if I do not think her the most perfect Hottentot I ever saw!"

---

<sup>1208</sup> Les preuves de l'égoïsme de lord W—— sont multiples. Il refuse par exemple son aide à un malade de la tuberculose qui travaille pour lui : "I have given him my word," replied the peer, in an accent not the most harmonious, "that I would exert myself to serve him; but, if I am to be dictated to as to the particular time I shall give myself no further trouble about him [...] I wash my hands of him", *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 40.

<sup>1209</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 43.

"No, Sir," said Lady W——, who now entered; "it has, I assure you, nothing hottentottish about it—it is the most perfect of nature's works, and I should not have begrudged, had I given two hundred guineas instead of one! Did your Ladyship ever before see so beautiful a creature?" presenting a small animal, the skin of which appeared to be beautifully marked with gold-coloured hair.

"Cut me up!" cried Benet, "if I do not think it is the very identical dormouse which we saw in the hands of an Irishman in our journey to town. Do you, Miss Mirfield, perceive any difference, except in the very curious colouring of the skin, which, I dare say, Mr. Paddy has been at no little pains in dying with a pencil."

Lady W—— turned pale at this discovery.<sup>1210</sup>

Les termes que Lady W—— utilise pour qualifier les animaux ("curiosities", "wonders", "the drollest things", "such a *rarity*", "oddities", "such an outlandish thing") témoignent de son obsession pour l'étrangeté. L'accent sur "rarity" révèle son incompetence, puisqu'elle tombe dans le leurre du marchand qui transforme un animal commun, le loir, en spécimen tropical, "the golden mouseniantipiania", en l'affublant d'un nom imaginaire aux consonances vaguement latines (et donc scientifiques). L'animal n'est pas rare, il est inexistant, mais elle estime que la bête en question doit être précieuse dans la mesure où elle n'en a pas entendu parler. La somme qu'elle dépense allègrement donne donc raison au proverbe selon lequel tout ce qui rare est cher, c'est-à-dire qu'elle crée les conditions qui rendent lucratif le commerce d'animaux exotiques. La caducité de sa prétendue expertise pourrait indiquer celle de la supériorité de la noblesse, mettant en question son pouvoir et son style de vie. Étant donné que la ménagerie tropicale suscite l'exaspération de Lady Caroline, un personnage pourtant du même rang mais plus sensible et sensée que Lord et Lady W——, le goût de l'exotisme met plus particulièrement l'accent sur les dérives comportementales d'une partie ciblée de la société qui veut à tout prix suivre les dernières tendances, un peu comme le fait l'attaque du singe sur Mr Lovel dans *Evelina*. Le capitaine Mirvan instrumentalise un singe vêtu "*à-la-mode*" pour tourner en dérision le petit-maître obnubilé par son apparence. En déclarant que le singe et Mr Lovel semblent faire partie de la même famille, le capitaine suggère les limites de la domestication et des règles de politesse. Ainsi, lorsque "Monsieur *Grinagain*" mord l'oreille de Mr Lovel après qu'il l'a frappé par dépit, il paraît clair que l'élégance de la tenue ne rend pas celui qui la porte plus civilisé.<sup>1211</sup>

---

<sup>1210</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 44-47.

<sup>1211</sup> "'Captain,' said Lord Orville, 'the ladies are alarmed, and I must beg you would send the monkey away.' 'Why, where can be the mighty harm of one monkey more than another?' answered the Captain. [...]"

Lady W—— n'est pas le seul personnage que cette scène permet de mieux cerner. Mr Benet, le jeune homme arrogant revenu de son Grand Tour (le même qui est comparé à une souris quand il retrouve brièvement un peu d'humilité, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre) est la figure archétypale de l'homme blanc, condescendant envers les femmes et les autres cultures ("Mr. Paddy", "Hottentot").<sup>1212</sup> Lorsqu'il reconnaît que Lady W—— a le mérite d'être une innovatrice ("innovator") juste avant qu'elle soit décrédibilisée, le compliment perd son sens. Il en ressort que la recherche de la nouveauté coûte que coûte prive Lady W—— de son esprit critique, un aveuglement qui pourrait sous-entendre que comme la rareté n'est pas nécessairement un gage de valeur, l'innovation n'est pas toujours synonyme de progrès.<sup>1213</sup> Pour les adeptes du commerce d'animaux exotiques comme Lady W——, le désir d'appropriation traduit le désir de domestiquer l'étrangeté mais aussi sûrement celui de voyager par l'imagination sans quitter le domicile. Cette mise à disposition de l'objet exotique en fait l'accessoire d'une forme d'évasion, dans une société engoncée dans ses principes où les rôles sont attribués en fonction du genre et du statut sans possibilité d'évolution facilement accessible. En effet, la critique en filigrane faite à l'encontre de la possession d'objets exotiques par les personnages qui assistent à l'épisode ne concerne pas la question de l'appropriation culturelle ni le souci du bien-être des animaux concernés, qui seraient des reproches plus actuels, mais uniquement le problème des écarts de conduite de Lady W—— qui décrédibilisent et déstabilisent l'organisation de la société.

Dans les romans du corpus, architecture, fruits et animaux exotiques trahissent l'ethnocentrisme de la société géorgienne. Si ces textes ne remettent pas activement en cause la fascination provoquée par ces "curiosités" qu'ils représentent, ils associent leur instrumentalisation et leur objectification au pouvoir de la classe dominante, suggérant que leur exploitation est caractéristique des dérives qui lui sont propres. Dans l'imaginaire commun à ces récits, le goût de l'exotisme est à la fois un travers national qui profite aux puissants et un moyen

---

Poor Mr. Lovel, too much intimidated to stand his ground, yet too much enraged to submit, turned hastily round, and, forgetful of consequences, vented his passion by giving a furious blow to the monkey. The creature, darting forwards, sprung instantly upon him, and clinging round his neck, fastened his teeth to one of his ears", *Evelina*, 401.

<sup>1212</sup> "The word *Hottentot* (when referring to the people, or their language) is generally considered both archaic and offensive; the word *Khoekhoe* is now usually used in its place", "2. *derogatory (offensive)*. In extended use. A person of inferior intellect or culture; an uncivilized or ignorant person", "Hottentot, n. and adj." *OED*.

<sup>1213</sup> Une question qui rappelle à nouveau le débat contemporain sur l'imitation dans l'art, voir le chapitre 2 de la première partie.

de se libérer des règles de bienséance locales, généralement au désavantage des plus vulnérables (Julia est manipulée et enlevée, les charmes d'Eliza sont brocantés, les moins fortunés se voient refuser l'aide du fastueux Lord W—— qui préfère financer le train de vie de son épouse), des groupes eux aussi identifiés par leur altérité. Nous terminerons notre étude de la représentation d'un ailleurs imaginé à partir d'un centre national en nous concentrant sur le regard porté sur les sociétés européennes.

### 3. Attraites et périls du continent

Le discours tenu dans les romans du corpus reproduit certaines contradictions répandues dans l'imaginaire social à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les références au continent, élogieuses ou défavorables, foisonnent, profusion que nous tâcherons d'étudier en nous concentrant principalement sur quelques-uns des nombreux exemples de francophilie et francophobie, puisque la France est le pays étranger qui figure le plus abondamment dans ces textes. Contrairement aux contrées "exotiques" dont il faut importer ce que l'on croit en être l'essence, le continent européen représente un espace accessible, différent mais proche, aussi bien géographiquement que culturellement. La place spéciale qu'il occupe dans l'imaginaire anglais révèle là aussi une fascination pour l'ailleurs, mais qui cette fois relève moins de la curiosité conquérante et paternaliste suscitée par l'exotisme que de la rivalité, notamment de la crainte qu'une trop grande familiarité engendre une francisation. Cet intérêt consensuel pour la culture continentale, qui s'exprime entre autres par le rite du Grand Tour, l'enseignement de la langue et la passion pour les arts, le théâtre et l'opéra italiens et français, n'est donc pas lié à l'envoûtement du "bizarre" mais à l'appréciation de ce qui est perçu comme plaisirs raffinés.<sup>1214</sup> En ce sens, nous soutiendrons que du point de vue de l'imaginaire géographique manifesté par ces récits, le continent – la France en premier lieu – constitue une province ou une périphérie qui dévie du centre national, et surtout londonien, tout en lui étant étroitement lié. Précisons ici que nous

---

<sup>1214</sup> "Originally, the Grand Tour had been a means to extend instruction for privileged university-educated young gentlemen, and had become, as Reynolds and Wilson showed, essential for the aspiring artist. But until the French Revolutionary Wars (especially the French Terror of 1792-3) put an end to much continental travel (and thereby gave an enormous boost to domestic tourism), the Grand Tour had become an altogether different affair. It involved people of all ages, men as well as women and children – in short, families – and less socially elevated and less well-educated people than the aristocratic male heirs who had once frequented French and Italian academies", Brewer, 632.

nous plaçons de la perspective de l'imaginaire géorgien car nous nous concentrerons avant tout sur l'aspect le plus notable représenté dans ces textes, à savoir l'aspect moral plutôt que la dimension politique et économique plus tangibles qu'ils n'abordent pas directement (et qui, historiquement, suggèreraient certainement une autre dynamique). Ces récits présentent l'Angleterre comme le centre ou le modèle moral autoproclamé qui entretient des échanges bilatéraux complexes avec sa province. Par commodité, nous considérerons que le point de vue manifesté dans les romans du corpus reflète un sentiment national, unifié par la capitale où tous les romans furent publiés, sans chercher à distinguer des variations régionales ni nous pencher sur les relations qui unissaient Londres à sa périphérie britannique, à une époque qui vit l'émergence d'une culture et d'une littérature nationales.<sup>1215</sup> Cette prépondérance de la dimension morale nous permettra de voir que la représentation des attractions et menaces du continent signifie que ces récits dépeignent avant tout l'altérité comme une possibilité d'altération de l'identité. À ce titre, le voyage depuis, sur et vers le continent est un moyen narratif de changement ou de transformation.

Commençons par *The Innocent Fugitive* dans lequel la France apparaît comme un refuge contre la condamnation morale de la société anglaise pour Eliza et son père. Leur vision idéalisée de la France comme une terre d'accueil idyllique où ils pourraient couler des jours heureux sans qu'Eliza soit jugée pour avoir donné naissance hors mariage les amène à vouloir y émigrer :

"a father, who will resign even his native land [...] I am determined to quit England, and that for ever, if my much-loved child has the least desire to leave a place that may renew any of those disagreeable sensations which I would wish to be buried in oblivion."

"[...] Yes, my father, remove me from the obloquy to which my cruel fate will unavoidably subject me—take me from the tongue of calumny." [...]

"I will to-morrow leave this place, to put things in a train for our emigration; and hope, by the time Lady Caroline has settled her business in Italy, I shall have fixed on some charming spot in the South of France, where we will spend our days in blessing Heaven, who has still left us the first of luxuries, which derives from the power of cheering the hearts of the mourner, the widow, and the stranger."<sup>1216</sup>

La destination envisagée par le père de l'héroïne est d'autant plus éloignée des règles de la société anglaise qu'il n'imagine pas s'installer à Paris, ni même dans une ville clairement identifiée, mais

---

<sup>1215</sup> "Although it may have become possible to imagine the nation, there was no one way of doing so. [...] The way we represent a nation in art and literature does not just offer a description but expresses a choice", Brewer, 660-61 ; "the 'rise' of the creative autonomous aesthetic object called the English novel", Siskin, 186.

<sup>1216</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 27-28.



dans un lieu manifestement rural. Les personnages associent à la chaleur du climat des mœurs accueillantes. L'endroit mentionné donne forme à la nostalgie de la nature préservée, un endroit primitif où les comportements humains ne seraient pas encore parasités par les codes de la vie urbaine, où la bienveillance s'étend à tous, qu'ils soient ou non étrangers, où l'humanité passe avant les notions d'identité.<sup>1217</sup>

La réalité ne vient pas déromper le père d'Eliza puisqu'il meurt avant qu'ils puissent mettre leur projet à exécution, mais la protagoniste se retire tout de même en France pour s'isoler dans un couvent, comme de nombreux autres personnages féminins en décalage avec les attentes de la société de leur pays de naissance avant et après elle. L'expérience d'Eliza se distingue de celle de nombreuses homologues, toutefois, en ce qu'elle se rend dans ce couvent de son propre chef et que son séjour lui est plaisant, puisqu'elle y rencontre des personnes dignes de confiance, en particulier l'abbesse : "free from bigotry which marks the lower order of catholics, she has, with a great deal of good-nature and candour, as many of the cardinal virtues as generally fall to the lot of any individual in Christendom. A character of this stamp, I need not tell my Anna, is a valuable companion for her friend".<sup>1218</sup> La remarque d'Eliza indique une des raisons premières du sentiment anti-Français incarné par certains personnages des romans du corpus, l'anticatholicisme suscité par un dogme considéré comme excessivement rigoureux par rapport à l'anglicanisme. La manière positive dont la France est représentée dans *The Innocent Fugitive* semble ainsi également être due à la modération et à l'intérêt peu typiques avec lesquels l'autrice dépeint le catholicisme, par exemple lorsqu'Eliza décrit la cathédrale d'Orléans : "the cathedral is a noble structure, but built in so Gothic a style, that it naturally led me, as I viewed it with attention, to think on the records of antiquity. — How extensive the track! and how intricate the maze! for where is the historian who can, with *truth*, assert the epoch when all things began?"<sup>1219</sup> L'architecture gothique déclenche chez l'héroïne une réflexion sur le passé qui, à nouveau, associe la France à un temps et un style révolus. Ce rapprochement rappelle que la profusion de paysages français et italiens dans les romances gothiques explique aussi la défiance du roman

---

<sup>1217</sup> À ce titre, le décor précède la "simplicité pastorale" qui règne autour du château de Monsieur St. Aubert en Gascogne, Anne Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho, A Romance, Interspersed With Some Pieces of Poetry* (1794), § 2, consulté le 15 juin 2021 sur <http://www.gutenberg.org/files/3268/3268-h/3268-h.htm>.

<sup>1218</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 181. Les épreuves rattrapent vite l'héroïne puisque son enfant meurt du typhus quelques temps après leur arrivée : "My little cherub, beautiful even in death, had breathed its last", vol. 2, 204.

<sup>1219</sup> *The Innocent Fugitive*, vol. 2, 119.

anglais de la fin du siècle à l'égard de ces pays. En effet, d'après Siskin, les producteurs et productrices du *novel* se détachaient de la *romance*, ancré dans un ailleurs temporel et géographique, en accordant davantage de poids aux questions nationales : "the initial role of novelism in instituting nationalism in Britain turned upon the generic identification of France with the older form of romance the novel claimed to supersede".<sup>1220</sup> Ces courts extraits d'un des romans du corpus les plus francophiles mettent donc en évidence des écarts par rapport à la norme anglaise qui contribuent à rendre la place de la France dans l'imaginaire commun à ces textes pour le moins ambivalente ; l'écart géographique recouvre en réalité l'absence de conformité religieuse et la déviation par rapport à une nouvelle norme fictionnelle.

La religion catholique est plus problématique dans *Constance* puisque pour échapper à la persécution de sa mère catholique et de son nouveau mari qui veulent la convertir ("in a state of continual persecution"), Adelaide, un personnage franco-anglais de confession anglicane fait le trajet inverse d'Eliza évoqué ci-dessus pour se réfugier en Angleterre.<sup>1221</sup> La menace de l'Église romaine fait paraître la France comme un pays hostile pour le personnage qui embarque à bord d'un paquebot avec le cousin de Constance à son retour d'Europe.<sup>1222</sup> La traversée de la Manche paraît dangereuse pour une femme seule ou accompagnée de sa domestique comme Adelaide, telle qu'elle l'est aussi pour Juliet qui fuit la tyrannie d'autres Français dans *The Wanderer* des années plus tard, ce qui la conduit à solliciter l'aide du jeune Mr Stavenell dont l'allure lui inspire confiance.<sup>1223</sup> Comme Juliet, Adelaide refuse d'abord de révéler son identité ; elle laisse un mot qu'elle ne signe que de ses initiales, A. R., à Mr Stavenell qui l'appelle en conséquence "my inconnue".<sup>1224</sup> Trop anglicane pour les catholiques, Adelaide est aussi trop Française pour les Anglais comme la tante de Constance à qui Mr Stavenell écrit pour lui demander l'hospitalité. Cette dernière est persuadée qu'Adelaide ment et abuse de l'obligeance de son fils, puisque ceci serait le comportement qu'elle attendrait d'une Française :

I durst to say these are two French Madams that hadn't money enough in their pockets to bring them to town, and so they thought if they could manage to make the gentleman

---

<sup>1220</sup> Siskin, 186.

<sup>1221</sup> *Constance*, vol. 1, 95.

<sup>1222</sup> "Paquebot" est à comprendre dans son sens vieilli, d'après *Le Grand Robert*, qui traduit le terme "packet-boat" utilisé dans le récit, un type de bateaux commun au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle faisant la navette entre deux ports pour transporter courrier, marchandises et passagers, *OED*.

<sup>1223</sup> Sarah Harriet Burney fit ce trajet seule en se rendant en Italie où elle vécut de 1829 à 1833, un acte de courage qui suscita l'admiration de sa demi-sœur, Clark 1997, l.

<sup>1224</sup> *Constance*, vol. 1, 86, 89.

treat 'em, why it was very clever:—but for goodness sake let's see 'em—though may-be they'll give their beau the flip; ten to one they'll not come here.—Why should you think so Madam? Replied Constance—Because it's more natural to think so, Mrs. Stavenell returned [...] they'll make some excuse to get away, or take a French leave of him, and the girls will be delighted to think how nice they took him in.<sup>1225</sup>

L'expression "to take a French leave", s'éclipser sans permission (qui devint "filer à l'anglaise" de l'autre côté de la Manche par revanchisme), suggère à quel point le langage non seulement reflète les préjugés mais aussi conditionne l'imaginaire. Mrs Stavenall s'attend au pire de la part des Françaises car elle tient les "manières françaises" en piètre estime. Ainsi, lorsque le fiancé de Constance revenu d'un long séjour en France pour études la déçoit en ne respectant pas les usages anglais, Mrs Stavenell attribue son incorrection à l'incivilité du pays dont il aurait adopté les mœurs, même si les raisons de sa gêne sont en fait toutes autres : "if this was French manners, God keep her, she said, from them; for she never saw any thing so abominable".<sup>1226</sup> Puisque Lord Reycolm ne se conforme pas à l'étiquette de la société anglaise, elle estime que son impolitesse vient de son acquisition d'une autre norme comportementale, déviante.

Même si l'influence des mœurs continentales sur les comportements anglais est une source d'inquiétude récurrente, tous ne considèrent pas les attitudes françaises d'un mauvais œil. Après avoir entendu le récit sentimental d'un personnage masculin séparé de sa maîtresse qui ébranle le stéréotype de la frivolité à la française, l'héroïne de *The Convent* compare les priorités des hommes des deux nations :

My dear, we may talk of French levity, as much as we please, but shew me an Englishman in a thousand, who would "seclude himself from the cheerful haunts of men" for the loss of a mistress. Our country is famous, or rather infamous for suicide; and yet a disappointment in love is rarely the cause. A loss at the gaming table, or the gloominess of the weather, sends an Englishman to a halter or a pistol, with great alacrity: but he may be robbed of half a dozen mistresses, without a sigh. We should examine ourselves to know, why they are held in such slight estimation; but, my dear Maria, I fear the scrutiny would be too humiliating, and I forbear to make it.<sup>1227</sup>

La vision romantique de Sophia l'amène à remettre en question la supériorité du modèle anglais, en matière de sentiment du moins puisque sa réclusion forcée dans un couvent, situé encore une

---

<sup>1225</sup> *Constance*, vol. 1, 90.

<sup>1226</sup> *Constance*, vol. 1, 110. "There was a restraint in his behaviour, a want of cordiality in his expressions of joy at returning to his native country, that indicated more than appeared [...] After a stay of about *twenty minutes*, to the astonishment of all, he rose to take his leave; he was urged to stay dinner [*sic*], but was not to be prevailed on", 109.

<sup>1227</sup> *The Convent*, vol. 1, 191.

fois dans la région d'Orléans, la convainc plus tard de la perversion des religieuses françaises.<sup>1228</sup> Pour son oncle qui veut se débarrasser de sa présence encombrante, la France est une terre d'exil qui lui permet de faire en sorte que Sophia quitte la sphère domestique et nationale.

D'autres stéréotypes coriaces en disent plus long sur l'insécurité de la société anglaise vis-à-vis de la stabilité de sa propre structure que sur les nations étrangères décrites. Le soulagement d'Edward Osmond dans *Lumley-House*, un autre aristocrate de retour d'Europe, suggère que l'étranger, apparenté à l'efféminé, constitue une menace pour la distribution des rôles de genre établie en Angleterre : "I return, I hope, undebased by the fopperies of France, or the effeminacies of Italy; yet bearing in my heart a sincere admiration of the excellencies of each kingdom".<sup>1229</sup> Du point de vue britannique, immuable malgré son séjour, les modes et usages français et italiens marquent la vanité tout comme l'efféminement, deux notions qui connotent la défaillance de ces sociétés en discordance avec les attentes nationales. Le voyage est donc associé à une crainte de féminisation, vue comme une dégradation et une déviance, au sens psychologique du terme, ainsi que l'explique Joan C. Beal :

According to Cohen, exposure to the French language and French culture via the Grand Tour, a vital rite of passage for the young gentleman, was seen as a way of smoothing the rough edges of English masculinity but as always carrying the danger of emasculation and effeminacy. Cohen suggests that anxiety about the feminization of the English gentleman was personified in the figure of the fop and that one of the characteristics of the fop was that he was "Frenchified" (Cohen, 1996: 9). Johnson's (1755) definition of the word *frenchify* as "to infect with the manner of France; to make a coxcomb" continues this association of the French language with stereotypes of foppishness.<sup>1230</sup>

Couplé à l'expression "the fopperies of France" employée par Osmond, l'argument de Beal invite à revenir sur la scène d'*Evelina* précédemment citée afin de considérer que le tour joué par le capitaine Mirvan, francophobe s'il en est, contre le vaniteux ("foppish") Mr Lovel laisse entendre que les petits-maîtres anglais "à-la-mode" ne font que singer les fantaisies de la noblesse française.<sup>1231</sup> Comme son mépris envers Madame Duval, dont la francophilie prétentieuse apparaît tout aussi grotesque que l'animosité du capitaine, son aversion pour Mr Lovel signifie en réalité le rejet de l'influence de l'étranger.

---

<sup>1228</sup> *The Convent*, vol. 2, 114.

<sup>1229</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 134.

<sup>1230</sup> Joan C. Beal, "'À la mode de Paris': Linguistic Patriotism and Francophobia in 18th-century Britain" in Carol Percy & Mary Catherine Davidson (éds.), *The Languages of Nation: Attitudes and Norms* (Bristol : Multilingual Matters, 2012), 144.

<sup>1231</sup> *Evelina*, 30, 399.

La tendance de Burney et de ses imitatrices à parsemer leurs récits de mots français traduit également le lien étroit entre la mode et tout ce qui se rapportait à la France, qu'elles y cèdent elles-mêmes dans des passages de narration ou qu'elles s'en servent pour dénoncer les manières d'un personnage comme le firent d'autres avant elles : "Gilmore tells us that '[e]xposing affectation by assigning a heavily Gallicized diction to characters was a favorite device of writers, for example Melantha in Dryden's *Marriage a-la-Mode* (1673) and Bellarmine's notes to Leonora in Fielding's *Joseph Andrews* (1742)".<sup>1232</sup> Il est donc intéressant de remarquer qu'à l'occasion de la publication de *The Wanderer*, un critique reprocha à plusieurs reprises à Burney, dont le séjour prolongé en France était bien connu, de commettre des gallicismes : "she appears to have forgotten the common elegancies of her native tongue; and, throughout her preface, to have indulged her impartiality between the rival nations, by adopting a phraseology which is neither French nor English, but uniting the bombast of the one with the awkwardness of the other".<sup>1233</sup> L'évolution de la place du français dans la fiction de Burney coïncide effectivement avec ses différents degrés de maîtrise, puisque ce n'est qu'après avoir rencontré le général Alexandre d'Arblay en 1793 qu'elle le parla couramment.<sup>1234</sup> Néanmoins, certainement que le choix de la Révolution française comme toile de fond gêna le journaliste au moins tout autant que la syntaxe de la romancière. Si elle ne cautionne pas le règne du "terrible Robespierre" ("the terrific Robespierre"), elle n'offre pas non plus un portrait éclatant de l'Angleterre au moment où le pays tout entier célébrait pourtant sa victoire sur Napoléon. La présence française écrasante dans le récit put paraître "antipatriotique", pour reprendre l'accusation parfois imputée à l'emploi jugé abusif d'expressions étrangères, selon Beal qui met en lumière les deux facettes de l'usage du français : "on the one hand, knowledge of French is a mark of education and gentility but, on the other hand, overuse of French words and pronunciations, like the adoption of French fashions, is seen at best as a 'fantastical badge of foreign foppery' and at worst as unpatriotic".<sup>1235</sup>

---

<sup>1232</sup> Beal, 144.

<sup>1233</sup> *The British Critic: a New Review* (Londres : F. and C. Rivington, 1814), n.s. vol. 1, 376 ; "the language in which the argument are clothed, has too much of the French declamation in it, to have its full effect upon an English mind", 386.

<sup>1234</sup> "Fanny had taught herself to read French, but unlike Susan she had never lived in France and she refused to say anything in company, for fear of revealing her ineptitude. [...] D'Arblay's suggestion that they should be language tutors to each other was a clever use to spend time alone with Fanny. [...] They began to write for each other *Thèmes*, or exercises in composition—d'Arblay's in broken English, Fanny's in equally stilted French—which they lovingly corrected before returning", Chisholm, 165.

<sup>1235</sup> Beal, 143.

Puisque parmi les neufs romans du noyau de l'école Burney, seul *Terentia* fut publié après le début de la Révolution, nous ne nous attarderons pas sur la perspective britannique de l'événement dont l'impact sur le Romantisme est bien connu. Nous nous intéresserons uniquement à ce roman dans lequel les bouleversements politiques qui en découlent se traduisent dans le discours anti-républicain tenu par certains personnages, tels que celui qui, alors qu'il partage la calèche de l'héroïne, présente l'événement comme une catastrophe nationale : "What is the depression of a single individual, when compared to a national calamity. How happy are we, madam, safely lodged in this land of liberty; and how gladly would the monarch of France join our party, could he quit the progressive ill who now await him".<sup>1236</sup> En se réappropriant un principe clé de la rhétorique révolutionnaire, le personnage fait de l'Angleterre le vrai pays de la liberté. Il implique que les méthodes françaises sont cruelles et sanguinaires, une idée communément admise par ses contemporains qui établit la France comme une contrée barbare dans l'imaginaire social. Par conséquent, les Français paraissent indissociables de leurs circonstances politiques, si bien que l'attrait de la mode et de la culture françaises en devient plus douteux : "They succeed in making the English dupes to their foibles; but as to sound policy, and all that, *where is it now?* The Bastille was their theatre of politics; and now that is no more, all their political government is sinking to the ground".<sup>1237</sup> Le jugement du personnage nous ramène à l'inquiétude de la francisation abordée par Beal, quoique le péril à éviter ne se limite plus aux manières prétentieuses définies par Johnson au milieu du siècle, c'est-à-dire qu'il n'est plus seulement celui de la féminisation mais celui de l'altération de l'ordre et de la résistance à l'autorité.

Cette nouvelle nuance revêtue par la francisation se retrouve dans *Geraldine* (1820), dans lequel la narratrice attribue le peu de foi de Mrs Mowbray chez qui l'héroïne vit à son séjour sur le continent : "her long residence on the Continent had destroyed even the outward reverence for sacred things".<sup>1238</sup> Geraldine, accoutumée à l'austérité protestante dans laquelle sa mère l'a élevée, ne se sent pas chez elle dans cette famille qui encourage le luxe. Elle finit par en

---

<sup>1236</sup> *Terentia*, vol. 1, 53-54.

<sup>1237</sup> *Terentia*, vol. 1, 68.

<sup>1238</sup> *Geraldine*, vol. 1, 75. Geraldine reproche la même impiété à Mr Mowbray : "Mr. Mowbray considered religion as nothing more than a useful political engine. Hope and fear were powerful auxiliaries in governing the minds of men, and whether these passions were brought into play by the doctrines of Moses or of Christ, of Brahma or of Mahomet, appeared to him matter [*sic*] of perfect indifference. [...] He considered the priests of every religion under the sun, as a set of jugglers, who understood their art", 76-77.

questionner les valeurs dont elle a hérité, ce dont un ami l'aide à prendre conscience : "Don't let the Frenchified ways of this family put her maxims out of your head. Depend upon it, there is something else to be done in this world, besides talking nonsense and drinking coffee".<sup>1239</sup> Après un séjour de 18 mois sur le continent en leur compagnie, Geraldine est pourtant "francisée" à son tour : "The boasted amiable *legereté* of the French character had not been without its effect; it had counteracted her constitutional English reserve, and transformed the timid, shrinking manners of sixteen, into ease, grace, and self-possession".<sup>1240</sup> Cependant, cette fois l'incidence française sur le comportement de la protagoniste est vue favorablement car sa "légèreté" n'a pas l'ascendant sur la morale inculquée par son pays natal. Les manières françaises viennent contrebalancer sa réserve naturelle, de la même façon que le Grand Tour permettait d'adoucir la masculinité anglaise, toujours d'après Beal.<sup>1241</sup> Dans ce cas, la francisation ne soulève pas la question de la domination mais repose sur la collaboration d'influences réciproques et contradictoires qui favorisent l'équilibre et l'épanouissement du personnage.

Ces différents exemples de francisation ou de résistance à celle-ci s'accordent à montrer que les flux entre la Grande-Bretagne et le continent étaient perçus comme des facteurs de transformation. Les écarts de la France vis-à-vis du centre national sont ce qui la rendent à la fois condamnable et attrayante dans les récits du corpus. Ces contradictions s'expliquent par la rivalité entre les deux pays, ennemis militaires tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>1242</sup> Paradoxalement, le sentiment pro-britannique prégnant qui contribue à représenter le continent comme une périphérie dans ces textes est lié à la propre sphère d'attraction de la France, plus spécifiquement à la crainte que la France, elle aussi centre culturel, politique et économique fasse chanceler la construction nationale à laquelle le discours romanesque participait.

Les espaces et sites récurrents sur lesquels nous nous sommes concentrée ont en commun de mettre en tension le national ou le domestiqué d'une part et l'ailleurs ou le naturel de l'autre en les faisant se rencontrer. En un sens, ces espaces géographiques se raccrochent tous

---

<sup>1239</sup> *Geraldine*, vol. 1, 120.

<sup>1240</sup> *Geraldine*, vol. 2, 61.

<sup>1241</sup> Beal, 144.

<sup>1242</sup> De la Guerre de Succession d'Espagne (1702-1713) en passant par la Guerre de Succession d'Autriche (1740-1748), la Guerre de Sept Ans (1756-1763), la Guerre d'indépendance des États-Unis (1775-1783) pour finir, après la publication de la plupart des romans concernés, avec les Guerres de la Révolution française (1793-1802) et les Guerres napoléoniennes (1803-1815).

à la notion de voyage, mental ou corporel, et à ses risques (échanges imaginaires, reproductions culturelles de l'ailleurs, déplacements physiques et moraux). Leur intersection révèle la structure sociale qui conditionne le point de vue exprimé dans ces romans, tout en mettant en lumière des rapports de domination et des dynamiques de fuite ou d'évasion. Cette province de l'imaginaire à la Burney créée par la représentation de jardins domestiques, d'objets exotiques, et du continent européen ou de ses habitants reflète la perspective anglaise de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'ailleurs, qu'il soit proche ou lointain. Sa dimension ethnocentrique n'est certainement pas exclusive à l'école Burney, elle reproduit l'imaginaire social, mais deux éléments la rendent plus singulière. D'abord, cette province de l'imaginaire collectif diffuse un regard spécifique, celui de la femme de moyens modestes (vraisemblablement), ensuite, elle est élaborée par la reproduction d'un univers diégétique limité devenu indispensable à une recette narrative, ce qui implique qu'elle émerge du texte par l'acte de lecture et l'intermédiaire de la lectrice.

\*\*\*

Dans ce chapitre, notre objectif consistait à démontrer comment les romans du corpus construisent un imaginaire collectif dérivé de l'imaginaire social. Si ces textes sont les produits de la société qui vit leur publication, ils sont aussi la manifestation d'un imaginaire spécifique élaboré par l'expérience de la lecture d'un format individuel répété au sein la communauté qu'ils composent. Fruits de l'imagination maîtrisée des romancières de l'école Burney, les récurrences soulignées dans notre étude constituent des amorces permettant la mise en réseau d'associations d'images qui esquissent un imaginaire perméable que ces mêmes romancières rendirent plus facilement définissable à force d'y puiser. Cet imaginaire collectif exprimé dans ces romans devint familier de la lectrice à qui il offrait une structure pour comprendre le monde fictionnel et réel.

Au cours de notre analyse, nous nous sommes d'abord consacrée aux manifestations de l'imagination en tant que faculté interprétative en nous concentrant sur le langage figuré de la peinture et sur la fonction des nombreux tableaux du récit. Nous en avons conclu que les images mentales ainsi créées jouaient un rôle didactique et que les portraits, notamment, étaient des dispositifs narratifs qui impliquaient un processus de reconnaissance charnière dans le récit. Ensuite, notre étude du langage de l'imagination a révélé que le jargon Burney était la source



d'innovations sémantiques qui mettaient à contribution l'imagination de la lectrice à la fois comme faculté créatrice ou transformatrice et comme mode de jugement. Grâce à la synthèse d'images que l'imagination exige, le langage de l'oppression, principalement, permet de développer l'empathie, d'abord narrative (à l'égard des personnages) puis non-fictionnelle (applicable dans le monde). Nous retiendrons de notre examen du songe que le récit onirique, utilisé avec parcimonie, dévoile une culpabilité réprimée de nature différente chez les personnages féminins et masculins, mais qu'il suit des schémas répétitifs exprimés dans le même jargon qui l'ancre dans l'imaginaire. La terminologie du rêve typique du noyau de l'école Burney réapparaît dans *Camilla*, qui le relaie à son tour en le faisant collaborer avec le modèle du cauchemar gothique développé par Radcliffe. À la différence du rêve gothique qui étreint tout le récit, celui de Burney est contenu en épisodes au cours desquels l'imagination débordante réprimée s'exprime avec violence : il s'impose alors comme site de résistance contre une structure sociale étouffante. La même chose peut être dite des rêves dans *Julia de Vienne*, un roman qui reprit ce motif pour sonder la construction de l'identité de la femme. Nous avons également établi que les récits de rêve offraient un cadre privilégié pour explorer les limites génériques, puisqu'ils combinent un questionnement sur le pouvoir de l'imagination et sur les contraintes imposées à l'expression féminine. Enfin, notre attention s'est portée sur les sites et provinces de l'imaginaire, nationaux ou étrangers, afin d'examiner le rôle de l'ailleurs dans ces textes. Il en est ressorti que ces espaces d'intersection du domestiqué et du naturel étaient la représentation d'une perspective ethnocentriste affichée dans le roman anglais de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qu'ils mettaient en lumière une norme nationale stricte dont il était facile de dévier.

Tout au long des trois derniers chapitres, nous avons tenté de particulariser le jargon Burney défini dans l'introduction de cette partie. Notre objectif était de montrer qu'il constituait un style identifiable par les critiques de l'époque. Ces récurrences linguistiques, structurelles et thématiques portent la voix des romancières de l'école Burney qui coopèrent par un jeu d'emprunts et de reprises. Nous avons établi que leur jargon témoigne d'une résistance collusoire : il contribua à banaliser des formes discrètes de transgression, puisque ces textes dénoncent les travers d'un système de pouvoir tout en se conformant en grande partie à ses règles.

Cette analyse nous a permis d'identifier une esthétique de l'esquive propre à ces romans. Celle-ci traduit l'*ethos* prudente de ces écrivaines et peut s'observer aussi bien dans leur représentation de l'identité de la femme que dans leur emploi d'éléments lexicaux. Nous avons vu que la voix narrative s'adresse à la lectrice sur le mode de la confidence ; plus précisément, la narratrice crée une impression d'intimité entre la lectrice et l'héroïne en jouant le rôle de médiatrice bienveillante. Cette proximité met l'accent sur leur position partagée de femmes, notamment sur les raisons de leur sentiment d'identité instable. Bien que la suggestion soit le mode de communication privilégié dans ces romans, ces récits affichent une quête de la vérité qui s'exprime spécifiquement par une mise en valeur du pouvoir de la dénomination. Cette recherche hésitante du sens tend à pallier la fragilité et l'imprécision du statut du roman, car elle compense certaines inquiétudes alors suscitées par la fiction. Nous avons ainsi confirmé que le langage de l'évitement caractérise la communauté de récits appartenant à l'école Burney. Répété d'un roman à l'autre, il guide à la fois les émotions et l'interprétation de la lectrice. De là découle un deuxième aspect fondamental du jargon Burney, à savoir sa propension à cultiver la collaboration textuelle de la lectrice avec un soin singulier. Nous avons ainsi constaté qu'il associe la puissance des affects et de l'empathie au processus d'identification et, plus généralement, à l'expérience de la lectrice. Trois modes de coopération encouragent l'immersion de cette dernière : une coopération verbale, une coopération empirique et une coopération intertextuelle. Combinés en réseau, ces modes enrichissent l'encyclopédie de la lectrice. En lisant ces récits de l'école Burney, elle apprend en effet à repérer les signes avant-coureurs de situations récurrentes ; "pour apprendre à lire, il faut aller à l'école", affirme un proverbe québécois. Autrement dit, chacun de ces romans collabore à un savoir-faire interprétatif. Or, cette

compétence repose sur l'identification d'un imaginaire collectif propre à la sororité de romancières et de lectrices générée par l'école Burney. Pour étudier cet imaginaire, nous nous sommes focalisée sur le langage figuré de la peinture ainsi que sur la représentation de tableaux afin de démontrer que l'imagination était d'abord une faculté interprétative. Les innovations sémantiques du jargon Burney que nous avons ensuite mis au jour ont dévoilé que l'imagination de la lectrice était sollicitée comme faculté créatrice et mode de jugement également. C'est-à-dire que la synthèse d'images que requiert le jargon Burney sert spécialement à développer l'empathie. Notre examen du récit de rêve, une des manifestations les plus saillantes du langage de l'imagination, a révélé une terminologie caractéristique de ces épisodes au sein de l'école Burney. Ce vocabulaire réapparaît dans *Camilla* puis *Julia de Vienne* où il subit conjointement l'influence du cauchemar gothique à la Radcliffe. Tandis que dans les romans gothiques, l'atmosphère cauchemardesque envahit le récit tout entier, le rêve sur le modèle de l'école Burney est contenu en scènes où l'imagination réprimée s'exprime avec violence. En d'autres termes, le rêve délimite un site de résistance contre une structure sociale suffocante. De plus, d'autres sites de l'imaginaire, géographiques en l'occurrence, s'avèrent fréquents dans nos récits : provinces de l'imaginaire, ils permettent de mieux saisir la perspective ethnocentriste portée sur l'ailleurs au moment de leur publication.

Maintenant que nous avons une idée plus claire des éléments clés constitutifs du jargon Burney, nous avons fourni une réponse – certes incomplète – à la question de savoir comment l'école Burney des années 1780 fonctionne sur le plan narratif, ou encore comment ce jargon reproduit la marque de fabrique Burney. Dans la première partie, nous nous étions concentrée sur le "quoi" en définissant l'école Burney et ses enjeux à partir du concept de marque. Il nous reste désormais à explorer le "pour quoi" et le "pourquoi" : quels peuvent être les effets de ces romans sur la fiction postérieure ? Pour quelles raisons ces récits et leurs autrices sont-ils forclos de nos bibliothèques ? Peut-on (et devrait-on) y remédier ? Ces questions feront l'objet de notre dernière partie, consacrée à l'héritage de l'école Burney et aux trajectoires empruntées par ces textes et leurs romancières.



## Troisième partie : Héritages et trajectoires

Parce que les romancières de l'école Burney, comme tant d'autres de leurs contemporaines, furent vite oubliées, l'on tend à ignorer leur rôle dans une chaîne de transmission, leur contribution effacée par leur manque de visibilité. C'est pour cette raison que l'héritage de leurs romans restés dans l'obscurité bien qu'ils profitèrent de la renommée de Frances Burney — pour réutiliser les termes de notre titre — fera l'objet des trois prochains chapitres.

Notre dernière partie s'articulera ainsi autour des notions d'héritage et de trajectoire, deux concepts intimement liés tels que nous les entendons. Nous n'emploierons pas l'idée de trajectoire comme la suite des positions sociales occupées par ces autrices, ainsi que pourrait le concevoir la sociologie, mais nous y verrons le chemin parcouru par leur œuvre dans la mémoire, leur courbe d'évolution qui retracera notamment les influences littéraires laissées en héritage. Reconstituer leur trajectoire mémorielle nous permettra nous seulement de clarifier et d'évaluer leur succession, de comprendre les facteurs qui l'invisibilisent, mais aussi d'envisager des façons de remédier à cette carence.

Au cours de la deuxième partie, nous avons concentré nos analyses sur les neuf romans du noyau de l'école Burney (1785-1791) avec quelques incursions plus tardives d'une poignée d'"héritiers" du jargon Burney (*The Whim*, 1800 ; *Julia de Vienne*, 1811 ; *Things by their Right Names*, 1812 ; *Geraldine*, 1820). Nous avons fait ce choix dans le but de mettre en évidence l'influence continue mais dispersée de ce jargon, dont on retrouve des échos au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il nous semble en outre que la trop grande variété de styles et de dates entre ces quatre derniers romans ne permet pas de les rassembler au sein d'un chapitre. Dans la mesure où nous nous intéressons désormais à ce qui rend l'héritage de l'école Burney difficile à cerner, nous tâcherons de donner une vue d'ensemble de sa réception. Cette dernière partie sera donc plus généralisatrice que tournée vers les micro-lectures, à l'exception de son premier chapitre.

Afin d'étudier la postérité de l'école Burney, nous nous appliquerons d'abord à déplacer le curseur de quelques années pour nous focaliser sur les récits de Sarah Harriet Burney (publiés entre 1796 et 1820). Ceci nous amènera en effet à observer l'évolution de la marque Burney en jugeant les effets du jargon défini plus tôt sur la griffe Sarah Harriet Burney. Puis, dans le

deuxième chapitre, nous nous attacherons à progressivement définir l'héritage de l'école Burney sur le long terme, en examinant les circonstances qui favorisèrent la disparition de celle-ci, avant de spécifier en quoi il nous permet de mieux nous représenter les dynamiques d'une époque révolue. Qui plus est, nous nous pencherons sur les questions du matrimoine et de sa préservation dans l'intention de déterminer ce qui fait obstacle à la transmission active de cet héritage. Pour finir, notre dernier chapitre montrera que les jugements de littéarité préjudiciables à l'empreinte mémorielle de l'école Burney ne sont peut-être pas la meilleure mesure de sa valeur. Nous nous demanderons alors comment nous pouvons les dépasser. Nous verrons que ces textes ne sont pas uniquement dignes d'être étudiés pour leur historicité, mais qu'ils enrichissent et affinent aussi notre compréhension de l'auctorialité des femmes et des pratiques d'anonymat — une légitimation qui demande à ce que leur héritage soit célébré.

---

## CHAPITRE 1 : SARAH HARRIET BURNEY À BONNE ÉCOLE, RÉCUPÉRATION ET TRANSFORMATION DE LA MARQUE BURNEY

---

Le succès connu par Sarah Harriet Burney de son vivant mérite que son rôle dans la tradition littéraire féminine à laquelle elle appartient reçoive davantage d'attention qu'elle n'en a obtenu jusqu'à aujourd'hui. Tandis que dans le premier chapitre de cette thèse, nous nous sommes surtout concentrée sur les conditions matérielles de publication des romans de Frances Burney et de Sarah Harriet Burney qui nous ont permis d'envisager l'existence d'une marque de fabrique Burney, nous nous appliquerons désormais à examiner cette hypothèse sur le plan narratif. Les romans de Sarah Harriet Burney prennent-ils pour modèle strict ceux de Frances Burney ou la comparaison systématique des critiques tient-elle principalement au contexte ? Ses récits sont-ils plus proches de ceux du noyau de l'école ? Cette étude aura pour but de définir la griffe Sarah Harriet Burney, marque distinctive d'une romancière avide de lecture et sensible aux modes littéraires, par rapport à l'héritage de sa demi-sœur et de ses épigones.<sup>1243</sup> Puisque l'ensemble des romans de ces dernières fut publié entre *Cecilia* (1782) et *Clarentine* (1796), le premier de Sarah Harriet Burney, l'une de nos tâches sera de déterminer le rôle joué par les romans de l'école Burney dans l'air de famille identifié dans les revues.

Nous n'ambitionnons pas de trouver dans les romans de l'autrice chacun des motifs et récurrences du jargon Burney exposés précédemment dans l'espoir de déceler des parallèles invariables. Nous aurons plutôt pour objectif de cerner comment les romans de Sarah Harriet Burney innovèrent tout en discernant des points communs, afin d'établir à quel point la griffe Sarah Harriet Burney s'éloigne de la marque de fabrique Burney. Il nous semble important de signaler que notre démarche restrictive implique donc que ce chapitre ne reflète que très partiellement la richesse et la complexité de ces romans qui pourraient à eux seuls être l'objet d'un projet de recherche séparé, d'autant que rares sont les travaux à s'être focalisés exclusivement sur les textes de Sarah Harriet Burney.<sup>1244</sup> Nous tâcherons de rendre compte d'une

---

<sup>1243</sup> Voir le chapitre 1 de la première partie, en particulier l'introduction du III.

<sup>1244</sup> Nous citerons amplement les travaux de Lorna J. Clark, qui en plus d'éditer la correspondance de l'autrice ainsi que son dernier roman, *The Romance of Private Life*, publia plusieurs articles sur ses récits, ou encore les nombreux articles de Carmen María Fernández Rodríguez.

partie de la fertilité de sa fiction en contrastant les récits qu'elle publia jusqu'en 1820, qu'ils soient des romans sentimentaux (*Clarentine*, 1796, et *Traits of Nature*, 1812), des romans épistolaires (*Geraldine Fauconberg*, 1808) ou encore des contes romantiques ou domestiques (*Tales of Fancy: The Shipwreck*, 1816, et *Tales of Fancy: Country Neighbours*, 1820).<sup>1245</sup> Notre analyse rendra compte d'un réinvestissement partiel du jargon Burney au sein de l'œuvre variée de Sarah Harriet Burney tout en démontrant que les similitudes avec les techniques et personnages créés ou représentés par son aînée relèvent parfois, mais pas toujours, d'un cadre générique, de l'anecdotique ou de l'imaginaire familial. Nous procéderons en trois temps. Premièrement, nous nous pencherons sur la notion d'héroïsme revisitée ; deuxièmement, nous étudierons les pratiques de l'imagination de l'autrice, illustrées à la fois par sa relation à la littérature et l'expression de l'imaginaire dans *Tales of Fancy* ; et finalement, nous verrons que la griffe Sarah Harriet Burney se démarque par sa déconstruction de préjugés dans une écriture acérée.

## I. Héroïsme (extra)ordinaire : filiation et métamorphose

"Mais au fond, qu'est-ce qu'une héroïne ? Simple féminin accolé au héros, décalque de vertus purement masculines ou figure dotée de qualités particulières ? Autant de questions qui invitent à réfléchir sur le genre de l'héroïsme".<sup>1246</sup> Dans "La fabrique des héroïnes", Sophie Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset partent du constat que peu de femmes sont représentées dans les expositions sur les héros encore au XXI<sup>e</sup> siècle pour impliquer la responsabilité de l'historiographie dans le caractère genré de la notion d'héroïsme.<sup>1247</sup> Le terme "héroïne" a bien sûr un double sens, il "désigne en français une femme remarquable par son courage exceptionnel, mais aussi le personnage principal féminin dans une action réelle ou fictive".<sup>1248</sup> Les liens entre ces deux acceptions nous intriguent : nous examinerons les tensions

---

<sup>1245</sup> Nous avons déjà analysé certaines stratégies mises en œuvre dans *Clarentine* dans le tout premier chapitre pour poser les prémisses de notre hypothèse fédératrice de marque de fabrique. Ceci nous a permis de justifier notre emploi de cette image appliquée au corpus des imitatrices ayant opté pour la signature *by a lady*.

<sup>1246</sup> Sophie Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset, "La fabrique des héroïnes", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 30 (2009), 8.

<sup>1247</sup> "Ces dernières années ont été marquées par un regain d'intérêt pour les héros. Deux expositions récentes en témoignent : *Héros et merveilles* autour de l'œuvre de Jacques Le Goff dans l'été 2007 à l'abbaye de Fontevraud et *Héros, d'Achille à Zidane* à la Bibliothèque nationale de France en 2007-2008. Les héros évoqués étaient, dans les deux cas, très majoritairement masculins : bien peu de femmes dans le Panthéon de Jacques Le Goff et Jeanne d'Arc presque seule au milieu des héros masculins à la BnF. Faut-il invoquer le nombre modeste des héroïnes dans l'histoire ou leur invisibilité dans la production historique ?", Cassagnes-Brouquet & Dubesset, 7.

<sup>1248</sup> Cassagnes-Brouquet & Dubesset, 8.



entre elles dans les romans étudiés dans ce chapitre. Le sens historique (une femme d'exception) et littéraire (une protagoniste) s'excluent-ils dans la fiction de l'époque ? Se superposent-ils parfois ? Il nous semble *a priori* que si ces deux sens s'observent aussi dans le terme "héros", ils ne sont pas aussi dissociés d'emblée. Peut-être cette impression dépend-elle de ce que l'on met derrière ces qualités dites héroïques ou exceptionnelles. Si l'on admet que l'héroïsme connote des actes manifestes de bravoure physique, il n'est pas surprenant que le terme fasse plutôt écho aux caractéristiques stéréotypées du héros romanesque. Nous envisagerons alors d'autres manières moins genrées d'entendre l'héroïsme.

Dans *Northanger Abbey* (1817), publié après les romans étudiés ici à l'exception de *Country Neighbours* (1820), Jane Austen joue sur la définition de l'héroïne.<sup>1249</sup> L'héroïsme auquel elle fait référence n'est pas une force d'âme extraordinaire ; il s'agit tout bonnement du statut d'un personnage principal de fiction. Le terme recoupe ainsi les qualités typiquement féminines associées à une protagoniste de roman — qualités dont Catherine Morland manque cruellement avant ses quinze ans :

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be an heroine. [...] She had a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank hair, and strong features—so much for her person; and not less unpropitious for heroism seemed her mind. She was fond of all boy's plays, and greatly preferred cricket not merely to dolls, but to the more heroic enjoyments of infancy, nursing a dormouse, feeding a canary-bird, or watering a rose-bush.<sup>1250</sup>

L'ironie de la simplicité des plaisirs "héroïques" mentionnés suggère que l'héroïsme d'une protagoniste est à chercher dans l'ordinaire. La "formation" de l'héroïne consiste donc à acquérir une certaine maîtrise des *accomplishments* et vertus féminines, au détriment d'activités physiques pourtant — Austen semble l'insinuer — plus susceptibles de la mettre face à son sens de l'aventure.<sup>1251</sup> Dans le cadre de notre étude, nous atteler à démêler ces ambivalences chez Sarah

---

<sup>1249</sup> Puisqu'il est généralement admis qu'Austen en commença la rédaction en 1798 ou 1799, *Northanger Abbey* correspond exactement à la période couverte par les autres récits de Sarah Harriet Burney inclus dans notre corpus (*Clarentine*, 1796 ; *Geraldine Fauconberg*, 1808 ; *Tales of Nature*, 1812 ; *The Shipwreck*, 1816).

<sup>1250</sup> Jane Austen, *Northanger Abbey*, chapitre 1, § 1, consulté le 8 mars 2021 sur <https://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm#link2HCH0005>.

<sup>1251</sup> "It was not very wonderful that Catherine, who had by nature nothing heroic about her, should prefer cricket, baseball, riding on horseback, and running about the country at the age of fourteen, to books—or at least books of information—for, provided that nothing like useful knowledge could be gained from them, provided they were all story and no reflection, she had never any objection to books at all. But from fifteen to seventeen she was in training for a heroine; she read all such works as heroines must read to supply their memories with those quotations which are so serviceable and so soothing in the vicissitudes of their eventful lives", *Northanger Abbey*, chapitre 1, § 3.

Harriet Burney revient à déterminer dans quelle mesure elle conserve les définitions d'héroïne et d'héroïsme suivies par sa demi-sœur et son école.

"But when a young lady is to be a heroine, the perverseness of forty surrounding families cannot prevent her. Something must and will happen to throw a hero in her way" : l'évidence soulignée par Austen nous rappelle que l'on ne peut s'intéresser à l'héroïne sans prendre en compte son héros.<sup>1252</sup> Nous nous efforcerons de démontrer que si l'héroïne n'est pas l'homologue féminin du héros dans les romans du tournant du siècle, Sarah Harriet Burney rend le concept d'héroïsme plus mixte que les romancières avant elle. Dans cette optique, nous nous concentrerons sur l'héroïsme tel qu'il transparait à la fois à travers les personnages féminins et masculins de ses récits. Après avoir dirigé notre attention sur la figure de l'héroïne romanesque puis sur celle du héros chez Sarah Harriet Burney, nous nous intéresserons aux actes héroïques de certaines protagonistes qui transgressent les rôles de genre.

### 1. L'héroïne à la Burney, une affaire de famille

"There is a quiet heroism and courage in her struggle, as an unprotected woman, for self-sufficiency and respect", écrit Lorna Clark en guise d'introduction aux lettres de Sarah Harriet Burney.<sup>1253</sup> Dans son étude des romans de la plus jeune Burney, Clark souligne le rôle de la famille, principalement la relation difficile entre Charles Burney et sa benjamine, dans la caractérisation des héroïnes de la romancière.<sup>1254</sup> Nous ne reviendrons pas sur cet aspect de la construction des protagonistes mais nous montrerons d'abord que les héroïnes de Sarah Harriet Burney, surtout dans ses trois premiers romans, ont beaucoup en commun avec celles de l'école Burney formées d'après *Evelina* et *Cecilia*. C'est-à-dire que leur rôle de personnage central d'une fiction leur garantit ce statut aux yeux de la lectrice là où leurs actes ordinaires, la plupart du temps, ne suffisent pas à ce qu'elles accèdent au titre d'héroïne à ceux de leur entourage.

Comme les textes de Frances Burney et de ses imitatrices, les récits de Sarah Harriet Burney sont des *novels of manners* qui se concentrent sur une héroïne dont l'identité est instable. Cette dernière est généralement silencieuse ou tout juste audible, vue mais à peine remarquée.

---

<sup>1252</sup> *Northanger Abbey*, chapitre 1, § 5.

<sup>1253</sup> Clark 1997, xlv.

<sup>1254</sup> Lorna J. Clark, "The Family in the Novels of Sarah Harriet Burney", *Lumen*, vol. 20 (2001), 71-81. Voir aussi partie I, Chapitre 1, II.

Une bonne illustration en est la protagoniste de *Geraldine Fauconberg* (1808), incapable de s'adresser à son cousin. Julia Lesmore, la sœur de ce dernier, la décrit dans des termes que nous avons assimilés au jargon Burney dans le chapitre 1 de la partie précédente :

She sits like a cipher: a pretty one, we must allow, but perfectly insignificant: if she is spoken to she answers in so low a voice, it is difficult to understand her: she avoids every chance of encountering Ferdinand's eye, and moves about the room, when he is present, as if she were fearful of being chidden for doing something wrong! All this grieves me: it must lead him to conclude she is weak, that her manners are formed, and that her timidity, the result of conscious inferiority, is rather to be rejoiced at than lamented.<sup>1255</sup>

La réserve de Geraldine tient cependant plus à sa modestie et à son éducation qu'à son manque d'estime de soi, une leçon chère à sa préceptrice étant de ne pas attirer l'attention.<sup>1256</sup> La perplexité de Julia face aux codes de conduite qui s'appliquent aux femmes, réitérée tout au long du roman, manifeste leur absurdité à la lectrice. Le mot "cypher" (ou "cipher") réapparaît dans *The Shipwreck* (1816), dans la bouche de Viola : "I am a mere cypher; a poor, helpless insect, who, it is evident, will never awaken the slightest degree of consideration".<sup>1257</sup> Alors que les circonstances dans lesquelles se trouvent l'héroïne naufragée sont bien différentes de celles des protagonistes de l'école Burney, ainsi que nous le verrons plus en détail à la fin de cette partie, l'emploi du jargon Burney met en valeur le fait que les émotions dues à sa condition sont similaires, c'est-à-dire que le sentiment d'impuissance des femmes est d'origine systémique.

Comme dans les romans du noyau de l'école Burney, l'indicateur premier de la fragilité et de la mutabilité de l'identité de la femme est la fluidité du nom des personnages féminins. Les noms de famille des héroïnes sont soumis à divers changements au fur et à mesure que les intrigues se déroulent. Si Clarentine, dans le roman éponyme de 1796, et Adela dans *Traits of Nature* (1812) portent le nom de leur père, elles n'ont pas l'impression d'y avoir droit. Toutes les deux sont initialement rejetées par leur famille en raison de la réputation de leur mère et finissent par épouser des hommes avec qui elles entretiennent chacune une relation plus fraternelle que romantique (l'une son cousin, qui devient son tuteur à la mort de son père, l'autre son ami

---

<sup>1255</sup> *Geraldine Fauconberg in Two Volumes, by Miss Burney, author of "Clarentine," "Traits of Nature," &c. &c.* (Londres : G. Wilkie and J. Robinson, 1808) vol. 1, 11.

<sup>1256</sup> "Madame de St. Hermine [...] has systematically appeared [...] to avoid drawing Geraldine into conversation or notice. She may have good reasons for such a plan of conduct: but I own it is painful to me to see a person I so affectionately love, encouraged in holding back from observation an understanding the most cultivated, and talents so well calculated to excite applause", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 10-11.

<sup>1257</sup> *Tales of Fancy: by S. H. Burney, author of "Clarentine," "Geraldine Fauconberg," and "Traits of Nature": The Shipwreck* (Londres : Henry Colburn, 1816), 117.

d'enfance). Viola Earlingford s'efforce de cacher son identité pour échapper à une situation menaçante, comme plus tard l'héroïne de *The Renunciation* (1839) : elle devient donc Edmund Earlingford puis Viola Fitz Aymer.<sup>1258</sup> Blanch (*Country Neighbours*, 1820) doit se débarrasser d'allégations d'illégitimité avant de pouvoir porter fièrement le nom de son père. Alors autorisée à se marier, elle change à nouveau de nom.<sup>1259</sup> À la différence des Evelina, Cecilia, Camilla, Constance, Terentia, Clarentine et de la Geraldine de McKenzie, Geraldine Fauconberg est la seule protagoniste du corpus dont le nom complet constitue le titre intégral du roman.<sup>1260</sup> Comme le titre le présage, l'identité de l'héroïne, légitime mais orpheline, est moins problématique que celle de ses homologues. Les obstacles qui retardent son mariage avec le cousin à qui elle est fiancée sans le savoir depuis sa naissance ne sont pas de nature légale mais morale, puisqu'elle pense que Ferdinand est épris de Mrs Neville, une veuve ensorcelante qui entretient déjà une relation avec un homme marié.<sup>1261</sup> En revanche, Julia attire l'attention sur la transformation identitaire que l'institution du mariage implique. À l'approche du double mariage de Julia et de sa cousine, le sarcasme de ses lettres semble cacher une réelle inquiétude : "poor Geraldine, and your poor Julia, are, on the same day, and at the same hour, to receive, what is usually called the nuptial benediction, but what might now and then, be more justly denominated by a sterner appellation; though it has a similar termination".<sup>1262</sup> La manière dont elle signe de son seul prénom la toute dernière lettre du roman adressée à sa sœur, alors qu'elle employait systématiquement son nom de naissance (Julia Lesmore) jusqu'à ce moment, semble suggérer que le changement de circonstances dû au mariage qui clôt l'intrigue romantique ne permet pas au personnage féminin d'exprimer son individualité. La formule implique en effet que le personnage fraîchement marié a le cœur lourd. S'adapter à sa nouvelle identité lui en coûte : "how will all the flippancy I now struggle to retain be subdued and put to flight! But I shall find it again,

---

<sup>1258</sup> Agnes Danvers devient Lucy de Vere puis Agnes Walsingham : "I resume the humble name I ought never to have relinquished", Sarah Harriet Burney, *The Romance of Private Life* (1839, Lorna J. Clark, éd., Londres : Routledge, 2016), 98.

<sup>1259</sup> "Our sweet Blanch, now no longer either a Stavordale or a Tourberville, became this morning the wife of the happy Tremayne", *Tales of Fancy; by S. H. Burney, author of Clarentine, Traits of Nature, &c.: vol. II, Country Neighbours; or The Secret* (Londres : Henry Colburn, 1820), vol. 3, 467.

<sup>1260</sup> Les noms des héroïnes de *The Convent* et de *Oswald Castle* figurent plus discrètement dans les sous-titres : *The Convent: or, the History of Sophia Nelson, in Two Volumes, by a Young Lady* (1786), *Oswald Castle, or Memoirs of Lady Sophia Woodville; a Novel, in Two Volumes, by a Lady* (1788).

<sup>1261</sup> Voir III, 1 de ce chapitre.

<sup>1262</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 3, 389.

I hope; and, as in days of yore, sign myself, when next I write, your light-hearted, but affectionate, Julia".<sup>1263</sup> La signature de la dernière lettre de l'héroïne envoyée à sa préceptrice juste avant celle-ci semble aller dans le même sens. Geraldine joint à la signature de sa missive, pourtant personnelle, le nom de son futur époux, fusionnant ainsi leurs perspectives : "Adieu, my ever dear and invaluable friend! accept the united gratitude, and affectionate respect, of your happy children, Geraldine Fauconberg, Ferdinand Lesmore".<sup>1264</sup>

À l'instar de certaines héroïnes de l'école Burney, les protagonistes de Sarah Harriet Burney sont des réprouvées.<sup>1265</sup> Bon nombre de ses personnages féminins se sentent exclues, des parias rejetés par leur famille ("outcast", "cast off") ou, plus radicalement, des naufragées coupées du monde ("castaway").<sup>1266</sup> Elles partagent ainsi un sentiment d'isolement que diverses scènes de réunion viennent apaiser. L'une d'elles correspond au topos du "cri du sang", courant dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle et dans le roman anglais de la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, topos identifié par Betty Rizzo dans *Evelina* et *The Wanderer* (elle pense aux affinités fraternelles instantanées entre Evelina et Macartney ainsi qu'à celles entre Lady Aurora Granville et Lord Melville d'une part et Juliet de l'autre).<sup>1267</sup> Au sein de l'école Burney, ce topos se retrouve notamment dans *Lumley-House*, dans lequel Lady Clifford se prend immédiatement d'affection pour Ophelia bien avant de découvrir qu'elle est sa nièce.<sup>1268</sup> De la même manière, dans *Clarentine*, Mme D'Arzele, une Française idéalisée qui vient au secours de l'héroïne en lui offrant refuge une fois que sa famille paternelle la rejette, s'avère être sa tante, la sœur de sa mère depuis

---

<sup>1263</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 3, 392.

<sup>1264</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 3, 387.

<sup>1265</sup> Tel est le cas notamment d'Eliza, de Terentia, et plus tard, de Fanny : "I cannot be a means of your involving yourself with such a wretched outcast, whose only hope is to pass through life in sad obscurity", *The Innocent Fugitive*, vol. 1, 17 ; "if you must make your house a caravansera for every needy outcast [...] dressed out like a duchess!", *Terentia*, vol. 1, 45 ; "she was an outcast, forlorn and disgraced", *Geraldine*, vol. 3, 240.

<sup>1266</sup> "outcast" (en italiques dans le texte), *Clarentine; A Novel, by Miss Burney, Author of Traits of Nature, Geraldine Fauconberg, etc. in Two Volumes*, 1796 (Philadelphia: Carey & son, 1818), vol. 1, 36, 236 ; "on what unknown shore have we been cast?", "in the vessel which was cast away", *Tales of Fancy: The Shipwreck*, vol. 1, 12, 370 ; "almost cast off by my prejudiced brother!", "My father is still so adverse to any reconciliation with me—so ready to cast me off for ever", *Tales of Fancy: County Neighbours*, vol. 2, 97, vol. 3, 381.

<sup>1267</sup> Rizzo ne se concentre pas sur ce topos mais fait dériver celui du "cri de l'âme", également commun dans les romans de Frances Burney, qui reflète un nouveau standard selon lequel le mérite importe plus que le sang ("in which two superior spirits recognise one another in spite of confusing circumstances"), Betty Rizzo, "Burney and Society" in *The Cambridge Companion to Frances Burney* (Peter Sabor, éd., Cambridge : Cambridge University Press, 2007), 131.

<sup>1268</sup> *Lumley-House* (1787), vol. 3, 119.

longtemps disparue.<sup>1269</sup> La découverte se fait lors d'une discussion sur l'origine du prénom de la protagoniste :

"My Clarentine, for you now allow me to call you by that enticing name, explain to me by what strange circumstance it could happen, that you, an English-woman, born in a province so remote from our coast, and where *les usages* of our country are so little known, should have been baptized by a name, which to English ears must sound so romantic; and which, though absolutely French, is by no means common, even among us, since I never knew more than *one* person before, that was so called. [...] She was my sister."

[...] Clarentine, inexpressibly agitated during this whole conversation, acquainted with all the unhappy circumstances relating to her mother's marriage, and petrified with amazement at a conformity of coincidences so striking and so singular, now, almost gasping for breath, said with the utmost emotion—

"I cannot be mistaken—that sister, whom you so tenderly lament—you so fondly loved, Clarentine de Celigni was—my mother!"<sup>1270</sup>

Alors que le nom de son père ne permet pas à Clarentine de se sentir acceptée, avoir hérité du prénom de sa mère lui donne ainsi l'occasion de réintégrer une famille aimante.

Toutefois, dans la plupart des récits, afin d'être acceptée dans une société patriarcale et de gagner l'approbation de son père, l'héroïne doit d'abord rejeter son héritage maternel. Par exemple, Geraldine, qui, comme tant d'autres héroïnes, ressemble à sa mère de manière frappante ("my niece bears a singular and striking resemblance to her ill-advised and unfortunate mother") doit apprendre à ne pas reproduire ses erreurs ("so fearful a parallel") pour trouver le bonheur, une réalité qui la submerge tandis qu'elle contemple son portrait :<sup>1271</sup>

The sight of her picture, placed in the most conspicuous part of my chamber,—of that innocent countenance, those dove-like eyes, that appeared gently to reproach me for the unfavorable thoughts that sometimes intruded themselves into my mind,—struck me with a sentiment bordering upon remorse. I stood immovable before the silent, yet speaking canvass; large drops of sorrow coursed one another down my cheeks.<sup>1272</sup>

Outre leur ressemblance physique, Geraldine partage avec sa mère la docilité qui causa le malheur de celle-ci ainsi que celui des hommes autour d'elle. Par obéissance à son propre père, la mère de Geraldine renonça en effet à épouser le fiancé qu'elle aimait pour épouser un homme plus riche. Parce que Geraldine est le portrait craché de sa mère, observer le tableau revient, pour

---

<sup>1269</sup> Il s'agit du personnage qui aurait pu être inspiré de Frances Burney, voir partie I, chapitre 1, II, 2. Sarah Harriet Burney reprend le topos du cri du sang dans *The Renunciation*, puisque Mr St Hubert qu'Agnes rencontre lors de son voyage en Italie est en fait son oncle.

<sup>1270</sup> *Clarentine*, vol. 1, 98.

<sup>1271</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 3, 87, 277.

<sup>1272</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 3, 275.

ainsi dire, à scruter son reflet dans le miroir, d'où son propre inconfort. Comme elle se reconnaît un peu trop dans les traits et les actions de sa mère, elle ne peut s'empêcher de la juger négativement mais lutte pour soutenir son regard, de même que l'on peut trouver difficile de se regarder dans le miroir quand la culpabilité nous ronge.

La ressemblance physique entre Adela et les Cleveland, sa famille paternelle, dans *Traits of Nature*, peine à faire taire les rumeurs selon laquelle elle serait le fruit d'une aventure extraconjugale.<sup>1273</sup> L'air de famille n'empêche pas son père de reporter sur sa fille sa rancune envers la femme qui l'a quitté pour un autre homme, mais il finit tout de même par garantir la légitimité de celle-ci grâce à l'intervention de son fils :

I reminded him of what had fallen from his own lips after seeing you at Lady Wilbrooke's—that is, of his surprise on perceiving your strong likeness to the whole Cleveland family; I said, my heart assured me, that you were unquestionably the daughter of *both* my parents, my sister, in the truest and most positive sense of the word; and I urgently, and even vehemently supplicated him, to let you appear as such to the world, to open to you his house, and to afford you, from that moment, the protection of a father.<sup>1274</sup>

Si la question de la légitimité résolue par la ressemblance familiale peut faire penser à *Evelina*, il existe une différence majeure dans la scène de réconciliation, décevante dans le meilleur des cas, car Adela semble être celle qui accepte son père plutôt que l'inverse. Son frère lui explique ainsi avec pragmatisme comment les retrouvailles vont se passer :

"I earnestly recommend to you, to suppress all indications of emotion, and to subdue, as much as possible, all appearance of confusion. You will take your place, as a thing of course, at the head of the table; you will talk with, and shew attention to your neighbours; and the more calmly and collectedly you can do so, the more credit you will gain in my father's eyes. This mode of reception, perhaps you think, will not be very tender or

---

<sup>1273</sup> "Perhaps, as the aged Mrs. Cleveland remarked, in extenuation of this part of her son's conduct, perhaps he might entertain doubts of the child's legitimacy: but these, she added, were unjust, though, possible, unconquerable suspicions; since the little girl bears an obvious resemblance to the Cleveland family", "when the divorce took place, a strong disbelief prevailed of her legal claim to the name of Cleveland; and it is apparent by her having constantly being excluded from the roof of her nominal father, that his own doubts subsist as powerfully as ever", *Traits of Nature by Miss Burney, Author of Clarentine, &c, in Five Volumes* (Londres : Henry Colburn, 1812), vol. 1, 40, vol. 4 145-46. Rappelons qu'il s'agit du premier roman publié chez Colburn signé "Miss Burney" et qu'il devint un succès de librairie.

<sup>1274</sup> *Traits of Nature*, vol. 5, 21. Dans *Country Neighbours* également, un personnage féminin, qui n'est pas l'héroïne cette fois, subit la condamnation de son grand-père en raison de sa ressemblance avec sa mère mais aussi parce que son sexe prive le patriarcat de la satisfaction de savoir que son titre sera hérité par un descendant direct : "It is his pleasure to visit upon the daughter the sins of her parents. She is like her mother in person: that, with him, is an argument for believing that she will resemble her in the flimsy softness of her character [...] Then, he has *another* cause of quarrel with her, which you will allow to be most rational and just:—she is not a boy!— [...] in consequence of Jane Tourberville's impertinence in being a girl, the title, at her father's death, must pass out of the direct line", *Country Neighbours*, vol. 2, 156-57.

paternal! My dear Adela, put tenderness and fine feelings, on the present occasion, out of your thoughts! They are not dealt in at our house; and after all as my father has nothing to forgive, or to found a pathetic scene upon, there appears the less necessity for an unwitnessed interview."

Adela knew not whether to rejoice or grieve at this account of Mr. Cleveland's plan. She thought it cold, distant, and forbidding; yet, ignorant what conduct would have been expected from her, and most approved, had a private introduction taken place, she endeavoured to become reconciled to the chilling determination now adopted.<sup>1275</sup>

Bien loin des scènes d'effusions provoquées par les réunions que nous avons analysées dans le chapitre 2, II, 2 de la partie précédente, la mise en scène maîtrisée de la rencontre met en évidence la distance irrévocable entre Adela et son père. Lorna Clark interprète cet épisode comme le signe que le récit enseigne à l'héroïne à accepter sa place dans la société au prix de sa sérénité.<sup>1276</sup> Le refus des "scènes pathétiques", selon les mots d'Edgar, soigneusement répétées dans les romans antérieurs, constitue l'une des limites de l'air de famille ("family likeness") identifié à nouveau dans ce troisième roman par le critique de la *Monthly Review*.<sup>1277</sup> L'expression pourrait être un clin d'œil à une autre formule du frère de l'héroïne ("your strong likeness to the whole Cleveland family") et indique tout du moins la portée de la question de la ressemblance dans le discours contemporain.<sup>1278</sup>

L'analyse du journaliste de la *Critical Review* nous intéresse tout autant, puisque sa remarque qui souligne la similitude entre Adela, Cecilia, et Evelina "à la notoriété largement répandue" pourrait dénoter, 34 ans après la publication du premier roman de Frances Burney, les effets de la dispersion du modèle Burney à travers les textes de ses imitatrices sur la réception des romans de Sarah Harriet Burney.<sup>1279</sup> Il est en effet possible que ce qui rend les personnages de *Traits of Nature* familiers pour le critique soient tout autant les reproductions multiples des épigones que les personnages originaux qui, déjà, s'inscrivent dans une tradition : "Though every

---

<sup>1275</sup> *Traits of Nature*, vol. 5, 41-42.

<sup>1276</sup> "Through a hard-won battle (with herself, primarily), Adela has faced and come to terms with the imperfections of her father, her family and society—having learned to live with these, she is now ready to accept her role in a patriarchal culture. But the emotional cost has been tremendous and the value of what has been achieved is also open to question", Lorna J. Clark, "Sarah Harriet Burney: Traits of Nature and Families", *Lumen*, vol. 19 (2000), 129.

<sup>1277</sup> Voir notre analyse dans le tout premier chapitre, II, 3 et notamment le tableau 1.

<sup>1278</sup> *Monthly Review*, vol. 71 (mai 1813), 102-03.

<sup>1279</sup> "The heroine [...] is not only a second Cecilia, but also bears a strong resemblance to the Evelina of far-diffused notoriety", *Critical Review*, série 4, vol. 2 (novembre 1812), 519.



character in the work is well drawn, and ably supported, yet these characters appear (at least to us) old acquaintances only in different situations".<sup>1280</sup>

Les héroïnes de Sarah Harriet Burney ont d'autres points communs avec celles de l'école Burney que leur généalogie problématique. En effet, ces récits sont aussi des *Bildungsromane* qui suivent le développement d'une protagoniste inexpérimentée et parfois naïve. En conséquence, sa découverte des divertissements de la ville constitue un parcours initiatique et l'héroïne évolue dans les mêmes décors à la fois dangereux et vivifiants. Prenons l'exemple de Clarentine qui se prépare à aller au théâtre pour la première fois. La jeune femme montre son ignorance des pratiques culturelles lorsqu'elle annonce à Eltham, un soupirant éconduit, qu'elle compte prendre place dans la fosse et que celui-ci lui lance un regard inquiet : "Clarentine, unconscious of his meaning, and perfectly ignorant which was the best, or which the worst place in the house, remained silent, and walked tranquilly on".<sup>1281</sup> Elle découvre pourtant rapidement les raisons de son étonnement en arrivant sur les lieux, accompagnée de son chaperon et d'Eltham. Comme Sophia dans *Oswald Castle*, entre autres, Clarentine est submergée par la foule ("crowded", "crowd", "throng", "torrent") et séparée de ses accompagnateurs dans le chaos qui règne ("scene of confusion", "loud shout", "bustle", "rush") :<sup>1282</sup>

They were now arrived at the play-house door, which though it yet, as had been foreseen, remained unopened, was already crowded with eager expectants, impatient to gain admission. Eltham cast an anxious look towards Clarentine as they advanced, and saw her turn pale at the scene of confusion in which she was about to be involved. She mechanically caught hold of his arm (which he had before vainly offered) and starting at every loud shout she heard, drawing fearfully back upon the arrival of every fresh party, and dreading to be entirely surrounded, very soon completely lost sight not only of the dauntless Mrs. Barclay, but of her friend.

[...] As she had now withdrawn from that part of the crowd where anxiety and the throng was the greatest, she became an object of much attention to many of the idle lookers on, who without intending to go in, stood unconcerned spectators of the bustle, and whom on all sides Eltham heard remarking—"She's a devilish pretty girl!" "How well she puts on that look of timidity!" "Ay, to be sure she's no favourite with her companion!" —and many other similar observations, which provoked him so much, that, earnestly addressing her, he at length exclaimed—"For heaven's sake, my dearest creature, determine upon something, and either try once more to go forward, or suffer me to see you home; for here you are liable to nothing but insult and impertinence!"

Startled by this remonstrance, and now for the first time, perceiving the offensive curiosity she had excited she endeavoured to gain more courage, and agreed to move on. The doors opened at the same moment, and a general rush immediately ensuing, she

---

<sup>1280</sup> *Critical Review*, série 4, vol. 2 (novembre 1812), 526.

<sup>1281</sup> *Clarentine*, vol. 2, 37.

<sup>1282</sup> Voir partie II, chapitre 2, II, 3.

was instantly enclosed on every side, impelled irresistibly forward, and pressed, staggered, and overpowered to so great a degree, that after vainly contending for some time, in agonies unspeakable with the fearful apprehensions that seized her, she lost all command over herself, and uttering a piercing shriek, fell back without sense or motion in Eltham's arms. [...] Encompassed by a set of people, who, callous and unmoved, stared with vacant surprise at his speechless burden [...], it seemed to require almost supernatural strength to repel the torrent that oppressed him.<sup>1283</sup>

La scène rappelle l'atmosphère cauchemardesque d'autres épisodes de claustrophobie dans les lieux publics grâce à l'emploi du jargon Burney de l'impuissance, notamment utilisé dans les récits de rêve. Clarentine est irrémédiablement encerclée ("entirely surrounded", "enclosed on every side"), tout comme l'est Eltham lorsqu'il la porte inconsciente ("encompassed by a set of people"), ce qui la prive de ses moyens ("impelled irresistibly", "overpowered", "in agonies unspeakable", "she lost all command", "without sense or motion", "speechless burden"). À cette occasion, elle apprend, à la suite d'Evelina et de l'Ophelia de *Lumley-House*, que le spectacle ne se joue pas toujours sur scène mais qu'en public, sa modestie est mise à rude épreuve ("an object of much attention to many of the idle lookers on", "the offensive curiosity she had excited").

L'épisode lui sert de leçon, puisqu'elle se méfie ensuite d'être vue au grand bal auquel elle est conviée, tant en raison de sa méconnaissance de la mode que de l'inconfort ressenti parmi la foule.<sup>1284</sup> Grâce à l'inexpérience de sa protagoniste, Burney critique les exigences de la mode, comme le font les autrices d'*Evelina* et de *The Conquests of the Heart*.<sup>1285</sup>

"He would expire at the idea of dancing with you, if you had one grain too little or too much powder in your hair, or half a straw's-breadth too long or too short a waist!" "I will endeavour then," said Clarentine, "to be as correct in all these matters as I can; but really I know so little of the business of a toilet that I am afraid I shall succeed very ill at last". "In that case," cried Mrs. Denbigh, "I don't know what people can do better than persuade themselves to like you for your originality. A young woman in these days, who is a novice in the science of dress, is so extraordinary a creature, that she ought, I think, to be admired as a curiosity".<sup>1286</sup>

---

<sup>1283</sup> *Clarentine*, vol. 2, 40-41.

<sup>1284</sup> "This was the first evening that Clarentine had ever been in public, except since she had been at Bath, once or twice with Mrs. Denbigh at the play. The confusion she expected, however, to experience, the extreme fulness of the place prevented: the last week had brought down an incredible number of people, all of whom appeared to be concentrated in that one spot: consequently, no particular party could be more conspicuous than another, but each seemed to have met there for the sole purpose of being crowded and incommoded. 'Oh, how much preferable,' thought Clarentine, 'were our social and cheerful balls at Delmington, to this dull, yet bustling scene!'", *Clarentine*, vol. 2, 120.

<sup>1285</sup> Voir partie II, chapitre 1, III, 1.

<sup>1286</sup> *Clarentine*, vol. 2, 119-20.

Au bal, Clarentine manque de commettre un impair similaire à celui d'Evelina, qui refuse Mr Lovel avant d'accepter la proposition de Lord Orville, lorsqu'elle s'apprête à accorder une danse à un gentilhomme adéquatement nommé Mr Manners, bien qu'elle se soit déjà engagée à contrecœur auprès d'un autre.<sup>1287</sup> Plus tard, l'"ignorance rustique" de Clarentine permet de souligner l'absurdité de certains codes sociaux de la même manière. L'héroïne se retrouve perplexe lorsque la mère de ce dernier lui envoie une carte de visite, car elle ne comprend pas que ceci équivaut à une invitation :

"I am ashamed of betraying such rustic ignorance, but do pray tell me, is this really meant as an invitation?"

"Yes, really," answered he smiling.

"And are the guests never told *what* they are invited to? Whether to a ball, a card party, or a concert?"

"Dear, no;" cried Miss Barclay, "its [*sic*] taken for granted one hears all that before one goes, among one's acquaintance."

"But what," resumed Clarentine, "are those to do, who like me have no acquaintance?"

"Why take their chance, and prepare themselves accordingly".<sup>1288</sup>

Les hésitations de Clarentine ne l'empêchent pas, une fois qu'elle est familiarisée avec l'étiquette, de se moquer à son tour de Miss Barclay qui s'invite avec elle chez Mrs Manners. Cependant, Clarentine le fait parce que la jeune femme jalouse et arrogante est intolérable, non parce qu'elle est novice : "in silent, yet half-laughing amazement, at an ignorance of the world, and a forwardness at once so conceited and so vulgar".<sup>1289</sup>

Autre point commun en partie dû à l'inexpérience des personnages de *Bildungsromane*, les protagonistes de Sarah Harriet Burney, ainsi que certains personnages féminins secondaires, partagent une certaine gaucherie qui les rend réticentes à être vues en public. Cette méfiance conduit un oncle d'Adela à s'étonner qu'elle ne sorte pas davantage le soir ("you should see and be seen").<sup>1290</sup> En retour, la gêne éprouvée sous certains regards ne fait qu'exacerber leur maladresse, comme Geraldine en fait l'expérience en présence de Ferdinand : "I feel afraid of him; I am always acting a part in his presence, and, conscious of appearing to disadvantage, I disgrace myself by a sort of school-girl awkwardness, an imbecile shamefacedness, that would only be

---

<sup>1287</sup> "At first, so little did she know what she did, she was upon the point of accepting him; but suddenly recollecting herself, she hastily said, 'O no, I can't; Mr. Westbury has just asked me'", *Clarentine*, vol. 2, 150.

<sup>1288</sup> *Clarentine*, vol. 2, 228.

<sup>1289</sup> *Clarentine*, vol. 2, 229.

<sup>1290</sup> *Traits of Nature*, vol. 2, 80.

pardonable in a damsel suddenly transplanted from the dairy to the drawing-room".<sup>1291</sup> La conscience du jugement critique de Ferdinand, déterminé à ne pas voir sa cousine d'un bon œil quand il apprend qu'il est censé l'épouser, rend Geraldine particulièrement attentive au rôle que l'on attend d'elle : ses échanges avec Ferdinand ressemblent ainsi à des représentations théâtrales trop répétées. C'est seulement lorsque Ferdinand conquiert ses préjugés et qu'il se montre bienveillant que Geraldine parvient à se comporter avec moins d'embarras. Julia, la sœur de Ferdinand et la confidente de Geraldine, n'y voit néanmoins pas un bon présage, convaincue que les relations de couple exigent une certaine gêne et une dose d'artificialité. Elle craint donc que l'aisance de sa cousine suppose une absence de trouble amoureux : "this total exemption from all that embarrassment she but recently experienced in Ferdinand's presence, appears to a me a sign *de mauvaise augure*".<sup>1292</sup> Madame de St Hermine, figure d'autorité, ne contredit pas sa vision des choses mais lui assure que le calme de son élève ne durera pas : "All her easy and provokingly unembarrassed civility to him, will, ere long, vanish; and we shall see her, sooner, perhaps, than you are aware, looking as much like a simpleton, as shy, and as uncomfortable as heart could wish".<sup>1293</sup> Cette conversation confère un aspect presque chorégraphié aux relations entre hommes et femmes qui nous amène à supposer que cette maîtrise nécessaire des comportements de l'héroïne ne lui laisse guère la liberté de faire preuve d'actes de courage spontanés, communément attendu de son pendant masculin.

En un mot, les héroïnes de Sarah Harriet Burney ressemblent à celles de l'école Burney et, comme elles, ne paraissent généralement pas s'illustrer par des actes grandioses. Si elles méritent effectivement avant tout d'être ainsi nommées parce qu'elles occupent la place de la protagoniste d'un roman sentimental, leur bravoure n'est pas pour autant inexistante ; elle se manifeste simplement, dans les exemples étudiés pour l'instant, par un héroïsme silencieux ainsi que par un sens du sacrifice et de la résignation qui connotent traditionnellement le féminin. En un sens, ces romans présentent la ténacité dont les personnages féminins doivent faire preuve ne serait-ce que pour se conformer aux attentes de la société comme une version de l'héroïsme propre à leur genre, une caractéristique applaudie comme telle une fois que la protagoniste

---

<sup>1291</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 24.

<sup>1292</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 60.

<sup>1293</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 61.

apprend à accepter sa place dans le monde. Cette approche de l'héroïsme relatif au genre nous engage à nous concentrer maintenant sur la construction du héros masculin.

## 2. Construction et éducation du héros romantique

Un des écarts entre les romans de Sarah Harriet Burney et *Evelina* ou *Cecilia* est la tendance de l'écrivaine à retracer l'enfance de ses protagonistes. *Clarentine* et *Traits of Nature*, par exemple, couvrent ainsi une période bien plus longue que les premiers romans de Frances Burney. L'apprentissage des personnages principaux apparaît de la sorte comme un processus continu qui, sur le plan narratif, occasionne de fréquentes ellipses. De cette manière-là, ils semblent plus proches d'un roman comme *Lumley-House* (1787), le seul texte du corpus antérieur au premier récit de Sarah Harriet Burney qui propose à sa lectrice des instantanés de la petite enfance de la protagoniste, ou de *Camilla*, publié, rappelons-le, à quelques mois d'intervalle de *Clarentine*. L'intérêt développé de la romancière pour l'enfance suggère que l'éducation des personnages oriente fortement leurs relations d'adulte. À travers la représentation des années formatrices des personnages masculins autant que féminins et surtout de leur interaction d'enfants, Burney examine les tenants et les aboutissants de l'éducation genrée. De fait, d'après Carmen Fernández, l'autrice partageait en grande partie la perspective de Maria Edgeworth et de son père sur la nécessité de réformer l'éducation :<sup>1294</sup>

Sarah Harriet hinted at a radical reform of education. On the one hand, all her productions deal with parental authority and indulgence, and she is not only critical of children's education, but also of their parents' role. Possibly influenced by the Edgeworths' pedagogy, Sarah Harriet also includes opinions about children's passions insisting on the need for a dialogue between parents and children and applied the Edgeworths' idea of absentism [*sic*] to the domestic sphere. On the other hand, Sarah Harriet scrutinizes the role of mothers. She questions the utility of female education at that time and the separation of male and female spheres. For her, the prevailing model of female education as based on accomplishments and social graces is useless as well as gender-based education. Her writings also reflect the debate on the power of female erudition and she even touched on the relationship between social class and education, a point on which Maria Edgeworth refused to make any explicit observation. Like the Anglo-Irish authors, Sarah Harriet embraced a new ideology regarding the family and patriarchal relationships.<sup>1295</sup>

---

<sup>1294</sup> Nous reviendrons un peu plus tard sur la lecture que Burney fit d'Edgeworth.

<sup>1295</sup> Carmen María Fernández Rodríguez, "Raising a Family: Sarah Harriet Burney and Maria Edgeworth on Education", *Océanide*, vol. 7 (2015), 8.

De façon répétée, Sarah Harriet Burney fait ressortir la manière dont le favoritisme exercé par les parents vis-à-vis de leurs fils conditionne leur comportement. Dans *Geraldine Fauconberg*, Julia, consciente du fait que Ferdinand a toujours été le préféré de sa mère, en tire par exemple une généralité : "Sons, particularly only sons, have a prescriptive right to be considered as animals born to be spoiled".<sup>1296</sup> Dans *Traits of Nature*, dont le titre fut imposé par Colburn pour remplacer celui de "traits of temper" initialement choisi par Burney, le traitement privilégié reçu par Julius Cleveland, le frère de l'héroïne, et par Ossely Mordington, le fils aîné de la famille rivale, rend les enfants pétulants et parfois cruels envers leur entourage féminin.<sup>1297</sup> Remarquons que le même phénomène se reproduit avec la génération suivante. Nous pensons notamment au mépris avec lequel Algernon Mordington, favorisé depuis l'enfance par rapport à sa sœur ("Harriet was overlooked, and Algernon overprized"), traite sa gouvernante : "[his temper] is only rendered incapable of submitting to what is vulgarly denominated *petticoat government*".<sup>1298</sup>

Les distinctions de genre dans l'éducation ne se cantonnent pas aux familles nobles puisque, dès le début du roman, Mrs Hampden, "with [...] a decided enmity to all modern female accomplishments", s'oppose au souhait de son mari, médecin et grand admirateur de Shakespeare qui devient plus tard le tuteur d'Adela, de partager son amour de la lecture avec tous ses enfants : "The Lord forbid [...] that my girls, at least, should ever take to so lazy and useless a habit, as that of sitting nose and knees together, poring over every book they find! It's well enough for boys, who can't work, and would only be in mischief, perhaps, if it was not for a little reading which helps to keep them quiet".<sup>1299</sup> Notons qu'il ne s'agit pas du seul passage des romans de Burney où la lecture est considérée sous l'angle du genre, une question soulevée entre autres dans le dialogue entre Geraldine, Mrs Neville, Madame de St Hermine et Ferdinand sur le rapport des hommes à la fiction sentimentale.<sup>1300</sup> Les personnages y débattent des mérites des héros dans les romans modernes, trop parfaits selon Ferdinand, trop caractériels selon Mrs Neville et Madame de St Hermine ("rashness, selfishness, and a sort of mad irritability", "good temper, one of the first requisites to happiness in social life, and fortitude to endure evil, one of the noblest virtues of the human mind, seem to be totally put out of the question, in the enumeration of a hero's merits").

---

<sup>1296</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 2, 236.

<sup>1297</sup> Clark 1997, 157.

<sup>1298</sup> *Traits of Nature*, vol. 3, 301-02.

<sup>1299</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 2, 32.

<sup>1300</sup> Une scène que nous avons citée dans le premier chapitre, III, 1, *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 78-79.

La manière dont cette dernière définit un "bon tempérament" comme une des qualités indispensables à tout héros semble traduire la position de l'autrice. En effet, dans le récit, Ferdinand peut prétendre obtenir la main de l'héroïne uniquement lorsqu'il apprend à modérer son humeur. Pareillement, dans *Traits of Nature*, la tempérance est ce qui distingue Lord Ennerdale, élevé sans favoritisme et dans l'amour de la littérature, de ses cousins Mordington : cette pondération lui permet de conquérir Adela.

En dehors de leur caractère, la capacité d'évolution des personnages masculins relevée par Fernández les rend plus intéressants que certains héros plus stéréotypés des romans de l'école Burney.<sup>1301</sup> Les protagonistes masculins des intrigues romantiques de Sarah Harriet Burney ne correspondent pas à l'archétype du héros byronien (dont le prototype parut dans *Childe Harrold's Pilgrimage* entre 1812 et 1818) qui finira par incarner le héros romantique, mais ils coïncident peu ou prou avec celui du héros sensible, l'un des types de héros fréquents dans la fiction du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>1302</sup> Cora Palfy signale une explosion et une transformation des types de héros littéraires à l'époque ; ces changements expliquent peut-être que les héros de Sarah Harriet Burney semblent être plus que le simple support des affections de l'héroïne.<sup>1303</sup> Ce développement des personnages masculins implique aussi qu'ils occupent une place considérable dans les récits, donnant ainsi à leur autrice l'occasion d'ausculter les codes de la masculinité à une période de transition.<sup>1304</sup> Dans *Geraldine Fauconberg* par exemple, alors que

---

<sup>1301</sup> "Sarah Harriet portrays heroes as mirror-images of heroines. Both suffer isolation and oppression and marriage does not guarantee them a happy ending. There is some evolution in Sarah Harriet's imperfect heroes who have both virtues and flaws and are a vehicle with which the author expresses her disapproval of the idealized image of the perfect romantic hero that dominated the novels of her predecessors and contemporaries", Carmen María Fernández Rodríguez, "'The Ties that Bind us to Each Other': Masculinity in Sarah Harriet Burney's Oeuvre", *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 1 (2013), 255.

<sup>1302</sup> "The Byronic hero is characterized as a rebel who stands apart from society and societal expectations, who is deeply jaded, morally superior, and obsessed with lost love. [...] Despite his unique features, the Byronic hero is not dissociated from earlier heroes but is rather a continuation of them", Cora Palfy, "Anti-hero Worship: The Emergence of the 'Byronic hero' Archetype in the Nineteenth Century", *Indiana Theory Review*, vol. 32, n° 1-2 (automne 2016), 164. À la suite de Peter Thorslev, Cora Palfy identifie plusieurs types : "three eighteenth-century hero types, the 'Child of Nature, the Hero of Sensibility, and the Gothic Villain' and four Romantic hero types, the 'Noble Outlaw. . . the Faust-figure, Cain and the Wandering Jew, and Satan-Prometheus.' Each of these character types shares certain features, such as an understanding of a higher moral, noble spirit or elevated social role, and the role of accomplishing action or resolving conflicts throughout a plot", 163.

<sup>1303</sup> Palfy, 163.

<sup>1304</sup> "Historians of masculinity agree that the early nineteenth century saw a change in the definition of the gentleman and that this change had consequences for the definition of masculinity. There is, however, less agreement about why this shift occurred and what was meant by the new gentleman and by masculinity", Michèle Cohen, "Manners' Make the Man: Politeness, Chivalry, and the Construction of Masculinity, 1750-1830", *Journal of British Studies*, vol. 44, n° 2 (2005), 312.

son beau-frère, décrit comme un bon mari et un bon père, manque de perspicacité lorsqu'il s'agit de comprendre les relations domestiques, "comme la plupart des autres hommes", Ferdinand, attendri par son neveu, finit par rêver de paternité : "this little creature, were he mine, would compensate to me, I think, for almost every other privation. I often wonder at the strength of my own attachment to him [...] and only wish I was the father of such a child".<sup>1305</sup> À ce stade du récit, les motivations de Ferdinand, un homme sensible mais fier, animé par des principes égalitaires, sont plus convaincantes que celles de Geraldine, qui n'a pas encore eu droit à la parole. Il est aussi plus complexe que Somerset, le protagoniste de *Clarentine* dont le caractère doux et passif l'entraîne à se laisser manipuler aveuglément par les personnages féminins pendant la majeure partie du roman, une inertie qui semble révoquer sa masculinité : "in courage, in understanding, in fortitude a man—in heart and disposition, he was still a child".<sup>1306</sup>

Le premier roman de Burney examine plus en détail les propriétés de la virilité grâce à Eltham, un autre prétendant de Clarentine. Telle celle d'autres admirateurs représentés dans les romans de l'école Burney, l'obstination d'Eltham à déclarer sa flamme malgré le rejet répété de l'héroïne frôle l'inconvenance. Cette insistance conduit Clarentine à considérer ses avances comme du harcèlement ("her lover and her persecutor", "humiliating treatment", "she might escape the next day without further molestation").<sup>1307</sup> La protagoniste provoque alors Eltham en dissociant la virilité du pouvoir et de la force brute : "is it generous, is it manly, to take advantage of the defenceless situation in which I am now placed, thus to harass and oppress one?"<sup>1308</sup> S'il apparaît que pour l'héroïne comme pour l'autrice la masculinité ne revient pas à l'exercice des privilèges sociaux masculins, ce que l'adjectif "manly" recouvre n'est pas défini clairement. Cependant, le roman suivant suggère un début de réponse : la masculinité épanouie implique une certaine intelligence émotionnelle. Ainsi, Ferdinand vante-t-il les mérites virils de son neveu en les associant étroitement aux marques d'affection qu'il sait montrer : "the frank affection he always manifests for me—the manly, fearless, and intelligent nature he displays".<sup>1309</sup> De plus, Lord Litchmere, le soupirant rejeté par Geraldine, se distingue par la façon dont il respecte le

---

<sup>1305</sup> "Mr Archer, in family affairs, like most other men, sees not an inch beyond his nose", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 173, 22.

<sup>1306</sup> *Clarentine*, vol. 2, 68.

<sup>1307</sup> *Clarentine*, vol. 1, 244, 246, 250.

<sup>1308</sup> *Clarentine*, vol. 1, 247.

<sup>1309</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 22.



refus de l'héroïne sans insister, "comme un homme" mais pourtant bien différemment de la plupart des personnages masculins de l'école Burney : "he will bear the sentence, I trust, like a man".<sup>1310</sup>

Il n'empêche que, sans grande originalité, le héros romantique de Sarah Harriet Burney est aussi un protecteur chevaleresque lorsqu'il sauve l'héroïne de situations embarrassantes ou dangereuses, à l'instar de Lord Orville, de Lord Calorne (*Constance*) ou encore de Mr Crawford (*The Platonic Guardian*). Selon Michèle Cohen, le principe de *chivalry* (similaire mais distinct de *gallantry*) remplaça celui de *politeness* comme code de conduite suivi par les hommes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>1311</sup> Les notions ont, d'après elle, suffisamment de points communs pour que de nombreux critiques les confondent : "it is in their relation to women that politeness and chivalry appear to share certain features—they are both systems of manners associated with a high regard for women, and they share a courtly language of gallantry and courtesy".<sup>1312</sup> Cependant, alors que la notion de *politeness* était parfois associée à une effémination de la société considérée comme dangereuse, celle de *chivalry* incarnait les qualités qui, d'après certains penseurs de l'époque, "civilisèrent la société" : "manliness, bravery, loyalty, courtesy, truthfulness, purity, honor, and a strong sense of protection toward the weak and oppressed".<sup>1313</sup> Ces caractéristiques se retrouvent effectivement chez les héros de Sarah Harriet Burney. Dans un épisode à première vue conventionnel, au cours duquel la vertu d'Adela est mise en péril quand elle reçoit avec effroi les compliments déplacés d'un inconnu qui sort de l'arrière-boutique d'une mercerie, Lord Ennerdale se fait le champion de sa bien-aimée. Il apparaît donc à ses yeux comme un défenseur et un gardien ("the valour of a champion so interested in protected the treasure he holds dearest upon earth!", "I have found so good a defender", "be my guardian from future disturbance").<sup>1314</sup> À y regarder de plus près, il semble pourtant que l'assistance du héros soit cette fois avant tout d'ordre émotionnel et psychologique ("I feel that I am safe' [...] recovering to a full strength of security").<sup>1315</sup> En effet, Adela n'est pas si impuissante que d'autres dans les mêmes circonstances, car elle s'efforce de se sauver par ses propres moyens une fois qu'elle comprend, grâce au rire de

---

<sup>1310</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 3, 295.

<sup>1311</sup> "The revival of chivalry as a cultural phenomenon is usually associated with the Gothic Revival in art and architecture in the nineteenth century and with Romanticism", Cohen 2005, 316.

<sup>1312</sup> Cohen 2005, 319.

<sup>1313</sup> Cohen 2005, 326.

<sup>1314</sup> *Traits of Nature*, vol. 4, 185-86.

<sup>1315</sup> *Traits of Nature*, vol. 4, 185-86.

la vendeuse qui rappelle celui des prostituées auprès desquelles Evelina cherche du réconfort, qu'elle se trouve dans un "lieu de mauvaise vie" :<sup>1316</sup>

Adela, growing desperate of escaping personal indignity, unless she made some vigorous effort for her own liberation, suddenly and dexterously pushed him aside, and turning the lock with the rapidity of thought, darted into the street. The man, half laughing, half enraged, rushed after her. She heard his odious voice, his dreaded step close behind her—and flying impetuously forward, she scarcely knew whither, had nearly attained the end of the street, when impeded by the extended arm of some person, whom, in her rapid course, she had, unconsciously, almost run up against—

"Let me pass—let me pass [...] I am pursued—I *must* get away—I *must* run on!"

"Pursued!" repeated a well-known voice that instantly brought comfort to her heart—<sup>1317</sup>

La coïncidence qui la conduit littéralement dans les bras de Lord Ennerdale fait effectivement de ce dernier son sauveur, puisqu'en apercevant la scène, le client de la mercerie cesse de poursuivre Adela. Toutefois, il le devient par sa simple prestance plutôt que par un acte héroïque ou grandiose.

Davantage encore, le protagoniste de *The Shipwreck* est à la fois un homme d'action et de sentiment. Fitz Aymer est vif d'esprit, courageux, raffiné et doué de ses mains, une combinaison bien utile pour survivre sur l'île où les personnages ont fait naufrage, mais aussi pour progressivement gagner l'approbation de la mère de l'héroïne comme le cœur de cette dernière. Celles-ci sont d'abord persuadées, du fait de rumeurs entendues à Londres, que Fitz Aymer est un séducteur peu scrupuleux : "this young man [...] is *determined* that we shall love him! Ah, my poor Viola! His very virtues will augment thy danger!"<sup>1318</sup> S'il s'avère que les oui-dire étaient faux et que le jeune homme est en réalité généreux et fidèle à ses principes, il n'en demeure pas moins que la potentialité de la menace qu'il représente pendant une bonne partie du récit suffit à ce qu'il provoque le frisson. La manière dont les naufragées le considèrent en dit long sur la construction du héros romanesque, dans la mesure où une simple suspicion infondée lui interdit longtemps le statut de héros, en dépit de ses actions et paroles louables, et qu'elle crée de la tension narrative comme le ferait un libertin ou un scélérat.<sup>1319</sup> Parce que nous avancerons plus loin que le récit peut être vu comme une variation sur *The Tempest* notamment, cette ambiguïté

---

<sup>1316</sup> "The frightful idea now occurred to Adela, that she had incautiously exposed herself to insult in a house of ill-repute!", *Traits of Nature*, vol. 4, 183.

<sup>1317</sup> *Traits of Nature*, vol. 4, 184-185.

<sup>1318</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 156.

<sup>1319</sup> Comme l'île de Burney est déserte avant le naufrage, le roman n'inclut pas d'autre candidat susceptible d'être assimilé au personnage monstrueux. Progressivement, il apparaît de plus en plus clairement que Fitz Aymer est trop noble et vertueux pour conserver ce rôle.

qui entoure Fitz Aymer nous amène à supposer que tant que sa moralité n'est pas prouvée, le protagoniste interprète à la fois les rôles de Ferdinand et de Caliban. Dans la pièce de Shakespeare, les deux personnages sont à la fois antithétiques et rassemblés par leur intérêt pour Miranda : Ferdinand veut l'épouser, Caliban cherche à la violer. L'amour idéalisé et presque irréel de Ferdinand est la contrepartie du désir charnel de Caliban, qui veut mettre Miranda enceinte pour peupler l'île de petits Calibans (Acte I, scène 2).

En bref, Sarah Harriet Burney dépeint des héros plus nuancés que ne le paraissent ceux de l'école Burney. Ils lui servent à remodeler la définition de l'héroïsme, que la fiction voit fréquemment comme une vertu virile, en réévaluant la construction de la masculinité par l'éducation. Bien que Burney ne propose pas de redéfinition radicale du concept d'héroïsme, l'attention qu'elle porte au tempérament masculin lui permet de suggérer des pistes de réflexion vers une plus grande mixité des qualités traditionnellement associées aux hommes et aux femmes. Dans les deux récits de *Tales of Fancy*, l'héroïsme est sujet à question de façon plus approfondie que dans les textes précédents, puisqu'il semble dépasser les catégories de genre.

### 3. L'héroïsme à la croisée des genres

Peut-on envisager une déclinaison de l'héroïsme féminin dont les valeurs seraient extraites d'un modèle masculin ? Afin d'analyser l'héroïsme de Viola dans *The Shipwreck*, revenons d'abord sur les circonstances de l'intrigue. Lady Earlingford et sa fille Viola naviguent pour rejoindre le père de cette dernière en Inde. Une tempête effroyable détruit le navire et fait périr la plupart de ses passagers, mais les deux femmes sont miraculeusement rejetées sur une île apparemment déserte. Extrêmement astucieuse, Lady Earlingford s'efforce de rendre la vie sur l'île supportable pour sa fille désabusée, une tâche facilitée par l'abondance de nourriture, la découverte d'une grotte qu'elles aménagent de leur mieux, et — plus improbable — le fait qu'une malle pleine de linge de maison, de vêtements et de livres ayant appartenu au cousin de Viola ait été déposée sur la plage par les vagues.<sup>1320</sup> Viola et sa mère découvrent bientôt que deux

---

<sup>1320</sup> Robinson Crusoe tire aussi parti de malles pleines de ce dont il a besoin. Une différence majeure est que le récit de Defoe met l'accent sur l'ingéniosité de Crusoe qui remplit lui-même les malles de ce qu'il juge important. Le protagoniste doit en effet construire un radeau afin de ramener à terre ce qu'il peut extraire du navire échoué avant qu'il ne sombre (provisions, alcool, vêtements, outils, armes à feu et munitions), Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, 1719, Londres : Seeley, Service & Co., 1925), chapitre 4, § 5-6, consulté le 8 mars 2021 sur <https://www.gutenberg.org/files/521/521-h/521-h.htm>.

autres passagers ont survécu au naufrage, un jeune homme et un garçon. Le premier, Fitz Aymer, est en fait une connaissance que Lady Earlingford déteste, sans tout de suite expliquer pourquoi. Parce qu'elle estime que sa fille ne serait pas en sécurité avec lui, elle lui ordonne d'endosser la tenue de son cousin Edmund afin de se faire passer pour un homme. La protagoniste possède de nombreuses qualités fréquentes chez les héroïnes des romans domestiques antérieurs, mais les événements dramatiques qu'elle affronte lui font découvrir des ressources intérieures hors du commun. Nous chercherons à déterminer ce que le travestissement de Viola, qui modifie sa performance de genre, révèle de la conception de l'héroïsme adoptée par Sarah Harriet Burney.

Belle, pieuse, timide, pleine de sensibilité, Viola est un modèle de féminité. Comme les héroïnes du *novel of manners* de l'école Burney, elle contemple plus qu'elle ne parle. L'affirmation de Julia Epstein selon laquelle la voix féminine ne s'exprime que lorsque l'on s'adresse à elle trouve un écho particulier dans la première partie de *The Shipwreck*.<sup>1321</sup> En réalité, tant que sa mère est en vie, l'attitude de Viola est souvent plus éloquente que ses paroles ; comme les autres héroïnes, elle s'exprime par des pleurs, des silences, et des rougissements, y compris quand elle devient Edmund Earlingford.<sup>1322</sup> L'insistance avec laquelle la narratrice fait ressortir les qualités féminines de l'héroïne rend d'ailleurs le style des dialogues plutôt ampoulé. Pourtant, le déguisement modifie suffisamment la relation au monde de Viola pour qu'elle subisse une crise identitaire à force de tâcher de correspondre à la fois aux attentes des deux genres sans pouvoir pleinement les satisfaire, à savoir faire preuve de l'intrépidité et de l'autorité que sa mère associe à la masculinité sans perdre sa longanimité féminine.<sup>1323</sup> Jusque-là, les qualités que Lady Earlingford attribue à chaque sexe sont un exemple représentatif du caractère fortement genré

---

<sup>1321</sup> "for [Frances] Burney, the female voice speaks only when spoken to, its words always defensive, challenged, and challenging", Julia Epstein, *The Iron Pen: Frances Burney and the Politics of Women's Writing* (Madison: University of Wisconsin Press, 1989), 123

<sup>1322</sup> "'This, I presume, is [...] Edmund Earlingford?' With all the steadiness she could command, Lady Earlingford confirmed the conjecture; and Viola, averting her face, concealed from him the blush which would tacitly have discredited the imposition", *The Shipwreck*, vol. 1, 94.

<sup>1323</sup> "The nature of man is, in a peculiar degree, restless and ambitious; his aim is distinction; his prerogative authority; his province exertion. Would the ardour or a truly masculine spirit contentedly support the inactive, unvarying tenour of a life such as this? [...] Women, my dear Viola, are not only more formed for retirement [...]. Women are timid, yet they resist despair; they shun all active contest, but their fortitude, though passive, is steady. Sudden danger appals them; but sufferings, privations, disappointments, sorrows—women can bear all these, and ever display greatness of mind in bearing them; whilst men sink under such tame calamities, and degenerate into helpless and peevish repiners", *The Shipwreck*, vol. 1, 39.

du discours tenu sur les héroïnes et les héros que Sophie Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset décortiquent.<sup>1324</sup>

Les frustrations de l'héroïne illustrent le fait que l'identité et la performance de genre sont deux concepts bien séparés. Le moment symbolique où Viola se met à agir comme Edmund se déroule lorsque sa mère lui coupe ses "boucles luxuriantes" pour parfaire sa transfiguration, la privant avec regret d'une partie de son assurance, ce qui accentue paradoxalement certaines caractéristiques généralement associées aux jeunes femmes dans ces romans : "the lamentable purpose of converting a graceful, soft, and interesting female, into a shy, down-cast, awkward looking boy".<sup>1325</sup> Il est possible que l'expression "luxuriant tresses" employée par Burney soit une allusion à la chevelure de Samson, décrite dans ces termes dans certaines réécritures contemporaines des textes bibliques : "Delilah saw that he had now told her the truth, and, while yet he was asleep on her knees, a man whom she had sent for, shaved off the luxuriant tresses of his hair, and his strength departed from him".<sup>1326</sup> Initialement, Viola perd de sa force de caractère car les attributs physiques et moraux qui faisaient d'elles un paragon de féminité deviennent préjudiciables à sa prestation masculine. Sous ses nouveaux atours, elle doute de sa virilité, consciente que son accoutrement ne compense pas à lui seul des années de formation. Lorsqu'elle rencontre Fitz Aymer pour la première fois, Viola méprise d'autant plus sa nouvelle apparence physique que le trouble qu'elle ressent la force à comparer ses nouveaux attributs aux siens :

The discovery that he not only was young, but had every exterior advantage which a fine form, and a manly countenance, full of fire and intelligence, could give him surprised, but at the first moment, was far from pleasing her. She compared her own borrowed and insignificant semblance with the natural loftiness of his, and shrunk into nothing at the contrast".<sup>1327</sup>

La manière dont le sentiment d'infériorité de Viola est exprimé fait écho à la menace que Sir Clement Willoughby représente pour l'identité de Mr Smith dans *Evelina*, qui lui aussi se réduit

---

<sup>1324</sup> "Les discours tenus sur les héroïnes et les héros (réels ou mythiques) sont fortement genrés avec une distribution des vertus et qualités, attribuées aux unes et aux autres, très codée par la distinction des sexes : aux héroïnes, par exemple, la force d'âme, la chasteté, le dévouement, l'esprit de résistance", Cassagnes-Brouquet & Dubesset, 10-11.

<sup>1325</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 88-89.

<sup>1326</sup> R. T. S., *Scripture Illustrated by Engravings, Designed from Existing Authorities. Subjects Selected from the Old Testament* (Londres : The Religious Tract Society, 1799), 132, consulté le 15 juin 2021 sur <https://archive.org/details/scripatureillustroounkngoog>

<sup>1327</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 92.

en miettes lorsqu'il se compare : "he gazed at him in envious admiration, and seemed himself, with conscious inferiority, to shrink into nothing".<sup>1328</sup> Pour Mr Smith comme pour Viola, ce sentiment tient au fait que l'homme qu'ils contemplant est parfaitement à l'aise dans le rôle qui est le leur, tandis que Viola considère sa tenue vestimentaire comme un déguisement, non représentatif de qui elle est. Elle a ainsi l'impression d'être une usurpatrice :

I abhor myself in this disguise! It takes from me all courage to raise my eyes; it gives me the feelings of an impostor, and it deters me, almost continually, from venturing to open my lips, lest the first sentence I utter, nay, the very sound of my voice should lead to a discovery of the deception we are practising. Under this odious garb, I have neither the dexterity, alertness, and enterprise of a boy; the consequence and dignity of a man; nor the usual claim to deference and attention of a woman.<sup>1329</sup>

De cette façon, Viola, qui n'a pas l'habitude de l'exercice vigoureux au grand air, est extrêmement complexée par sa condition physique qui, craint-elle, lui vaudra "l'imputation de l'efféminement", comme lorsqu'elle a besoin de reprendre son souffle alors qu'elle gravit une colline avec Fitz Aymer.<sup>1330</sup> Parce que celui-ci trouve qu'"Edmund" n'est pas très dégourdi pour son âge, il le prend sous son aile et essaie de l'inciter à le rejoindre dans des expéditions de chasse et de pêche ; le héros en paraît touchant. Les interactions entre Fitz Aymer et l'héroïne travestie sont ainsi ce qui fait le charme du récit, alors que la romance perd son élan durant les déclarations de fidélité répétées avec grandiloquence à la fin du roman.

Les efforts d'"Edmund" pour faire aussi bien que le protagoniste finissent par porter leurs fruits, si bien que la vraie métamorphose a lieu lorsque Viola reprend ses habits féminins après avoir révélé son identité à Fitz Aymer, "enraptured at the metamorphosis", à l'instigation de sa mère mourante.<sup>1331</sup> Comme un cocon, le déguisement masculin a transformé Viola par l'expérience de l'autre genre, qui équivaut en quelque sorte à un stade de chrysalide. Les épisodes où Viola fait preuve à la fois de force d'âme et de courage face à un danger soudain, c'est-à-dire où elle allie héroïsme féminin et masculin, à en croire Lady Earlingford, se produisent lorsque son identité est connue de Fitz Aymer mais qu'elle n'a pas encore repris les atours féminins qui symbolisent son retour dans le monde. Par exemple, Viola sauve Fitz Aymer de l'attaque de deux

---

<sup>1328</sup> *Evelina*, 203.

<sup>1329</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 116-117.

<sup>1330</sup> "The imputation of effeminacy", *The Shipwreck*, vol. 1, 170.

<sup>1331</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 313.

Français dont il vient de découvrir la présence sur l'île en sautant dans l'action, armée d'un pistolet qu'elle remet au héros :

Fitz Aymer, wrestling with a man of gigantic stature, and apparently in momentary danger of being overpowered, was, to complete her horror, menaced with treachery from a second enemy [...]. A scene fraught with such imminent peril to her only friend, produced upon Viola an effect almost supernatural. In a moment, it braced her nerves, dispelled all personal timidity, and endowed her with the energy of desperation. Quick as thought, she darted back into the cave—seized one of the pistols which had been found in the chest, [...] flew swifter than lightning, down the steep rock, and just as the old man had drawn near enough to strike this meditated victim, —just as Fitz Aymer, panting, and nearly exhausted, seemed sinking under the efforts of his Herculean adversary, —stood, like a guardian angel, at his side; and, placing the pistol within his grasp, dauntlessly cried: "Defend your life, Fitz Aymer! — A fiend lurks behind you! — Save—defend your life!" The uplifted bludgeon fell from the old man's hand, who, ruffian as he as, beheld so unexpected an apparition with astonishment amounting nearly to superstitious awe. The son, seeing his antagonist armed, all at once, in so formidable a manner, discontinued the unequal combat.<sup>1332</sup>

L'acte singulier de Viola, reconnu par son compagnon, correspond à la définition de l'héroïsme comme décalage entre l'"accomplissement de son devoir dans des conditions normales" et son caractère exceptionnel.<sup>1333</sup> Cette fois, la protagoniste est héroïque dans tous les sens du terme. Admiratif de son courage, Fitz Aymer commente son évolution qui s'avère bientôt mise à l'épreuve de nouveau : "My preserver! My benefactress!" her cried. 'Oh, how shall I find language to express half I feel!—Generous Viola! for me, what have you not braved!—Your abhorrence of these men,—your terror of detection,—your habitual timidity,—how nobly have you surmounted them all!'"<sup>1334</sup> En effet, peu après Viola doit à nouveau défier l'adversité puisque sa mère meurt d'une forte fièvre. Très vite, la chaleur tropicale détériore le corps sans vie qui commence à se décomposer, une scène dont l'horreur distingue le récit encore davantage des romans de l'école Burney mais aussi des autres romans de Sarah Harriet Burney :

"I will look again at that beloved face." [...] The first glance however which she cast upon the lifeless visage redoubled all the consternation of the moment, and almost made her recoil with impulsive horror. —Rapid in its progress under the influence of so fervid an atmosphere, corruption had now so imperiously possessed itself of its inevitably prey, that there remained no visible part of the body undeformed by livid spots,

---

<sup>1332</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 215-17.

<sup>1333</sup> "Héroïnes et héros accomplissent une action positive aux yeux de la société ou de leur communauté. Mais cette action se doit d'être singulière, comme le souligne Jean-Pierre Albert : l'héroïsme naît du décalage 'entre le simple accomplissement de son devoir dans des conditions normales et une exceptionnalité liée à une définition plus exigeante de ce devoir lui-même et/ou à des conditions qui rendent l'action particulièrement pénible ou dangereuse'. Encore faut-il que cet exploit soit reconnu et chanté par les siens", Cassagnes-Brouquet & Dubesset, 9.

<sup>1334</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 217.

uncontaminated by the most hideous symptoms of mortality. [...] Nothing could be more frightfully repulsive than the object now presented to her view.<sup>1335</sup>

Devant ce spectacle effroyable, Viola se résout, en l'absence de Fitz Aymer, à creuser la tombe que le héros avait commencé de préparer avant d'être accaparé ailleurs. Sans outil approprié autre qu'une bêche faite main qui leur sert à jardiner, le travail est éprouvant à la fois émotionnellement et physiquement, mais Viola se distingue à nouveau par un héroïsme hors du commun.<sup>1336</sup> L'association de sensibilité et de résolution que Viola manifeste à plusieurs reprises charme Fitz Aymer. Notons que le héros exprime son amour alors que Viola porte encore les vêtements de son cousin, même si voir sa silhouette féminine lorsqu'elle remet sa robe avant de quitter l'île semble décupler sa passion : "the hateful disguise which has deformed you till you were about to plunge again into that world where others may claim the privilege of admiring you as ardently as I do!"<sup>1337</sup>

Si l'apparence masculine de Viola lui permet de "dissimuler, sinon conquérir les peurs de la femme" et ainsi de se débarrasser de certaines attentes de la société, elle ne l'aide pas à exprimer librement ses sentiments avant la fin de sa métamorphose : elle doit donc attendre que Fitz Aymer découvre la supercherie, prenne conscience de ses sentiments et les reconnaisse avant de révéler les siens.<sup>1338</sup> Le premier pas reste une prérogative masculine, peut-être car il s'agit d'un comportement social trop codifié et conventionnel, tant dans la société que dans la fiction romantique, pour que la tenue vestimentaire suffise à l'abolir. Par contraste, la bravoure dont Viola témoigne, même si ses connotations sont masculines, s'avère être une caractéristique de sa personnalité que la structure sociale lui interdisait d'exprimer. La découverte des qualités dites viriles encourage Viola à compter davantage sur elle-même et à apprendre de nouveaux moyens d'expression. L'intermède que constitue le temps passé loin de Londres transforme l'héroïne qui conserve son nouveau pouvoir de parole même après avoir ôté son déguisement.<sup>1339</sup> Ainsi, sur le

---

<sup>1335</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 243-44.

<sup>1336</sup> "Viola raised [the spade]: she held it long and irresolutely in her hand; —recoiled from the task which yet a sense of right seemed to impose upon her; —and after a conflict with her feelings the most grievous which she had yet sustained, gained courage to strike the instrument into the earth. Weak and tottering, her utmost efforts scarcely sufficed to make upon the stubborn soil the slightest impression: 'I could better,' she dejectedly cried, shaking her head, 'I could better dig it with my tears than with my hands! Oh, cruel Fitz Aymer! Was this an office thou shoul'st have left for a *daughter* to perform!'", *The Shipwreck*, vol. 1, 245-46.

<sup>1337</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 314.

<sup>1338</sup> "to conceal, if not to conquer the woman's fears", *The Shipwreck*, vol. 1, 312.

<sup>1339</sup> "the fit moment, it appeared to her, was now arrived to cast off, and for ever, her masculine attire", *The Shipwreck*, vol. 1, 313.



navire qui les ramène en Angleterre, Viola fait la connaissance de Mr Melbourne, un homme que son père avait prévu qu'elle épouse. Fitz Aymer envisage donc d'abandonner ses espoirs de mariage, mais Viola le rassure en affirmant sa dévotion et en verbalisant sa détermination à convaincre son père qu'elle est résolue à le prendre pour époux. L'héroïne fait entendre sa voix à nouveau en participant au récit détaillé de leurs mésaventures à son père, facilement persuadé.<sup>1340</sup> Cependant, lorsque Viola reconforte Fitz Aymer, ses paroles servent à se projeter de bonne grâce dans un rôle de femme obéissante : "Such not only is my anxiety so see you easy, but my happiness in feeling conscious of acting continually by your direction [...]. Before I knew you, Fitz Aymer, I felt some gratification in occasionally indulging a will of my own: my highest gratification, now, is to comply with your's".<sup>1341</sup> Le dénouement suggère ainsi que l'expérience insulaire a échoué à émanciper Viola de son éducation conservatrice et que le retour à Londres la rétablit dans une fonction traditionnelle.

L'héroïsme de la protagoniste du deuxième récit de *Tales of Fancy* mérite également d'être examiné. Singulièrement, l'identité du personnage qui occupe ce rôle pourrait être sujet à débat. Si l'on considère que l'héroïne est généralement le personnage pour lequel la lectrice éprouve le plus d'empathie dans les romans de l'école Burney, Anne, la narratrice, pourrait en effet prétendre à ce statut tout autant que sa cousine Blanch, le personnage central, surtout dans la première partie du texte. La diariste du journal fictionnel qu'est *Country Neighbours*, une femme de 40 ans non mariée, est l'instance focalisatrice principale.<sup>1342</sup> Elle reprend la rédaction d'un journal débuté quand elle avait 16 ans, âge auquel elle escomptait devenir l'héroïne de son propre récit : "I can scarcely doubt that I first took up the pen with a firm expectation of having sundry important adventures to detail—adventures of which I was to be the exclusive and interesting heroine".<sup>1343</sup> Au fil des années, elle en abandonna pourtant l'écriture, faute de péripéties suffisamment romantiques. L'arrivée de sa cousine de 16 ans dans le foyer où elle vit

---

<sup>1340</sup> "A long and circumstantial conversation now ensued, painful in many of its details both to the speakers and hearer, but most desirable for the full elucidation to Sir William, of every occurrence which, in the eventful period of their separation, had befallen is lamented wife, and long-despaired of daughter", *The Shipwreck*, vol. 1, 336.

<sup>1341</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 346.

<sup>1342</sup> Voir partie I, chapitre 3, III, 2.

<sup>1343</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 4.

avec ses deux sœurs plus jeunes et leur mère, Lady Stavordale, lui fait prendre un nouveau départ, désormais sans espoir d'être plus que la narratrice des aventures de Blanch.<sup>1344</sup>

Par son histoire familiale, Blanch est la rencontre de deux pays, l'Angleterre et l'Italie, de deux points de vue et, dans une certaine mesure, de deux genres littéraires, puisqu'elle est l'enfant présumé du fils audacieux des Stavordale, friand d'aventures dignes des *romances* et d'une mère pragmatique qui ne jure que par la "vérité", concept inviolable dans les *novels* à la Burney, ainsi que nous l'avons vu dans le premier chapitre de la partie précédente.<sup>1345</sup> Ses origines sont prétexte à une autre réflexion sur l'éducation genrée au moment où Tremayne, son prétendant, s'enquiert de ses goûts littéraires :

"Who [is] your *first love* among poets [...]?" [...] "I have two" [...] "I am afraid, however, you are somewhat of a coquette, even whilst boasting of your moderation. What right have you to *two* loves?" "I belong to two countries [...]" "And who are these favourites?" "Shakspeare [*sic*], and Metastasio. My aunt Philippa tells me that, because the style of the latter is easy, he is only read here by girls at school. That may be; but I read him, because he speaks to my heart, he interests, he animates me; he sometimes fills my eyes with tears; and sometimes elevates my imagination, by so nobly representing the spirit and dignity of real heroism."<sup>1346</sup>

S'ensuit une discussion sur l'absurdité d'apprendre par cœur un texte que les petites filles ne comprennent pas, au point de les dégoûter de la poésie une fois adulte, tandis que les garçons qui étudient les classiques grecs et latins acquièrent les subtilités des langues mortes qui leur permettent de développer leur ferveur pour ces littératures.<sup>1347</sup> Fernández voit dans l'accent que Burney met sur le langage un autre point commun entre elle et Edgeworth : "the Edgeworths stress the role of language in education (1825: 207) and discourage parents from presenting

---

<sup>1344</sup> Nous nous concentrerons sur la perspective souvent critique de la narratrice dans notre analyse dans le III, 1 de ce chapitre.

<sup>1345</sup> "George [...] always had a predilection for adventures"; "the incomparable mother to whom she owes the early development of such invaluable rectitude", *Country Neighbours*, vol. 2, 7, 427.

<sup>1346</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 254. Le dénouement rappelle indirectement l'héritage culturel de Blanch qui cite Metastasio lorsque Tremayne la demande en mariage : "Chi s'arrossisce, et tace, dice assai" (qui rougit et se tait s'explique suffisamment), *Country Neighbours*, vol. 2, 7, 435.

<sup>1347</sup> "Every Miss of Eight years old can recite or declaim—(which ever you like best)—Satan's address to the sun, and the 'Sweet Harmonist' of Young [...] it destroys the gratification which, in after years, might have been derived", "whilst a boy is obtaining the grammatical knowledge requisite to enable him to read and construe a dead language, his mind (as Anne requires) is gradually preparing to comprehend the beauties of his author's ideas, as well as the exact meaning of his words. He does not, without any previous study, pounce upon the finest passages in Homer, and recite them glibly, in a language familiar to him, as girls repeat portions of Milton. He has been long trained; he has gone on step by step; he has risen from the lowest round of the ladder to the topmost, by slow and toilsome degrees; and this sort of progressive initiation must have given time for the development of his intellects, and the formation of his taste", *Country Neighbours*, vol. 2, 256-57.

allegorical poetry and metaphysics to children: 'children may reflect upon their own feelings, and they should be encouraged to make accurate observations upon their own minds' (1825: 231)".<sup>1348</sup> Ce qui nous concerne surtout dans cette conversation est la définition du "vrai héroïsme" qui plaît tant à Blanch.

Bien que dotée des vertus typiquement féminines, Blanch se distingue, comme Viola, par sa hardiesse physique, là où Clarentine et Geraldine pouvaient être spirituelles mais passives. La meilleure illustration en est son sauvetage de Tremayne qui manque de se noyer quand un pont en bois pourri cède sous le poids de son cheval :

Blanch, by dint of supernatural exertion, had already attained her projected station. [...] Blanch—the heroic Blanch—(prepared for what would happen, and preserving amidst all her affright, a presence of mind scarcely less than miraculous) rowed with incredible energy towards the struggling sinking Tremayne. Twice he disappeared, and twice he again rose to the surface of the water. The second time that he became visible, Blanch was near enough to catch his outstretched hand, and to guide it to the edge of the boat.<sup>1349</sup>

Le caractère extraordinaire de l'acte de Blanch est souligné par les adjectifs "miraculous", "incredible" et "supernatural", le dernier étant déjà utilisé pour décrire l'intrépidité de Viola quand elle vient au secours de Fitz Aymer, ainsi que par les éloges que lui fait sa tante et Sir Reginald, l'oncle de Tremayne lorsqu'Anne leur raconte la scène : "lavish on Blanch every encomiastic epithet which our language can supply [...] How wonderful, how admirable, in an inexperienced girl, are all these proofs of reflection and discernment!"<sup>1350</sup> La capacité de l'héroïne à garder la tête froide en dépit de son effroi fait de son geste un exemple d'héroïsme authentique, à l'inverse de l'action positive mais plus ordinaire de la cousine de Tremayne qui vient en aide à un chaton poursuivi par un chien ("which she had *heroically* jumped out of a ground-floor window to rescue and protect").<sup>1351</sup> Cependant, au grand désarroi de la narratrice, la mère de Tremayne vante avec plus d'emphase le geste de sa nièce que l'exploit de Blanch, qui n'a même pas encore eu le temps de se remettre de son entorse au poignet : "There sat Blanch (her hand still bound up) almost unnoticed and unspoken to—and she had saved the life of lady Earlsford's son; while on the opposite side of the window sat Jane Tourberville, receiving kisses and applause

---

<sup>1348</sup> Fernández 2015, 5.

<sup>1349</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 181-83.

<sup>1350</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 191-92.

<sup>1351</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 216.

for saving—what?—a kitten from being hunted up a tree!"<sup>1352</sup> Aux yeux d'Anne, le faux héroïsme qu'encense Lady Earlsford de manière disproportionnée est associé à la superficialité et au dérèglement de son sens moral.

Cette dernière n'est toutefois pas la seule à questionner les mérites de la bravoure de Blanch, puisque Lady Stavordale voit également d'un mauvais œil ses prouesses "rebelles et absurdes" ("her wayward and absurd heroics") qui ne correspondent pas aux critères de docilité féminine.<sup>1353</sup> L'héroïsme authentique et acceptable de Blanch est alors plutôt celui qu'elle manifeste verbalement lorsque Sir Reginald l'enjoint enfin à prendre Mr Tremayne pour époux mais qu'elle pense que sa bénédiction se fonde sur une méconnaissance des circonstances de sa naissance. Le baronnet est charmé par son honnêteté, "the very heroism of sincerity", et réitère son admiration pour la protagoniste "anoblie par sa propre excellence".<sup>1354</sup> Cette même franchise l'amène à nouveau à la couvrir de louanges, ce que la narratrice rapporte dans des termes proches de ceux utilisés plus tôt pour décrire l'émerveillement de Sir Reginald devant son héroïsme corporel ("lavishing upon her the most endearing epithets"), mettant ainsi les deux aspects sur le même plan, l'un complétant l'autre dans le caractère de Blanch.<sup>1355</sup>

En résumé, le "vrai héroïsme" que Sarah Harriet Burney semble définir au fil de ses romans dérive du même type de circonstances que celui des protagonistes du noyau de l'école Burney, mais elle en remanie la définition pour la rendre plus mixte. Si la notion n'est pas forcément le privilège de l'héroïne et du héros, qui ne sont pas les seuls à faire preuve de cette qualité, nous nous sommes surtout intéressée aux protagonistes pour tâcher de les mettre en contraste avec ceux des autres textes du corpus. Les héroïnes partagent souvent une genèse et un statut social proches de celles des romans antérieurs ; en conséquence, elles se heurtent aux mêmes problèmes d'expression et d'identité, mais les questions d'inclusion familiale et sociale y occupent une place plus importante encore que celle de leur légitimité, primordiale chez Frances Burney. De plus, l'intérêt porté par Sarah Harriet Burney à l'enfance de ses personnages permet d'inspecter le rôle de l'éducation genrée dans la construction du héros romantique. Comme chez

---

<sup>1352</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 216.

<sup>1353</sup> *Country Neighbours*, vol. 3, 354.

<sup>1354</sup> "Your own excellence ennobles you", *Country Neighbours*, vol. 2, 412-13.

<sup>1355</sup> *Country Neighbours*, vol. 3, 430.

les autres, les héros de Sarah Harriet Burney sont les protecteurs des personnages féminins, mais leur force physique et leur intrépidité ne suffisent pas à les rendre virils, puisque pour l'être, ils doivent acquérir une certaine intelligence émotionnelle et apprendre à maîtriser leur tempérament. Bien que les actes de bravoure restent le plus fréquemment associés à une attitude masculine et l'endurance émotionnelle à un trait de l'héroïne considéré comme acquis, les héroïnes conjuguent de plus en plus les deux au fil du temps. Dans *Tales of Fancy*, ce sont ainsi les héroïnes, plus actives que dans les premiers récits de la romancière, qui viennent à la rescousse des héros en déconstruisant partiellement les stéréotypes de genre. Ce dernier point constitue une des nombreuses différences qui séparent ces textes des autres de Sarah Harriet Burney, ce qui nous amènera à continuer de les traiter à part dans la prochaine partie qui se concentrera sur les pratiques de l'imagination.

## II. Les contes de l'imagination

Après nous être concentrée surtout sur les actions des personnages pour déterminer ce qu'elles dévoilaient de l'évolution de la notion d'héroïsme, nous souhaitons maintenant réfléchir au rapport de Sarah Harriet Burney à l'imagination dans l'optique d'établir que sa conception de cette faculté de l'esprit est plus qu'un héritage direct de l'école Burney. Il s'agit d'étudier à la fois la manière dont elle est mobilisée dans les textes mais aussi ce qui alimente cette faculté créative pour la romancière, un examen qui nous amènera à chercher notamment ce que l'intertextualité affichée révèle. Dans un premier temps, nous explorerons ces questions en nous consacrant à l'analyse des références à la fiction et aux conditions du récit qui témoignent d'une connaissance étendue du marché du livre contemporain. Nous affirmerons que cette maîtrise façonna l'imagination créative et les pratiques d'écriture de Burney. Ensuite, nous nous concentrerons, comme nous avons pu le faire plus tôt pour les autres romans du corpus, sur le rôle du rêve dans les deux récits de *Tales of Fancy* qui sont ceux qui soulèvent le plus nettement la question de l'imagination : nous aurons alors l'occasion de clarifier le rapport entre "fancy" et "imagination" pour l'autrice. L'onirisme qui exacerbe ces facultés nous permettra de mettre en relief des convergences et des divergences entre la fiction de Sarah Harriet Burney et certains aspects de l'imaginaire Burney étudié dans le chapitre précédent.

## 1. Pratiques et exercices de la fiction

I am charmed with your good nature about my little booky [...]. The common run of Novel readers skim their eyes lightly over them, close the last volume, and send for something else. If you ask them a month later whether they have read such a work, they hardly remember, but suppose they have—adding, "I really read so many, that one drives <the other> another out of my head."—You, and a few more, who read better things habitually, are the only satisfactory persons for a writer of fiction to have any dealings with.<sup>1356</sup>

Dans le tout premier chapitre, nous avons ébauché la relation compliquée de Sarah Harriet Burney à sa fiction, en précisant qu'elle écrivait, prétendument du moins, par strict besoin financier.<sup>1357</sup> Sa correspondance révèle une ambivalence vis-à-vis de son public : d'un côté, elle parle avec condescendance des lectrices de roman, de l'autre, non seulement elle leur doit son (relatif) succès financier mais elle-même appartient aussi à ce groupe. Il se pourrait bien que son mépris parfois affiché pour le genre romanesque et son embarras d'y contribuer soit en partie une façade, si nous nous fions à l'admiration fervente qu'elle exprime à d'autres moments pour certains romans, qu'il s'agisse de ceux de Walter Scott, de Jane Austen, de Maria Edgeworth, de Susan Ferrier et bien sûr, de Frances Burney parmi ceux qui sont devenus ou restés les plus connus, ou ceux d'autrices aujourd'hui oubliées.

En effet, les lettres de Sarah Harriet Burney regorgent de références à ses lectures en cours dont le nombre impressionne. D'après Clark, il est probable que Colburn lui ait prêté gratuitement les ouvrages qui garnissaient sa bibliothèque de prêt, une faveur qu'il aurait accordée à certaines de ses autrices publiées.<sup>1358</sup> Par suite, Burney se tenait sans mal au fait des dernières publications en matière de fiction et allait jusqu'à consigner ses impressions de chacune dans ses comptes rendus personnels : "I can never scribble but with the aim of gradually developing the intricacies of some long-winded story. Neither Tale nor Essay could I ever atchieve [*sic*] in my life—But I have often felt an earnest impulse, after reading a new work, to sit down and analyze or Review it For my own use, this, indeed, has been a practice I have observed for many years".<sup>1359</sup> Son engouement pour Edgeworth est particulièrement notable. Il laisse entendre que sa confession au sujet de son incapacité à écrire des contes, rendue caduque trois ans plus

---

<sup>1356</sup> Extrait d'une lettre adressée à Henry Crabb Robinson en 1840, homme de lettres que Sarah Harriet Burney rencontra par le biais de son demi-frère James, Clark 1997, 440.

<sup>1357</sup> Partie I, chapitre 1, II, 1, et III, 1.

<sup>1358</sup> Clark 1997, note 7, 180.

<sup>1359</sup> Clark 1997, 179 ; "with pen and ink in my little private reviews", 116.

tard par la publication du premier volume de *Tales of Fancy*, prend l'autrice de *Moral Tales* (1801) et *Popular Tales* (1804) comme référence impossible à émuler : "Nobody more thoroughly venerates the admirable Author than I do—And in this last work, she really has excelled herself. [...] She is the pride of English female writers—and I do positively believe, the most useful author, whether male or female, now existing".<sup>1360</sup> La possibilité est d'autant plus réelle que Marilyn Butler détaille les rentrées d'argent d'Edgeworth pour en conclure qu'elle était indéniablement la romancière la plus prestigieuse et celle qui connaissait le plus grand succès commercial entre 1800 et 1814, devenant dès lors un modèle enviable.<sup>1361</sup> Fernández suggère que si influence il y eut entre Edgeworth et Sarah Harriet Burney, elle put être réciproque dans la mesure où le rôle des mères dans *Belinda* (1801) et *Helen* (1834) s'inspirerait des œuvres de Burney.<sup>1362</sup> Dans ce cas, les romancières de l'école Burney puis Sarah Harriet Burney à son tour peuvent être vues comme des maillons de la transmission littéraire entre Frances Burney et Maria Edgeworth, pour employer une image familière. Mais comme Sarah Harriet Burney fut sensible à la fois à l'influence de son aînée et à d'autres autrices à succès — dont elle finit par faire partie — elle contribua par sa propre popularité à disséminer et dissoudre la marque de fabrique Burney récupérée avant elle par les imitatrices de Frances.

L'harmonie entre Sarah Harriet Burney et les développements de la fiction peut s'observer dans la vénération qu'elle vouait à Austen, avant même qu'elle ne soit identifiée, une autre preuve de la perspicacité de sa lecture critique : "her instinct for quality in novels is remarkable. [...] her enjoyment of Scott as the 'most spirit-stirring Author' (L. 111) is less unusual than her percipience in recognizing the genius of Austen, for whose work she was an immediate enthusiast".<sup>1363</sup> Dans une lettre de 1813, Burney évoque en quelques lignes quatre des plus grandes romancières du moment, toutes encore célébrées aujourd'hui :

I heartily exult and rejoice in the speedy prospect of a new work from the pen of miss Edgeworth, under the title you wrote me word of: "Patronage". I saw it Advertized yesterday. My sister d'Arblay's first Vol. is in the press. We do not know ourselves, yet, what its title is. She says that half the bloom of novelty is taken off an expected work, by

<sup>1360</sup> À l'occasion de la publication de *Patronage* en 1814, Clark 1997, 179.

<sup>1361</sup> Marilyn Butler, "Edgeworth, Marian" in Jane Todd, éd., *A Dictionary of British and American Women Writers, 1660-1800*, (Totowa, N.J : Rowman & Allenheld, 1985), citée dans Clark 1997, note 2, 180.

<sup>1362</sup> Carmen María Fernández Rodríguez, "Sarah Harriet Burney, Maria Edgeworth and the Inordinate Desire to Be Loved", *The Burney Letter*, vol. 18, n° 2 (2012), 14-5.

<sup>1363</sup> Clark 1997, lxi. Austen devint pour Burney un point de comparaison par rapport auquel évaluer les nouveaux romans : "The 'Inheritance' is excellent, & perhaps, Miss Ferrier's best—at least, it has left the best taste in my mouth: but I quite, & always did, prefer Miss Austen" (1843), Clark 1997, 469.

mentioning its name, extent, or any thing relating to it before it is published. Yes; I have read the book you speak of, 'Pride & Prejudice', and I could quite rave about it! How well you define one of its characteristics when you say of it, that it breaths [*sic*] a spirit of 'careless originality.'—It is charming.—Nothing was ever better conducted than the fable; nothing can be more piquant than its dialogues; more distinct than its characters. Do, I entreat, tell me by whom it is written; and tell me, if your health will allow you, soon, I die to know. [...] I am not sufficiently fond of dissertations, of eternal analysis, of eloquent bubbles, to be a warm partisan of M<sup>de</sup> de Staal. Between friends—but don't mention it—I yawned over her *Allemagne*—and yet, here and there, was electrified by a flash of sublimity. Do you agree with me in thinking, that with all her brilliant varnish, she is corrupt at heart?<sup>1364</sup>

La juxtaposition de Frances Burney, Edgeworth et Austen surtout ne fait que mettre en exergue la continuité entre les héritières d'une tradition dont les membres de l'école Burney furent les relais invisibles. Ainsi que nous l'avons évoqué dans le chapitre 2 de la première partie, Janine Barchas souligne les emprunts d'Austen à Frances Burney en avançant qu'ils sont sûrement la raison pour laquelle Sarah Harriet Burney admirait celle-ci.<sup>1365</sup> Pourtant, cette dernière semble loin de voir dans Austen une (simple) imitatrice de sa demi-sœur ; elle l'encense au contraire pour son originalité, et la persistance de son ravissement montre qu'Austen occupait pour elle une place à part. Ceci étant, son propre rôle dans cette chaîne de romancières, à la fois comme productrice et comme consommatrice critique, assure le poids de l'imitation dans la tradition et la transmission.

Alors que Sarah Harriet Burney exprima avec fougue son émerveillement envers *Camilla* de façon répétée, ces quelques lignes sur le roman à paraître sont la seule allusion à *The Wanderer* qui nous parviennent.<sup>1366</sup> Il est difficile de savoir si ce silence signifie un moindre intérêt pour ce

---

<sup>1364</sup> Clark 1997, 175-76.

<sup>1365</sup> "Judging solely on the basis of Austen's most overt intertextual allusions to *Evelina*, the literary influence of this one Burney text visibly spans her early career. To take just some of Austen's best-known gleanings: *Sense and Sensibility* flaunts the name Willoughby, the urban libertine in *Evelina*; *Pride and Prejudice* restages the social awkwardness of *Evelina*'s first interactions with lord Orville at a dancing assembly and his overheard slight about her looks; and *Emma* recasts the unwelcome proposal that takes place one evening in *Evelina* during a claustrophobic carriage ride. When the overheard exchange between Bingley and Darcy at the Netherfield ball reenacts the scene in *Evelina* in which the heroine, whose nervous silence causes her to appear sullen and proud, reports how her friend Maria listened in on Lord Orville's assessment of her at the dancing assembly, Austen does not hide her debt to Burney but parades it for a contemporary reader's redoubled enjoyment. Also, Darcy is not a mere copy of Orville, whose wooden formality Austen criticizes in her letter as 'not natural' in a lover. Like the parallel translations so popular in the eighteenth century, *Pride and Prejudice* flaunts its imitation of *Evelina*, almost as if to claim an improvement of sorts upon the well-worn thirty-five-year-old original. As with Pope's imitations of Horace, Austen's borrowings and reworkings of *Evelina* are as much gauntlet as homage", Barchas, 142, 286.

<sup>1366</sup> L'admiration de Sarah Harriet Burney pour *Camilla* est palpable dans la longue lettre qu'elle écrit à Frances : "My vast dear Sister! O why, instead of 5, not give us ten, twenty, of such dear delicious people?—I have devoured the whole,—and now feel so forlorn, so grieved to have none for tomorrow, that I tremble lest some grievous



dernier récit ou s'il est uniquement dû aux circonstances personnelles de l'autrice, puisque lorsqu'il fut publié en mars 1814, Charles Burney était sur son lit de mort, Sarah Harriet à son chevet pour prendre soin de lui à temps plein depuis de longs mois.<sup>1367</sup> Nous pouvons quoiqu'il en soit constater que le reproche adressé au roman par certains critiques, à savoir qu'il correspondait à un modèle démodé, est une récrimination que Sarah Harriet Burney semble s'être attachée à ne pas subir en s'imprégnant des dernières modes grâce à ses lectures scrupuleusement documentées. Ainsi, lorsque les critiques s'arrêtent à son adoption du "style Burney" à chaque nouvelle publication, ils ne prennent pas en compte les efforts de variété indéniables entre ces textes, tant sur la forme que le fond (récit à troisième personne, roman épistolaire, conte romantique, journal fictionnel). Même si les points communs avec les romans de sa demi-sœur sont bien réels et évidents dans toute son œuvre, elle se diversifia et s'éloigna du modèle connu, progressivement puis plus radicalement à partir de *Tales of Fancy*. Probablement que les abondantes lectures de Sarah Harriet Burney ne furent pas uniquement une forme de plaisir et d'évasion mais aussi un moyen de se renseigner sur la concurrence afin de tirer son épingle du jeu. Son tâtonnement semble alors être un dialogue avec les critiques mais peut-être aussi une façon de chercher à se débarrasser de cette étiquette de "seconde Burney" systématiquement brandie, une tendance qui put la déranger à partir du moment où Colburn en fit un outil commercial visant à exploiter la marque de fabrique Burney. En outre, la diversité de ses lectures dans le domaine de la fiction permet de supposer qu'elle lut aussi les romancières du noyau de l'école Burney, publiées alors qu'elle était en âge d'être une de ces lectrices typiques esquissées dans les revues (de 1785 à 1791, Burney avait entre 13 et 19 ans).<sup>1368</sup> Son expérimentation de différents styles pourrait donc être une stratégie élaborée pour ne pas être reléguée à un statut d'imitatrice au succès éphémère, comme celles qui transformèrent le style Burney en phénomène de mode.

Sur le plan narratif, l'étendue des lectures de Burney se profile grâce aux épigraphes placées en tête de chaque chapitre de *The Shipwreck*, au nombre élevé de citations qui parsèment

---

melancholly [*sic*] malady should seize upon me!—One after another, and then almost all at once, I have loved every soul among them so much, that to part with them is quite dreadful. [...] Enfin, with blessings and thanks that (tho' not for me singly in the world you have brought forth so unequalled a treat, I will conclude by signing myself the most enchanted of readers & affectionate of sisters", Clark 1997, 17-18.

<sup>1367</sup> Il y a un intervalle de janvier à septembre 1814 dans les lettres éditées par Lorna Clark.

<sup>1368</sup> Sa correspondance publiée commence malheureusement en 1792, donc il ne semble pas possible de vérifier cette hypothèse.

tous les romans, et aux dialogues qui illustrent les pratiques de lecture et d'édition contemporaines. Ces épigraphes répondent de la capacité de Burney à coopérer à la fois avec la littérature classique et celle de son époque. Elle engage en particulier un dialogue avec les poètes, puisque toutes ses épigraphes sont en vers. Robert Southey et William Shakespeare, dont nous repréciserons plus loin l'influence sur ce roman, sont de loin les plus cités. Les autres auteurs incluent John Milton, Thomas Gray, Robert Burns, Walter Scott, John Denham, William Mason et, seule femme, Charlotte Smith. Outre la fonction de caution provoquée par les grands noms cités et le commentaire que les citations apportent sur le déroulement de l'intrigue, ces épigraphes permettent à Burney d'asseoir son autorité en interagissant avec des poètes reconnus. Ainsi, une épigraphe non attribuée au milieu du récit est vraisemblablement autographe tandis qu'à deux reprises, Burney semble répondre à Southey et Shakespeare en poursuivant l'épigraphe par des vers formés sur leur modèle, par exemple :

There was not on that day a speck to stain  
The azure Heaven; the blessed sun alone  
In unapproachable sublimity  
Effulgent sped through boundless fields of light.  
SOUTHEY.

There is in friendship, as in love, a joy  
Dear to the heart of every feeling man;  
A joy that glows with less tumultuous pow'r;  
But gently warms and animates the soul.<sup>1369</sup>

En conversant avec un poète à l'autorité établie dont le nom sert de vitrine au romantisme de son conte, Burney légitime son texte. Son utilisation de Charlotte Smith est également révélatrice puisque, comme celui de Scott, le nom de cette dernière est étroitement lié à la fiction, au roman gothique dans son cas.<sup>1370</sup> La citation est de plus légèrement altérée, probablement intentionnellement, afin de mieux correspondre au récit de Burney. Sur l'île, "seasons of delight"

<sup>1369</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 307 ; Burney opère sur le même principe en réagissant à une citation de *The Winter's Tale* (382) alors qu'elle compose ses propres vers sans modèle identifiable plus tôt (204).

<sup>1370</sup> On se souvient surtout de Smith pour *Emmeline* (1788), *Desmond* (1792) et *The Old Manor House* (1793), mais ses poèmes (son recueil le plus célèbre, *Elegiac Sonnets*, fut publié en 1784) connurent plusieurs éditions et font d'elle un précurseur des romantiques. *The Orlando Project* précise qu'elle n'écrivait pas ses poèmes et ses romans pour les mêmes motifs. Comme Sarah Harriet Burney le prétend elle aussi, Smith ne se serait adonnée à la fiction que par strict besoin financier : "She wrote her poems for pleasure, her remarkable, now edited letters for relief from the struggles of a difficult life, but her novels (she said) only 'by necessity'. [...] All her writing was done at high speed: she found it hard or impossible to make her income cover the unremitting expenses of her large dependent family", "Charlotte Smith : Overview", *The Orlando Project*, consulté le 8 mars 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=smith](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=smith).

devient "region of delight", "thy sounds of harmony, thy balmy air" se change en "thy wood-notes wild, thy clear and balmy air", et "cure all sadness" se transforme en un "sooth all sadness" moins radical :

Ah! region of delight!—could aught be found  
To soothe awhile the tortur'd bosom's pain,  
Of Sorrow's rankling shaft to cure the wound,  
And bring life's first delusions once again,  
'Twere surely met in thee!—thy prospect fair,  
Thy wood-notes wild, thy clear and balmy air,  
Have power to sooth all sadness—but despair.<sup>1371</sup>

Les modifications ne sont pas explicitement identifiées par Burney qui paraît s'octroyer le droit d'adapter le texte de Smith à ses desseins et de faire sien l'héritage de l'autrice.

Des marques plus directes de reconnaissance de sa dette envers l'imagination des romancières de l'époque sont manifestes dans *Traits of Nature*. Ainsi, Adela lit-elle le premier volume "incomparable" de *Tales of Fashionable Life* (1809-1812) d'Edgeworth à un enfant malade pour le reconforter ("the first and incomparable volume of Miss Edgeworth's [*sic*] 'Fashionable Tales'"), alors qu'à un autre moment, la cousine de l'héroïne lui décrit un personnage intransigeant en des termes empruntés à *Camilla* : "She always looks as if she was practising [*sic*] to rival the graces of a drill-sergeant.—So upright! So stiff! I never see her without thinking of an expression in Madame d'Arblay's *Camilla*:—*Break she may—but bend she cannot!* Besides, she is immensely proud, and imbibes prejudices and antipathies with as little remorse as the sternest old prude in existence".<sup>1372</sup> Par l'intermédiaire de son personnage, Sarah Harriet Burney déforme à nouveau les propos de l'autrice qu'elle cite pour les adapter à son contexte, puisqu'elle fait probablement référence à la description de Mr Dubster, le gentleman fortuné mais lent d'esprit qui invite Camilla à danser avant qu'ils aient été présentés mutuellement par le maître de cérémonie : "'Twill be a vastly good sight. I have not the most remote conception how he will bear

---

<sup>1371</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 42. Voici le texte original :

"Ah, season of delight!—could aught be found  
To soothe awhile the tortur'd bosom's pain,  
Of Sorrow's rankling shaft to cure the wound,  
And bring life's first delusions once again,  
'Twere surely met in thee!—thy prospect fair,  
Thy sounds of harmony, thy balmy air,  
Have power to cure all sadness—but despair",

Consulté le 8 mars 2021 sur <https://www.eighteenthcenturypoetry.org/works/n22cs-w0080.shtml>.

<sup>1372</sup> *Traits of Nature*, vol. 3, 138 ; vol. 2, 171.

the pulling and jostling about. Bend he cannot; but I am immensely afraid he will break. I would give fifty guineas for his portrait. He is indubitably put together without joints".<sup>1373</sup>

À d'autres occasions, des dialogues évoquent souvent de façon humoristique les habitudes du monde de l'édition. Le Dr Hampden lit les revues critiques pour savoir quoi emprunter ("In one of the last Reviews [...] I lately met with an account of this edition, which excited in me an extreme desire to see it") et emprunte frénétiquement tout type de nouvelle publication ("nothing could subdue his rage for *borrowing* all that came under his observation").<sup>1374</sup> Adela accuse sa sœur sur le ton de la plaisanterie de chercher à la manipuler ainsi que Lord Ennerdale en s'adonnant à de la publicité mensongère ("*puffing*"), comme Burney craignait que Colburn ne le fasse.<sup>1375</sup> De surcroît, la protagoniste refuse de lire les romans qu'une amie lui prête car Lord Ennerdale les juge inappropriés, bien qu'ils soient écrits par une femme, sans que l'on sache comment le titre lui est familier ni ce qui occasionne précisément sa désapprobation.<sup>1376</sup> Enfin, une visite de Strawberry Hill, la villa néogothique construite par Horace Walpole, parachève d'ancrer *Traits of Nature* dans l'histoire littéraire. Là, Adela devient la spectatrice de personnages illustres lorsqu'elle défile devant une galerie de portraits avant de s'arrêter devant ceux de Madame de Sévigné et Madame de Grignan :

That of Madame de Sévigné she would alone have deemed well worth a long pilgrimage to behold. That of Madame de Grignan, her daughter, was no further gratifying to her, than as she connected with it the remembrance of the charming mother; the expression of the face wholly disappointed her, and she felt half tempted to smile at the maternal partiality that has so often induced Madame de Sévigné, in her letters, to extol to the skies the beauty of such an aspect!<sup>1377</sup>

Ces portraits, auxquels s'ajoutent ceux de Madame de Montespan, du duc de Buckingham peint par Rubens, et de bien d'autres ("a multitude of others distinguished for genius, for wisdom, for grace or for talents") satisfont Adela infiniment plus que des objets plus proches de son temps ("snuff-boxes, china, old watches, and japan pomatum-pots"). La fascination de l'héroïne pour la

---

<sup>1373</sup> *Camilla*, 70.

<sup>1374</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 11-12, 8.

<sup>1375</sup> "My dearest Elinor," said Adela, laughing, 'what admirable *puffers* you and Mr. Somerville are!' 'Puffers! what can you mean?' 'Do not be offended. But it strikes me, that your husband is taking the most diligent pain to convince Lord Ennerdale that *I* am a paragon; whilst you lose no opportunity of persuading me that *he* is the most accomplished of heroes", *Traits of Nature*, vol. 2, 306.

<sup>1376</sup> "I mechanically opened one of the volumes, and saw the title of a work, which, though written by a female, I am well persuaded you would never wish to read [...] avoid throwing away your leisure upon such unworthy trash", *Traits of Nature*, vol. 4, 27.

<sup>1377</sup> *Traits of Nature*, vol. 147-48.

transmission de la culture semble résonner avec l'intérêt qu'elle porte à ses racines ainsi qu'avec sa détermination à comprendre les origines de son rejet familial.<sup>1378</sup> La posture de la protagoniste renforce également l'idée que Burney avait connaissance des traditions littéraires et de son héritage et, par extension, du caractère inévitable de l'intertextualité.

Cette conscience des réseaux qui rapprochent les textes littéraires s'accompagne de commentaires autoréflexifs sur la composition du récit, autant que dans d'autres romans de l'école Burney, en particulier épistolaires. Dans *Geraldine Fauconberg*, par exemple, Julia attire fréquemment l'attention sur les mécanismes du récit en insistant sur l'oralité de ses lettres, comme lorsqu'elle découvre que l'une de ses domestiques est somnambule et qu'elle relate sa découverte à la manière d'un conte merveilleux ("everybody was so anxious to hear the sequel of the tale", "thus ends my marvelous adventure").<sup>1379</sup> À diverses reprises, les remarques de Julia sur la longueur de ses missives indiquent son souci de sa correspondante et, à travers elle, celui de Burney pour sa lectrice et ses critiques : "I must now close this long letter, my dear Augusta, or it will be too bulky for a frank", "But, in the reviewers' phrase, 'we must compress our remark' a little; since to describe minutely what every body says or does upon an occasion like the present, would be tedious upon bearing, and is, luckily, next to impossible!"<sup>1380</sup> Grâce à Julia, l'épistolière la plus prolifique du roman, Burney dévoile un ingrédient essentiel de tout roman sentimental dans un passage qui fait écho à la démarche créative que l'écrivaine élucide dans ses lettres, ainsi que nous l'avons analysé plus tôt ("I never insert love but to oblige my readers") :<sup>1381</sup>

Henceforth, my dear sisters, you must cease to expect from me such long and frequent letters. I never should have taken up the trade of journalist, unless impelled on it by a subject of more than common interest. Generally speaking, I dislike writing; so long, however, as Ferdinand remained here, every occurrence in which he and Geraldine were concerned, gave such fluency to my pen, that I not only wrote without effort, but even with pleasure.<sup>1382</sup>

Si, comme Burney elle-même, Julia n'aime prétendument pas écrire, le ton souvent incisif de ses lettres semble suggérer le contraire. Un passage qui mentionne son peu de foi en son style

---

<sup>1378</sup> *Traits of Nature*, vol. 148-49.

<sup>1379</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 30-31.

<sup>1380</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 81, vol. 3, 199.

<sup>1381</sup> Clark 1997, 201 ; voir partie I, chapitre 1, III, 1.

<sup>1382</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 171.

d'écriture et son impression de ne pouvoir l'améliorer au fil du temps suggère que la crainte du jugement est ce qui gâche son plaisir :

Now having lost all relish for the juvenile simplicity of this style, yet not acquired any other one jot better, I feel a little reluctant to expose myself to such comparisons as you may be pleased to make, between my insipidity at fifteen, and my insipidity at twenty. I assure you I must receive a very speedy answer to this, and a great many encouraging compliments, or my vanity will take the alarm, and I shall wait another four or five years before I venture to address you again.<sup>1383</sup>

Blanch fait une expérience similaire lorsqu'elle quitte brièvement le domicile de ses grands-parents pour rejoindre des amis et qu'elle se lamente, dans une lettre à sa tante : "What terrible stuff all this is!—I am afraid, dear aunt, it will never do to insert in your *Journal!*"<sup>1384</sup> Le complexe de la jeune héroïne met également en évidence la nécessité de divertir pour être lue, un point qui semble influencer sur la relation que Sarah Harriet Burney établit avec sa lectrice par l'intermédiaire de ses narratrices, comme nous le verrons dans la dernière partie de ce chapitre. Dans un autre clin d'œil qui dévoile l'artificialité de l'intrigue romantique, la narratrice de *Country Neighbours* souligne également le rôle indispensable des péripéties et des obstacles dans la composition d'un roman : "with whatever ingenuity I might strive to eke it out, I am very sure, that I could not, from the materials that will be furnished me by Philippa and Mr. Westcroft, spin out a Novel of more than three pages".<sup>1385</sup> Le commentaire rappelle les remontrances des critiques à l'égard de certains romans de Frances Burney et de ses imitatrices, promptes à créer des "difficultés féminines" à partir de rien.<sup>1386</sup>

Les lectures formatrices de Sarah Harriet Burney et sa compréhension des pratiques de narration et d'édition font qu'elle n'est pas juste une autre imitatrice de sa demi-sœur, une autre membre anonyme de l'école Burney. Ses romans ne traduisent pas scrupuleusement l'imaginaire Burney via le même jargon, mais d'autres facteurs qui complètent son éducation littéraire viennent le diversifier et dissoudre la marque de fabrique Burney, à savoir la prise en compte de différents modèles mais aussi sa propre ingéniosité.<sup>1387</sup> Comme l'indique Clark, ses proches sont

---

<sup>1383</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 181.

<sup>1384</sup> *Country Neighbours*, vol. 3, 7.

<sup>1385</sup> *Country Neighbours*, vol. 3, 465.

<sup>1386</sup> Voir notamment la critique sur *The Wanderer* par William Hazlitt, *The Edinburgh Review*, vol. 24, n° 48 (février 1815), 337.

<sup>1387</sup> La reprise d'autres modèles est aussi notable dans les récits en dehors des bornes de notre corpus, notamment *The Renunciation* : "a text that continually points to its status as a Gothic novel in the 1790s style, only to subvert

nombreux à avoir mis en avant son esprit d'indépendance et une excentricité notoire qui se retrouvent dans certains traits de ses personnages féminins, et sans doute plus encore dans sa correspondance privée.<sup>1388</sup> Ces caractéristiques s'expriment certainement dans son observation imaginative de ses contemporains dont elle décrit les mœurs et brosse le portrait, parfois littéralement, dans les lettres adressées à sa nièce qui incluent quelques dessins marginaux : son demi-frère James, un jeune homme censé représenter le mari idéal, son propre profil qui remplace sa signature (voir figure 1 dans le tout premier chapitre), un ecclésiastique dont le chant accompagné à la harpe occasionne une curieuse rêverie ou encore le détail de la bouche de Sarah Siddons.<sup>1389</sup>

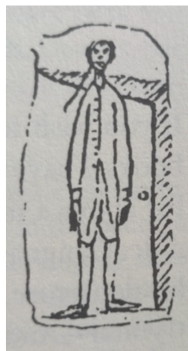
a) James Burney



b) "A pretty little husband"



c) "A pretty lad of a clerk"



d) La bouche de Sarah Siddons

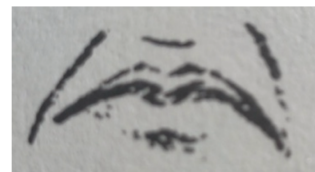


Figure 2 : Dessins de Sarah Harriet Burney  
Source : Clark 1997, 46, 49, 65, 116.

reader expectations of this form of narrative", Stephanie Russo, "Rewriting Radcliffe in the Age of Victoria: Sarah Harriet Burney's *The Romance of Private Life*", *Gothic Studies*, vol. 19 (2017), 73.

<sup>1388</sup> Clark 1997, 1.

<sup>1389</sup> "My brother Jamie—whom you may see smiling at you, as per margin" (figure 2, a) ; "Adieu my dear Charlotte, How should you like such a pretty little husband?" (figure 2, b) ; "I beheld, in my mind's eye, the Bard of former days. [...] He had been eating leeks, but I scorned to bestow a thought upon the nausea his vile effluvia occasioned.— Well—and then a pretty lad of a clerk offered his services to come and sing to us Welsh songs—He was made thus" (figure 2, c) ; "I have been with a nice little party of College friends, to see King John, and for a week after, I could do nothing but read Shakespear. Mrs Siddons was Magnificent—When she tells the Duke of Austria he is a—*Coward*, she makes a mouth as follows. I could have done it better when I first came home—but it is a little like" (figure 2, d), Clark 1997, 46, 49, 54, 65, 116.

Le soin avec lequel elle définit le caractère des membres de sa société, souvent de façon satirique, révèle son amour du bon mot et de la précision tout en manifestant ses efforts pour rendre sa correspondance distrayante, comme lorsqu'elle commente la publication de *The Wild Irish Girl* qui fit sensation en 1806 :

At first the title tickled my ear and I wished much to read it. Not being able, however, to procure it, I began comforting myself with the reflection that very likely the title was the best part of the book—that it had a good clever catch-penny sound—and that probably Miss Owenson was a cunning nincompoop. NB; Nin-cum-poop, sometimes erroneously spelt nincoom-poop is derived from the Anglo-Saxon word, Ninny, a fool;—from the middle syllable of the Gothic <forms> verb to, *incumber*, or molest; and from the Greek verb to poop, or, as we vulgarly say in English, to f—t[.] Its full meaning, when all its component parts are properly understood, is, that a cumbersome ninny fool is only fit to poop at!<sup>1390</sup>

Burney poursuit sa lettre sur le même ton avec des considérations vestimentaires, pour lesquelles elle montre d'ordinaire peu d'intérêt, avec une irrévérence comique qui suggère également sa singularité : "I have got an Invisible petticoat [*sic*], and it shews my nether cheeks to great advantage—And when I get over a style, it curls up, and for five or ten minutes afterwards, keeps my legs <so> quite cool and airy.—Nothing at this season of the year can be more desirable".<sup>1391</sup> Les extraits de cet ordre, démonstrations de la fantaisie de Burney, sont nombreux dans sa correspondance. Notre tâche dans la prochaine partie sera d'investiguer le rôle de cette fantaisie dans *Tales of Fancy*, une œuvre dans laquelle l'imagination créatrice figure au premier plan d'une façon qui distingue l'autrice des autres imitatrices.

## 2. Fantaisie et imagination : simulation et limites génériques

Définir le genre littéraire auquel appartient *Tales of Fancy* n'est pas une mince affaire. Si le titre construit à la manière de ceux d'Edgeworth annonce un recueil de contes qui laisseraient la part belle à l'imagination, probablement sur les recommandations de Colburn, les deux récits qu'il contient ne suivent pas le même format ni ne semblent être l'aboutissement des intentions initiales de Burney :

It was originally meant, that two volumes of *Tales* <were to> should appear at once; —I could only get one ready this year, having been lazy all fine summer weather; and that one, he engaged to print immediately, upon condition I would prepare the second for publication soon after Christmas. [...] Colburn is to give me £100 a vol: and twenty five a

---

<sup>1390</sup> Clark 1997, 74.

<sup>1391</sup> Clark 1997, 74-75.



vol: on a second edition: —and if the first two vols: take, he is to give me £300 for the two next; for I have promised him four, under the running title of "Tales of Fancy", but each Tale to have a separate title. —The second will be called "The Secret".<sup>1392</sup>

L'ouvrage ne comporte finalement que deux histoires. Alors que *The Shipwreck* fut publié le 28 novembre 1815, même si la date d'impression sur la couverture est 1816, le second récit, *Country Neighbours; or The Secret*, dévie de la formule prévue, puisqu'il s'étend sur deux volumes, publiés certes "peu après Noël" mais quatre ans plus tard (le 30 décembre 1819, avec 1820 en date d'impression).<sup>1393</sup> Le premier volume, que la romancière désigne par l'expression "my first foolery", semble donner le ton de ces contes de l'imagination, en adéquation avec ce qu'elle professe dans sa préface et sa correspondance, mais le deuxième, plus mesuré, correspond davantage à ce que l'autrice affirme ne pas être capable de produire, c'est-à-dire une "fiction moins romantique".<sup>1394</sup>

Ainsi que nous l'avons souligné dans le chapitre 2 de la première partie (I, 3), la réalité variée de ce que recouvrait le terme *tale* au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle rend le titre choisi par Burney peu contraignant. Burney ne le définit que par opposition au *novel* plus réaliste et de plus longue haleine, comme cité plus haut.<sup>1395</sup> Bien sûr, *The Shipwreck* peut difficilement être considéré, à l'instar des autres textes de Burney, comme un *novel of manners* domestique. Pourtant, les protagonistes sont les mêmes que les personnages types, si ce n'est qu'ils sont transposés dans un décor tropical. Le paysage a beau sortir de l'ordinaire, il est qualifié, comme le campagne anglaise, de "romantic" et "picturesque" tout en satisfaisant le goût de l'autrice pour l'exotisme ("the story

---

<sup>1392</sup> Clark 1997, 197.

<sup>1393</sup> Comme nous l'avons mentionné dans le tout premier chapitre, les textes publiés en fin d'année portaient la date de l'année suivante afin de ne pas être déclassés trop rapidement.

<sup>1394</sup> Clark 1997, 196. Voir notre analyse de l'*ethos* de Sarah Harriet Burney dans la partie I, chapitre 1, III, 1, a. Pour rappel, dans la préface de *The Shipwreck*, Burney excuse son récit qui peut paraître extravagant : "a fiction less romantic—a tale founded on contrasts of character, and delineations of 'living manners,' would have been more acceptable, [...] a species of excellence, alas! beyond my power of attainment", *The Shipwreck*, vol. 1, vii.

<sup>1395</sup> Voir le chapitre 2 de la première partie, I, 3 pour une explication de l'association entre Maria Edgeworth et le genre du conte moral. Mitzi Myers justifie la décision d'Edgeworth d'appeler *Belinda* (1801) et d'autres ouvrages *tales* comme un choix créatif et non un élan de pruderie. Le terme lui permet de revendiquer de manière ambitieuse la portée philosophique et morale de sa fiction, par opposition à ce que les critiques contemporains appelaient la fabrication ordinaire de romans ("ordinary novel manufactory—the commodification of unchallenging amusement"). Myers souligne aussi la différence de vraisemblance entre le conte et le roman : "it does not mind occasional plot violations of the naturalistic conventions it scrupulously adheres to in character and language if a seemingly improbable narrative line unravels constructions of reality the tale wants us to rethink", Mitzi Myers, "Shot from Canons; or, Marie Edgeworth and the Cultural Production and Consumption of the Eighteenth-Century Woman Writer" in Ann Bermingham & John Brewer, *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text* (Londres : Routledge, 1995), 199.

had caught my own fancy; I began to love my island, and to have a true oriental relish for cocoa-tree, and mangoes, for fragrant gales, and unclouded skies").<sup>1396</sup> Par conséquent, les tonalités de ce récit sont hétéroclites. S'il n'est pas toujours vraisemblable (souvenons-nous de la malle qui dépose sur l'île tous les accessoires nécessaires à la mascarade qui suit), Burney s'efforça de limiter l'extravagance de son conte : elle affirme en effet qu'elle vérifia auprès d'un officier de la marine, peut-être James Burney, qu'une telle île inconnue pouvait exister dans l'océan Indien.<sup>1397</sup> En outre, la grande sensibilité et le style oratoire hyperbolique des personnages rappellent le sentimentalisme du siècle précédent, alors que les quelques scènes d'horreur évoquent avant tout le gothique. Ces tendances, contradictoires ou complémentaires, suggèrent que ce récit constitue un terrain de découverte pour Sarah Harriet Burney à la fois par son genre et par son intrigue. Plus exactement, nous maintiendrons que *The Shipwreck* établit un espace de simulation et d'illusion qui permet à des personnages d'inspiration domestique de sonder leurs limites dans un nouveau milieu, tout en donnant l'occasion à l'autrice de tester les limites génériques de sa fiction par la mobilisation d'influences multiples. Autrement dit, Burney exploite la notion de fantaisie, une des traductions de "fancy" que nous employons ici sans allusion au genre de la *fantasy*, pour la placer au service de l'imagination en tant que capacité créatrice. Nous nous concentrerons sur les connotations du rêve comme création imaginaire afin de montrer que ce récit incorpore dans une certaine mesure l'imaginaire collectif à la Burney sans se borner à l'application d'un modèle.

Avec son cadre et son intrigue extraordinaires, le récit se démarque du reste de l'œuvre de Sarah Harriet Burney et de celle des autres romancières du corpus. Néanmoins, comme certains de ces textes et en particulier *Camilla*, dont nous avons analysé le rôle charnière dans le jargon du rêve dans le dernier chapitre, il décèle la fonction des songes dans l'acceptation des attentes sociétales qui entrent en conflit avec les aspirations des jeunes femmes au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme les romans de l'école Burney ne sont pas les seuls à le faire, nous chercherons

---

<sup>1396</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 42, 46, vii. L'emploi de l'adjectif "oriental" dans la préface peut faire penser aux fictions orientales ou pseudo-orientales étudiées par Arthur Pike Conant (*The Arabian Nights*, *Rasselas de Samuel Johnson*, *The Citizen of the World d'Oliver Goldsmith*, et *Vathek de William Beckford*). Cette tendance orientalisante manifestée dans ces contes parus en langue anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'affirma pendant le Romantisme anglais, n'est pourtant qu'un alibi au fantaisiste, pour Burney, puisque les personnages et mœurs qu'elle représente sont tous européens, Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century* (New York : The Columbia University Press, 1908), consulté le 15 juin 2021 sur <https://ia802707.us.archive.org/34/items/orientaltaleineooconagoog/orientaltaleineooconagoog.pdf>.

<sup>1397</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, vi.

à démontrer d'une part que Sarah Harriet Burney hérita du jargon des écrivaines antérieures sans rejeter l'influence de la romance gothique, de l'autre que *The Shipwreck* innove en délimitant un espace d'expression géographique et générique dans lequel le monde onirique permet aux personnages et à l'autrice d'échapper aux conventions.

Tout le récit est imprégné d'onirisme, puisqu'il contient plusieurs épisodes de rêverie fébrile et de rêves délirants. Plus généralement, nous soutiendrons que l'intégralité de la période passée sur l'île représente un épisode cauchemardesque dans la vie de l'héroïne, c'est-à-dire que, comme les héroïnes gothiques, Viola et sa mère ne font pas simplement des cauchemars, elles vivent dans le cauchemar.<sup>1398</sup> Pour cette raison, elles luttent presque continuellement contre la perte de leurs facultés mentales et physiques, ce qui dans les romans de l'école Burney annonce souvent des mauvais rêves ou résulte d'une surexcitation de l'imagination.<sup>1399</sup> Il paraît ainsi logique que Lady Earlingsford, moribonde, soit privée de ses sens ("features so utterly deprived of animation" ; "She had become senseless; and after a succession of fainting fits, in the interval of which she neither recovered the power of speech, nor any apparent consciousness of the objects around her, she expired at dawn of day, without a struggle, and without a sigh!" ; "the breathless body", "the lifeless form")<sup>1400</sup>, mais la protagoniste est pareillement paralysée et anéantie.<sup>1401</sup>

L'explication tient au fait que sur l'île, Viola se considère comme "morte aux yeux du monde", bien qu'elle aspire à le réintégrer.<sup>1402</sup> L'expérience de la naufragée apporte un nouveau souffle à la notion d'"entrer dans le monde", si primordiale dans ces romans sur l'avènement à l'âge adulte.<sup>1403</sup> L'enjeu est de plus grande envergure pour Viola qui apprend à prendre en main son destin et à acquérir un rôle plus actif dans un monde où elle a été projetée ("had you happily

---

<sup>1398</sup> Doody 2004, 100.

<sup>1399</sup> Voir la deuxième partie de thèse, chapitre 3, III, 1.

<sup>1400</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 193, 203, 205.

<sup>1401</sup> "her almost senseless daughter", "the head of her pale and speechless fellow-sufferer", "overwhelming consternation", "my faculties were without spring", "almost dying herself, she fell speechless upon the side of the bed", "in wild and speechless amazement", "overwhelmed the faculties of the unhappy Viola but also seemed for awhile [*sic*] to petrify and subdue the firmer mind of Fitz Aymer", "half a day longer spent in such speechless agony would have destroyed you", "her faculties were totally suspended", "with breathless anxiety", *The Shipwreck*, vol. 1, 4, 7, 26, 100, 193, 196, 204, 210, 248, 360.

<sup>1402</sup> "to be dead to the world, yet still to maintain a miserable existence upon its surface", "were we ever to re-enter the world", *The Shipwreck*, vol. 1, 24-25, 143.

<sup>1403</sup> Dans les autres récits de Sarah Harriet Burney également : "they were first to emerge into the world", *Clarentine*, vol. 1, 4 ; "a raw girl, unacquainted to the world", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 13.

been cast upon the world with fewer means of indulging your passions"), sans avoir plus son mot à dire que lorsqu'elle a été rejetée par l'océan sur le rivage, afin de finir par y évoluer, transformée par l'expérience qu'elle a vécue et qu'elle transmet ("you will carry into the world").<sup>1404</sup> La formule "dead to the world" rappelle celle qui désigne Camilla peu après son rêve ("dead as she had thought herself to the world") tandis qu'elle se pense entre la vie et la mort ("hovering between life and death") ; en ce sens, elle renforce l'atmosphère onirique qui règne sur l'île, d'autant qu'en anglais, l'expression idiomatique vint à signifier "dormir à poings fermés" à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, selon l'*OED*, un fait de langue auquel la fiction qui nous intéresse pourrait avoir contribué.<sup>1405</sup> La formule souligne simultanément la préoccupation de l'héroïne pour sa réputation et sa peur d'être ostracisée. En effet, bien que des dangers mortels soient présents sur l'île, les protagonistes sont surtout inquiètes de leur mort sociale. L'oscillation constante des personnages entre le sommeil et l'éveil semble imiter leur hésitation entre leur appréhension de cette mort sociale, inhérente à leur isolement géographique, et leur espoir de renaissance sociale, dépendant de leur retour à Londres.

Cette fluctuation peut expliquer pourquoi les personnages escomptent un sommeil réparateur mais se réveillent sans être revigorés : le sommeil ne leur apporte aucun repos car la réalité qui les attend au réveil n'est pas moins troublante que leurs rêves perturbés.<sup>1406</sup> Alors que Viola et sa mère espèrent que le sommeil leur fasse oublier leur malheur, il fait l'effet d'une maladie ("painful", "lethargic", "feverish") et ne peut apaiser les protagonistes qui ne sortent jamais de leur cauchemar.<sup>1407</sup> En contrepartie, puisque les événements se produisent comme dans un rêve, ils donnent l'occasion à l'héroïne de simuler des comportements sociaux hors contexte, ce qui reflète la manière dont Keith Oatley définit la fiction : "fiction is [...] a simulation of selves in their interactions with others in the social world. This is what Shakespeare and others

---

<sup>1404</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 160, 303.

<sup>1405</sup> *Camilla*, 878 ; "dead, adj., n., and adv, 3. c." *OED*. Le lien entre un engourdissement semblable à la mort et le rêve n'est pas nouveau dans le roman puisque quand Betsy Thoughtless émerge d'un rêve désagréable suite à ses fiançailles, elle en fait déjà l'expérience : "the gloomy representations, amidst her broken slumbers, when vanished, left behind them an uncommon heaviness upon her waking mind;—she rose,—but it was only to throw herself into a chair, where she sat for a considerable time, like one quite stupid and dead to all sensations of every kind", Eliza Haywood, *The History of Miss Betsy Thoughtless, in Four Volumes* (Londres : T. Gardner, 1751), vol. 4, 25.

<sup>1406</sup> "Her sleep, long and unbroken as it had been, seemed neither to have refreshed or strengthened her", *The Shipwreck*, vol. 1, 277.

<sup>1407</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 102, 139, 276.

called a dream".<sup>1408</sup> L'île présente ainsi à Viola les conditions idéales pour apprendre à communiquer avec un homme potentiellement dangereux en s'affranchissant de certaines des règles de la société rattachées à son genre. Elle lui permet de s'entraîner, de modéliser ces interactions et d'en tirer des leçons pour plus tard.

Le fort intertexte shakespearien rend encore plus tentante l'idée de considérer l'île comme un lieu de rêverie. Outre les épigraphes, les citations utilisées par les personnages et le fait qu'un volume de l'œuvre de Shakespeare soit l'un des seuls biens matériels que les personnages aient sauvés de la catastrophe, des parallèles évidents peuvent être dressés avec l'intrigue de *Twelfth Night* (une jeune héroïne nommée Viola fait naufrage sur une île puis se déguise en homme) ou encore avec le paysage onirique de *The Tempest*.<sup>1409</sup> Ce que soutient Jerome Mandel au sujet de cette dernière pièce pourrait en fait être ajusté de sorte à convenir au récit :

It may be argued that dreams stand in the same relation to the play-world as the play-world stands in relation to the real world. That is, the Shakespearean character experiences dream within the context of the play-world; similarly, the individual members of the audience experience the play within the context of the real world. [...] The designed effects of dream upon dreamer in the play-world and play upon audience are similar. Both may terrify, and both instruct.<sup>1410</sup>

Nous pourrions avancer que Burney assimile rêve et fiction avec deux conséquences principales. D'une part, la relation des personnages aux rêves reproduit la relation de la lectrice à la fiction, de l'autre, dans la réalité diégétique, le caractère onirique de l'île fonctionne selon le même principe de simulation et d'illusion que l'œuvre de fiction dans la société, c'est-à-dire que le rapport entre les rêves et la réalité diégétique est le même que celui entre la fiction et le monde réel. Sur ce territoire de l'illusion, Fitz Aymer, Lady Earlingford et Viola sont eux aussi, "faits de la même étoffe que les songes" tandis que leur vie est "cernée de sommeil" ("We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep").<sup>1411</sup> Mandel analyse la déclaration de Prospero en affirmant qu'elle transcende le monde dramatique et s'applique au monde réel, dans le sens où le pronom "we" renvoie aussi bien aux personnages dans leur réalité théâtrale

---

<sup>1408</sup> Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction* (Hoboken : Wiley-Blackwell, 2011), x.

<sup>1409</sup> Dans une moindre mesure, *Oswald Castle* revendique également l'influence de *The Tempest* en comparant Sophia à Miranda, l'héroïne de la pièce vue comme un modèle de vertu féminine, vol. 2, 155.

<sup>1410</sup> Jerome Mandel, "Dream and Imagination in Shakespeare", *Shakespeare Quarterly*, vol. 24, n° 1 (1973), 61-68.

<sup>1411</sup> William Shakespeare, *The Tempest* (1610-1611), acte IV, scène 1, v. 156-157, consulté le 8 mars 2021 sur [https://www.gutenberg.org/files/23042/23042-h/23042-h.htm#sceneIV\\_1](https://www.gutenberg.org/files/23042/23042-h/23042-h.htm#sceneIV_1).

qu'aux comédiens et qu'aux spectateurs.<sup>1412</sup> Nous pourrions ajouter qu'en prenant la pièce de Shakespeare comme amorce de son récit, Burney reproduit implicitement cette superposition de la dimension illusoire des personnages dans la diégèse et des lectrices, qui remplacent les spectateurs. Celles-ci sont alors incitées à tirer une leçon de la façon dont évolue l'imagination créative de Viola, un développement facilité par le paysage onirique. En sus, la célèbre réplique de Caliban décrivant l'île enchantée de la pièce ("full of noises, / Sounds, and sweet airs that give delight and hurt not") dépeint tout aussi bien celle de notre récit.<sup>1413</sup> Sur l'île déconcertante de Burney, la nature est hospitalière : même s'il n'y a pas d'animaux sauvages, la nourriture est facile à trouver. Cette description peut également évoquer l'"île des Bienheureux" de la mythologie grecque, un au-delà situé aux extrêmes limites du monde réservé aux âmes vertueuses.<sup>1414</sup> Paradoxalement, l'île où s'échouent les personnages est donc à la fois la toile de fond de leur cauchemar et un cadre paradisiaque qui les accueille après leur mort sociale, leur donnant l'illusion de pouvoir recréer une structure sociale familière. Le décor fantaisiste et "exotique" du roman sert surtout à mettre en relief l'origine humaine et européenne ou "civilisée" des dangers qui menacent Viola et sa mère : l'épuisement nerveux, la rumeur de l'immoralité de Fitz Aymer et la violence des naufragés français qui se battent avec ce dernier.

Envisager la séquence des événements qui se déroulent sur l'île comme une simulation onirique nous incite à considérer l'île comme une scène sur laquelle l'héroïne explore les limites des rôles de genre et où l'imagination se défoule. Toutefois, comme les personnages espèrent retourner en Angleterre, ils ne peuvent se passer de l'étiquette, même sur une île déserte, au risque de "contracter les manières sauvages et irrégulières d'un état non civilisé".<sup>1415</sup> L'illusion est donc imparfaite, puisque le lien avec la société anglaise n'est jamais coupé totalement : l'île, scène du rêve, permet une suspension des codes sociaux mais non leur annihilation définitive. La fantaisie de leur nouveau cadre de vie ne suffit pas à ce qu'ils imaginent une manière de vivre et

---

<sup>1412</sup> "Prospero's statement is, of course, twofold. In one sense, he is describing the nature of the life led by the actor upon the boards. Paradoxically, that life is both real (within the context of the play-world) and insubstantial (within the context of the real world). It is the life Shakespeare himself, as actor, lived. But in another sense, Prospero's statement transcends the play-world and affects the real world. We, as human beings, audience and actors, are "such stuff as dreams are made on." Prospero, a shadow in a play, insists that spectators in the real world are shadows. The "We" in Prospero's speech applies to men in the real world of the play, to the actors of a play in the real world, and to the spectators of the play as men in the real world", Mandel, 67.

<sup>1413</sup> Shakespeare, acte III, scène 2, v. 130-131.

<sup>1414</sup> "The food thus bountifully proffered to their necessities", *The Shipwreck*, vol. 1, 18.

<sup>1415</sup> "contracting the wild and irregular manners of an uncivilized state", *The Shipwreck*, vol. 1, 102.

d'interagir radicalement différente. Par conséquent, l'intrigue romantique suit son cours comme elle le ferait en Angleterre, sous l'impulsion du personnage masculin qui déclare le premier ses sentiments et qui demande l'héroïne en mariage, comme le craignait Lady Earlingford avant de s'assurer que Fitz Aymer est digne de confiance. Ce que redoute la mère de Viola dans un premier temps est que sa fille succombe à son "imagination romantique", comme le fit la jeune veuve que Fitz Aymer aurait séduite et abandonnée.<sup>1416</sup> Lady Earlingford sait que si sa propre curiosité a été satisfaite au fil des ans, l'inexpérience de sa fille incite son imagination à s'activer.<sup>1417</sup> Ainsi éprouve-t-elle l'imagination de Viola avant de l'informer qu'elle soupçonne qu'elles ne seraient pas les seules sur l'île lorsque la jeune fille propose de passer le temps en lisant Shakespeare :

"I will read to you some of the scenes of his ever-interesting *Tempest*—scenes rendered to me now inexhaustibly attaching by the coincidence with our own circumstances which they so often bear; by the impulse they give to my almost paralyzed fancy, and the cheering images which they enable me to call together" [...]

"Do you picture to yourself, with the aid of this all-powerful magician, Fancy, the ethereal and delicate Ariel, bending submissively before his 'Great master;' flying to do his 'hests;—sailing in the clouds, or skimming o'er the deep? Do you hear his voice in the wind, or listen to his music along the shore?"

"Almost, my dear mother!" [...]

"And, by the same force of imagination," said Lady Earlingford, a little archly, "do you never identify yourself with Miranda, and, in fancy, perform the part of comforter to the poor Prince?"<sup>1418</sup>

La façon dont Burney associe "fancy" et "force of imagination" dans cet échange met en évidence son intérêt envers le pouvoir de l'illusion. S'il faut reconnaître elle ne cherche pas à théoriser l'esprit d'invention et que la relation qu'elle conçoit entre les deux termes n'est pas explicite, il semblerait qu'elle entende le concept de "fancy" à la manière de Wordsworth qui le définit en 1815, soit quelques mois plus tôt, comme une faculté créatrice, éphémère et capricieuse, plutôt que le simple pouvoir d'"évoquer et de combiner" mis en avant par Coleridge.<sup>1419</sup> La lecture de *The*

---

<sup>1416</sup> "Her passion for Fitz Aymer had been more the offspring of exaggerated gratitude, and a romantic imagination, than either of vice, or genuine sensibility", *The Shipwreck*, vol. 1, 395.

<sup>1417</sup> "I have had friends: I have possessed the affection of an honourable husband, and participated in the public consideration which his character so deservedly obtained. I regret these blessings, no doubt: yet, having fully tasted them, my imagination is at rest, and lends to them none of the fascinations which, to your youthful and sanguine mind, they must naturally wear", *The Shipwreck*, vol. 1, 25-26.

<sup>1418</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 47-48.

<sup>1419</sup> "To the mode in which Fancy has already been characterized as the power of evoking and combining, or, as my friend Mr. Coleridge has styled it, 'the aggregative and associative power,' my objection is only that the definition is too general. To aggregate and to associate, to evoke and to combine, belong as well to the Imagination as to the Fancy; but either the materials evoked and combined are different; or they are brought together under a different law, and for a different purpose. [...] The law under which the processes of Fancy are carried on is as capricious as

*Tempest* stimule le "magicien tout puissant" qu'est l'imagination fantaisiste de Viola. Cette faculté ("fancy") lui permet de se représenter ce qui n'est pas ("picture to yourself"), de se projeter dans l'imaginaire. Le passage suggère qu'elle est un pouvoir quasi mécanique, bloqué ou déclenché par les circonstances ; une faculté essentielle à la survie des naufragés qui pourraient se laisser aller au désespoir sans son soutien. En d'autres termes, ce type d'imagination est indispensable pour songer à un après, pour concevoir des solutions inventives en aspirant à mieux. "Fancy" apparaît alors comme la faculté transformatrice qui permet de transmuter les circonstances provisoires ("unstable or transitory") du naufrage, attenantes à la "part temporelle" et sociale de la nature des personnages ("the temporal part of our nature", selon Wordsworth) : le déguisement — "fancy dress" en anglais britannique — de Viola en est l'incarnation puisqu'il s'agit d'un acte transfigurateur de préservation, indispensable à ce qu'elle puisse se visualiser dans un autre rôle que celui, passif et maternant, dicté par son imagination sentimentale et, au bout du compte, conservatrice ("perform the part of comforter to the poor Prince"). Ainsi, le stratagème manigancé par Lady Earlingford consiste indirectement à canaliser l'imagination de sa fille par l'intermédiaire d'un acte de représentation et d'interprétation qui la détourne de son objet romantique. Même après la mort de Lady Earlingford, le travestissement permet d'exercer un contrôle sur l'imagination de Viola alors que les conditions sont réunies sur l'île onirique pour qu'elle s'emballe. Étant donné que les personnages sont incapables d'imaginer une autre relation sociale que les rapports hiérarchisés connus en Angleterre, le franchissement de la catégorie de genre de l'héroïne vise à lui faire vivre l'expérience masculine, même si elle demeure incomplète, puisque Viola a du mal à accepter la collision entre son identité et sa nouvelle performance comme nous l'avons vu plus tôt. Sa simulation est donc la solution conçue par sa mère pour modérer le déroulé de l'intrigue romantique, à défaut d'avoir une emprise sur son issue. La métamorphose de l'imagination sentimentale ("romantic") en imagination créative et interprétative a bien des répercussions durables sur le personnage féminin ; elle conserve en effet

---

the accidents of things, and the effects are surprising, playful, ludicrous, amusing, tender, or pathetic, as the objects happen to be appositely produced or fortunately combined. [...] If she can win you over to her purpose, and impart to you her feelings, she cares not how unstable or transitory may be her influence, knowing that it will not be out of her power to resume it upon an apt occasion. [...] Fancy is given to quicken and to beguile the temporal part of our nature, Imagination to incite and to support the eternal.—Yet is it not the less true that Fancy, as she is an active, is also, under her own laws and in her own spirit, a creative faculty?", William Wordsworth, "Preface to Poems", 1815, in Charles W. Eliot (éd.), *Prefaces and Prologues* (New York : P.F. Collier & Son, 1909-14), vol. 39, § 25, consulté le 8 mars 2021 sur <https://www.bartleby.com/39/38.html>. Voir aussi la définition du concept par Coleridge, rappelée dans l'introduction du chapitre précédent.



un peu de son assurance nouvellement acquise. Mais ces effets s'avèrent limités, car la fiction de Burney ne s'émancipe pas des codes de la romance, au sens large.

Une fois sur le navire qui les ramène en Angleterre, Viola et Fitz Aymer quittent le royaume du rêve, libérés de leur état d'animation suspendue. Pour épargner au père de Viola le choc de retrouvailles partielles, Beauchamp, un des amis de ce dernier qui, par un heureux hasard, était passager du même bateau, lui fait parvenir une lettre de la main de Lady Earlingford. Celle-ci atteste la vertu du héros et de son aide infallible, sans laquelle Viola n'aurait pu rester en vie. Le message de Beauchamp revisite la mise en garde contre l'imagination débridée, réitérée dans les textes de l'école Burney : "give the reins, without fear, to your imagination, for I scarcely think it can soar beyond the reality of bliss now awaiting you!"<sup>1420</sup> Au lieu du danger qu'il représente pour la stabilité des personnages féminins dans le jargon Burney, le laisser-aller de l'imagination est inoffensif pour Lord Earlingford, qui n'osait espérer que sa fille lui revienne, dans la mesure où même en lui laissant libre cours, son imagination ne saurait dépasser la réalité improbable. La mise en rapport des deux types d'occurrence suggère aussi que la perte de maîtrise de soi n'a pas les mêmes conséquences pour les personnages féminins vulnérables que pour les personnages masculins plus assurés.

D'un point de vue générique, placer son héroïne sur une île où la vie sociale est suspendue comme elle l'est en songe donne à Sarah Harriet Burney un cadre dans lequel l'exagération et l'incohérence sont acceptables, ce qui la libère des conventions de vraisemblance. La fantaisie annoncée dès le titre lui permet de résister aux catégories de la fiction ; l'île est une scène à part où les frontières génériques sont abolies, un espace de simulation où elles sont manipulables, le décor où se rencontrent la prose sentimentale et les personnages du *novel of manners* domestiques, la romance gothique et la romance shakespearienne.

Burney poursuit ses expérimentations génériques dans la suite de ses contes de l'imagination avec *Country Neighbours*, un récit qui "correspond davantage à la description d'un roman".<sup>1421</sup> L'approche révisée de la fiction de l'autrice, conçue comme moins extravagante que

---

<sup>1420</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 377. Voir partie II, chapitre 3, III, 1.

<sup>1421</sup> "falls more within the description of a novel", *Monthly Review*, vol. 91 (1820), 320.

la première partie de *Tales of Fancy*, reflète la leçon que la mère de Blanch donna à sa fille avant de mourir :

In her childhood, she had, from possessing high spirits, and an active imagination, a strong propensity to indulge in romancing, to invent fantastical dreams, and to embellish every trivial incident with the glaring colours of fiction. Her mother took alarm at these infantine flights of fancy, and never relaxed in her endeavours to root out a habit which she justly deemed so dangerous. Her labour [...] unremittingly directed to the great object of awakening the child to the *voice of conscience*.<sup>1422</sup>

Burney associe clairement l'imagination ("imagination" et "fancy") à la création, le rêve à la fiction, et le tout au mensonge ("romancing", "embellish") ou du moins à des tendances peu fiables. La perspective de la mère de la protagoniste semble héritée des leçons des romans de l'école Burney qui regorgent d'héroïnes incapables d'exprimer autre chose que la vérité, caractéristique qui sert la recherche de "vraie nomenclature" de ces textes, dans lesquels les liens entre le rêve et les débordements de l'imagination sont étroits.<sup>1423</sup> Cette superposition de la fiction, de la fantaisie "capricieuse" et de l'imagination implique que *Country Neighbours* se distingue d'autres romans du XVIII<sup>e</sup> siècle dans lesquels le rêve n'est pas un défaut pour les personnages féminins.<sup>1424</sup> Blanch a appris que l'expérience ancrée dans le monde réel supplante les visions du rêve, considérées comme menaçantes parce que trompeuses ("fallacious").<sup>1425</sup> Son "amour sacré de la vérité" ("sacred love of truth") lui assure la confiance irrévocable de sa famille, même lorsqu'elle relate des événements improbables.<sup>1426</sup> Grâce au discernement dont elle fait preuve après s'être appropriée la "voix de la conscience", à la fois guide moral et conscience de soi, l'héroïne parvient à être crédible, une tâche d'autant plus difficile que sa place dans le monde repose sur un terrain instable. Sa mère fut en effet accusée à tort d'avoir déserté le père de Blanch et la vérité ne peut être rétablie que lorsqu'un certificat de mariage longtemps disparu restaure sa réputation. Comme dans le récit précédent, des preuves écrites, garantes de la bonne foi des personnages, permettent le dénouement heureux. Par conséquent, en apprenant à apprivoiser sa propension à rêver, c'est-à-dire en maîtrisant son imagination, Blanch surmonte les marques d'infamie et se libère des apparences.

---

<sup>1422</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 427-28.

<sup>1423</sup> Pour le premier point, voir partie II, chapitre 1, III, 1.

<sup>1424</sup> "whimsical fancy", *Country Neighbours*, vol. 2, 262 ; Doody 2004, 85.

<sup>1425</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 299.

<sup>1426</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 427.

Bien que la mère de Blanch lui ait enseigné qu'il fallait réprimer sa sensibilité, comme le font d'autres mères d'héroïnes de l'école Burney mais aussi celle de Camilla, lorsque Blanch quitte sa famille pour séjourner chez une amie, sa disposition naturelle réapparaît sous l'influence de son nouvel entourage. Séparée de ses tantes et de ses grands-parents, Blanch leur écrit des lettres que la narratrice mentionne, voire cite, dans son journal. La voix de Blanch se fait ainsi entendre pour la première fois lorsqu'elle raconte un de ses rêves. La distance géographique lui donne l'occasion d'exprimer son imagination et de devenir scriptrice, même si Blanch doute encore de la pertinence de sa parole. En relatant son rêve et les activités de la journée tandis qu'elle met les deux types d'expérience sur le même plan, Blanch résiste implicitement à l'autorité de sa mère tout en prenant le contrôle de la représentation de son histoire :

[I] dreamt all night of what I was last writing about—Switzerland and Italy. I thought I was travelling there with an English party, and you were one of the number; and I was so happy—so very, very happy—that, like Caliban, I could, '*when I awaked, have cry'd to dream again*'.

I was to have had another and a longer ride to-day, but the weather has prevented it; and so, instead of a second lesson in the art of horsemanship, I received my first lesson as a billiard player.<sup>1427</sup>

À nouveau, l'auteur de *The Tempest* souffle à Burney l'inspiration de ses citations oniriques. Comme dans les rêves gothiques, le récit de Blanch est à la fois un acte d'autoreprésentation et un acte de découverte de soi qui lui permet d'affronter les émotions et les capacités qu'elle a appris à réprimer.<sup>1428</sup> Certes beaucoup moins frappant que dans le rêve de Camilla, pour Blanch l'acte d'écrire incarne une scission entre l'insoumission et "une nécessité imaginative incontrôlable" ("the graphic expression of a continuous splitting between rebellion and uncontrollable imaginative necessity").<sup>1429</sup> Quand Anne copie la lettre de Blanch, la jugeant digne d'être consignée, elle valide sa nouvelle voix tout en la maintenant dans les limites d'un lectorat domestique, celui de son journal privé. En choisissant de ne pas entraver l'autorité de son personnage tant qu'elle s'étend à un environnement inoffensif, Burney semble défendre l'usage de l'imagination canalisée, par la rêverie et par l'invention, pour échapper aux contraintes étouffantes.

---

<sup>1427</sup> *Country Neighbours*, vol. 3, 7.

<sup>1428</sup> "[In many gothic texts], acts of self-representation are presented as acts of self-discovery and healing, and acts of secrecy or repression are part of a pattern of illness and psychic disturbance", Ronald R. Thomas, *Dreams of Authority: Freud and the Fictions of the Unconscious* (Ithaca : Cornell University Press, 1990), 75-76.

<sup>1429</sup> Epstein 1989, 123.

En somme, *Tales of Fancy* illustre une leçon entendue et nuancée dans les romans de l'école Burney, à savoir que l'imagination est trompeuse et doit être considérée avec prudence dans des romans soucieux d'être tolérés par les critiques grâce à leur revendication du principe de vérité. Nous nous sommes intéressée particulièrement au rôle du songe dans ces récits, puisqu'il s'agit d'un des points d'ancrage de notre analyse du statut de l'imagination dans les autres romans du corpus, même si les conclusions à en tirer dépassent le récit de rêve. Nous avons pu montrer que la fantaisie servait à établir les conditions nécessaires à une découverte de l'imagination comme faculté cognitive et créatrice. Comme les autrices de ces textes, Burney part d'un enseignement conventionnel progressivement remanié pour que l'imagination finisse par apparaître comme une force d'abord maîtrisable puis souhaitable, une évolution qui encourage et valide l'expression des personnages féminins. Seulement, elle ne le fait que ponctuellement dans le même jargon que celui des épigones de Frances Burney. Les quelques similitudes observées entre le rôle du rêve dans *Tales of Fancy* et dans *Camilla*, qui emprunte aux romans de l'école Burney le jargon du rêve tout en le complexifiant et en l'étoffant de l'influence du gothique, rappellent l'argument d'Epstein, que nous avons déjà décortiqué, pour qui la vision de l'héroïne devint un "paradigme de la structure vocale de la littérature féminine".<sup>1430</sup> Par ricochets et transformations successives, les expressions de paralysie verbale et sensorielle qui foisonnent dans *Evelina* ainsi que la perte de lucidité associée à l'imagination débridée parvinrent aux récits de Sarah Harriet Burney d'une façon qui donne sens à l'air de famille repéré entre ces textes.

En conclusion, même si les romans de Sarah Burney ne reflètent pas toujours l'excentricité que l'entourage de l'autrice lui associait, la variété de ces récits témoigne à la fois de son imagination créatrice et de son pragmatisme. Son sens critique et son appréciation des romancières et romanciers contemporains, sa connaissance du marché de l'édition ainsi que la nécessité de vivre de sa plume expliquent sa propension à entremêler les thèmes et les genres à la mode. Ces facteurs expliquent que même si les ressemblances entre les textes de cette écrivaine et ceux de l'école Burney sont bien réelles, elles ne suffisent pas à l'identifier comme l'une de ces imitatrices de Frances Burney : les éléments du jargon Burney sont dispersés car

---

<sup>1430</sup> "a paradigm for the vocal structure of female literature", Epstein 1989, 123.

l'imagination de l'autrice se nourrit des pratiques d'écriture des homologues qu'elle admirait, en premier lieu Maria Edgeworth, traduisant ainsi sa capacité d'adaptation.

*Tales of Fancy* se distingue de *Clarentine*, *Geraldine Fauconberg* et *Traits of Nature*, comme le laisse présager le titre, puisque Burney s'y essaye au format du conte, quoique le deuxième récit, *Country Neighbours*, ne semble en porter que le nom. Dans *The Shipwreck*, elle expérimente la romance dans un cadre fictionnel qui autorise la fantaisie tout en interrogeant les limites de l'imagination en tant que faculté transformatrice. Elle revient ensuite à un modèle plus réaliste qui lui permet de partager son point de vue sur la nécessité de tempérer l'imagination, que l'héroïne apprend à apprivoiser, à réprimer, puis enfin à affirmer comme moyen d'expression contrôlé. Cette perspective semble transcrire le rapport à la fiction de la romancière. Alors que les trois premiers romans de l'autrice, écrits dans le "style Burney", portent plus visiblement la même marque de fabrique, *Tales of Fancy* forge quelque chose de nouveau et de mobile, une griffe Sarah Harriet Burney qui en découle, définie par sa refonte constante mais partielle, ce que la suite de son œuvre tend à confirmer. *The Romance of Private Life* est en effet une nouvelle publication dont le titre recouvre deux contes complètement séparés, *The Renunciation* et *The Hermitage*, qui s'aventurent sur de nouveaux terrains — ce dernier est désormais considéré comme un précurseur du roman policier.<sup>1431</sup> Nous étudierons maintenant plus particulièrement ce qui fait la singularité de la griffe Sarah Harriet Burney sur la durée.

### III. Sous la griffe de Sarah Harriet Burney : au-delà des idées reçues

When will you learn [...] that, between the two classes into which, alone, you seem willing to divide the human race—angels and devils—there is an intermediate order, and by much the most numerous one, composed of beings neither all devil nor all angel? but like you and me, and two thirds of our species, made up a little of both, mingled with a very copious proportion of human folly, short-sightedness, and presumption.<sup>1432</sup>

---

<sup>1431</sup> "Sarah Harriet Burney's last tale represents a new departure, introducing a startling element (a murder) which would have portentous consequences for the development of the novel. *The Hermitage* may well be a hitherto unnoticed forerunner of a new kind of fiction. Until now, Wilkie Collins's *The Moonstone* (1868) or one of Edgar Allan Poe's stories has usually been cited as the first detective story in English. But Burney's tale was published two years before Poe's and long before what is supposedly the first crime novel written by a woman", *The Romance of Private Life*, xxii.

<sup>1432</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 115-16.

Lorsque Lady Stavordale admoneste sa fille Philippa, elle attire l'attention sur une leçon chère à Sarah Harriet Burney qui semble être le fil conducteur entre ses romans. Avec persistance, l'écrivaine pointe du doigt les préjugés auxquels nul n'échappe, du moins dans ses récits, puisque Lady Stavordale, sans doute pour donner satisfaction à sa fille, implique que les "anges" existent. En associant ses personnages ("like you and me") aux deux tiers d'êtres humains ni parfaits ni diaboliques, Burney suggère que la part restante appartient à un type de fiction auquel elle n'adhère pas. Par l'intermédiaire de la mère de famille, Burney s'adresse au plus grand nombre puisque son public est coupable des mêmes défauts humains, quoique libre de penser qu'il appartient au premier tiers. Dénoncer l'universalité des préjugés et tâcher de les déconstruire est ainsi une constante chez Burney, d'où le rôle important de la relation établie avec la lectrice, comme dans les autres textes du corpus. Toutefois, à la différence de ceux-ci, la collaboration entre la narratrice et la lectrice se noue plus souvent par le lien du divertissement que par une intimité cultivée par la bienveillance et l'empathie, même si l'un n'exclut pas l'autre. En conséquence, comme leurs personnages, les narratrices de Sarah Harriet Burney sont souvent directes, même parfois brusques dans leurs jugements, là où celles de l'école Burney esquivent la confrontation. Cette inclination fait écho à l'analyse de Fernández qui identifie l'ironie et l'humour comme les stratégies principales de l'autrice : "The pervading strategy we find in Sarah Harriet's fiction consists of [*sic*] using irony and comedy to play with cultural conventions, which was common practice among eighteenth- and nineteenth- century women writers to combat patriarchal nonsense, to reveal its inadequacy and make sense out of the discrepancies between the myths surrounding real life".<sup>1433</sup>

En dépit des études qui suggèrent que le public était plus mixte que les critiques l'ont longtemps supposé, nous avons choisi, depuis le début, d'utiliser la forme féminine pour désigner le lectorat des romancières ayant signé leurs textes *by a lady*, puisque nous avons constaté que leurs romans construisent une LECTRICE MODÈLE.<sup>1434</sup> Sans nécessairement justifier un changement de pratique dans notre analyse des romans de Sarah Harriet Burney, plusieurs éléments nous incitent à penser que l'autrice s'adresse à un public moins ouvertement genré que les écrivaines de l'école Burney. L'anonymat pur de ses premiers récits plutôt que l'emploi d'une formule

---

<sup>1433</sup> Fernández 2015, 2. La "pratique courante" identifiée par Fernández n'est pas très répandue dans les romans du noyau de l'école Burney, comme nous avons pu nous en rendre compte dans la partie de thèse précédente.

<sup>1434</sup> Jan Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England* (Oxford : Oxford University Press, 2007), 42-47.

pseudo-anonyme féminine, sa définition de l'héroïsme qui appelle à plus de mixité, son exploration des catégories de genre, et enfin ses personnages masculins complexes qui tiennent parfois un discours atypique, comme nous le verrons avec l'exemple de Ferdinand (*Geraldine Fauconberg*) dans la première sous-partie, semblent impliquer que la relation établie entre les narratrices et le lectorat ne s'appuie pas tant sur une connivence ou une complicité féminine qui passe par l'identification que sur l'encouragement de l'observation critique stimulée par l'ironie ou la satire et la réprimande.

L'expérience de Burney comme gouvernante chez les Crewe, des amis de la famille, la privation de libertés qu'elle subit en tant qu'aide domestique de son père ainsi que son souci perpétuel pour l'argent, parfois injustifié d'après Clark, contribuèrent certainement à ce que l'autrice se soit efforcée de donner une voix aux invisibles négligés par la société.<sup>1435</sup> Sa rancune envers les strates les plus élevées dont certains spécimens rendaient visite à ses employeurs le laisse en tout cas penser : "some superfines, who never debase themselves by bestowing more than an onlooking look upon me. Do you know what I mean? One of those sorts of looks you cast upon a fire-screen or a hearth-broom, and are not sure you have ever cast at all".<sup>1436</sup> Nous chercherons à démontrer que dans sa fiction, Burney lutte avec sa plume incisive contre les préconceptions qui affectent le statut social, qu'elles soient attenantes au genre, en particulier à l'âge et au statut marital des femmes, à l'apparence physique, ou à la couleur de peau, une entreprise qui peut être considérée comme typique de sa griffe.

#### 1. Piques et partis pris : questionner les confins du "mariable"

Sally *The Snip* Burney, l'un des surnoms de jeunesse de la romancière, connote l'esprit acéré qu'elle laisse entrevoir dans ses récits.<sup>1437</sup> Peut-être ce style parfois acerbe est-il la raison pour laquelle elle fit l'éloge d'Austen pour ses dialogues "piquants", alors qu'elle-même en était

---

<sup>1435</sup> La dédicace de *The Shipwreck* est adressée à Lady Crewe, l'avertissement au lecteur de *Camilla* remercie entre autres Mrs. Crewe ; "it is curious, however, than her bank account does not confirm any crisis in her finances, leading one to suspect and element of pose in her attitude. Moreover, Sarah Harriet did not stop writing when it was no longer financially necessary, and when she had no immediate plans to publish", Clark 1997, lxii.

<sup>1436</sup> Clark 1997, xlvii.

<sup>1437</sup> "Sarah Harriet figures only briefly in the surviving letters of her busy father at this time, for instance, when she 'Grumbles, & scolds sorely at the early & late hours which business and other engagements oblige me to keep.' A 'giddy, thoughtless, wild 14,' she is described as a young girl of robust health & spirits: 'Sally never was stouter or more riotous than at present.' Dr. Burney remarks humorously that 'she is fat, ragged and saucy,' and asks to bring 'The Snip' along to visit her famous half-sister Fanny at court", Clark 1997, xxxiv.

adepte ; peut-être aussi est-ce ce qui fit penser à Colburn que les deux autrices sous sa houlette partageaient les mêmes goûts et les mêmes valeurs.<sup>1438</sup> Nous nous concentrerons d'abord sur la manière dont ce mordant permet à Burney de disséquer comment le statut familial des femmes détermine leur valeur sociale. Notamment, l'écrivaine illustre et met en cause les préjugés envers les femmes célibataires grâce à certains personnages féminins qui dévient parfois des représentations conventionnelles et simplistes de la femme non mariée. Amy M. Froide déplore la propension des chercheurs à effacer la distinction cruciale entre les femmes ayant été mariées (les veuves, "*ever-married women*") et les femmes jamais mariées ("*never-married*") dont la position sociale différait radicalement :

the only acceptable role for the never-married woman was as a household dependent, not as an independent female head of household, outside the control of a father or master. This was a serious problem for the many single women who could not or did not live as dependants. Widows had a public and independent place within the patriarchal society; never-married women did not.<sup>1439</sup>

Burney reconnaît cette différenciation qu'elle dépeint clairement dans ses récits grâce à la figure de la femme "immuable" — ou susceptible de le devenir. Notre analyse s'arrêtera sur certains éléments saillants de cette remise en question de la toute-puissance du statut marital dans ses romans que nous étudierons dans l'ordre de leur publication. Consacrons-nous d'abord à la définition de la femme non mariée et mariable dans les premiers romans de Burney, avant d'étudier de plus près la perspective de la femme jamais mariée dans les récits plus tardifs.

#### a) Femme non mariée et fille mariable : entre stéréotypes et redéfinition

Dans *Clarentine* (1796), deux veuves sont représentées de manière diamétralement opposée. D'après Karen R. Bloom, la caractérisation des veuves dans le roman de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle soutenait la nouvelle conceptualisation du genre par les penseurs contemporains. Cette façon de voir visait à promouvoir la séparation des activités masculines et féminines afin de légitimer le potentiel d'exploitation du système capitaliste émergent. La figure

---

<sup>1438</sup> "nothing can be more *piquant* than its dialogues", "perhaps sensing a kindred spirit", Clark 1997, 176, lxi. Voir notre analyse d'un dialogue satirique de *Clarentine* dans la partie I, chapitre 1, II, 2.

<sup>1439</sup> "Our tendency to see widows as representative of all unmarried women is especially problematic since, at any given time in early modern England, never married women outnumbered widows in the population. [...] While widows made up 14,9 per cent of the adult female population, single women were twice as numerous, comprising 30,2 per cent of adult women", Amy M. Froide, *Never Married: Singlewomen in Early Modern England* (Oxford : Oxford University Press, 2005), 16-17.



de la veuve, qui bénéficiait de droits et de privilèges autrement réservés aux hommes, permit de définir la femme convenable comme un être désintéressé.<sup>1440</sup> Lady Delmington, dont le portrait ouvre le roman, correspond à cette tendance. Louée pour ses talents de mère et de gardienne du foyer, elle prend soin de six enfants, y compris l'héroïne, avec abnégation et frugalité :<sup>1441</sup>

Married extremely young, Lady Delmington, though the mother of a large family, was still in the prime of life, handsome, and accomplished. [...] There, educating her girls entirely at home, upon the most economical, yet rational plan, she lived retired, and almost unknown; contentedly devoting herself to the duties of her situation, and unrepiningly dedicating the best part of her life to solitude, tender maternal cares, vigilant attention, and incessant anxiety.<sup>1442</sup>

En ce sens, elle est dans la lignée des "veuves vertueuses", comme celles de *Millenium Hall* (1762) et de *School for Widows* (1791), qui ne cherchent pas à se remarier mais vivent par procuration, convertissant leur désir romantique ou sexuel dans leur désir de servir. Ce renoncement leur permet d'éviter d'être perçues comme des "figures marginales, détachées des règles de sexualité, de possession, et de contrôle qui gouvernent les notions traditionnelles de féminité" :<sup>1443</sup>

Virtuous widows such as Scott's Mrs. Morgan and Reeve's Mrs. Darnford and Mrs. Strickland model exemplary female behavior by refusing to use their economic autonomy except for benevolent purposes. [...] Through them, the novel limits the disruptive potential of widowhood by allowing virtuous women to act only for others, not for themselves, and only to preserve, not to improve.<sup>1444</sup>

Du fait de son rôle de mère altruiste, Lady Delmington se montre digne de l'approbation de la société et du roman. Sans remariage, elle s'assure en effet que la propriété familiale revienne à son fils aîné et préserve par la même occasion le *statu quo*.

---

<sup>1440</sup> "The figure of the widow in eighteenth-century novels can be understood as a cipher for the age's anxieties about emerging capitalism. [...] Eighteenth-century thinkers reconceptualized gender to promote this separation of male and female endeavours and to continue to legitimise the unfettered exploitative potential of the emerging system. The novel participated in such efforts, notably through characterisations of widows, women who, historically, had rights and privileges associated with men. The mid- and late-century novel used this figure to delineate the proper female as a selfless, non-commercially-oriented being even when possessed of the rights and privileges conferred by widowhood", Karen R. Bloom, "My Worldly Goods Do Thee Endow': Economic Conservatism, Widowhood, and The Mid- And Late Eighteenth-Century Novel", *Intertexts*, vol. 7 (2003), 27.

<sup>1441</sup> Edgar, 15 ans, "who inherited his father's [...] excellence of heart and disposition" ; Frederick, 14 ans, "a complete pickle, —careless, inattentive" ; Harriet, 12 ans, "unsteady and capricious" ; Sophia, 10 ans, "a disposition the most friendly and generous, was, however, so extremely wild and thoughtless", Emma, 3 ans, et bien sûr Clarentine, la nièce de son défunt mari, âgée de presque 13 ans au début du roman qui passe presque tout son temps à s'occuper de la benjamine, *Clarentine*, vol. 1, 4, 17, 15.

<sup>1442</sup> *Clarentine*, vol. 1, 3-4.

<sup>1443</sup> "most societies see widows as marginal figures, unbound by the rules of sexuality, possession, and control that govern traditional notions of femininity", Bloom, 29.

<sup>1444</sup> Bloom, 27.

L'autre veuve du roman, Mrs Hertford, répond davantage à l'archétype de la "veuve maléfique" ("wicked widow"), même si l'ambiguïté qui entoure le personnage dont l'héroïne ne sait longtemps que penser en fait une création moins conventionnelle et plus complexe. Selon Bloom, les veuves maléfiques, comme dans *Evelina* (1778) ou *The Mysteries of Udolpho* (1794), sont l'instrument d'une médiation éthique du roman sentimental, car leur transgression des codes de féminité leur vaut d'être les "méchantes" du récit, punies comme telles :

wicked widows such as Burney's Madame Duval or Radcliffe's Madame Cheron act with only their own interests in mind, interests that are not simply urban, social and economic, but also aggressively sexual. The eighteenth-century novel employs wicked widows to limit the disruptive potential of such women's engagement in capitalism by punishing them for doing so, and by translating the values and behaviour of capitalist endeavours by women into villainy.<sup>1445</sup>

Bien que Mrs Hertford ressemble à cette description jusqu'à un certain point, elle n'est pas antipathique d'emblée. L'opinion que s'en fait la lectrice passe par le regard perplexe de Clarentine qui ne parvient pas à concilier les différentes rumeurs qu'elle a entendues au sujet de la jeune veuve qui la fascine. La disparité des avis adoptés par ses connaissances révèle l'effet des préjugés sur l'image instable de la veuve dans la société :

In Mrs. Hertford she appeared fated to discover, accidentally and by degrees, a woman, who though nearly a stranger to herself, was intimately known to every acquaintance or friend she had, and by each of them individually seemed to be held in a different degree of estimation. Eltham, she had found, thought of her with contempt, and spoke of her with derision; Miss Barclay never mentioned her but with the most unbounded praise and admiration; Mr. Lenham appeared not to doubt the respectability of her character, but, at the same time, to know too little of her to regard her with any thing but indifference; Mrs. Barclay had already betrayed that she considered her as a coquette; and lastly, Somerset, uninfluenced by the partiality of the one, or the prejudices of the other, openly professed to feel for her the utmost compassion, and to look upon her with the truest esteem. [...] Less inclined, however, to distrust the favourable sentiments of Somerset, than to suspect the judgment of Eltham, she once again, more strongly than ever, was confirmed in the belief that he had injured Mrs. Hertford, and causelessly led her to imbibe an erroneous idea of her.<sup>1446</sup>

La difficulté de la lectrice à déterminer si Mrs Hertford est une adjuvante ou une opposante découle de l'hésitation de Clarentine. L'héroïne n'a pas confiance en ses propres capacités à juger de son caractère et remet sa décision entre les mains de ses deux prétendants, sans savoir qu'ils semblent à tour de rôle entamer une relation de séduction avec la veuve.

---

<sup>1445</sup> Bloom, 28.

<sup>1446</sup> *Clarentine*, vol. 2, 21.

Clarentine rencontre Mrs Hertford pour la première fois en compagnie de Mme D'Arzele, chez qui elle réside alors. Les deux amies sont enchantées et invitent la veuve à leur rendre visite, mais Eltham met en garde l'héroïne et Mme d'Arzele, qui doit selon lui préserver sa fragile réputation d'étrangère.<sup>1447</sup> La narratrice fait le récit détaillé des circonstances qui éveillèrent le mépris du jeune homme, sans néanmoins éteindre son intérêt pour les charmes de l'ancienne Miss Campton.<sup>1448</sup> Quand elle avait vingt ans et qu'elle était fiancée à un ami d'Eltham, elle s'éprit de ce dernier et se sauva avec lui en Écosse, une fugue amoureuse dont elle est présentée comme la seule responsable ("she found it no difficult task to persuade him to an elopement").<sup>1449</sup> Sur la route, un ami les rattrapa avant qu'ils ne commettent l'irréparable. En punition, Eltham fut envoyé chez un tuteur intransigeant tandis que Miss Campton alla vivre chez son oncle. Peu après, elle rencontra et épousa Henry Hertford, un autre compère d'Eltham. Rapidement ruiné, le couple déménagea à Lausanne où l'époux s'éteignit à l'âge de 23 ans. Huit mois plus tard, Eltham retrouva Mrs Hertford à un bal à Naples au cours duquel il lui conta fleurette. Surprise, elle se prêta néanmoins au jeu et bien vite la flamme rejaillit. Après avoir découvert que Mrs Hertford acceptait la visite d'autres hommes, il changea radicalement d'attitude, l'accusant d'être une aguicheuse.<sup>1450</sup> Le compte-rendu est biaisé, puisqu'il reproduit le discours qu'Eltham tient à Clarentine, dont il espère conquérir le cœur. En effet, quelques jours plus tard, l'héroïne surprend une conversation entre Eltham et Mrs Hertford qui lui demande pourquoi, durant ses fréquentes visites des semaines passées, il lui cache le fait qu'il connaissait Clarentine.<sup>1451</sup>

Bien plus tard, dans le deuxième volume, la narratrice prend clairement parti en dévoilant que la protagoniste eut tort de se rallier au jugement de Somerset, un homme admirable mais aveuglé par les stratagèmes de la veuve ravissante. La manière dont Mrs Hertford est qualifiée lève le doute ; elle apparaît trompeuse et calculatrice :

Cold-hearted, and self-interested as she was [...]

"The greatest proof of art," it has been said, "is to conceal art" and this Mrs. Hertford had so successfully accomplished, that far from having appeared in Mrs Denbigh's eyes as a woman of design or contrivance, she had rather imposed herself upon her as one of [...]

---

<sup>1447</sup> *Clarentine*, vol. 1, 187.

<sup>1448</sup> *Clarentine*, vol. 1, 190-92.

<sup>1449</sup> *Clarentine*, vol. 1, 191.

<sup>1450</sup> "coquette", "duplicity", "incapable of experiencing a serious or lasting attachment", *Clarentine*, vol. 1, 194-95.

<sup>1451</sup> *Clarentine*, vol. 1, 218-19.

neither depth enough to be capable of regular stratagem, or steadiness sufficient to apply her understanding to purposes of utility.<sup>1452</sup>

Ces commentaires se produisent alors que Mrs Hertford avoue à Clarentine ses sentiments pour Somerset dans l'espoir de lui arracher une confession similaire. L'héroïne est désarçonnée, dupée par les manipulations de Mrs Hertford. Cette dernière lui fait ainsi croire qu'elle a dévoilé au héros que Clarentine en était amoureuse, une attitude que la protagoniste trouve indigne d'un comportement féminin : "you had the cruelty, the unfeminine, merciless cruelty to repeat such conjectures to *Somerset!*"<sup>1453</sup> Comme les autres veuves maléfiques mentionnées plus tôt, Mrs Hertford est un contre-modèle de féminité qui poursuit plusieurs personnages masculins de ses assiduités et ne s'arrête à rien pour arriver à ses fins. Ses artifices évidents l'opposent à la candeur de Clarentine, mais aussi à celle de Somerset : "the palpable artifices (palpable, at least, to the keen discriminating eye of jealousy)", "the artless and unconscious Clarentine—Clarentine whose congenial mind so well accorded with [Somerset's]".<sup>1454</sup> En revanche, ils la rapprochent d'Eltham, qui, lui, n'est jamais puni pour sa malhonnêteté, puisqu'il finit par épouser avec bonheur Sophia, la cousine de Clarentine.<sup>1455</sup> En parallèle, Mrs Hertford se remarie avec Mr Lea, un philosophe autoproclamé, déconsidéré mais riche. Ce dernier se rend compte qu'elle l'a épousé pour son argent et modifie en conséquence son testament avant de mourir trois ans plus tard. Désargentée, Mrs Lea, de son nouveau nom, s'exile à l'étranger : son triste sort reproduit donc les leçons conventionnelles des romans sentimentaux.<sup>1456</sup> Pourtant, la progression du récit qui permet à la lectrice de découvrir au fur et à mesure la fourberie du personnage suggère que la veuve est condamnée en raison de son identité et non de sa position dans la société. Clarentine fait comprendre à Mrs Denbigh que l'horreur que Mrs Hertford lui inspire n'est pas une question de préjugés, contrairement à ce dont elle l'accuse, mais la somme de preuves soigneusement collectées : "Young as you are, my dear Miss Delmington, these deep-rooted prejudices should not be cherished; since if such is now their force, when time adds experience to natural distrust,

---

<sup>1452</sup> *Clarentine*, vol. 2, 69, 86.

<sup>1453</sup> *Clarentine*, vol. 2, 81.

<sup>1454</sup> *Clarentine*, vol. 2, 71, 68-69.

<sup>1455</sup> "Mrs. Hertford, though now I believe she is seriously attached, once appeared to me, and formerly unquestionably, was, a giddy vain coquette, fond of admiration, and delighting in new conquests: Mr. Eltham himself possessed much the same turn of mind", *Clarentine*, vol. 2, 87.

<sup>1456</sup> "seek an asylum abroad, where neglected, soured and repining, she spent the remainder of her days", *Clarentine*, vol. 2, 249.

what will be their bitterness?"<sup>1457</sup> Burney condamne ainsi le caractère cupide et perfide de Mrs Hertford plutôt que ses émotions. Sur le plan narratif, le statut de veuve qui l'autorise à disposer d'elle-même ne fait que décupler la menace qu'elle représente pour la félicité de Clarentine. Le point de vue de Burney sur ce que constitue un comportement féminin approprié est en adéquation avec son temps, mais elle le communique en plaçant le blâme sur des défauts individuels avant tout, sans impliquer une désapprobation systématique du remariage.

Un troisième personnage féminin non marié et ayant dépassé l'âge conventionnel pour changer son statut marital ("at this period considerably turned of fifty") joue un rôle important dans l'intrigue.<sup>1458</sup> Mrs Margaret Harrington, une femme jamais mariée mais financièrement indépendante, partage certaines des caractéristiques de la veuve maléfique. Elle rejette notamment la conception répandue de la maternité, comme Madame Duval ou Madame Cheron, ce qui revient à dire qu'elle ne se conforme pas aux codes de la féminité :

She was rich, had no lineal heir, and had long declared her irrevocable determination of remaining single for life. [...]

Tall, thin, and masculine, in height and figure she was truly formidable. Her face was long and narrow, but composed of features, which, though large, had once been handsome. Her voice was extremely loud and harsh—her manners blunt, repulsive, and characteristic of the mind within—a mind at once haughty, uncultivated, and filled with prejudices the most vulgar and illiberal.<sup>1459</sup>

Du fait de sa fortune et de son âge, elle semble jouir de l'autonomie réservée d'ordinaire à l'état de veuve, un phénomène que Amy Froide observe dans la société contemporaine : "age and social status allowed a small number of single women to achieve a 'widow-like' status, so that they experience contingently the opportunities reserved customarily for matrons who had married".<sup>1460</sup> La même année, Frances Burney soulignait les avantages de ce statut par rapport à celui d'une femme célibataire dans *Camilla* par l'intermédiaire de Mrs Mitten :

"I'm going to tell you a secret. Do you know, for all I call myself Mrs. I'm single?"

"Dear, la!" exclaimed Miss Dannel; "and for all you're so old!"

"So old, Miss! Who told you I was so old? I'm not so very old as you may think me. I'm no particular age, I assure you. Why, what made you think of that?"

"[...] only I thought by the look of your face, you must be monstrous old."

"Lord, I can't think what you've got in your head, Miss Dannel! I never heard as much before, since I was born. Why the reason I'm called Mrs. is not because of that, I assure

---

<sup>1457</sup> *Clarentine*, vol. 2, 85.

<sup>1458</sup> *Clarentine*, vol. 1, 24.

<sup>1459</sup> Bloom, 40 ; *Clarentine*, vol. 1, 24, 22.

<sup>1460</sup> Froide, 17.

you; but because I'd a mind to be taken for a young widow, on account everybody likes a young widow; and if one is called Miss, people being so soon to think one an old maid, that it's quite disagreeable."<sup>1461</sup>

Comme Mrs Mitten, Mrs Harrington agit selon son bon vouloir au point d'en être tyrannique.<sup>1462</sup> Sa cruauté envers Clarentine, surtout, est sans borne. Par sa faute, l'héroïne est privée de la protection de sa tante et doit déménager suite à un malentendu sur la nature de sa relation avec son cousin Edgar, qu'elle a choisi comme héritier, une scène que nous avons analysée dans le premier chapitre.<sup>1463</sup> Remarquons que Mrs Harrington apparaît probablement comme le personnage le plus vicieux et exécrationnel créé par Sarah Harriet Burney, une circonstance intéressante si l'on considère qu'après la mort de Charles Burney, la romancière vécut également sans la supervision d'un homme, étant suffisamment âgée quoique de moyens bien plus modestes que son personnage pour que son autonomie soit appropriée.<sup>1464</sup>

Two events enabled a never-married woman to establish her own household. The first was passing the age of menopause, which would have signified the end of any assumption that a singlewoman would inevitably marry, produce a family, and assist in running her husband's household. Menopause and older age may have also signalled a rise in autonomy for the singlewoman, thus allowing her to live more independently. [...] The second event [...] was the death of a surviving parent.<sup>1465</sup>

Burney dépeint ainsi la seule femme jamais mariée de son premier roman comme un personnage détestable qui présente un obstacle à l'héroïne, une perspective plutôt conservatrice de prime abord. Dans *Clarentine*, les jugements autoritaires de la narratrice envers les personnages qui dévient par choix personnel des codes de la féminité guident donc fermement l'interprétation. D'après Frances Burney, "[Sarah Harriet's] harshest critic", l'autrice partageait avec Mrs Mitten et Mrs Harrington une propension à ignorer le désir d'autrui.<sup>1466</sup> En novembre 1796, quelques mois après les publications de *Clarentine* et de *Camilla*, Frances Burney déplorait en effet la prédisposition de sa demi-soeur alors âgée de 24 ans à n'en faire qu'à sa tête dans une lettre à sa

---

<sup>1461</sup> *Camilla*, 468-69. Sarah Harriet Burney paraît appliquer la même logique tacitement ; elle ne commente pas explicitement le titre de civilité de Mrs Harrington.

<sup>1462</sup> "But I do my own way", *Camilla*, 424.

<sup>1463</sup> Voir partie I, chapitre 1, II, 2.

<sup>1464</sup> "she moved immediately to another apartment in the Chelsea Hospital, for which she now had to pay rent", Clark 1997, xliv.

<sup>1465</sup> Froide, 22.

<sup>1466</sup> Clark 1997, lii.

sœur Susan.<sup>1467</sup> Peut-être ce possible point commun et l'expérience personnelle de Sarah Burney contribuèrent-ils à ce que le portrait qu'elle brossa des femmes célibataires change radicalement au fil des ans, comme nous le verrons plus longuement dans notre analyse de *Country Neighbours*, un récit publié à 48 ans après avoir vécu seule pendant plusieurs années.

Une veuve aux circonstances similaires à celles de Mrs Hertford rivalise avec Geraldine Fauconberg pour obtenir l'affection de Ferdinand dans le roman suivant (1808). À 24 ans, Mrs Neville, une femme sentimentale passionnée de mode, intelligente mais parfois inconstante, reçoit l'attention de plusieurs courtisans assidus depuis la mort du mari brutal qui la battait. Ferdinand est l'un d'eux ; conquis par son anticonformisme et son esprit d'indépendance, il se questionne quand même sur la compatibilité de la grande liberté qu'elle prend et de ses sentiments amoureux ("her open defiance of *the herd*").<sup>1468</sup> Tandis que Geraldine est sensible aux qualités de Mrs Neville ("she is a most delightful creature!"), elle est troublée de découvrir qu'elle poursuit une liaison avec un homme marié, une révélation qui n'empêche pas Ferdinand de continuer son échange épistolaire avec elle.<sup>1469</sup> Toutefois, Mrs Neville est radicalement différente du type de la veuve maléfique, car si elle dispense sa tendresse avec libéralité et prend plaisir à faire de nouvelles conquêtes masculines, son intention n'est pas de nuire. De plus, contrairement à Mrs Hertford, elle ne manipule pas sa compagnie mais s'attache à communiquer honnêtement. Par exemple, quand elle prend conscience de la réserve qui rend tendus ses échanges avec Julia, la confidente de l'héroïne, elle la confronte ouvertement, gagnant ainsi sa considération : "the irresistible frankness and good-humour of this speech quite disarmed me, and thawed all the frostiness of my disposition towards her".<sup>1470</sup> En raison de l'amitié qu'elles éprouvent chacune pour Geraldine, elles décident de faire des efforts et de se montrer cordiales l'une envers l'autre. En fait, si Mrs Neville apparaît comme une menace pour l'héroïne, Ferdinand en est le seul responsable, car il tait le fait qu'il est fiancé à Geraldine depuis sa naissance. Le sentiment d'insécurité de l'héroïne émane donc de l'incapacité initiale du héros à respecter les engagements

---

<sup>1467</sup> "what really rests is a habit of exclusively consulting just what she likes best, not what would be or prove best for others. She thinks, indeed, but little of anything except with reference to herself, and that gives her an air, and will give her a character, for inconstancy, that is in fact the mere result of seeking her own gratification alike in meeting or avoiding her connexions [*sic*]. If she saw this, she has understanding sufficient to work it out of her; but she weighs nothing sufficiently to give into her own self", *J&L*, vol.3, 352.

<sup>1468</sup> "she reveres intellectual abilities", "the careless disdain which she avows of the opinion and censures of the world, is so daring", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 20- 21.

<sup>1469</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 80.

<sup>1470</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 91.

de ses parents. Dès qu'il se décide à se montrer à la hauteur et qu'il dévoile la vérité à Mrs Neville, celle-ci se retire gracieusement de la course.

Les remarques parfois caustiques de Julia à l'égard de Mrs Neville au fil du texte tiennent à sa volonté de protéger les intérêts de sa cousine, qu'elle désire voir épouser son frère plus que tout. Avec son cynisme décapant, Julia est, après Mrs Neville, le personnage féminin le plus transgressif du récit, en paroles au moins. L'effet d'ensemble de ses commentaires est humoristique plus que condamatoire, puisque comme les personnages, la lectrice peut difficilement voir la fin du mariage malheureux de Mrs Nelson comme une tragédie : "[Mrs Neville] found that the little girl's fourteenth birth-day, and the anniversary of some important event to herself (Geraldine is angry with me for suggesting that this nameless event may be her release from matrimonial bondage) exactly coincided".<sup>1471</sup> Il reste à déterminer à quel point la violence du défunt affranchit sa veuve de l'obligation implicite de rester fidèle à sa mémoire, à l'aune de la conscience morale des personnages de Burney. Dans *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), Mary Wollstonecraft plaide en faveur de l'éducation des femmes en opposant une veuve frivole et prodigue à son homologue raisonnable et mesurée, deux variations de la veuve maléfique et de la veuve vertueuse. La philosophe démontre que la seconde discipline en partie ses désirs en intériorisant le regard de son défunt mari, comme l'explique Laura Fairchild Brodie, ce qu'illustre son vœu tacite de chasteté.<sup>1472</sup> Si même Geraldine ne peut condamner Mrs Nelson malgré ses quelques pointes de jalousie, peut-être Burney suggère-t-elle que tolérer les erreurs de discernement du personnage compense les épreuves qu'elle a traversées. Une fois encore, la romancière semble refuser de systématiser un jugement moral sur une catégorie sociale et appeler à considérer les situations au cas par cas, ce qui conduit certaines chercheuses à rapprocher Sarah Harriet Burney d'écrivaines radicales comme Mary Wollstonecraft ou Mary Hays.<sup>1473</sup>

---

<sup>1471</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 176.

<sup>1472</sup> "for widows, chastity meant faithfulness to the dead husband", Laura Fairchild Brodie, "Wollstonecraft's Widow: Understanding the Dead Husband's Gaze", *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 37 (2018), 24.

<sup>1473</sup> "Yet, there is much work to do regarding this authoress's discovery as a chronicler of woman's life in pre-Victorian Britain, and one researcher has gone further stating that in Sarah Harriet's oeuvre, 'there is a strong advocacy of a woman's right to love whom she will, regardless of society or the convention which demands a woman must love only on command, which allies Sarah Harriet Burney with Wollstonecraft and Hays' (Trabelski 2006)", Fernández 2012, 238-39.



La formule "matrimonial bondage" fait écho à la fois aux expressions similaires du jargon Burney étudiées dans le précédent chapitre et à d'autres déclinaisons de l'image de l'esclavage dans le même roman. Ces analogies se distinguent de celles des romans de l'école Burney en ce qu'elles sont souvent produites par le protagoniste masculin.<sup>1474</sup> L'enjeu premier du roman est que Ferdinand se débarrasse des préjugés qui le font dénigrer Geraldine à cause de son inexpérience. Il doit donc apprendre à assouplir sa définition de ce qui constitue une femme mariable. Résolu à trouver la protagoniste inadéquate ("She never can become my wife"), Ferdinand critique le manque de caractère de la majorité des jeunes filles auxquelles il assimile sa cousine ("a complete prototype of insipidity"). Par-dessus tout, il déplore l'ascendant de l'apparence et de la docilité sur la culture de la personnalité.<sup>1475</sup> Son penchant pour la maturité en fait un héros romantique plus affirmé que bon nombre de ses homologues :

I may be singular in my notion [...] I had rather unite myself to a woman some years my senior, whose opinions and habits appeared consistent, than contract an alliance with any raw girl, unacquainted to the world, and, as yet a stranger even to her own propensities. These very young Misses, who have been brought up like eastern slaves, destined for a Harem, to attend only, in their impenetrable seclusion, to the cultivation of their exterior accomplishments, and the preservation of their beauty, have no real character. [...] During a short period, perhaps, the pretty puppet would allow her husband to guide her in the choice of her pursuits. [...] I loathe the thought of having a full-grown baby to direct and watch: if I found that her capacity was slender, I should despise her; if she was obstinate, I should hate her; and if she was too tame and implying, perhaps I might be brute enough to become her tyrant.<sup>1476</sup>

Derrière sa comparaison entre les jeunes filles et des esclaves destinées à rejoindre un harem se cachent deux points essentiels : le premier marque la critique renouvelée de la répartition genrée de la société ; le second indique une conscience affûtée des conséquences fâcheuses de cette éducation sur les rôles joués par les nouveaux adultes, soumission pour les unes, domination brutale pour les autres, c'est-à-dire le schéma reproduit par le premier mariage de Mrs Nelson. Les exigences sans équivoque auquel il confronte les candidates au mariage sont donc une façon de résister aux conventions, alors que la succession d'analogies dévalorisantes ("pretty puppet", "full-grown baby") heurte la lectrice en la forçant à réagir et à s'interroger.

---

<sup>1474</sup> Mais pas exclusivement, puisque Julia réinvestit également le vocabulaire figuré des romans antérieurs en décrivant un personnage féminin récemment marié comme "a captive bird pining for its native groves", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 51.

<sup>1475</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 12, 14.

<sup>1476</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 13.

Dans le roman suivant, *Traits of Nature* (1812), Burney fait à nouveau usage de l'image conventionnelle du mariage comme instrument d'un assujettissement : "will put on no fetters till you are present to sanction and countenance the hazardous experiment".<sup>1477</sup> Cependant, elle l'étend aussi à d'autres paramètres de la vie de femme tributaire de la volonté d'un homme, à savoir la relation filiale qui unit les filles Cleveland à leur père. Ainsi, lorsqu'Adela est enfin acceptée à dîner chez Mr Cleveland, la réaction de l'une de ses sœurs qui stipule à l'autre son refus de séjourner dans la maison paternelle pour quelques semaines est révélatrice de la représentation du père caractériel et despotique :<sup>1478</sup>

Being thoroughly acquainted with his temper, and, at the same time, knowing something of her own, she was well aware, that she could not commit a greater act of imprudence than to become his permanent guest: "I have been emancipated too long," added she, "to return willingly to the yoke. Adela has more pliability, and may do better. Besides, the bondage will be new to her—and novelty, whilst it lasts, renders every thing endurable. Let me see how she will like her chains half a year hence!"<sup>1479</sup>

Le terme "emancipated" attire notre attention sur le statut de la sœur d'Adela. Plus tôt dans le récit, elle perd son mari ainsi que son unique enfant et vit désormais retirée ("her widowed home in Wales"). Signalons que si elle n'est pas prête à renoncer à sa liberté pour séjourner chez son père, elle cherche toutefois à se remarier avec un prétendant rejeté d'Adela, un homme disgracieux mais riche. Son ambition scelle son malheur car le dénouement nous apprend qu'elle se sent vite prisonnière de son nouvel époux.<sup>1480</sup> Le terme "emancipate" apparaît à nouveau en lien avec le personnage, désireuse de "s'émanciper" de la compagnie de son mari, laissant maintenant entendre qu'elle regrette sa liberté perdue. Il semble ainsi suggérer qu'elle n'aurait pas dû renoncer à son autonomie de veuve pour un mariage de raison, motivé par l'appât du gain.

Revenons à l'extrait ci-dessus qui rappelle significativement les mots empruntés par Burney pour parler de son propre père après avoir décidé de s'installer avec son demi-frère James

---

<sup>1477</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 286.

<sup>1478</sup> Les deux sœurs espèrent que le dîner occasionne la réconciliation entre Adela et son père et que ce dernier permette à l'héroïne de vivre chez lui.

<sup>1479</sup> *Traits of Nature*, vol. 5, 34.

<sup>1480</sup> "married in the bloom of youth to a man twice her own age—dull, unfeeling, selfish—she found him possessed neither of mental resources, gaiety of temper, nor liberality of spirit to brighten a single hour of her domestic life. [...] She filled her house with crouds [*sic*] of the idle and the dissipated, amongst whom it was not even her aim to procure a friend:—and when they left her, affecting fatigue and indisposition, to emancipate herself from the presence of her husband, she hastened from the room that held him and thought, (in comparison to his) the society of her waiting-woman a happy exchange. [...] With Sir Patrick, therefore, unloving and unloved, she plodded on through a life of alternate apathy and dissipation", *Traits of Nature*, vol. 5, 244-45.

en 1798. L'année de publication de *Traits of Nature*, Burney était de retour chez son père vieillissant, sans avoir été tout à fait pardonnée pour sa désertion :<sup>1481</sup>

It is also revealing that her father's character would provide sufficient motivation for such drastic action, which suggests that reality was far indeed from the idealized portrait of genial paterfamilias presented in the *Memoirs* of Mme d'Arblay. Sarah Harriet's view of her father was different; she believed that "nothing but *Servile Flattery* and *Fear* kept him in good humour" and "complained bitterly" of his treatment of her. On leaving him, she protested, "it is no part of my Intention to be good-for-nothing and deserve abuse," as if she felt the need to defend herself.<sup>1482</sup>

En présentant cet échange entre les sœurs d'Adela juste avant la scène de réunion insatisfaisante entre l'héroïne et son père (voir I, 1), la quête de reconnaissance d'Adela qui a tenu cinq volumes perd de son sens. Son besoin d'avoir le sentiment d'appartenir à une famille paraît vain, ou en tout cas impossible à combler dans sa famille de naissance. Par conséquent, le fait qu'elle n'y soit qu'imparfaitement intégrée devient un soulagement, mais les perspectives limitées qui s'offrent à l'héroïne, et plus généralement aux femmes, paraissent lugubres. Adela quitte rapidement le domicile, étant donné qu'elle se marie peu après comme le veulent les conventions du roman sentimental, avec une hâte qui pose la question de la désirabilité du mariage : l'héroïne se marie-t-elle pour satisfaire ses aspirations romantiques ou pour fuir le joug paternel en espérant celui plus tendre d'un époux ? Parce qu'Adela épouse Lord Ennerdale qu'elle connaît depuis l'enfance et pour qui elle semble avoir plus d'affection fraternelle que de passion, il est tentant de penser qu'en s'unissant, l'un comme l'autre, victimes des préjugés de leurs familles respectives, aspirent à créer un nouveau noyau familial, une alternative à leurs circonstances de naissance qui firent d'eux des laissés-pour-compte.<sup>1483</sup> L'épilogue, qui décrit Lord Ennerdale comme le "compagnon" d'Adela, retrace le destin de chacun des membres de leur entourage et esquisse une petite communauté dévouée qui gravite autour du couple et de leurs enfants.<sup>1484</sup> Il semble ainsi

---

<sup>1481</sup> Voir le tout premier chapitre, II, 2, pour un rappel de la situation.

<sup>1482</sup> Clark 2000, 126.

<sup>1483</sup> Orphelin, le jeune Algernon Mordington, qui devient plus tard Lord Ennerdale, subit les mauvais traitements de ses cousins.

<sup>1484</sup> "a companion whose sweetness of disposition, whose genuine warmth of heart, and high cultivation of understanding, gave interest and animation to every hour of her existence", "her dependants, and none more than the devoted (and still *inseparable*) Amy, adored her", *Traits of Nature*, vol. 5, 251.

répondre à une répartie ironique de la sœur de la protagoniste :

"I wish we lived in a world whence it was possible to banish these deliberate insincerities." —

"You shall have a little planet fitted up for yourself and a few beings formed expressly to reside with you in it. And it shall have an atmosphere of its own, through which every object shall distinctly appear such as it really is, without embellishment or deception of any kind. Meanwhile, condescend, in *this* terraqueous ball, to look through, and also sometimes to be seen through, a delusive medium."<sup>1485</sup>

Malgré le bonheur dépeint à la fin du récit, la dernière ligne du roman définit Adela en fonction des hommes dans sa vie et suggère que la sphère limitée autour d'elle existe grâce à ses efforts pour accepter sa place subordonnée dans une société dysfonctionnelle : "she was the bond of union between her father and her lord—the gayest, the most benevolent, and ever the most unpresuming of human beings".<sup>1486</sup>

Le dénouement donne également raison à Adela et à son autre sœur qui ne prennent pas en compte la "redoutable prophétie" de Mr Somerville, le mari de cette dernière. Plus tôt dans le récit, il perd en effet patience avec Adela qui agit avec indifférence vis-à-vis de Lord Ennerdale, de crainte que les rumeurs la pensent intéressée par son argent :<sup>1487</sup>

"Your countenance may attract, but your coldness will repel; and we shall have you gradually exchanging the epithet of the beautiful Miss Cleveland, for that, at the age of forty, of the prudent, but forsaken Mrs. Adela!" Mrs. Somerville and her blooming sister laughed heartily at this formidable prophecy, and yet more at the air of pique with which it was uttered.<sup>1488</sup>

La prédiction du beau-frère d'Adela rappelle celle de Lionel, le frère de Camilla dans le roman éponyme, qui accuse cette dernière d'être moralisatrice : "You'll die an old maid, Camilla, take my word for it. And I'm really sorry, for you're not an ugly girl. You might have been got off".<sup>1489</sup> Comme les paroles de Mr Somerville, celles de Lionel évoquent les avantages et les limites d'un physique agréable sur le marché matrimonial et laissent entendre que, dans l'imaginaire populaire, une femme non mariée manque probablement de charme.<sup>1490</sup> Le point de vue de Mr

---

<sup>1485</sup> *Traits of Nature*, vol. 3, 201-02.

<sup>1486</sup> *Traits of Nature*, vol. 5, 251.

<sup>1487</sup> "the stigma which many may attach to me on my poor mother's account—the apparently irrevocable determination of my father to afford me no countenance, and the caution necessary to ward off the idea that, fearing to be portionless, I have adopted the selfish policy of a fortune-hunter", *Traits of Nature*, vol. 3, 152.

<sup>1488</sup> *Traits of Nature*, vol. 3, 158.

<sup>1489</sup> *Camilla*, 738.

<sup>1490</sup> Le traitement de la question de la beauté par Sarah Harriet Burney fera l'objet de la suite de notre analyse (2, a, de cette partie).

Somerville traduit aussi la perspective de la société sur les femmes non mariées en précisant l'âge auquel le changement de statut marital devient plus qu'improbable. Même si l'adjectif "forsaken" connote une certaine pitié, la colère est le sentiment qui domine l'accusation du personnage masculin. Elle sonne comme une menace qu'il adresse à l'héroïne mais qu'il semble aussi prendre comme une attaque dirigée contre lui et l'ordre établi, une perception qui reflète le trope de la "vieille fille" ("old maid") au XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, Froide retrace trois phases significatives dans l'évolution de ce concept qui remplaça celui de la "femme seule" ("singlewoman") et explique quand et comment le terme "spinster" devint péjoratif en analysant des représentations littéraires de la femme non mariée.<sup>1491</sup> La première, qui dure du Moyen-Âge au règne d'Elizabeth I ("the Virgin Queen") correspond à un manque de reconnaissance de la femme seule plus âgée. La deuxième, couvrant le XVII<sup>e</sup> siècle, voit l'apparition de femmes seules de tout âge dans des textes qui débattent de la place de ce qu'ils considèrent comme des femmes pathétiques qui n'ont pas réussi à se marier ("poor, pathetic women who had *failed* to marry").<sup>1492</sup> La troisième, qui commence à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, coïncide avec les premiers stéréotypes vraiment négatifs de la femme célibataire, "satirisée, méprisée, et ridiculisée comme une menace pour la société anglaise".<sup>1493</sup>

Si les veuves et les femmes jamais mariées sont visibles dans les romans du corpus, elles semblent tout de même sous-représentées par rapport aux proportions avancées par Froide qui indique que les femmes non-mariées composaient 45,1 % de la population de femmes adultes.<sup>1494</sup> La plupart des romans semblent figurer un personnage emblématique de l'une ou l'autre catégorie, représentée généralement comme une femme transgressive ou aigrie et dangereuse

---

<sup>1491</sup> "without any research on the origins and changing depictions of never-married women, we might assume that the negative caricature of lifelong single women is one of those culture constants. But this is not, in fact, the case. This chapter shows how popular representations of single women markedly changed in England during the early modern period", Froide, 154.

<sup>1492</sup> Froide, 154-55.

<sup>1493</sup> "During 18<sup>th</sup> century, the fully formed trope of the 'old maid' emerged in various literary genres. This lifelong single woman was no longer hapless and pathetic, but was now satirised, scorned, and even derided as a menace to English society. [...] while there was some overlap in these second and third phases (not all representations of never-married women were negative in the eighteenth century, for instance), the overall trajectory was, first of recognition, and then of scorn toward lifelong single women", Froide, 155.

<sup>1494</sup> D'après les analyses de Peter Laslett réalisées sur un échantillon de 100 communautés rurales et urbaines. Les chiffres de Froide pour Southampton sont similaires, même supérieurs : 18,5 % de veuves et 34,2 % de femmes jamais mariées, soit 52,7 % de femmes non mariées parmi la population de femmes adultes, Froide, 16.

pour l'héroïne.<sup>1495</sup> Le panorama de quelques-uns de ces personnages féminins non mariés dans la fiction de Burney (trois d'entre elles particulièrement significatives dès son premier roman) suggère une représentativité plus grande qui culmine en importance avec le portrait de la femme jamais mariée dans *Country Neighbours*. Parce que nous avons déjà abordé la question des limites des rôles de genre dans *The Shipwreck*, un récit dont le nombre de personnages féminins est exceptionnellement réduit du fait de l'intrigue, nous continuerons notre analyse avec celle du deuxième conte de *Tales of Fancy*.

#### b) Perspective(s) de la femme jamais mariée

Puisque les femmes non mariées sont surtout des personnages secondaires archétypaux et unidimensionnels dans les romans de l'école Burney, nous pouvons considérer qu'ils contribuèrent à aplanir la représentation de ces femmes en reproduisant le trope stéréotypé. Dans *Country Neighbours* en particulier, Burney s'engage dans une démarche inverse qui vise à restaurer le portrait de la femme jamais mariée en déconstruisant les préjugés. L'autrice donne de la profondeur à la diariste non mariée en faisant d'elle un personnage nuancé qui résiste à la possibilité d'être réduite à un type. Même si son statut marital est de première importance, car il justifie qu'à 40 ans, elle réside encore chez ses parents et puisse observer et commenter les aventures de ses plus jeunes sœurs (Philippa, 25 ans, et Martha, 21 ans) et de sa nièce (Blanch, 16 ans), il ne délimite pas l'étendue de son identité. Il se peut que la complexité du personnage tienne à une volonté de jeter une lumière positive sur ces femmes dont la romancière partageait le statut :

The five years' sojourn with James seems to have been an emotional watershed of some kind. Consciousness of her role as a spinster, which is conspicuous in several of Sarah Harriet's letters, begins here. Declaring that "the men intend never to make a wife of me," she humorously predicts her own fate as that of all "old maiden Aunts" —to be "very cross, ugly, spiteful &c" (L. 24). She soon refers to herself in jest as a "mortal old maid" or

---

<sup>1495</sup> Comme par exemple Miss Woodville, la tante de Sophia dans *The Convent* qui est décrite au moment où Mr Nelson, le futur père de l'héroïne, rencontre les deux filles Woodville et décide plutôt de faire la cour à la cadette : "was aged four or five thirty, of a most gigantic size, and disagreeable aspect; which was rendered more forbidding by mortification and disappointment. When no more than twenty, she had been addressed by a young man, who met her family's approbation, as well as her own. Every thing was fixed, even to the days of their nuptials, when actuated by some secret pique, the lover broke off the match, and shortly after married another. A woman of softer disposition, would never have survived such a stroke, but it had a different effect on Miss Woodville. For some time her rage was without bounds; it at length subsided into a settled aversion for all mankind, so great, that she would not even enter into any party where there was a probability of meeting an individual of the hated sex", *The Convent* (1786), vol. 1, 3-4.

"a craving spinster" (L. 31). A wry awareness of her lowly position in society is hereafter evident, as well as a wish to dissociate herself from the general species of those "who would have married if any body had asked them, but whose attractions were not sufficient to procure an offer. Of course they are not rich, else they would have been gladly snapt up, faults & all. But, when not touchy, and ill-tempered, they are not seldom eminently trivial, inquisitive, and empty-headed" (L. 175). By implication, Sarah Harriet would like to consider herself the exception to the rule.<sup>1496</sup>

Ainsi, Anne n'est pas seulement une conteuse mais aussi une actrice qui garde ses aspirations romantiques et ses désirs de femme sans perdre de vue la nécessité de contrôler ses émotions afin de faire profiter Blanch de son expérience. Pour cette raison, ses sentiments envers Mr Tremayne, qui lors du bal où il rencontre les Stavordale admire d'abord Philippa avant de n'avoir d'yeux que pour Blanch, paraissent parfois ambigus, comme le semblent en retour ceux du jeune homme.<sup>1497</sup> Le comportement des personnages durant la période de rétablissement de Mr Tremayne après sa chute dans la rivière illustre cette hésitation. Mr Tremayne manque d'aggraver son état en sortant sous la pluie sur le balcon pour écouter Anne jouer de la musique au grand dam de Clavering, la domestique qui prend soin de lui.<sup>1498</sup> Lorsque Anne et Lady Stavordale rendent visite au convalescent, les échanges entre le héros et la diariste, faits de rougissements et de sourires affectés, trahissent leur intimité grandissante.<sup>1499</sup> Les taquineries de Clavering et Blanch au moment où Anne fait prévenir Tremayne de son envie de lui rendre visite le lendemain permettent de supposer que la diariste s'interroge à la fois sur la nature de ses sentiments et sur son rôle dans la société. Par extension, son trouble l'amène à questionner sa place dans l'intrigue que constitue le journal, étant donné qu'elle le conçoit comme le récit des aventures romantiques de Blanch :<sup>1500</sup>

"Tell Miss Stavordale," he bade her say, "that the offer of a visit from her is a condescension of which I too well know the value, and have too fully experienced the rarity, to hazard, by the delay of a single moment in accepting it, the loss of the good-fortune that now appears to await me!"

---

<sup>1496</sup> Clark 1997, xli.

<sup>1497</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 85.

<sup>1498</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 234.

<sup>1499</sup> "He coloured on perceiving me; and a conscious smile stole over his face; to which I could not entirely forbear a correspondent simper. Nothing however was said of the meeting of the preceding evening. [...] He saw us depart with evident regret; and, as I was following my mother out of the room, delayed me a moment, by still retaining the hand which I had extended to him when rising to go away, and said, in a most insinuating tone of voice: 'You will do me the honour, I trust, to repeat this charitable visit? The ice being now a little thawed, do not, I beseech you, let it accumulate and congeal again!'", *Country Neighbours*, vol. 2, 239.

<sup>1500</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 6-7.

"Does the petulant gentleman mean to insinuate by this message," said I, turning to Blanch, and half laughing; "that I have been acting the prude by not going to see him every day whilst he has been here under the hands of surgeons and doctors, nurses and apothecaries?"

"Perhaps he may," she answered, in the quietest tone imaginable; but with a very arch side-look directed towards Clavering, who caught her meaning, and could not repress and answering smile.

"Why, you impertinent people!" exclaimed I—"Do you then place me so decidedly on the list of old women, that you think I may now bid defiance to all slander, and establish myself by the bed-side of a young man, as if I were his grandmother or his great aunt?"

"He has not been confined to his bed since last Saturday [...] Go to him, my dear aunt, and tell him so; and bid him beware how he [*sic*] plays such tricks again; since he may be assured that no mistaken notions of humanity will ever induce *you*, at least, to break through the rules of decorum, in order to alleviate the seclusion of a young man's sick chamber!" So saying, she ran off, as if frightened at her own sauciness.<sup>1501</sup>

Les impressions laissées à Anne par l'entretien qui s'ensuit paraissent confirmer la dimension romantique de l'affection rapprochant les deux personnages : "He received me with every appearance of gratitude and pleasure [...] I felt, whilst I was conversing with him, that I was, at once, acquiring instruction, and enjoying the highest species of amusement: and when, at length, I tore myself away, I was more than half in love with him!"<sup>1502</sup> Néanmoins, plus tard dans le récit, Mr Tremayne confie à la diariste son amour pour sa nièce sans que la première ne suggère sa déception dans son journal.<sup>1503</sup> Que ce soit par pudeur, acceptation de la permanence de son statut de femme célibataire ou joie sincère pour Blanch, le silence d'Anne vient du fait qu'elle fait passer le bonheur de l'héroïne avant ses propres émotions. Elle s'efforce ainsi de la protéger des interférences de ses proches, Lady Stavordale en particulier.

En effet, la pire hantise de Lady Stavordale est que ses filles et sa petite-fille ne trouvent pas de mari. Les railleries sont continuelles au sein de la famille, souvent issues de la matriarche, parfois échangées entre Anne et ses sœurs. L'abondance de remarques sarcastiques liées aux efforts de Philippa et de Martha pour trouver un bon parti dévoile la pression sociétale écrasante subie par les mères comme par les filles. Lorsque Lady Stavordale enjoint ces dernières de se rendre à un bal donné par Mrs Crosby, la femme d'un apothicaire que Philippa trouve vulgaire, la répartie acerbe de la mère autoritaire blesse sa fille tout en révélant son anxiété terrible : "should you like a hosier or a hatter for a son-in-law?" "Prodigiously, my dear; I should not even

---

<sup>1501</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 242-43.

<sup>1502</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 243-44.

<sup>1503</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 338.



object to a tallow-chandler, who should relieve me from the terror of never having any son-in-law at all!"<sup>1504</sup> Par conséquent, Lady Stavordale supervise de près toutes les interactions des jeunes femmes à sa charge, de crainte qu'elles ne suivent les traces de son aînée qui, d'après elle, laissa passer sa chance en n'encourageant pas suffisamment les avances du colonel Ashford lorsqu'elle avait l'âge de Blanch :

I never gave satisfactory and *comfortable* credit to the flattering suggestions which my mother held out to me on this subject. [...] How fortunate for me was this solitary instance of modest distrust! Events have proved that he merely entertained an unimpassioned and undesigning friendship for me; and that the calm deportment which I had the good sense always to aim at observing in his presence, blinded him so effectually to the extent of my partiality, that when his affairs called him from our neighbourhood, he departed with a conscience, as far as related to me, perfectly void of reproach. With him vanished all my romantic ideas; at least all those which had reference to myself.<sup>1505</sup>

Lady Stavordale prend le célibat de son aînée comme un échec personnel, si bien qu'elle n'en est que plus dure avec les autres. Sa colère insultante quand Blanch se montre trop détachée à son goût envers Mr Tremayne en dit long sur ses espoirs que la jeune femme influençable obéisse à ses stratégies, contrairement à sa fille aînée : "slow, scrutinizing, fastidious, she knows no spontaneous feeling, no impulsive kindness! She is all snow;—I will not call her a flint—for, from a flint you may elicit sparks—from her—nothing!"<sup>1506</sup> L'image désobligeante est un exemple parlant du sarcasme que Fernández identifie dans le récit qu'elle considère comme une réécriture de *Persuasion* (1818) :

In Burney's tale, Lady Russell's censoring role shifts to Lady Stavordale, who shines in this gynocracy and is undoubtedly one of Burney's best creations. Virginia Woolf already highlighted that Austen had left many silences in *Persuasion* (1968: 180-3) and Burney fills in those gaps by elevating irony to sarcasm. Once ambitious as a mother and now only ambitious as a grandmother, Lady Stavordale considers herself "a superannuated Venus and her three neglected graces" (Burney 1820, II: 136), a clear reference to her three daughters: Philippa, Martha and Anne. However, Anne's unfeminine behaviour and insufficiency in courtship are continually in Lady Stavordale's mind and one of the differences with Austen is that similar bitter remarks are never openly addressed to Anne Elliot.<sup>1507</sup>

---

<sup>1504</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 28.

<sup>1505</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 5-6.

<sup>1506</sup> *Country Neighbours*, vol. 3, 289.

<sup>1507</sup> Carmen María Fernández Rodríguez, "Anne Elliot's Afterlife in Sarah Harriet Burney's *Country Neighbours* (1820)", *RAUDEM, Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 4 (2016), 263.

De la sorte, la mère de famille cherche à inculquer aux femmes qu'elle considère encore mariables les leçons que la diariste refusa d'appliquer : "It is unfair to expect that men, without observing any symptom of being preferred, should risk a refusal by formal declarations. The regard that waits for an offer to be kindled, must appear too calculating to deserve much gratitude".<sup>1508</sup> La morale rappelle l'avertissement que Mr Somerville adresse à Adela, coupable selon lui de la même froideur, durant la scène que nous avons déjà citée : "I can only say, for your comfort, that with all this haughtiness, and all this systematic apathy, no man will ever be so madly his own enemy as to fall in love with you!"<sup>1509</sup> Cette similitude dévoile la persistance de Burney à décrypter les rouages du marché matrimonial et à critiquer ce qui définit la femme mariable.

Si Fernández ne se concentre pas sur le critère de l'âge dans son analyse, il est un élément important mais non déterminant de la nature du célibat féminin défini par Austen et Burney. Comme l'apprennent Anne Elliot et Anne Stavordale, les jugements que porte l'entourage sur un potentiel partenaire peuvent avoir une grande influence sur la réalisation des mariages. À cause de la pression exercée par Lady Russell sur le jeune Mr Wentworth de peu de moyens, l'héroïne d'Austen décline sa demande et se résout à un célibat prématuré. Sans suggérer que rester célibataire soit un choix viable aux yeux de la société, Austen proteste contre le fait de contracter un mariage pour des raisons économiques uniquement.<sup>1510</sup> Bien que le mariage final signifie que la protagoniste ne correspond plus à la définition de la femme seule lors du dénouement, elle joue le rôle de la femme célibataire dans la majeure partie du récit. À 27 ans, Anne Elliott est décrite comme une femme qui a perdu trop tôt son éclat, et, plus significativement, qui s'est retirée du marché matrimonial comme le proclame aussi Anne Stavordale. En revanche, Elizabeth, la sœur aînée du personnage d'Austen, reste, à 29 ans, en bonne santé, belle et mariable. La contradiction semble impliquer que le point de vue, l'expérience et l'attitude de la femme concernée sont des éléments plus définitoires que l'âge. La question de déterminer à quel âge le célibat était vu comme irrémédiable n'est pas résolue par Burney qui suggère elle aussi que

---

<sup>1508</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 300-01.

<sup>1509</sup> *Traits of Nature*, vol. 3, 158.

<sup>1510</sup> Sur ce point, la perspective d'Austen fait écho à celle du théologien Thomas Gisborne qui prévient les jeunes femmes que la société attend d'elles de se marier avec quelqu'un de riche ("a good match"), même s'il soutient que le mariage devrait être fondé sur la morale plutôt que sur les finances ("it would be [...] folly to expect that such marriages, however much they may answer the purposes of interest or of ambition, should terminate otherwise than in wretchedness"), *An Enquiry into the Duties of the Female Sex* (Londres : T. Cadell and W. Davies, 1797), 172-73.

la pression familiale détermine l'état d'esprit des femmes non mariées. Comme Anne Elliott, Anne Stavordale se résout très tôt à rester seule et semble croire qu'à 25 ans, Philippa risque d'en faire de même, désabusée par les stratagèmes de leur mère : "I have not indeed been wholly divested, now and then, of a slight tendency towards [romantic ideas] in behalf of my sister Philippa; but as she is now approaching her five-and-twentieth birthday, I think they begin to subside even on *her* account".<sup>1511</sup> Sur le plan personnel, l'autrice paraît pour la première fois décidée, ou résignée, à ne jamais se marier dans une lettre écrite à l'âge de 31 ans.<sup>1512</sup> Elle avait pourtant vu sa demi-sœur épouser le général d'Arblay à 41 ans, soit un an après l'âge fatidique évoqué par Mr Somerville dans *Traits of Nature* et seulement quelques années avant l'âge charnière de 45 ans. Selon Froide, c'est à cet âge que l'indépendance des femmes seules était tolérée par la société car l'on considérait qu'elles ne pouvaient plus devenir mères.<sup>1513</sup>

Le portrait fouillé que Sarah Harriet Burney peint de la femme célibataire via Anne Stavordale dénonce le poids de l'héritage dans la vision de la femme jamais mariée mais aussi, plus généralement, dans la reproduction des jeux de pouvoir nécessaires sur le marché matrimonial. En effet, la résistance d'Anne face aux leçons de manigance transmises par sa mère profite à la nouvelle génération. La diariste prend le contrepied de Lady Stavordale, qui encourage Blanch à exploiter son emprise sur Mr Tremayne pour le rendre docile.<sup>1514</sup> Au contraire, Anne table sur sa bonne entente avec ce dernier afin d'intercéder pour sa nièce ; elle l'implore alors de ne pas jouer avec les sentiments de la jeune femme. Nous pouvons en déduire qu'Anne s'appuie sur sa propre expérience pour conclure que la sincérité entre les protagonistes est le moyen de préserver leur passion de ceux qui les entourent.<sup>1515</sup>

Cependant, Anne partage avec sa mère une prédilection pour la raillerie et le sarcasme qui frise quelquefois la cruauté. Son manque occasionnel d'empathie envers sa plus jeune sœur, tout comme les occasions où elle perd patience avec Blanch, prouvent qu'elle est faillible, loin

---

<sup>1511</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 6.

<sup>1512</sup> Clark 1997, 43.

<sup>1513</sup> Froide, 22.

<sup>1514</sup> "Tremayne is the man; and the more rigorously she treats him, in these early days of her power, the more confirmed I shall be in my hopes. 'Tis the nature of half our sex to love to revel a little in the first certainty of absolute dominion", *Country Neighbours*, vol. 2, 303-04.

<sup>1515</sup> "'Think not so much of *their* censure or approval', answered I, 'as of preserving uninjured the peace of mind of the now happy, and as yet unfearing *Blanch*. [...] *Blanch* is yet very young; and her character seem scarcely yet developed; but I believe it to be capable of the most fervent and profound attachment. Beware then that you call not its affections vainly forth'", *Country Neighbours*, vol. 2, 342-43.

d'être ni un ange ni un démon, comme le signale le commentaire de Lady Stavordale cité dans l'introduction de cette partie. Son impétuosité, son intransigeance et son humour grinçant semblent hérités de Lady Stavordale, ce que suggère par exemple sa réaction à la remarque ironique de sa mère vis-à-vis du comportement discourtois de Martha pendant un bal. Lors de la réception, Martha considère l'assemblée trop juvénile et agit avec condescendance.<sup>1516</sup> Le lendemain, alors que la famille prévoit de rendre visite à Mr Tremayne chez Lady Earlsford, Martha, contrite, appréhende de ne pas être de la partie. Son père plaide en sa faveur, mais la réplique de Lady Stavordale réduit Martha en sanglots :

"It would be a pity to disappoint her, and a pity also to disappoint Mr. Tremayne, who, after what passed between us at Mrs. Crosby's, must naturally have a great desire to see her again! We found an opportunity, that evening, before we parted, reciprocally to congratulate each other on the possession, he of a brother, I of a daughter, who, search the world round, could not be matched for ill-breeding and folly. [...] We did them the justice to allow, that two more finished patterns of puppyism in one sex, and vulgar impertinence in the other, had never come under our observation." Martha, weak and credulous, heard this with serious affright. Long as she had been familiarized with my mother's peculiarity of humour, her intellects are so slow, that she is still often puzzled to distinguish between what she says ironically, and what she means in earnest.<sup>1517</sup>

Ni attendrie par la peine de Martha ni dérangée par l'"humour particulier" de leur mère, la diariste analyse la scène avec détachement dans son journal : "Martha now began to sob in complete earnest. My mother heard her with contemptuous indifference. My father and Blanch were sorry for her; but Philippa and I too frequently witnessed such scenes, and knew too well the provocation which she gives for them; to bestow much thought upon her present vexation".<sup>1518</sup>

À la différence de sa mère, Anne limite généralement ses commentaires désobligeants à son journal, comme lorsqu'elle compare initialement sa nièce à une pouliche pas encore débourrée. L'analogie peut rappeler la tendance du jargon Burney à recourir aux images animalières pour souligner l'inexpérience de personnages trop peu domestiqués, quoique celle-ci paraisse originale puisqu'elle ne figure pas dans les autres romans du corpus : "This little person, whatever impression her exterior may create, will certainly amaze no one by the profundity of her intellectual acquirements. She is as untrained as a wild colt, as heedless as if born without ears

---

<sup>1516</sup> "Martha's countenance assumed, even before she was seated, the most inveterate expression of sullen discontent; an expression which, superadded to features at all times far from handsome, gave her so unattractive an appearance, that my mother, I am sure, felt, more than once, ashamed that she had brought her", *Country Neighbours*, vol. 2, 47.

<sup>1517</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 90-91.

<sup>1518</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 92.

or eyes;—has not a shadow of meaning in any thing she does, and only as a matter of courtesy, is entitled to be called a rational being".<sup>1519</sup> Tout au long du récit, les commentaires sarcastiques voire acrimonieux des deux femmes ont en commun de prendre pour cible des comportements jugés peu féminins, ou en tout cas considérés de peu de valeur sur le marché matrimonial. Qu'ils proviennent de la mère ambitieuse (d'abord vis-à-vis de ses filles, ensuite de sa petite-fille) ou de la diariste qui n'est pas parvenue à conclure l'affaire, ces commentaires créent une atmosphère familiale tendue où la question du "mariable" est omniprésente. De cette manière, Burney dénonce l'enjeu absolu du mariage qui force les participants concernés par la transaction à évaluer toute conduite des personnages féminins comme une potentielle valeur ajoutée ou une obligation. La violence verbale interpelle effectivement la lectrice et l'amène à douter du système qui y contraint les personnages. De plus, en présentant la femme jamais mariée comme un personnage aux émotions complexes et parfois contradictoires, Burney déconstruit les préjugés associés au trope en la redéfinissant comme un être motivé par des désirs influencés mais non conditionnés par son statut. Ainsi, la diariste est certes la commentatrice des agissements de sa famille, mais elle ne se limite pas à ce rôle marginal que la société lui impose : c'est lors des moments où elle occupe le devant de la scène, comme par exemple dans ses échanges avec Mr Tremayne, qu'Anne prend vie et se montre la plus bienveillante.

En conclusion, nous avons voulu montrer que Sarah Harriet Burney s'applique à questionner les confins du "mariable" afin de balayer les stéréotypes associés à la femme seule. Burney fait réfléchir son lectorat à la solidité des critères du mariage et de la marchandisation qu'ils impliquaient en abordant cette question prégnante avec ironie et sarcasme, que l'humour provienne des personnages ou de la narratrice. Si, à l'instar d'autres romans de la même époque, *Clarentine* représente la femme non mariée de manière assez manichéenne, nous pouvons retenir de notre analyse que les figures de la veuve et de la femme célibataire sont de moins en moins diabolisées ou idéalisées dans la fiction de Burney au fil du temps. Ce refus progressif du binaire est la conséquence des efforts de la romancière pour lutter contre la systématisation des préjugés contre une classe d'individus. Autrement dit, Burney tend de plus en plus à tenir ses personnages responsables de leurs fautes personnelles plutôt qu'à en faire les incarnations d'un

---

<sup>1519</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 23.

type controversé, ce qui l'amène à les traiter sans indulgence, qu'ils soient personnages secondaires ou principaux. Dans la suite de notre chapitre, nous verrons que le travail de longue haleine de Burney sur les idées reçues ne s'arrête pas à la question du mariage, aussi prééminente soit-elle, mais concerne plus généralement la prise en compte de l'apparence dans l'évaluation et l'invalidation de paramètres humains.

## 2. Conformité et difformité

La remise en cause par Sarah Harriet Burney des fondements des préjugés s'exprime par une attention particulière portée sur l'apparence physique, jugée selon les critères de la conformité et de la difformité. Même si ses héroïnes sont conventionnellement belles et que Burney semble *a priori* hériter du rapprochement courant entre beauté et bonté sans le démentir, il apparaît que l'autrice considère la question esthétique sous un angle analytique voire philosophique avant tout, point de vue qui lui permet de mettre en relief d'autres valeurs. Nous verrons ainsi que les personnages considérés laids ou disgracieux permettent d'introduire des critères de différence dont l'acceptation ou le rejet vise à dépasser la dichotomie entre validité et invalidité. Après avoir étudié le problème de l'apparence physique d'abord à travers le rôle de la description puis comme sujet de conversation, nous tâcherons d'élucider la relation explorée par Burney entre la couleur de peau en tant que critère de beauté et la discrimination raciale.

### a) Apparences et descriptions : idées reçues et recalibrage de valeurs complémentaires

Avant d'analyser les fonctions de la description physique dans les romans de Sarah Harriet Burney, rappelons que la rareté de tels passages dans les récits de Frances Burney, soulignée à plusieurs reprises, peut être vue comme une caractéristique de la marque de fabrique Burney. Parmi celles et ceux qui signalent ce point, citons Margaret Anne Doody, qui explique que le manque de description physique empêchant les lecteurs de visualiser les personnages en détail constitua un des deux reproches adressés à l'autrice de *Cecilia* par le critique de *The English Review*, ou encore Kate Chisholm, qui avance que les personnages d'*Evelina* sont caractérisés par leur manière de parler plus vivement que par leur aspect.<sup>1520</sup> D'autres chercheurs se sont

---

<sup>1520</sup> "An objection to the lack of physical descriptions of the character; evidently readers preferred to be able to visualize their heroes and heroines in detail". L'autre reproche concerne la justice poétique, puisque certaines

intéressés plus généralement à l'évolution de la relation entre le corps et la vertu dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle. Juliet McMaster s'appuie sur de nombreux exemples pour démontrer que les propriétés de la beauté et de la laideur ne sont jamais moralement neutres et que les romans de l'époque pratiquent une politique de deux poids et deux mesures suivant le genre des personnages :

"the bad woman who is beautiful is apparently the more bad for being so, because she has added a somatic mendacity to her other vices. Richardson's Pamela, in her role as moral guide, lectures little Miss Goodwin on this subject, when she admires the beauty of Pamela's baby daughter. [...] The convention that beauty and goodness go together applies more regularly to heroines than to heroes. Sophia Western apparently needs no Mirror of Justice, for when Tom Jones shows her her reflection in the glass, it already reflects not only a lovely figure and beautiful eyes, but a matchingly beautiful "mind which shines through those eyes". The same is true of Pamela, Clarissa and Harriet Byron. Wicked women are likewise ugly: witness Mrs Jewkes in *Pamela*, Mother Sinclair in *Clarissa*, and Mrs Partridge in *Tom Jones*.<sup>1521</sup>

McMaster soutient que cette différence de traitement fut contestée par Frances Burney dans *Camilla*, avant *Jane Eyre* et *Adam Bede* : "In 1796, during Lavater's heyday, Frances Burney in *Camilla* insists on a variety of relations between the physical and the moral, and exposes the facile male assumption that the beautiful equals the good. [...] Burney, like Charlotte Brontë, George Eliot, and other women novelists, is resisting the male tendency to exclaim, 'Behold the first in virtue as in face!'"<sup>1522</sup> En effet, alors que, sans surprise, l'héroïne combine bonté et physique avantageux, sa cousine Indiana représente la beauté sans la vertu, à l'inverse d'Eugenia, la sœur cadette de l'héroïne, qui incarne la vertu sans la beauté. Ces dernières dérogent donc à l'association conventionnelle. Brian McCrea va plus loin lorsqu'il suggère que Frances Burney libère ses personnages féminins en s'efforçant de faire de l'apparence physique une préoccupation secondaire, dans la mesure où leur attrait ou son absence sont des données factuelles plutôt que des constructions artificielles.<sup>1523</sup>

---

récompenses et punitions furent jugées disproportionnées, Doody 1988, 144 ; "turn to almost any page in *Evelina* and you will not find long passages of descriptive narrative; instead, you will listen in on the conversations of a roomful of characters. Fanny reveals Sir Clement, Captain Mirvan, Madame Duval, Mr Smith and company not through descriptions of what they *look* like, but through the way in which they *talk*", Chisholm, 50.

<sup>1521</sup> Juliet McMaster, *Reading the Body in the Eighteenth-Century Novel* (Londres : Palgrave Macmillan, 2004), 65.

<sup>1522</sup> McMaster 2004, 66.

<sup>1523</sup> "as she writes in advance of modern (and postmodern) ideologies that 'gender' physical appearance, Burney grants considerable freedom to her heroines: they never worry about their looks. Indeed, despite the provocative and frequent references to cosmetics in her journals and letters, even Burney's minor female characters never are seen painting or dieting (Mrs. Arlbery and Madame Duval apply their rouge prior to events); their handsomeness, or lack thereof, is a given rather than a construction", McCrea, 53.

Nous avons étudié plus tôt la manière dont les artifices de la beauté sont condamnés dans les romans de l'école Burney. Rappelons qu'ils présentent le maquillage comme un instrument de mensonge dissimulant les émotions sincères que des joues non fardées trahiraient.<sup>1524</sup> Dans ces récits, ce sont les personnages faux, plutôt que ceux qui paraîtraient quelconques ou inesthétiques, qui sont l'objet de descriptions scrupuleuses et de critiques. Il nous semble que Sarah Harriet Burney aborde la question de l'équivalence entre la chair, l'esprit et les manières différemment ; la romancière détaille les traits de ses personnages uniquement lorsqu'ils sont pertinents à l'intrigue, sans en faire (seulement) les signifiants d'une grâce ou d'une disgrâce morale, et laisse davantage de place aux personnages au physique naturellement ingrat. Si nous considérons que la rareté des descriptions physiques dans les récits de Frances Burney peut être perçue comme une contestation feutrée de cette équivalence, pouvons-nous estimer que l'instrumentalisation des descriptions par Sarah Harriet Burney sert le même dessein ? Au premier abord, l'association de la beauté et de la vertu reste valide pour la plupart des personnages de cette dernière, qu'ils soient masculins ou féminins. Les héroïnes de ses récits sont toutes l'objet d'une appréciation esthétique enthousiaste, mais leur éclat n'est jamais décrit comme la somme d'attributs plastiques harmonieux, comme l'est par exemple celui de l'Ophelia de *Lumley-House* dont les traits réguliers et bien proportionnés sont énumérés sous forme d'inventaire.<sup>1525</sup> Le physique parfait de cette héroïne est détaillé uniquement pour souligner sa pureté morale et assurer la lectrice qu'il s'agit d'un personnage digne de confiance. En contraste, nous verrons que la beauté ou la laideur des personnages de Sarah Harriet Burney sont plus souvent discutées comme notions dont le mérite dépend d'autres facteurs que dans l'optique d'aider la lectrice à se figurer un portrait précis du personnage concerné.

L'attrait de Clarentine, la première héroïne de Burney, est souligné dès le début du roman peu avant ses 13 ans. La première description qu'en fait la narratrice la présente à travers le regard de Mrs Harrington qui voit dans ses charmes un danger potentiel, malgré son jeune âge, puisqu'elle craint qu'elle séduise son neveu et héritier :

Being all seated at table, the sweet and innocent countenance of the young Clarentine, placed next her little Emma, attending to, and serving her with the assiduity of a fond mother, attracted the notice, and called forth all the penetrating powers of Mrs. Harrington. She had never seen her since she was a mere child: but now, at almost

---

<sup>1524</sup> Voir partie II, chapitre 2, I, 3.

<sup>1525</sup> Voir partie II, chapitre 1, I, 2.



thirteen, tall, light, and graceful, with a face in which softness was blended with intelligence, archness with good-humour, and animation with sensibility, she seemed to be an object worthy greater attention. Mrs. Margaret beheld her with involuntary admiration—with mingled distrust and surprise; distrust on account of the danger that might soon accrue to Sir Edgar from a residence with so fascinating a creature, and surprise at the astonishing improvement she could not but internally allow, a few years had made in her whole appearance.<sup>1526</sup>

Bien que l'aspect extérieur et le paysage intérieur de la protagoniste concordent dans la mesure où son caractère se reflète sur son visage, son expression innocente semble invalider la méfiance qu'elle éveille chez Mrs Harrington. Pourtant, cet air doux contribue effectivement à conquérir l'affection de ceux qui la rencontrent. La description de Clarentine, plus abstraite que détaillée, suggère que la réaction de sa spectatrice compte davantage que l'exactitude du portrait. Hormis l'adjectif de taille qui pourrait être considéré comme objectif, ses qualités ne sont pas mesurables, si bien que l'image que chaque lectrice peut se faire de l'héroïne diffère forcément. Les attributs moraux de Clarentine prennent le pas sur sa description physique qui permet d'introduire et d'expliquer la défiance de Mrs Harrington qui, quelques années plus tard, accuse l'héroïne d'une permissivité qui lui vaut d'être évincée de la famille Delmington.

Dans la même logique, les quelques éléments de description physique précis sont amenés ponctuellement dans le récit afin de renforcer une caractéristique psychologique ou émotionnelle, ce qui reflète l'analyse du visuel conduite par Jessica Volz dans les romans du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle : "the conflict between expressed and concealed selves that women's novels published between 1778 and 1815 continued to highlight through visibility. [...] As Myra Stokes writes in *The Language of Jane Austen* (1991), a more accurate delineation calls for a degree of dramatic, as well as discursive, description".<sup>1527</sup> La précision visuelle étaye donc une opération plus vaste de caractérisation, par exemple lorsque les "beaux yeux bleus" de Clarentine se posent "craintivement" sur Somerset qui anticipe la manigance de Mrs Harrington et l'en prévient : "here, Clarentine started and fixed her fine blue eyes fearfully on his face—Somerset went on".<sup>1528</sup> Avant de reprendre la mer, le jeune matelot fournit un porte-monnaie à l'héroïne en lui affirmant qu'il lui sera utile si sa tante et ses cousins la rejettent un jour. La mention de la couleur des yeux

---

<sup>1526</sup> *Clarentine*, vol. 1, 25.

<sup>1527</sup> Jessica A. Volz, *Visibility in the Novels of Austen, Radcliffe, Edgeworth and Burney* (Londres : Anthem Press, 2017), 17.

<sup>1528</sup> *Clarentine*, vol. 1, 34.

du personnage pourrait paraître anecdotique, mais les croyances contemporaines propagées par Lavater, reprises dans la fiction, permettent de supposer qu'elle prédispose Clarentine à la mélancolie dans laquelle elle se réfugie lorsqu'elle se sent abandonnée par sa famille.<sup>1529</sup> Parce que les yeux bleus connotent la douceur, la faiblesse et la féminité, ils rehaussent son effarement et tendent à amplifier la réaction émotionnelle de la lectrice, encline à reconnaître la vulnérabilité de la jeune femme alors âgée de 17 ans.

Comme celle de Clarentine, la beauté remarquable de Geraldine Fauconberg est l'objet de conversations. Dans les deux cas, les commentaires impliquent que leur extérieur importe peu face aux vertus qui les illustrent.<sup>1530</sup> Même si leur apparence ne remet pas en question la corrélation entre le physique et le caractère des personnages féminins, le premier paraît donc annexe. Étant donné que *Geraldine Fauconberg* est un roman épistolaire dont les lettres sont écrites par des personnages qui se côtoient ou se sont rencontrés, le récit se prête peu à la description corporelle. La première lettre, rédigée par l'oncle de Geraldine, constitue une exception qui pose les conditions de l'intrigue, puisque Frederic Archer décrit les qualités de sa nièce à la mère de Ferdinand Lesmore chez qui il s'apprête à l'envoyer. Le fait que parents et gardien espèrent que les deux jeunes gens se marient justifie le portrait dithyrambique que dresse Frederic Archer. Mais là encore, la longue description accentue le caractère et le tempérament de la protagoniste en détaillant ses manières, tandis que son charme physique mentionné au milieu d'autres attraits est présenté comme subsidiaire et ne repose sur aucune particularité visuelle ("graces of person", "those personal attractions which so eminently distinguish her").<sup>1531</sup>

---

<sup>1529</sup> Jessica Volz analyse la persistance de ces connotations chez Austen qui signale l'intelligence de ses héroïnes par leurs yeux noisette ou foncés : "Emma's 'true hazle eye', like Austen's own, endows her with an unusual gift for physiognomic observation and manipulation, which in turn enhances the reader's understanding of the scene. In the second volume of his *Physiognomy*, Lavater claims that hazel eyes 'are the more usual indication of a mind masculine, vigorous, and profound, just as genius, properly called so, is almost always associated with eyes of a yellowish cast bordering on hazel'. He explains that 'blue eyes announce more weakness, a character softer and more effeminate than hazel or black eyes'", "Darcy's words and haughty air allow his 'mortifying' discovery of Elizabeth's 'expressive dark eyes' to remain unsuspected by his friends. As Tyler observes, Lavater maintains that blue eyes bespeak weakness, femininity and a melancholy temperament. In contrast, Elizabeth's dark eyes imply physical and moral virility and 'uncommon intelligence'", Volz, 47, 60.

<sup>1530</sup> "her goodness, her accomplishments, and beauty, have all rendered her an object of universal admiration [...]. Her face,' returned Lord Welwyn, 'constitutes one of her least perfections. She is chiefly to be valued for the qualities of her heart, the undeviating truth and rectitude of her character'", *Clarentine*, vol. 1, 127.

<sup>1531</sup> "From infancy, her great merit has been the singular and total exemption from every species of selfishness, which has invariably marked her character. There is no sacrifice she would not make to friendship or to duty: and this liberality of mind is accompanied in her, more than in any being I ever knew, with what Sterne so admirably denominates 'festivity of temper' [...] She feels, but she never repines; she is benevolent but she never parades. Simple in her manners, ingenuous and affectionate, she seems to understand, in its highest perfection, the rare and

De la même manière, la vénusté de Geraldine est reconnue par Ferdinand sans qu'elle suffise à bousculer les idées reçues qu'il associe à sa jeunesse, critiques sur lesquelles nous sommes concentrée plus tôt : "Do you think Miss Fauconberg handsome?" "Yes; the most inveterate *prejudice* could not deny her that praise".<sup>1532</sup> Progressivement, le héros finit toutefois par être attiré par les qualités humaines énumérées dans la lettre qui ouvre le roman.

Poursuivons en soulignant la place à part qu'occupe la description physique dans *The Shipwreck* vue l'importance du déguisement dans le récit. La beauté de Viola, objet d'"admiration universelle" comme Clarentine, est décrite pour la première fois juste après le naufrage de la perspective de sa mère :

At the moment these apprehensions rushed into her mind, her eye rested upon her daughter, and never was pity more tender,—more heart-breaking, than that with which she regarded her. The eminent beauty of the ill-fated girl, which, under happier circumstances, had attracted universal admiration, was, even in this hour of complicated distress, obscured only, but not impaired. She had just attained her seventeenth year; and, drooping, exhausted as she was—her eyes languidly closed—her hair dripping and disheveled—her features inanimate, and her complexion pale as marble, there was a melancholy sweetness in her aspect—she looked so young, so innocent, and her lot appeared so peculiarly hard, that it was impossible to contemplate her without the deepest compassion.<sup>1533</sup>

La description de ses traits, du mouvement de ses yeux et de son air échevelé souligne les circonstances dramatiques qui nuisent à peine à son magnétisme. Puisqu'ici également l'apparence extérieure de l'héroïne est l'écrin de sa vertu, de sa douceur, de sa mélancolie et de son innocence, le passage suggère la résistance morale dont Viola fait preuve face aux difficultés rencontrées sur l'île. La vision pathétique qui s'offre à la perspective maternelle, bien qu'elle manque d'objectivité, tend de plus à exciter l'empathie narrative envers les deux naufragées, explicitement sollicitée ("it was impossible to contemplate her without the deepest compassion"), tout en renforçant l'atmosphère sentimentale du récit. Plus loin, la description de la transformation de Viola en Edmund révèle la disposition de l'héroïne à renoncer à sa distinction féminine pour une cause plus essentielle. Autrement dit, le portrait dévoile à nouveau

---

happy art of diffusing contentment and cheerfulness throughout a domestic circle. Can such an attaching creature become thoroughly known to your son, and not be loved?", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 2-3.

<sup>1532</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 10.

<sup>1533</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 8.

ce dont elle est capable.<sup>1534</sup> De façon similaire, les appas masculins de Fitz Aymer, cités dans notre première partie, sont mis en valeur pour servir l'intrigue, car la lectrice ne sait pas tout de suite s'ils indiquent sa moralité ou s'ils rendent le personnage que Lady Earlingford considère comme un débauché plus inquiétant encore.<sup>1535</sup>

Plusieurs parallèles peuvent être observés entre le maniement de la question de l'apparence physique dans *Traits of Natures* et dans *Country Neighbours*, de sorte que nous mènerons de front l'étude des deux textes. Non seulement la notion de beauté y est traitée d'un point de vue analytique et conceptuel, mais les récits accordent aussi plus d'attention à l'absence de conformité aux canons esthétiques. Certains aspects de *Traits of Nature* rappellent *Camilla*, notamment les caractéristiques physiques de Barbara, la cousine de la protagoniste, qui font écho à celles d'Eugenia. Leurs attributs sont considérés comme des anomalies, objets de moquerie et de pitié. L'apparence d'Eugenia reflète la négligence de Sir Hugh, puisqu'elle porte les traces d'un accident qui a freiné sa croissance, a laissé ses jambes déformées et lui a fait attraper la variole.<sup>1536</sup> À maintes reprises, les personnages les plus indécents comme Mrs Arlbery ou Mr Dubster désignent Eugenia par l'adjectif "ugly" ("poor little dear ugly thing"), sérieusement ou pour plaisanter, souvent devant Camilla qui prend la défense de sa sœur.<sup>1537</sup> Les proportions et les traits anguleux de Barbara lui valent un traitement similaire, en particulier de la part de son cousin Lionel ("the prim phiz of poor dear ugly Barbara").<sup>1538</sup> À travers leurs personnages trouvés disgracieux, les deux Burney s'intéressent à la question de l'érudition féminine, puisque Barbara comme Eugenia sont adeptes des langues mortes et de la philosophie. La différence capitale réside cependant dans la façon dont chaque autrice prend en compte la manière dont son

---

<sup>1534</sup> "in her actual predicament, she was reckless how she looked; and having once consented to adopt the proposed disguise, had no object in view but to habituate herself to wear it with as little inconvenience as possible. She kept it on therefore till the day closed; and consented without a sigh to the downfall of her luxuriant tresses", *The Shipwreck*, vol. 1, 89.

<sup>1535</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 92.

<sup>1536</sup> Eugenia est défigurée par la maladie après que Sir Hugh l'amène à une foire sans qu'elle soit immunisée, puisque le virus ne lui a pas encore été inoculé comme il était coutume de le faire avant la découverte du vaccin par Edward Jenner en 1796. John Wiltshire insiste sur la grande anxiété générée par la variole auprès des parents encore à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une inquiétude qui n'épargna pas Frances Burney : "It was a very serious matter, and this chapter sets Burney's letters, which give an account of the 1797 inoculation of Alex, the d'Arblays' small son, within its historical contexts, both medical and cultural. [...] It was ironically only a year after Alex's inoculation before Jenner published the undeniably successful results. Though informal, Burney's report belongs to a crucial moment in the history of the disease and offers a glimpse of a vanished moment in patienthood", John Wiltshire, *Frances Burney and the Doctors* (Cambridge : Cambridge University Press, 2019), 92.

<sup>1537</sup> *Camilla*, 780.

<sup>1538</sup> *Traits of Nature*, vol 3, 223.

personnage gère son savoir. Eugenia transforme son intellect en atout grâce à ses manières et à sa sensibilité qui la rendent "presque belle" ("a smile so benign it seemed nearly beautiful") pour Melmond qui finit par porter sur elle un regard lucide ("with mental eyes the truly superior Eugenia").<sup>1539</sup> Ses qualités morales et humaines sont donc les facteurs qui finissent par primer, comme l'écrit Brian McCrea : "Eugenia's deformity, owing to Sir Hugh's laxity and ineptness, cannot be mended and, thus, is not acknowledged. By the conclusion of *Camilla*, that deformity, remarkably enough, becomes nugatory".<sup>1540</sup> Au contraire, la science de Barbara semble être un handicap plus important que son physique dans ses relations sociales, à cause de son arrogance :

Miss Barbara Cleveland, a girl of fifteen, imperiously decreed by nature to be a dwarf, though tortured by art, into being of all dwarfs the most formal and unbending; her countenance was sharp-featured and supercilious; and, in the composition of her mind, was united the shallow judgment of a child with the pert pretensions of a pedant. To an opinion the most exalted of her own merit, personal and mental, she added the coolest incredulity as to the merit of almost every other human being.<sup>1541</sup>

Conventionnellement, son érudition paraît donc être un frein dans ses efforts pour attirer un mari, car elle la rend insensible. La conclusion du roman annonce ainsi son destin sans importance : "Barbara, wrapped up in self-consequence, callous, though not ill-meaning, useless to others, but exacting no assiduity for herself, passed through a life of imaginary importance, with as little joy as sorrow, as few expectations or disappointments as ever fell to the lot of human being".<sup>1542</sup> Sa difformité physique ne peut pas être rendue acceptable parce qu'elle incarne une autre anomalie, une déviation de la féminité douce, innocente et mélancolique des héroïnes décrites précédemment. Néanmoins, Sarah Harriet Burney ne va pas jusqu'à associer la difformité physique à la perversion de l'âme, comme le fait par exemple l'autrice de *Julia de Vienne* (1811).<sup>1543</sup> Même si la lettre écrite par Sarah Harriet Burney à Frances après avoir lu *Camilla* indique que le personnage d'Eugenia ne laissa pas l'autrice de *Traits of Nature* indifférente, elle en détourna le modèle afin d'en tirer une leçon peut-être plus pessimiste de la manière dont l'instruction féminine était perçue.<sup>1544</sup> L'érudition est un obstacle qui se superpose aux défauts

---

<sup>1539</sup> *Camilla*, 795, 794.

<sup>1540</sup> McCrea, 54.

<sup>1541</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 166.

<sup>1542</sup> *Traits of Nature*, vol. 5, 248-49.

<sup>1543</sup> Voir partie II, chapitre 2, III.

<sup>1544</sup> "Sweet good little Eugenia! — Shall I ever dare to grumble again at a *red nose* and a *dwarfs height!* - I wish, however, I had, like her, a little Latin and Greek to make it go down rather more palatably", Clark 1997, 17.

physiques de Barbara, incapable d'en triompher par la transcendance de l'esprit, comme le fait Eugenia.

La question de la laideur masculine figure dans *Country Neighbours* ; elle vient compléter la perspective de Burney sur la difformité au travers de personnages secondaires dont la relation propose une variation de *La Belle et la Bête*. McMaster maintient que ce conte, qui date du XVIII<sup>e</sup> siècle dans sa forme aujourd'hui familière, renforce la morale selon laquelle la femme est plus strictement tenue de briller par son apparence que l'homme, dont le physique peut plus facilement démentir le caractère.<sup>1545</sup> Conformément à cette convention, Helen Tracy, la plus jeune cousine du héros, épouse Lord Glenmorne pour ses qualités humaines uniquement. Réputée pour son charme plein d'allant, Helen ne se soucie ni de l'aspect peu attrayant du lord, ni de ce que pourraient penser ses proches, comme le montre la première description du personnage :

"The personage whom she had honoured with her choice," continued Mr. Tremayne, "will, at first sight, I suspect, rather startle you. Prepare yourselves to behold, what, in these *vaccinating* days, is very rarely to be met with:—a young man, who, without being deformed, is conspicuous for his ugliness. Lord Glenmorne is a Colossus, put together without regularity:—awkward, gaunt, shambling; with a dissonant voice, an ominous squint,—and a head so large, that, huge as is his frame, it looks as if he had taken it from the trunk of some brother-giant yet more bulky than himself. This Titan, however, is said to be of gentle and humane habits; and to possess talents, which, but for his natural timidity, would enable him to make a brilliant figure in society. Helen Tracy, I am told, won his heart by the promptitude and good-nature with which, at a large party in town, she devised some plausible excuse for him to an old lady whose gown he had torn, or otherwise maltreated; and whose resentful looks so cruelly disconcerted him, that, willing as he was to apologize, he could not find voice to utter a word, but stood, making a thousand involuntary grimaces, bowing and changing colour, and enduring all the martyrdom a bashful man 'is heir to,' till Helen interposed, and rescued him from his sufferings. *La belle et la bête* had never spoken to each other before, though they had often met at dinners and assemblies; but, from that moment, they became the best friends in the world, and are now—two months afterwards—on the eve of marriage."<sup>1546</sup>

La reproduction du conte rend l'interprétation de Sarah Harriet Burney plus conventionnelle que la réécriture de Frances Burney, qui inverse la dynamique genrée entre Eugenia et le séduisant Melmond. Si l'on contraste *Traits of Nature* et *Country Neighbours*, Sarah Harriet Burney semble

---

<sup>1545</sup> "The Beast has no difficulty in interpreting this text. Beauty's name is her appearance, and her appearance is her nature. It is the heroine who has a long lesson to learn about how appearances may be deceptive. She must come to love the Beast in spite of his grisly looks, because his looks belie his moral nature. And for male, that is allowed", McMaster 2004, 66.

<sup>1546</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 357-58. La remarque de Mr Tremayne sur la vaccination fait référence aux avancées de la médecine depuis la publication de *Camilla*.

impliquer qu'un tel renversement est difficilement concevable, au vu de la manière fondamentalement différente dont la communauté traite les personnages disgracieux en fonction de leur genre. Contrairement à Barbara, Lord Glenmorne n'est ni soumis aux moqueries ni un objet de pitié, si bien que son apparence importe guère et n'est plus commentée après ce passage de présentation. Autre divergence importante, son inconfort physique le rend plus sensible, un trait de personnalité qui attendrit Helen. En revanche, si Barbara est également embarrassée par son corps, cette gêne la rend distante et froide car elle est provoquée par les remarques cruelles. En un mot, son caractère ne peut pas compenser son manque de charme physique.

Pour continuer avec notre analyse de la discrimination de genre dans ces derniers textes, notons que dans *Traits of Nature*, Burney dénonce les conséquences déséquilibrées de l'apparence physique des hommes et des femmes. La réaction du voisinage quand Julius Cleveland, le frère d'Adela, disparaît le montre clairement. Le ton sarcastique — si ce n'est cynique — de la narratrice relève les combinaisons d'atouts et d'entraves qui peuvent équilibrer l'équation dans la relation de séduction. L'importance de la beauté apparaît alors circonstancielle :

To the few families Mr. Cleveland visited in the environs of his Villa, the disappearance of Julius, though it was no secret, was wholly inexplicable. [...] Great and indefatigable had been the diligence exerted to ascertain, whether any youthful female—classing either as maid, widow, or wife—had as unceremoniously vanished as the convicted Julius. But no complaining Guardian, Father, or Husband, had hitherto been discovered. Every house seemed to have it's [*sic*] allotted complement of fair inhabitants;—every celebrated beauty was, as usual, visible at every accustomed haunt; and not a single deficiency had been observed amongst intriguing wives and ugly heiresses.—Neither the plain without money, nor the beautiful without fashion, were enquired after or taken into account;—it being well known, that they are a description of persons who are never run away with.<sup>1547</sup>

À d'autres reprises, la valeur de la plastique est pareillement présentée comme toute relative — insuffisante, en tout cas, pour convaincre du mérite d'une femme. C'est ainsi que Mr Cleveland, le père d'Adela, considère qu'un physique agréable est une vertu insignifiante sans une éducation de haute qualité.<sup>1548</sup> L'instruction féminine implique pour lui la maîtrise de la

---

<sup>1547</sup> *Traits of Nature*, vol. 5, 207-09.

<sup>1548</sup> "good looks, in these days, are nothing without the concomitant of a highly-finished education", *Traits of Nature*, vol. 5, 57.

musique, un talent qu'Adela a négligé, comme il le découvre avec dépit.<sup>1549</sup> D'un plus grand soutien, la sœur aînée de l'héroïne s'enquiert de ses sentiments pour Lord Ennerdale en présentant les armes naturelles ("beauty, birth") et acquises ("education") dont elle dispose comme des atouts complémentaires qui reflètent les mérites du personnage masculin et en font son égale :

"He seems to me exactly such a lover as you would approve;—he is handsome, young, lively, and accomplished; and besides all this, he is a peer. Have you never reflected upon any of these little advantages:—I hope you have not the preposterous humility of fancying yourself his inferior? Know, that with beauty, birth, and education, a woman is inferior to no man in the universe!"

"It can answer no purpose to preach this doctrine to me: you should seek to impress it upon the understanding of your male auditors."<sup>1550</sup>

Le scepticisme de l'héroïne devant le discours de sa sœur invite la lectrice à sa rallier à son opinion : les mêmes critères d'approbation n'équivalent pas à la même considération pour une femme que pour un homme.

Peut-être est-ce en réaction à cette injustice sans solution que Burney situe la question de l'apparence à un niveau plus notionnel dans *Country Neighbours*. La beauté féminine est ici prétexte à un débat esthétique qui touche aux règles des arts plastiques. Les personnages y abordent la question éternelle, déjà posée par Platon dans *Hippias majeur*, de définir ce qu'est le beau. Mr Tremayne s'étonne que Anne, douée pour le dessin, n'ait jamais fait le portrait de Blanch. Les commentaires de la diariste sur la simple joliesse de sa nièce offusquent Mr Tremayne :

"Pretty!" repeated he, almost indignantly, "How you underrate her!—Is it possible to look at that face and call it merely pretty?—It is classical! It is poetical!—it is the living representation of the *beau ideal* of ancient Greece!"

"But in this country," said I, wishing still to draw him on, "and in these days, the sort of beauty which you attribute to her, is not very generally valued.—The regularity of Blanch's features would, by many persons, be called formal and stiff. She would be said to resemble a statue dressed up in modern attire; and a thousand girls, possessing only fine complexions, lively eyes, and dimpled cheeks, will be thought far more attractive."<sup>1551</sup>

---

<sup>1549</sup> "with an air expressive of no inconsiderable disappointment", *Traits of Nature*, vol. 5, 55.

<sup>1550</sup> *Traits of Nature*, vol. 4, 21.

<sup>1551</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 122.



La contextualisation géographique et temporelle ("in this country", "in modern attire") permet à la diariste d'interroger le critère de régularité tout en faisant du roman un produit des théories esthétiques sur le pittoresque, au même titre que *Pride and Prejudice* :

Austen links the heroine's inner and outer character to existing theories on the picturesque by rendering Elizabeth's "light and pleasing" figure asymmetrical. Although Lavater contends in his *Physiognomy* that "without regularity there can be no such things as organized beauty", he concedes that "the highest degree of *correctness* does not, after all constitute *beauty*, or, rather, is not sufficient of itself to determine a form to be beautiful". In line with Lavater's concession, William Gilpin's *Observations Relating Chiefly to Picturesque Beauty* (1796) and Sir Uvedale Price's *Essay on the Picturesque* (1796) showed how irregular features, whether in people or places, possessed a certain charm that made them desirable subjects for painting. A decade later, Richard Payne Knight similarly asserted that "irregularity of appearance is generally essential to picturesque beauty".<sup>1552</sup>

Il est possible qu'en suggérant la valeur de l'irrégularité, Burney laisse également la porte ouverte à l'attrait de qualités personnelles considérées comme irrégulières ou peu féminines, telles que l'audace et les actes héroïques de Blanch (voir I, 3). En plus de révéler les sentiments de Mr Tremayne, sa détermination à trouver les mots justes pour dissenter du charme de la protagoniste inscrit la question du beau dans la tradition platonicienne en la liant au vrai et au bien : "But you, Miss Stavordale, know the value of words: I will, therefore, neither allow you to say that your niece is *pretty*, nor that she is *formal*, nor that she is a mere *statue* dressed up. [...] There is as much sense, animation, and feeling in her countenance, as there is grace and elegance in her form!"<sup>1553</sup> Il oppose ainsi la narratrice aux personnages plus vulgaires comme Mrs Crosby ("less cultivated in taste") qui, à son sens, emploie abusivement le terme "beautiful" pour désigner l'utile plutôt que le beau.<sup>1554</sup> Cette question de nomenclature, étudiée précédemment dans le reste des romans du corpus, associe plus étroitement les récits de Sarah Harriet Burney à ceux de sa demi-sœur et des romancières à sa suite. Elle suggère que la justesse lexicale est désirable en ce qu'elle se rapproche d'un idéal esthétique.

Un débat similaire oppose Mr Tremayne à Helen Tracy. Tous deux cherchent à définir la beauté féminine grâce à la métaphore du punch ; ils en étudient les ingrédients que sont l'eau

---

<sup>1552</sup> Volz, 60.

<sup>1553</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 123-24.

<sup>1554</sup> "I have heard her call a new pig-sty,—a strong clumsy cart-horse,—and even a large Cheshire cheese beautiful! I, therefore, never can wish to hear her call a young lady anything more than pretty", *Country Neighbours*, vol. 2, 122, 123.

sucrée ou le teint ("complexion", "bloom", et "colours"), le rhum ou les traits du visage ("features") et l'eau pétillante et citronnée ou l'expressivité ("expression").<sup>1555</sup> Cette fois, Mr Tremayne cite explicitement les théoriciens pour corroborer son argumentaire sur le jugement de goût :

"A blush, indeed, is often an indication of sentiment, and may awaken tenderness; but permanent red and white upon a human face, affects the soul no more than upon a flower or a china cup. Burke says, *that to form a finished human beauty, and to give it its full influence, the face must be expressive of such gentle and amiable qualities, as correspond with the softness, smoothness, and delicacy of the outward frame.* And elsewhere he adds: *By beauty, I mean that quality which causes love.* Will you not pay some deference, dear Helen, to the authority of *such* a man?"

"*I hardly dare resist it; but the generality of the world will, you may rest assured!*"<sup>1556</sup>

Le langage figuré qui précède amorce donc une réflexion plus globale sur le discours esthétique. La réaction d'Helen à la citation de Burke laisse entendre que la théorie, pourtant connue depuis plusieurs décennies (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* fut publié en 1757, 63 ans avant *Country Neighbours*), n'est pas totalement absorbée par le public dans une société qui octroie trop d'importance à la beauté falsifiable et figée ("complexion"), pouvant être obtenue par des artifices à la mode, par rapport à la beauté naturelle, authentique et vivante ("expression").

Enfin, nous pouvons estimer que la perspective de Mr Tremayne, qui s'accorde avec la définition de Burke, reflète celle de Burney. Ainsi, ses héroïnes sont toutes qualifiées de belles sans qu'une description physique détaille toujours leur attrait, puisqu'en tant que personnages principaux d'histoires romantiques, elles ont pour rôle d'inspirer l'amour — celui du protagoniste masculin mais aussi, dans une certaine mesure, celui de la lectrice. Alors que les

---

<sup>1555</sup> "His eye [...] has feasted so long upon the combined charm of feature, bloom, and expression, in the countenance of Miss Blanch Stavordale, that his discriminating faculties have become confused; and he knows no more to which of these the pre-eminence should be ascribed, than a man who is drinking well-made punch knows how to decide whether it most owes its pleasant flavour to the rum, the sugar, or the lemons which contribute to its composition." "But *all* men know," cried Mr. Tremayne, "that if the rum were taken away, a very delicious beverage would still remain. Many, my dear Helen, prefer lemonade to punch; and Lord Glenmorne and I prefer features and expression to complexion." "Lord Glenmorne has no more right—at least, while he professes to admire *me*—to say a word in favour of features, than of complexion: so, take away from him, either the sugar or the lemons, in addition to the rum, and leave him to do the best he can with the single ingredient then left him. What say you my lord? Are you for *eau sucrée*, or the refreshing acidity of lemon-juice and water?" "In a fever," replied he, speaking with a most unpleasantly thick and guttural voice, "in a savour I should prefer the cooling draught; but for constant drink, I know not whether water very pure and sparkling, would not be best, without any mixture whatever." "Oh, that all men would be equally temperate! This pure and sparkling element, I am to flatter myself,—am I not?—that *I* represent! Jane Tourberville, with her lovely bloom, is the *eau sucrée*; and Miss Blanch Stavordale, correcting the acid by the sweet,—the fiery by the mild—possesses all that constitutes the essence of perfect beauty, or of perfect-punch?", *Country Neighbours*, vol. 2, 381-82.

<sup>1556</sup> *Country Neighbours*, vol. 2, 384.

récits de Sarah Harriet Burney ne remettent pas ouvertement en question l'amalgame entre perfection physique et morale, comme Frances Burney le fait dans *Camilla*, son usage de la convention ne signifie pas forcément un assentiment de cette correspondance. Ce n'est pas tant que l'apparence des personnages féminins reflète leur vertu, mais plutôt que leur bonté, leur caractère remarquable et leur héroïsme sont décrits comme indissociables de leur apparence car leur portrait est généralement filtré par le regard aimant d'un membre de la famille ou d'un admirateur, à l'exception de Clarentine dont la perfection est perçue comme une menace par Mrs Harrington. Autrement dit, Burney approfondit les raisons de l'association entre l'aspect et le caractère tout en relativisant l'importance de l'apparence afin de suggérer l'attrait de qualités mentales perçues comme irrégulières. Pour finir, nous avons constaté que Burney n'occulte pas la plastique de ses personnages masculins lorsque leur description sert l'intrigue, mais qu'elle s'attarde surtout sur les défauts physiques de personnages féminins, dénonçant ainsi le parti pris de la société. En effet, la romancière insiste sur la laideur de ses personnages seulement lorsqu'elle est invalidante, et non quand elle est un simple jugement de goût, c'est-à-dire qu'elle se concentre sur le corps de la femme. Pour cette raison, déformation corporelle et déviation comportementale, plutôt que morale, sont associées en Barbara afin de divulguer sa difformité sociale qui la handicape dans un système où le mariage est l'enjeu principal de la vie de femme. Dans la fin de cette partie, nous dirigerons notre attention sur un autre type de difformité sociale facteur de discrimination, examiné lui aussi par le prisme du jugement esthétique, celui de la couleur de peau.

#### b) L'antagonisme racial comme différence physique

Impossible d'aborder l'antagonisme racial dans la fiction de l'époque sans évoquer *Belinda*. Exemple incontournable du traitement des minorités par les romancières du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, le conte d'Edgeworth est systématiquement cité dans ouvrages dédiés à la question en raison des transformations de l'intrigue entre les deux premières éditions (1801 et 1802) et la troisième (1810). À l'origine, Juba, un ancien esclave africain, épouse Lucy, une jeune femme native de la campagne anglaise ; dans la troisième édition, Juba disparaît totalement. Dans la même logique, alors que Belinda promet d'épouser Mr Vincent, un riche créole originaire des Antilles, mais se rétracte pour des raisons d'ordre moral dans les premières éditions, elle

n'envisage jamais de se fiancer avec lui dans l'édition ultérieure. Toute allusion à la possibilité d'un mariage interracial, qui aurait mis certains lecteurs mal à l'aise, fut donc supprimée :

the novel is characterized in part by the colonialist impulse to assimilate Juba into English domesticity [...] Edgeworth's representation of marriage as a fundamental part of this endeavor made some of her readers uncomfortable; this included Edgeworth's father, who convinced his daughter to remove the marriage of Juba and Lucy from later editions of the novel. According to recent critics, a consideration of the marriage's inclusion in and subsequent erasure from the novel is essential to an understanding of Juba's role in the text.<sup>1557</sup>

*Belinda* est souvent lu comme une critique du colonialisme. Edgeworth établit en effet de nombreux liens entre les femmes britanniques, les créoles et les esclaves afro-caribéens.<sup>1558</sup> Ces intersections entre le genre et la race mettent en évidence comment le pouvoir colonial (blanc et masculin) construit les femmes et les personnes de couleur comme l'"autre" : c'est notamment la position d'Alison Harvey, exposée par Sharon Smith.<sup>1559</sup> Smith juge cependant cette interprétation trop positive :

I argue, however, that the parallel subplots Edgeworth forges between Lady Delacour and Juba reveal her examination of the connections between race and gender to be problematic. These parallel subplots allude to Edgeworth's uncertainties regarding women's public activities by representing African slaves as superstitious, irrational, rebellious, potentially violent, and incapable of managing their freedom. While Edgeworth critiques certain elements of colonialism, this critique is ultimately undermined by her own propensity to write within the terms provided by colonial discourse without sufficiently examining them.<sup>1560</sup>

Même si notre étude ne sera pas une comparaison entre *Belinda* et les romans de Sarah Harriet Burney, il nous semble que l'admiration de cette dernière envers Edgeworth tout comme la possible influence qui en résulte rend ces précisions contextuelles utiles. Nous verrons que la même réserve émise par Smith peut être suscitée par Burney, puisque nous pourrions arguer qu'elle aussi écrit dans les termes fournis par le discours colonial sans les examiner suffisamment.

---

<sup>1557</sup> Sharon Smith, "Juba's 'Black Face' / Lady Delacour's 'Mask': Plotting Domesticity in Maria Edgeworth's *Belinda*", *The Eighteenth Century*, vol. 54, n° 1 (printemps 2013), 71.

<sup>1558</sup> À la suite des autrices de l'école Burney (voir le chapitre précédent) et d'autres romancières de l'époque, Edgeworth dresse des comparaisons entre les uns et les autres. Dans son cas, toutefois, il ne s'agit pas seulement d'un effet de style.

<sup>1559</sup> Alison Harvey, "West Indian Obeah and English 'Obee': Race, Femininity, and Questions of Colonial Consolidation in Maria Edgeworth's *Belinda*", in Julie Dash (éd.) *New Essays on Maria Edgeworth* (Aldershot : Ashgate, 2006), 1-29, cité dans Smith 2013, 73.

<sup>1560</sup> Smith 2013, 73.

Dans "Blackness and Identity in Sarah Harriet Burney's *Geraldine Fauconberg* (1808) and *Traits of Nature* (1812)", Fernández examine en détail la fonction des deux personnages noirs représentés par Burney afin de démontrer que l'autrice aborde directement la discrimination raciale dans ces ouvrages publiés au moment du succès de la campagne pour l'abolition de la traite des esclaves britanniques en 1807-08.<sup>1561</sup> Pour notre part, nous nous pencherons plus spécifiquement sur la description discursive et dramatique de Caesar et Amy, ce qui revient à étudier la manière dont leur apparence est perçue et discutée par les personnages blancs, et, dans une moindre mesure, la façon dont leur prise de parole les caractérise. Nous suggérerons ainsi que Burney se démarque des romancières de l'école avant elle en mettant en scène des personnages noirs libres qui, sans être tout à fait assimilés à la société anglaise, sont plus que des figures emblématiques incarnant l'esclavage. En effet, nous soutiendrons que représenter différentes perspectives et jugements sur le physique de Caesar et Amy permet à Burney de révéler un système de préjugés et de discriminations sur lesquels repose la stratification patriarcale, tout en prenant partie contre une définition moderne clivante de la race. Roxann Wheeler rappelle que le terme "race" était encore imprécis au XVIII<sup>e</sup> siècle et que la classe sociale était le premier facteur de différence humaine pour les Britanniques.<sup>1562</sup> Selon elle, les romans du milieu du siècle, principalement ceux qui représentent des relations romantiques interraciales, peuvent être vus comme les instantanés d'une idéologie en transition en ce qu'ils juxtaposent deux idées distinctes à propos de la race, une conception plus ancienne qui s'appuie surtout sur la différence religieuse et une préoccupation grandissante envers la couleur de peau.<sup>1563</sup> Wheeler explique comment, dans la deuxième partie du siècle, la couleur de peau, que les scientifiques pensaient jusque-là variable en fonction du climat, vint à signifier une identité

---

<sup>1561</sup> L'esclavage fut aboli en 1772 en Angleterre et au Pays de Galles mais non dans le reste de l'Empire. Carmen María Fernández Rodríguez, "Blackness and Identity in Sarah Harriet Burney's *Geraldine Fauconberg* (1808) and *Traits of Nature* (1812)", *ES Review, Spanish Journal of English Studies* 39 (2018), 98-99.

<sup>1562</sup> "Race was an imprecise term, particularly in the first half of the eighteenth century: savagery, civility, and Christianity were the major concepts that embodied racialized understanding. Nevertheless, race was not always the primary way that Britons expressed differences in appearance, language, or culture when they came in contact with other people; the high rank of individuals could and did override the importance of any other difference throughout the eighteenth century", Roxann Wheeler, "The Complexion of Desire: Racial Ideology and Mid-Eighteenth-Century British Novels", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32 (1999), 310. De la même manière, Eamon Wright insiste sur le fait que le concept de "race" était problématique et pouvait souvent désigner tout ce qui n'était pas soi : "For late eighteenth-century British women writers, 'race' was not reduced to polaric simplicities such as black and white; in their texts it was signified by ethical commentaries on black, French, Irish and Jewish ethnicity. The other side of this coin is 'self'", Wright, 3.

<sup>1563</sup> Wheeler, 310.

raciale fermement ancrée, au point que pour les Britanniques du XIX<sup>e</sup> siècle, le teint ainsi que d'autres caractéristiques physiques différentes de la norme européenne, alors considérées comme figées, étaient vus comme l'indication d'une infériorité permanente.<sup>1564</sup> Ce dernier paramètre justifie notre examen de la question sous l'angle de l'apparence chez Burney et nous incite à postuler que la trentaine d'années qui sépare la publication de *Geraldine Fauconberg* et de *Traits of Nature* des œuvres du noyau de l'école Burney explique en partie l'éclairage dissemblable que l'autrice porte sur la discrimination raciale.

Ainsi que nous l'avons soulevé dans le chapitre précédent, les quelques personnages noirs qui figurent dans les romans de l'école Burney sont représentés avec compassion et philanthropie tandis que les personnages ouvertement racistes sont réprimandés.<sup>1565</sup> Toutefois, aucune des romancières n'adopte une position clairement abolitionniste. Dans *The Conquests of the Heart* de Elizabeth Sophia Tomlins, Ophelia traite ainsi l'un des deux esclaves importés avec bienveillance et humanité, garantissant ainsi sa dévotion, mais il n'est pas question de débattre de sa liberté. Fernández précise cependant que de nombreuses écrivaines de la même époque étaient opposées à l'esclavage, puisqu'elles pouvaient s'identifier à la souffrance propre à leur condition : "women identified with the sufferings of their own sex and there was a close relation between antislavery movements and the development of feminism in Britain".<sup>1566</sup> Nous avons pu observer que cette identification se manifeste dans le jargon Burney par la prévalence du langage figuré de l'asservissement qui met en relief l'oppression ressentie par les femmes ; les mentions de l'esclavage semblent donc servir la cause des femmes avant tout. De la sorte, le Caesar de *The Conquests of the Heart*, pourtant l'homme noir qui joue le rôle le plus important, est à peine suffisamment individualisé pour incarner un type de personnage. D'une part, il ne prend jamais

---

<sup>1564</sup> "Variations in facial and bodily features from a European norm became a particular focus of travel writers and scientists. When Britons considered physical appearance, they often commented on general stature and the shape of features. While these traits continued to garner scientific attention, complexion emerged as the most powerful testament to the new value accorded to visible racialized differences by the 1770s. Men of science evinced an intensified interest in the origin of different complexions and in the determination of whether skin color was permanent or changeable. Indeed, the propensity to speculate whether outward appearance signified a deep-seated racial identity increased after midcentury. By the nineteenth century, human differences seemed more fixed than before and, some suspected, unalterable by changing climate or by education. To Britons, differences from the European norm became less malleable, less superficial, and more a reflection of inferiority", Wheeler, 312.

<sup>1565</sup> Voir partie II, chapitre 3, II, 3.

<sup>1566</sup> "Many female authors were anti-slavery: Hannah More ("Slavery, a Poem," 1788), Helen Maria Williams ("Poem on the Bill Lately Passed for Regulating the Slave Trade," 1788), Mary Leadbeater ("The Negro: addressed to Edmund Burke," 1789), or Anna Laetitia Barbauld (*Epistle to William Wilberforce on the Rejection of the Bill for Abolishing the Slave Trade*, 1791), just to name a few", Fernández 2018, 101.

la parole, de l'autre, seul son statut et les services qu'il peut rendre méritent d'être précisés : "Caesar, by whom I send this, I beg leave to present to your sister Ophelia; among my other obligations to him, I acknowledge the acquisition of the Spanish language, which he taught me, and which he had learnt by attending some prisoners on the island: he is a faithful fellow, and you may assure yourself of his honesty".<sup>1567</sup> Caesar est décrit pour son utilité, ses caractéristiques physiques n'importent donc pas, hormis celles qui constituent son identité ("black [slave]"). Les romans de l'école Burney semblent alors représenter les personnages noirs comme une constituante du paysage britannique, résultant de la puissance de l'empire colonial dont le système esclavagiste n'est remis en question que stylistiquement et symboliquement. Sur le plan narratif, l'empathie des héroïnes vis-à-vis des esclaves permet d'idéaliser davantage encore les protagonistes sans s'engager ouvertement dans une remise en cause du fonctionnement établi.

Les romans de Sarah Harriet Burney questionnent plus résolument les fondements de l'esclavage en abordant les enjeux de la domination et de l'abus de pouvoir, personnels ou institutionnels, avec moins de détours. Dans *The Shipwreck*, par exemple, Burney suggère que le rapport de force qui légitime l'esclavage du point de vue européen est circonstanciel plutôt qu'objectif, puisque l'une des craintes de Viola et de Lady Earlingford est qu'elles soient réduites à l'esclavage par les autochtones qui gouverneraient l'île où elles sont naufragées : "It seems probable from the particulars which you have related, that we are about to become the involuntary associates of beings with whose customs, tempers, and prejudices, we are wholly unacquainted. They may consider us as intruders, and regard us with an unfriendly eye. They may oppress—nay, even enslave us! How can we resist them?"<sup>1568</sup> La facilité avec laquelle les personnages imaginent le renversement de la dynamique d'exploitation qui leur est favorable et envisagent l'éventualité de préjugés réciproques suggère la fragilité de la construction coloniale.

Néanmoins, si Caesar et Amy occupent comparativement davantage d'espace dans *Geraldine Fauconberg* et *Traits of Nature* que les personnages noirs des récits de l'école Burney, à la fois quantitativement et qualitativement, le positionnement abolitionniste plus net de Sarah Harriet Burney ne signifie pas qu'elle évite tout à fait de faire d'eux des types idéalisés, ni qu'elle

---

<sup>1567</sup> *The Conquests of the Heart* (1785), vol. 3, 224.

<sup>1568</sup> *The Shipwreck*, vol. 1, 63.

rejette les tropes de nombreux autres écrivains des décennies passées.<sup>1569</sup> Caesar et Amy sont tous les deux des personnes libres devenues des domestiques altruistes et loyaux qui permettent respectivement à Geraldine et Adela de s'illustrer par leur humanitarisme, comme le voulait la tradition.<sup>1570</sup> Burney se distingue par la manière dont elle aborde le problème de l'idéologie raciale en réduisant celle-ci à un jugement sur l'apparence, présenté comme une perspective ethnocentrique acquise et malléable.

Lorsque Caesar fait irruption dans *Geraldine Fauconberg*, il est inconnu des personnages qui le découvrent inconscient au pied d'une haie. Geraldine et son entourage l'entendent avant de le voir, alertés par les gémissements ("a feeble but heart-rending moan") qui éveillent leur "commiseration" sans savoir de qui ou de quoi ils proviennent ("some unhappy creature in distress").<sup>1571</sup> Si tous semblent affectés par la scène pathétique qui s'offre ensuite à leurs yeux, seule Geraldine s'agenouille spontanément pour prendre soin de la "malheureuse créature" ("unfortunate creature") : "Geraldine, kneeling beside him, regardless of his squalid and loathsome appearance, alternately chafed his temples and rubbed his hands".<sup>1572</sup> L'épisode illustre la compassion raciale ("racialized compassion") fréquente chez les romancières de l'époque, selon Eamon Wright.<sup>1573</sup> La gamme de réactions de l'assemblée dévoile les attitudes contemporaines à l'égard de la couleur de peau et révèle que les gestes de Geraldine suscitent plus d'émotions et de stupéfaction que la détresse de l'homme à terre.<sup>1574</sup> L'importance de la

---

<sup>1569</sup> "Visual representations of black figures in eighteenth-century London's cultural landscape—from shop signs to elite portraits, from stage performances to character types in novels—outweigh the written documents produced by Anglophone African diasporic subjects themselves. This is, in part, an issue of limited literacy during the eighteenth-century. On the other hand, the unevenness between works by Anglophone African diasporic writers and the representations that play with blackness as a perceived signifier of racial difference is exacerbated by literary idealizations around textuality and the printed word. This leads to an overwhelming archive produced around imperial othering through dominant tropes that derive from Britain's cultural fascination with blackness", Kristina Huang, "Blackness and lines of beauty in the eighteenth-century Anglophone Atlantic world", *African and Black Diaspora: An International Journal*, vol. 12 (2019), 272.

<sup>1570</sup> Fernández 2018, 100.

<sup>1571</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 202.

<sup>1572</sup> "How deplorable a spectacle presented itself to our eyes! Stretched upon the earth at their feet lay an emaciated, bruised, and half-naked negro, apparently bereft of sense, and in the last faint convulsions of expiring misery! A low, but general exclamation of pity and horror was heard from every mouth", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 203-04.

<sup>1573</sup> "Compassion towards the black poor was a common feature of literary works by British women", Wright, 43.

<sup>1574</sup> "I wish I could describe to you the various expressions that appeared upon the countenances of the rest of the party, whilst standing in a circle round the charitable pair, watching this uncommon scene. Lord Lichtmere, more than usually serious, contemplated the transaction with the sort of meditative attention with which, I can imagine, a philosopher would regard a phenomenon in nature. His sister, Lady Elizabeth, looked disgusted and supercilious: Colonel Courtville seemed good-naturedly concerned for the grievous state of the helpless stranger; and Mrs. Neville,



perception visuelle dans la description que fait Julia ("the various expressions", "the countenances", "watching", "contemplated", "regard", "looked", "seemed", "gazed", "watched") suggère en effet que l'épisode permet d'exalter l'héroïne, sensible à la détresse de Caesar sans être rebutée par son apparence en dépit du jugement réprobateur de certains : "certainly what she did was very good," cried Lady Elizabeth, "but still I would not have had her go so near him, or touch him with so little caution; for, really, a more filthy looking object I never beheld!"<sup>1575</sup> La réification de Caesar par Lady Elizabeth laisse entendre que les adjectifs "squalid", "loathsome" et "filthy" qui qualifient son apparence désignent la pauvreté de sa condition intimement liée à sa couleur de peau, signalant ainsi sa différence raciale et sociale. Cette différence est illustrée par le compte-rendu discontinu que Caesar fait de ses aventures dans un mauvais anglais ("broken account", "in faint accents, and bad English") : ancien esclave, il était sur le point de retrouver sa liberté et de devenir le valet de pied de son maître quand la mort intempestive de ce dernier le prit au dépourvu.<sup>1576</sup>

À l'inverse de Tomlins, Burney donne donc une voix à l'homme noir qui ne peut néanmoins pas se conformer totalement à la société anglaise. Ainsi, même si Mr Archer, le beau-frère de Geraldine, parvient à corroborer son histoire et décide d'en faire son domestique, Caesar ne s'intègre qu'imparfaitement dans la communauté et incarne une altérité étrange qui fascine. À plusieurs reprises, il est dépeint comme une curiosité pour les oreilles comme pour les yeux européens, un phénomène divertissant mais impénétrable qui ne peut être montré qu'en tant qu'objet exotique et sauvage :

A strange, unaccountable, droning noise, occasionally interrupted, or, at least, overpowered by peals of laughter [...] The murmuring, muttering, indistinct sound which had baffled our united conjectures, proceeded from honest Caesar, the negro, who, whilst the company sat down to take some rest and refreshment, had been prevailed upon to exhibit for their amusement, one of his natives dances, to no other music than that of his own nasal uncouth singing. What it most resembles is the vile twanging of a Jew's harp; and yet it is altogether different from that, and from every thing else which European ears ever heard.

---

always enthusiastic in her feelings, gazed on Geraldine with a species of reverential admiration; watched all her movement with approving delight", *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 205-06.

<sup>1575</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 211.

<sup>1576</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 1, 207, 272. Dans *Belinda*, le langage est aussi un des signes que Juba n'est jamais totalement assimilé à la culture anglaise. Le jour de son mariage, apogée de son inclusion dans la société britannique, il chante un air de sa composition qui retrace son parcours, à moitié en anglais et à moitié dans sa langue natale : "Juba had composed, in his broken dialect, a little song in honour of his benefactor, which he sang to his banjore with the most touching expression of joyful gratitude. [...] Lady Anne called him, and desired to have the words of this song. They were a mixture of English and of his native language", *Belinda*, 258.

Our appearance extremely disconcerted him, and with blushes, perhaps, though such as the tincture of his skin rendered invisible to our eyes, he was modestly retiring to an obscure corner. [...] Expert and active, at the same time that he possessed an excellent ear, he kept time so exactly both with hands and feet, to his own dolorous melody; went through his task with such grotesque grimaces, such ridiculous contortions, that, once more, the whole room resounded with laughter and plaudits.<sup>1577</sup>

Le corps de Caesar laisse les Britanniques blancs perplexes car ses chants ne correspondent à rien de connu, son teint ne peut être interprété selon les critères de modestie qu'ils projettent sur lui, et ses mouvements sont trouvés "grotesques" et "ridicules" par l'épistolière qui, comme le reste de l'assistance, trouve inintelligible une culture dont elle ne connaît pas les coutumes. C'est cette méconnaissance qui provoque le rire.

Fernández affirme qu'au fur et à mesure que le récit progresse, les personnages se familiarisent avec Caesar et apprennent à l'apprécier pour ses propres mérites.<sup>1578</sup> Toutefois, la manière dont Julia continue à le qualifier de "créature" amène à penser qu'il occupe une position plus proche de l'animal de compagnie, un point de vue que renforce l'amitié intense qui l'unit à un Terre-Neuve prénommé ironiquement Pompey.<sup>1579</sup> Chez Edgeworth, Belinda observe une ambiguïté similaire car le chien de Mr Vincent porte le même nom que son ancien serviteur.<sup>1580</sup> Ainsi, l'épistolière principale du récit de Burney incarne-t-il une attitude condescendante répandue en s'efforçant de le considérer comme un homme: "He is become a prodigious favourite throughout the family, the servants all declare he is the merriest and the best tempered creature that ever existed: and his behaviour in the drawing-room is so humble and respectful, his countenance so honest and happy, that black as he is, I begin to think him almost handsome".<sup>1581</sup> La remarque de Julia ne remet pas en question le fait que la peau noire de Caesar soit vue comme une anomalie esthétique, un défaut qui marque son infériorité et l'empêche d'être beau selon les critères d'usage en Grande-Bretagne. En revanche, non seulement elle

---

<sup>1577</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 2, 157-59 ; "He can dance, we are told by Geraldine's maid, several strange African *pas seuls*, to his own monotonous, savage singing. I have advised Mr. Archer to let him be fantastically dressed up, in order to exhibit one of those wild specimens of national talent, between the acts of our little play", *Geraldine Fauconberg*, vol. 2, 51.

<sup>1578</sup> Fernández 2018, 105.

<sup>1579</sup> Nous avons indiqué dans le chapitre précédent que Tomlins jouait déjà sur cette association des prénoms des généraux romains pour, d'une part, anthropomorphiser le petit chien d'un personnage et, de l'autre, sous-entendre que l'homme noir n'avait pas droit à plus de considération qu'un animal domestique.

<sup>1580</sup> "But, really, Juba is the best creature in the world," repeated Mr. Vincent, with great eagerness. 'Juba is, without exception, the best creature in the universe.' 'Juba, the dog, or Juba, the man?' said Belinda: 'you know, they cannot be both the best creatures in the universe.'", *Belinda*, 346.

<sup>1581</sup> *Geraldine Fauconberg*, vol. 2, 51.

revisite l'identité entre le physique et le caractère en prouvant que des qualités morales peuvent influencer un jugement de goût sur l'apparence, mais elle implique surtout que les préjugés liés à la couleur de peau sont aussi peu scientifiques qu'une appréciation esthétique.

Burney s'empare de la question du regard européen sur le physique des femmes noires dans *Traits of Nature*, un sujet qui n'est pas défriché dans les romans de l'école Burney. La romancière aborde cette question à travers la représentation d'Amy, une domestique fidèle à l'héroïne depuis son enfance. La première description d'Amy correspond au point de vue du petit Algernon Mordington, le futur Lord Ennerdale qu'Adela épouse à la fin du roman, et matérialise un point de vue innocent sur la jeune femme :

the personage the most striking to Mordington's unaccustomed observation, of any in the group. This was the worthy Amy, whose figure, short and squab, might have excited some risibility, had it not been repressed by the profound duskiness of her skin; and the extraordinary, and to him, perfectly novel cast, of her broad-spreading features. The countenance, however, invested with so sable a hue, displeased less than it diverted—repulsed less than it attracted him. Its expression was so congenial to his own gay nature—so mirthful, yet so gentle, that he felt an immediate impression of cordial goodwill in her favour.<sup>1582</sup>

Le passage insiste sur l'aspect inédit de ce qu'observe le garçon pour déconstruire les critères sur lesquels repose le jugement d'infériorité attendant à la différence raciale. La peau foncée surprend suffisamment Algernon pour le dissuader de rire de ce qui le déstabilise. Il est ainsi trop captivé par la différence pour porter un jugement esthétique sans grille de lecture appropriée, si bien que son opinion se forge sur les caractéristiques qu'il partage et qu'il sait donc identifier. Cependant, la couleur de peau de la domestique devient rapidement familière, quoique toujours curieuse à ses yeux, de telle sorte que son affection pour Amy n'empêche plus son irrévérence.<sup>1583</sup> Les

---

<sup>1582</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 59-60.

<sup>1583</sup> Edgeworth suggère également que le malaise de certains personnages est dû à un manque d'occasions de fréquenter des personnes noires. Avec le temps, la différence est domestiquée, elle s'efface pour n'être plus "rien" : "'Well, Lucy,' said Lady Anne, 'have you overcome your fear of poor Juba's black face?' The girl reddened, smiled, and looked at her grandmother, who answered for her in an arch tone, 'O, yes, my lady! We are not afraid of Juba's black face now [...] the eyes are used to a face after a time, and then it's nothing'", Maria Edgeworth, *Belinda* (1802, Oxford : Oxford University Press, 1994), 244. Parce que le terme "nothing" est associé à la femme dans le jargon Burney, puis, vraisemblablement, dans le jargon romanesque (ou fictionnel) plus général, la différence raciale et la condition de la femme semblent, comme dans les récits de l'école Burney, être mises sur le même plan.

descriptions stéréotypées parsemées d'analogies qu'Algernon en fait avec le recul semblent alors mettre en doute son appartenance au genre humain :

The most delightful piece of ugliness I ever beheld! She never looks at you without a grin; she has teeth as white as snow; lips as thick as the broad wheel of a wagon; a fine fleece of black wool upon her head. [...]

That poor dear pretty Blacky won't require any courting at all to be good friends: she smirks and noddles already as facetiously as if she had known us this twelvemonth. How I do love her short, shining, hideous face; and her droll eyes, that look like two ripe elderberries stuck in the white of a hard egg!<sup>1584</sup>

Pourtant, le plaisir avec lequel il choisit ses mots pour amuser son auditoire et la condescendance affectueuse avec laquelle il se délecte de sa "laideur" la présentent comme un personnage inoffensif dont la différence est distrayante mais non dangereuse.<sup>1585</sup> L'effet rappelle les recherches de Felicity Nussbaum sur la monstruosité de la femme noire que revisite Fernández, d'autant qu'Amy est décrite ailleurs par la narratrice dans des termes qui suggèrent sa difformité ("diminutive height and disproportioned *embonpoint*") : "A black woman could be seen as a monster, a racialized femininity menacing Imperial England and outside the limits of the human, while British ladies were designated 'guardians of their country's distinctive complexion' (Nussbaum, *Limits* 12)".<sup>1586</sup> Stipulons tout de même que le portrait de la domestique diverge de l'image menaçante alors répandue en ce qu'elle ne représente pas une "Autre corruptrice" ("corrupting Other") mais exerce au contraire une bonne influence sur Adela et les autres enfants, au point qu'elle rivalise avec leur ancienne gouvernante : "she almost tempted me to give her the preference in my good graces, to the former object of my devotion, old Nurse Brown".<sup>1587</sup> Ainsi, la dissemblance d'Amy est débattue, reconnue, et dans une certaine mesure assimilée par les enfants.

La différence physique d'Amy, considérée comme disgracieuse, implique que l'association traditionnelle entre beauté et bonté ne s'applique qu'aux personnages blancs. Les qualités morales d'Amy sont mises en évidence par l'attachement qui l'unit à Adela, de l'enfance au mariage. Entre la mère de l'héroïne qui l'abandonne pour fuir avec son amant et son père aigri qui ne l'aime pas, l'héroïne est privée d'affection. Amy est pour elle une rare source de réconfort

---

<sup>1584</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 66, 76.

<sup>1585</sup> "the children, though much entertained by this account of honest Amy" ; "Well, well' cried Mrs. Hampden, 'learn your lesson for school to-morrow, and save some of your wit for another time'", *Traits of Nature*, vol. 1, 67, 77.

<sup>1586</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 169 ; Fernández 2018, 100-01.

<sup>1587</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 67. Le nom de l'ancienne gouvernante, une femme blanche, semble ironique.

et, plus spécifiquement, ce qui se rapproche le plus d'une figure maternelle après la mort de sa grand-mère alors qu'elle est encore enfant.<sup>1588</sup> Comme l'affirme Fernández, Amy ne correspond pas à l'image européenne d'une femme noire voluptueuse ("far from the European image of a sensuous black woman").<sup>1589</sup> Plus significativement encore, sa couleur de peau l'empêche d'être trouvée belle par les jeunes garçons de l'aristocratie britannique — et donc par les hommes qu'ils deviennent plus tard dans le récit — malgré ses qualités humaines parce qu'elle ne satisfait pas aux canons de beauté ni de féminité ethnocentriques. L'alliance entre le corps et la moralité qui contraint les représentations d'héroïnes sentimentales est annulée par l'association des vertus et de la peau foncée, généralement envisagée comme un signe de dépravation.<sup>1590</sup> Burney contredit ainsi l'idée selon laquelle le teint déterminait la probité morale tout en accentuant la rigidité et les limitations des standards de féminité britanniques.<sup>1591</sup> Elle démêle ce-faisant les liens entre le physique et le mental, ce qui lui permet de dénoncer l'absurdité d'une idéologie raciale établie sur l'apparence.

Bien sûr, les personnages les plus hostiles à l'égard d'Amy sont ceux qui, comme Julius Cleveland, profitent de la dynamique de pouvoir en place et sont imbibés de préjugés vis-à-vis de divers groupes sociaux. Julius discrimine les personnages qu'il considère différents et inférieurs, que ce soit à cause de leur physique, de leur handicap, ou de leur classe sociale : outre Amy, ses cibles sont Barbara et le fils sourd-muet d'un joueur d'harmonica.<sup>1592</sup> Son penchant pour la persécution apparaît comme la manifestation de ses privilèges et de son sens de supériorité renforcé par son éducation. Il est intéressant de noter que son goût de la discrimination semble provenir d'une conception "racialisée" de la dissemblance, un adjectif pris dans un sens large et aujourd'hui impropre, dérivé des termes attribués au personnage. Celui-ci déteste farouchement la "race des Mordington" sans raison valable autre que les préjugés dont il a hérité, une idée fixe dangereuse, comme le lui fait remarquer ironiquement Mr Somerville par une allusion à *Romeo*

---

<sup>1588</sup> "a young negro woman, named Amy, who waited upon her person, was her nurse, her comfoter, her almost constant companion", *Traits of Nature*, vol. 1, 42.

<sup>1589</sup> Fernández 2018, 111.

<sup>1590</sup> "blackness of 'complexion' was imagined as not just a sign of 'visible difference' but also of degeneracy", Fernández 2018, 110.

<sup>1591</sup> D'après Wheeler, la corrélation entre le teint et la moralité ("complexion and moral probity") fameusement avancé par l'historien jamaïcain Edward Long en 1772 devint une préoccupation cruciale au cours des décennies suivantes, Wheeler, 309.

<sup>1592</sup> Le jeune homme s'avère être Algernon déguisé, *Traits of Nature*, vol. 1, 187.

et Juliette.<sup>1593</sup> En unissant les familles rivales par le mariage "interracial" (dans une acception abusive) d'Adela Cleveland et d'Algernon Mordington (désormais Lord Ennerdale) qui reçoit la bénédiction de Julius en dépit de sa position initiale, Burney semble appeler à la réconciliation en présentant une leçon générale de tolérance et d'acceptation qui amalgame les discriminations.<sup>1594</sup>

Le même statut privilégié conditionne le comportement du père de Julius et Adela. Mr Cleveland, une des figures patriarcales du récit, exerce sa domination sur Amy avec plus encore de cruauté et d'injustice que sur la protagoniste afin de préserver son héritier. Une scène qui se déroule chez la grand-mère des enfants illustre particulièrement bien l'iniquité du père.<sup>1595</sup> Elle débute lorsque Julius sanglote auprès des adultes pour se plaindre du fait qu'Amy l'aurait frappé et insulté. Mr Cleveland prend immédiatement le parti de son fils contre Adela et sa gouvernante :

Julius, rendered more daring by the return of his father, burst abruptly into the apartment, and with a face—handsome as it was—distorted by passion, sobbed out, in accents scarcely intelligible, a vehement complaint against Amy, and his sister—averred the former had insulted and struck him, and finally, forced him out of the room. Mr. Cleveland, exasperated by this report almost to an equal degree with the enraged accuser, was impetuously rising to pour forth against the supposed delinquents, the full measure of his wrath.<sup>1596</sup>

Seule l'insistance de la grand-mère convainc le père de vérifier les faits auprès des coupables présumées. Les adultes découvrent alors que le garçon n'a pas été malmené mais simplement tenu à l'écart de la chambre d'enfants, le temps qu'Amy et Adela soignent le chien de la fillette que Julius venait de martyriser avec un plaisir sadique :

He began a sort of spiteful attack upon the little animal, that not only often made him wince, but filled his gentle mistress with sorrow to behold. The effect thus produced, Julius contemplated through his long dark eye-lashes, with secret satisfaction; and at length, averring he had just discovered that Frisk had been unequally cropped, he seized a pair of scissars which accidentally lay upon a chair near him, and threatened with

---

<sup>1593</sup> "what has moved your noble spirit to such vehement indignation against the unfortunate Mordingtons? What have they done to you? Where did you know them? [...] But this is all nonsense; you are not old enough yet to know what you love or what you hate. It will be time enough for you to entertain these Montague and Capulet prejudices ten or twenty years hence", *Traits of Nature*, vol. 1, 173-74.

<sup>1594</sup> Lorsque la rumeur veut qu'Algernon épouse une de ses cousines, Julius se réjouit que les Mordington ne propagent pas leurs gênes plus loin : "A jubilee ought to be held throughout the land in token of thankfulness to these insolent Mordingtons for intermarrying amongst each other, and forbearing to thrust any of their arrogant sons and daughters into better, or, at least, more unoffending families!", *Traits of Nature*, vol. 1, 219.

<sup>1595</sup> Chez leur grand-mère, le garçon évite de s'acharner ouvertement sur Adela, mais il victimise Amy à la place : "He was forbidden to molest the little girl herself, and, openly, never disobeyed: but on Amy, without the smallest scruple, he took every opportunity of disburthening his ill-humour", *Traits of Nature*, vol. 1, 43.

<sup>1596</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 44.

provoking gravity, whilst brandishing the dangerous weapon about, to pare them into better shape. Adela could not suppress a scream of terror, and Amy rushing forward to wrest the scissors from him, he dashed them furiously towards her. They missed their aim, but as they fell, fixed themselves by the points in one of the legs of the devoted Frisk.<sup>1597</sup>

Mr Cleveland refuse de réprimander Julius, ce qui révolte la grand-mère des enfants effarée par la partialité ("injustifiable partiality") de son propre fils. La formule alors employée par ce dernier place Amy et Adela au même niveau subalterne : "what is *your* opinion of Amy's narrative?' [...] 'if you demand my further opinion, I shall say, that of your two pets—your black pet, and your white pet, [...] I scarcely know which behaved most ungraciously to my son'".<sup>1598</sup> La tournure déshumanisante accomplit de façon synthétique ce que les images récurrentes de la servitude de l'école Burney cherchent à réaliser : elle présente la lutte contre la discrimination raciale et sexiste comme des causes parallèles voire complémentaires, étant donné la solidarité qui unit Adela et Amy, tout en faisant ressortir l'autorité commune responsable de leur oppression.<sup>1599</sup>

Le récit d'Amy, énoncé dans un anglais approximatif, suit le même modèle grammatical et syntaxique simpliste que celui exprimé par Caesar dans le roman précédent.<sup>1600</sup> Amy adopte également les mêmes titres de respect stéréotypés pour s'adresser à ses employeurs ou pour les évoquer : "naughty young massa!", "dear little missy", "'big massa,' meaning Mr. Cleveland, 'think all right what little massa do'".<sup>1601</sup> La non-conformité d'Amy est ainsi signalée par son langage qui dénote la stratification socio-raciale au sein du roman. Tant la forme que le fond de ses paroles sont des outils de sa description dramatique. Certes, sa tendresse et son instinct protecteur envers l'héroïne suscitent l'empathie de la lectrice, mais sa soumission et le peu d'attentes qu'elle semble avoir, autrement dit son innocuité, semblent être les caractéristiques essentielles qui permettent à Burney d'en faire un personnage acceptable. En effet, la persistance d'Amy à endurer les abus de pouvoir de ceux qui l'entourent, sans apparemment s'en inquiéter, dévoile sa docilité et sa résignation. De plus, sa compassion, reflétée par son discours toujours

---

<sup>1597</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 49-50.

<sup>1598</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 51.

<sup>1599</sup> D'autres passages vont dans le même sens, par exemple quand Amy assure à Adela qu'elle est capable d'ignorer les moqueries de Julius et de ses cousins tant qu'Adela ne les imite pas ("Amy no care who laughs, who makes mock, so long as dear Missy love her, and no make mock!") et que la protagoniste réplique : "Never, never! And if I was a man, I would sooner fight for you, than let you be affronted!" L'intégration des normes sociales de féminité met en relief les liens entre les préjugés dont sont victimes les deux personnages féminins, *Traits of Nature*, vol. 1, 170.

<sup>1600</sup> "this story, though told by Amy in very imperfect language", *Traits of Nature*, vol. 1, 51.

<sup>1601</sup> *Traits of Nature*, vol. 1, 46-47.

bienveillant, lutte contre l'objectification et la déshumanisation que lui font subir certains personnages en mettant son humanité au premier plan, une qualité que ne montrent pas tous les personnages blancs autour d'elle. De cette manière, son accès à la parole conteste la supériorité européenne fondée sur la couleur de peau depuis la Renaissance.<sup>1602</sup>

Cette compassion que nous venons de mentionner se manifeste dans le soutien qu'elle procure à Christina, la cousine d'Adela et la plus jeune sœur de Barbara, qui, sans avoir ni le handicap ni l'arrogance de cette dernière, n'a pas non plus l'impression de s'accorder avec les normes du Beau Monde. Sur cet aspect, Christina rappelle certains personnages féminins introvertis de l'école Burney, comme Lady Maria dans *Constance*, considérés comme bizarres en raison de leur préférence pour la lecture plutôt que les sorties au bal :<sup>1603</sup>

"If I was handsome", cried she, "I've a great notion a ball would make my heart beat with joy sooner than any thing! [...] However, I never mean to shew *my* little queer figure in any such scenes. I can forget that I am not well-looking when I am with my own family and friends; but if I was to find myself in a fine lighted-up room, amongst tall men and women looking down upon me as if they acquired additional consequence from my insignificance, I should want to run away and hide myself, and, perhaps grow out of humour with the whole world!"

"Ah, little Missy," cried Amy, "me never hear you talk like foolish girl before—You no queer-looking; you very pleasant-looking!—Me like your face better every time me see it.—Ah, once Massa Julius, he make mock at poor Amy, and call her blacky, and stumpy, and laugh is she only come in sight! But he no laugh now he forget to think me blacky—and tall men and women, they forget to think you little!"

"[...] I never wish to be presented. I wish to live amongst people I can love, and be at my ease with; and sometimes to go to the opera or to the play; and to have plenty of books; and a comfortable house, and to know no more of the great world than I do at this minute".<sup>1604</sup>

Amy met à son tour en relation le racisme dont elle est l'objet et le sentiment d'infériorité de la jeune fille, comme si elle pouvait se mettre à sa place. Ainsi, elle s'appuie sur les critiques qu'elle a reçues à l'égard de son physique pour lui permettre de relativiser l'importance de l'apparence, mesure de la valeur de la femme lors des occasions mondaines. En outre, son exemple des réactions plus tolérantes de Julius, maintenant qu'il est plus mature, est un message optimiste qui laisse entendre que la différence ne pose problème que lorsqu'elle surprend, c'est-à-dire que les préjugés sont résolubles si l'on apprend à en connaître la souche et à se familiariser avec elle.

---

<sup>1602</sup> Wheeler, 311.

<sup>1603</sup> Voir partie II, chapitre 2, I, 4.

<sup>1604</sup> *Traits of Nature*, vol. 2, 83-85.



Nous achèverons notre analyse de la conformité et de la difformité en concluant que Sarah Harriet Burney s'appuie sur une stratégie similaire afin de dénoncer l'idéologie raciale et les normes sociales de genre en retravaillant certaines conventions génériques, telles que la corrélation entre le corps et le caractère. Burney dépeint des personnages atypiques pour atténuer le poids de différences considérées comme des anomalies ou des difformités par rapport à la norme britannique dominante. L'effet produit est celui d'une résistance générale aux préjugés plutôt qu'un engagement envers une seule cause. Rétrospectivement, sans doute pourrions-nous reprocher à cet amalgame humanitaire de passer à côté d'enjeux spécifiques à certains facteurs de discrimination en se concentrant sur le jugement esthétique et d'idéaliser la capacité de transformation de certains personnages racistes. Mais l'accent placé sur le rôle de l'apparence permet avant tout à l'autrice de donner une leçon sur la validité de la différence et de l'irrégularité qui, rarement reconnue spontanément, dépend d'un processus de validation susceptible d'échouer, comme dans le cas de Barbara. D'une part, les personnages et la lectrice découvrent l'importance de l'affect dans les jugements de goût, de l'autre, ils apprennent à différencier les effets de l'apparence du beau et de la bonté naturelle, ce qui a pour conséquence de rendre caducs des critères d'appréciation sociaux et raciaux qui se veulent positifs. Les personnages les moins conformes de Burney restent des personnages secondaires, mais ils reçoivent plus d'attention que ceux de l'école Burney. La romancière rend ainsi l'autre visible sans le mettre directement sous le feu des projecteurs : ce sont surtout les différents regards portés sur elle ou lui qui rendent ostensibles les attitudes conflictuelles, contradictoires, et encore ostracisantes de la société. Qu'il tombe sur des protagonistes conformes aux canons anglais mais souvent mises à l'écart ou sur des personnages noirs qui en dévient, le regard de l'observateur est le prisme qui propose l'interprétation. Ainsi, le fait que les yeux reconnaissent la beauté dans l'irrégulier une fois que le caractère et l'esprit ont conquis le cœur des personnages parfois récalcitrants indique la nécessité de changer de perspective pour transformer les attitudes.

En tout dernier lieu, il nous paraît utile de préciser que dans son analyse de la couleur de peau et de l'identité, Fernández insiste sur le besoin d'étudier les textes de Sarah Harriet Burney en rapport avec ceux de sa demi-sœur. Si notre tentative de définition d'une griffe personnelle au sein d'une marque de fabrique plus familiale part du même principe, dans la mesure où toute recherche prenant en compte de la réception initiale des romans se confronte à la notion d'air de

famille, il nous semble pourtant que la question raciale constitue un des aspects vis-à-vis desquels Sarah Harriet Burney est la plus autonome.<sup>1605</sup> En effet, cette question demeure largement ignorée par Frances Burney, même si la scène où Juliet embarque pour l'Angleterre au début de *The Wanderer*, publié après *Geraldine Faunconberg* et *Traits of Nature*, peut être interprétée comme un rappel du sort des esclaves, puisque son déguisement laisse supposer aux autres passagers qu'elle pourrait venir des Caraïbes.<sup>1606</sup> Nous pouvons donc en déduire que la manière plus ouverte avec laquelle Sarah Harriet Burney aborde l'idéologie raciale est un élément de sa griffe. Si nous ne pouvons bien sûr ignorer l'influence d'Edgeworth, qui encouragea les romancières après elle à aborder la question, il nous semble que Burney l'explore à partir des types de personnages noirs représentés dans les romans publiés peu avant les siens, notamment ceux de l'école Burney, perçus, ainsi que nous l'avons avancé plus tôt, comme la quintessence du roman féminin acceptable.

Pour terminer cette dernière partie visant à particulariser la griffe Sarah Harriet Burney, remarquons que la tendance de l'écrivaine à déceler divers types d'oppression à différentes échelles, dans la famille comme dans la société, s'exprime par la mise en scène d'une dynamique entre un persécuteur cruel et puissant d'un côté et une victime martyrisée et désarmée de l'autre, d'une manière qui provoque souvent l'inconfort. Burney signale ainsi qu'un comportement vu comme civilisé de la perspective britannique peut, d'un autre point de vue, être considéré comme cruel ou barbare. Sur ce point, l'autrice est plus proche de Frances Burney et de son humour parfois mortifiant que de ses imitatrices, attentives à ne pas heurter la lectrice. La veine satirique qui se retrouve dans le mélange de violence et de farce de la célèbre scène de la course de vieilles dames dans *Evelina* apparaît généralement avec la même violence dans le sarcasme de Sarah Harriet Burney, elle aussi encline à dépeindre la brutalité physique.<sup>1607</sup> Dans sa première version, la scène où Julius blesse le chien d'Adela dans *Traits of Nature* s'annonçait par exemple plus

---

<sup>1605</sup> "Besides, I also bear in mind that, though Sarah Harriet must have a place of her own in academia, it is impossible to dissociate her from the *oeuvre* of her eldest half-sister and from the research existing in the ever-expanding field of Burney Studies", Fernández 2018, 99.

<sup>1606</sup> "hands and arms of so dark a colour, that they might rather be styled black than brown. [...] 'Pray, Mistress,' exclaimed Mr Riley, scoffingly fixing his eyes upon her arms, 'what part of the world might you come from? The settlements in the West Indies? Or somewhere off the coast of Africa?'" , *The Wanderer*, 19 ; c'est notamment l'interprétation donnée par Eamon Wright, 42.

<sup>1607</sup> La scène a souvent été commentée, par exemple par Janice Farrar Thaddeus dans *Frances Burney: A Literary Life*, 47-49.

sanglante, mais Burney atténua la rudesse des sévices sur les conseils de sa nièce, mal à l'aise à la lecture de l'épisode.<sup>1608</sup> En s'en prenant au chien d'Adela pour évacuer sa frustration exacerbée par le fait que ni la fillette ni sa gouvernante ne réagissent à ses provocations, Julius exerce à la fois ses privilèges sur les femmes, sur les personnes noires et sur les classes sociales inférieures sans encourir la moindre punition. Sa cruauté envers les animaux semble également suggérer qu'il est capable de s'en prendre à plus vulnérable que lui. Sarah Harriet Burney joue ainsi avec les limites de l'acceptable pour mettre en cause les normes sociales. Alors que les narratrices de l'école Burney soignent leur lectrice, prise comme une égale pour l'immerger dans l'action en lui faisant vivre l'expérience de l'héroïne par procuration, Sarah Harriet Burney n'hésite pas à adopter une attitude plus autoritaire qui invite autant à l'empathie qu'à l'analyse critique. La sympathie de la lectrice est gagnée en cultivant son intérêt par le divertissement et le sarcasme ainsi que, simultanément, en flattant son esprit d'observation ; il lui faut donc parfois accepter d'être offensée.

Nous avons tâché de certifier que Sarah Harriet Burney ne cherche pas à effacer les différences des personnages perçus comme difformes en les forçant à se conformer à la norme, en atteste ses portraits de femmes non mariées, mais plutôt qu'elle s'évertue à rendre ces divergences visibles et valides. Ainsi, la représentation plus complexe de personnages secondaires considérés comme une menace ou une anomalie par la société en raison de leur statut marital, de leur physique ou de leur ethnicité permet à Burney de varier des types qui abondent dans la littérature contemporaine sans toutefois s'en détacher pleinement. Sarah Harriet Burney défend l'invisible et le paria, la veuve et l'orpheline, grâce à ses jugements tranchants et à son sens de l'ironie. Ils la rendent plus directe que Frances Burney, quoique pas nécessairement plus radicale puisqu'elle respecte aussi dans les grandes lignes les codes génériques et sociaux, même si Fernández insiste dans plusieurs de ses articles sur le fait que la benjamine était la fille rebelle des Burney.<sup>1609</sup> Les conclusions de ses récits restent en effet conventionnelles, bien qu'elles laissent parfois la lectrice sur une note mitigée ; pensons à *Traits*

---

<sup>1608</sup> "I have largely profited [*sic*] by your slight and too cautious hints for my old Ad:—Julius no longer gashes the dog's ear, but throws the scissors passionately at Amy when he sees her approaching to take them away,—and they fall by accident upon Frisk, who is wounded by their sharp points. This is not so Zelucoish, and yet answers my purpose of describing a spoilt, vehement brat", Clark 1997, 140. Clark clarifie l'adjectif "Zelucoish" : "the protagonist of John Moore's novel, *Zeluco* (1789) is a Sicilian nobleman brought up without restraint who follows evil courses".

<sup>1609</sup> Fernández 2018, 98.

*of Nature* notamment, qui suggère qu'il n'existe pas de solution de remplacement épanouissante aux problèmes de subjection des femmes à leur père et à leur mari.

\*\*\*

Pour conclure, nous nous sommes efforcée d'élucider la relation entre les romans de Frances Burney, ceux de son école, et ceux de Sarah Harriet Burney afin de démontrer qu'il ne s'agissait pas seulement d'un rapport de succession. En mettant en lumière les spécificités de l'écriture de cette dernière, nous avons pu établir que Sarah Harriet Burney se distingue de sa demi-sœur et de ses épigones en ce que son désir de dénoncer les préjugés et d'y remédier s'exprime par une plus grande mixité de genres sociaux et littéraires. Le premier temps de notre argumentaire a permis de nous intéresser à la figure de l'héroïne et du héros afin de tendre vers une définition du "vrai héroïsme" selon l'autrice, une notion moins genrée que dans d'autres romans du corpus. Notre examen des pratiques de l'imagination a ensuite révélé que Burney mit à profit sa connaissance du marché de l'édition pour tester les limites acceptables de l'imagination créatrice tout en explorant divers modes littéraires dans ses récits à la fictionnalité plus assumée. Dans notre troisième partie, nous avons identifié la résistance contre les préjugés et l'incrimination des dynamiques de pouvoir inégales comme un élément fondamental de la griffe Sarah Harriet Burney. Nous avons expliqué que Burney s'appuya sur les idées reçues illustrées dans les romans antérieurs pour complexifier les personnages marginaux, probablement dans l'espoir de mieux faire accepter la différence corporelle ou comportementale ; en ce sens, nous avons tâché de mettre en relief la fonction de l'humour et de la violence, surtout verbale, dans sa démarche.

Notre objectif était double : délimiter les variations de la griffe Sarah Harriet Burney par rapport à la marque de fabrique Frances Burney et déterminer l'influence de l'école Burney à la fois dans l'écart entre les deux et dans la transmission de certains traits d'écriture. Les récits de Sarah Harriet Burney témoignent de la continuité thématique et formelle d'une tradition littéraire plus que d'un revirement radical, mais ils s'éloignent suffisamment de l'école Burney pour conclure qu'ils n'appartiennent pas à la même œuvre collective — *Tales of Fancy* en est l'exemple le plus flagrant. Comme nous l'avons précédemment avancé, en faisant du style Burney — rendu moins subtil que l'original par l'amplification de certaines caractéristiques — un

phénomène de mode, les romancières anonymes le firent apparaître presque suranné au moment où Sarah Harriet Burney publia pour la première fois.<sup>1610</sup> C'est sans doute pour cette raison que l'écrivaine prolonge les mêmes problématiques mais avec des stratégies variées, afin de ne pas subir les critiques adressées à un modèle trop diffusé. Son détachement globalement progressif vis-à-vis du modèle incarné par sa demi-sœur suggère également qu'il constituait un point de repère rassurant dont elle eut besoin pour "se faire la main".

Puisque Sarah Harriet Burney hérita de la même tradition, des échos au jargon Burney se retrouvent dans ses textes, de telle sorte que l'identification d'un air de famille nous semble avérée, surtout dans les premiers récits. Cependant, l'impact des écrivaines pseudo-anonymes sur sa griffe est d'autant plus difficile à déterminer avec exactitude que celle-ci n'est pas facilement identifiable. Contrairement à la marque de fabrique de l'aînée, la griffe de la cadette n'est pas le signe d'une œuvre empreinte d'une forte cohésion mais plutôt d'un ton et d'une idéologie. En outre, les romans de Frances Burney ne sont pas un modèle absolu mais plutôt une influence à laquelle se mêlent celles d'autres romancières admirées de Sarah Harriet Burney, comme Edgeworth et Austen. L'analyse effectuée dans ce chapitre confirme l'hypothèse avancée en tout premier lieu selon laquelle la griffe de la romancière serait une extension dérivative de la marque de fabrique Burney, lui permettant de s'aventurer sur de nouvelles pistes narratives. Autrement dit, son adoption d'influences complémentaires plus récentes font de la griffe Sarah Harriet Burney un modèle plus moderne. Si nous avons conclu dans le tout premier chapitre que la griffe Sarah Harriet Burney représentait une position intermédiaire du passage de la marque Burney d'une identité génétique à une identité générique, sur le plan narratif et chronologique, ce sont les récits de l'école Burney qui peuvent être considérés comme des maillons dans l'extension de cette marque. La griffe de la romancière est personnelle, tandis que les autrices de l'école Burney ne paraissent pas s'illustrer par une marque distinctive individuelle.

Au début de cette thèse, nous avons défini la griffe de Sarah Harriet Burney comme son style ou sa personnalité de créatrice tels qu'ils apparaissent dans son œuvre, et c'est précisément ce que nous avons voulu délimiter dans ce chapitre en dessinant ses reliefs. Mais nous pouvons ajouter que cette griffe partage avec la définition commerciale du concept le souci du "haut de gamme", car la romancière s'inspira d'autres créatrices prestigieuses là où l'école Burney se limita

---

<sup>1610</sup> Nous reviendrons sur cette idée de perte de finesse du style Burney dans le prochain chapitre.

à un modèle qu'elle rendit trivial.<sup>1611</sup> Alors, les romans de Sarah Harriet Burney semblent constituer une collection griffée au sein de la même enseigne, plutôt qu'une sous-marque. Dans le chapitre suivant, nous quitterons le cas à part que constitue Sarah Harriet Burney dans l'héritage de Frances Burney pour considérer la question de la réception de l'école Burney d'un point de vue plus historiographique.

---

<sup>1611</sup> Voir le chapitre 1 de la première partie, en particulier l'introduction du III.

---

## CHAPITRE 2 : HÉRITAGE ET MATRIMOINE, DE L'ÉCOLE BURNEY À L'IDÉOLOGIE ROMANTIQUE

---

L'histoire de la réception de Frances Burney est un témoignage éclairant de la fluidité du canon littéraire. Bien qu'elle fût reléguée à un statut d'autrice secondaire au courant du XX<sup>e</sup> siècle après avoir connu une popularité prodigieuse de son vivant, Burney est aujourd'hui considérée comme un grand nom du roman anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le rôle de la presse victorienne tout comme celui des institutions culturelles, essentielles à cette évolution, prouvent qu'elle ne fut jamais tout à fait oubliée.<sup>1612</sup> De multiples facteurs déjà mentionnés dans le tout premier chapitre confirment sa légitimation dans la sphère universitaire, même si sa matrimonialisation culturelle reste très partielle.<sup>1613</sup>

Lorsque les romans de Burney trouvèrent une meilleure place dans le canon littéraire, à la fin des années 1980, les récits de ses imitatrices restèrent dans l'obscurité. Néanmoins, reconnaître la classification opérée par les critiques ne revient pas à refuser à ces romans toute forme d'héritage. Celui-ci s'exprime simplement de manière moins flagrante que celui d'une autrice telle que Jane Austen, dont les romans firent l'objet de nombreuses adaptations cinématographiques. Dans ce chapitre, nous tenterons de délimiter cet héritage ainsi que les obstacles qui entravent sa reconnaissance afin de cerner aussi précisément que possible le rôle de ces écrivaines dans l'histoire littéraire. Nous interrogerons les conséquences de la dissolution de la marque Burney sur la réception des romans de l'école Burney et essayerons de rendre compte des divers facteurs qui entrent en jeu dans l'exclusion qui leur est d'ordinaire réservée : c'est ce que nous verrons surtout dans la première partie.<sup>1614</sup> Dans un deuxième temps, nous montrerons que l'héritage de ces récits se mesure comme l'influence collective d'une communauté d'ouvrages composant une œuvre cohérente, à la fois produit et instrument de l'idéologie romantique, une formule que nous éluciderons. Finalement, nous concluons que l'effacement de ces textes de la mémoire soulève les questions déconcertantes de leur inscription au matrimoine et de leur attribution, dont nous examinerons les tenants et aboutissants.

---

<sup>1612</sup> Susan Civalé, "The Literary Afterlife of Frances Burney and the Victorian Periodical Press", *Victorian Periodicals Review*, vol. 44, n° 4 (2011), 258.

<sup>1613</sup> Le terme sera défini dans la troisième partie de ce chapitre.

<sup>1614</sup> Le chapitre suivant poursuivra notre étude des problématiques attenantes à l'héritage de ces textes, puisque nous y verrons leur trajectoire critique au travers notamment des notions de popularité, de célébrité et de postérité.

## I. École Burney : triomphe et essoufflement

Même si l'évolution de la réputation de Frances Burney n'est pas l'objet premier de notre réflexion, il semble indispensable de la prendre en considération pour déterminer à quel point la réception des romancières appartenant à son école lui est liée, voire tributaire. Cet examen de leur réception constitue un premier niveau de l'analyse de leur héritage. Il implique aussi de prendre en considération celle de leurs contemporaines, afin d'avoir une vue plus claire du paysage littéraire au tournant du siècle ainsi que de la perception des critiques. Alors qu'en début de thèse, nos mentions de l'accueil critique réservé à Burney nous ont servi à définir sa marque et ce qui la rendait attractive, dans cette partie, nous nous efforcerons d'expliquer les manifestations de la dissolution de la marque Burney ainsi que leurs effets sur la trajectoire suivie par les romancières anonymes. D'abord, nous étudierons les avis critiques prononcés sur Burney dans la presse du début du XIX<sup>e</sup> siècle pour décomposer les étapes de la dilution de son influence sur les romancières anonymes. Puis, nous nous emploierons à dévoiler les possibles répercussions à la fois de la multiplication d'autres écrivaines à la mode et de la popularité de Walter Scott, le seul nom masculin récurrent qui semble rivaliser avec ces dernières.

### 1. Points de repère

Une recherche du vocabulaire associé à Burney dans les exemplaires numérisés de la *Monthly Review* (de 1778 à 1839) et de la *Critical Review* (de 1778 à 1817) permet de dégager les années 1790 comme la période charnière où le rayonnement de l'autrice sur les romancières anonymes semble faiblir.<sup>1615</sup> En effet, seul un article portant sur un roman *by a lady*, *Geraldine, or Modes of Faith* en 1820, mentionne explicitement Burney après 1791. Cette observation laisse penser que l'influence de *Camilla* (1796) et de *The Wanderer* (1814), ses deux romans publiés après cette date, serait moins nette que celle d'*Evelina* (1778) et de *Cecilia* (1782). Pour dire les choses différemment, *Camilla* — le seul roman de Burney publié par souscription, dont les ventes lui permirent de faire construire "Camilla Cottage", la maison dans le Surrey où les d'Arblay habitèrent jusqu'à ce qu'ils s'installent à Passy en 1802 — signalerait l'apogée de sa réputation.

---

<sup>1615</sup> Nous avons comparé les résultats générés par la recherche des termes 'Burney', 'Evelina', 'Cecilia', 'Camilla', 'The Wanderer', et 'D'Arblay' dans les archives en ligne des deux revues.



Ainsi, nous pourrions, avec Kristina Straub, parler d'un avant et d'un après *Cecilia*, roman d'héritière qui marque le passage d'une romance puisant dans la pulsion créatrice féminine à une intrigue où la précarité du contrôle créatif féminin sur son public est mise au jour.<sup>1616</sup> Cette intensification de la dimension revendicatrice de Burney au fil du temps peut expliquer en partie la diminution de son emprise manifeste sur les romancières anonymes, si nous considérons que pour attirer les lecteurs, ces dernières convoitaient un format qui plaisait sans être controversé. À l'inverse, le vif succès remporté par *Evelina* et *Cecilia* aussi bien auprès du public que des critiques en fit des exemples attrayants. *Evelina* en particulier, roman épistolaire, proposait un modèle narratif plus prudent que ses successeurs plus "matures".<sup>1617</sup>

La dilution de l'influence de Frances Burney sur les romans *by a lady* pourrait aussi s'expliquer par l'arrivée d'autres modèles narratifs sur le marché du livre, notamment le gothique. 1791 signale la publication de *The Romance of the Forest* d'Anne Radcliffe et de *Celestina*, par Charlotte Smith. L'article de la *Critical Review* sur ce dernier semble d'ailleurs suggérer l'apparition de talents littéraires concurrents et soumet une explication quelque peu provocatrice à cette perte de vitesse de l'école Burney. En effet, l'envergure de l'influence de Smith est comparée à celle de Burney, tandis que la fécondité de la première compenserait l'avantage de Burney en termes de qualité d'écriture :

In the modern school of novel-writers, Mrs. Smith holds a very distinguished rank; and, if not the first, she is so near as scarcely to be styled an inferior. Perhaps, with Miss Burney she may be allowed to hold a 'divided sway;' and, though on some occasions below her sister-queen, yet, from the greater number of her works, she seems to possess a more luxuriant imagination, and a more fertile invention. Let not Miss Burney be angry at this remark; or, if she is, we will hear with pleasure the whole weight of her indignation, if it arouses her sleeping genius, and urges her to show that, in these respects also, she can excel.<sup>1618</sup>

Stuart Curran démontre que Smith était la romancière la plus influente des années 1790. La manière dont elle introduisit le réel dans la romance dès *The Romance of Real Life* (1787) constitue

---

<sup>1616</sup> "*Cecilia* marks a shift in Burney's fiction from a romance plot that points to its source in female creative desire—signalling its own generic limits—to a plot that emphasizes far more painfully the tenuousness of female creative control over audience", Straub, 171.

<sup>1617</sup> Doody 1991, 360.

<sup>1618</sup> *Critical Review*, série 2, vol. 3 (1791), 318. Déjà trois ans plus tôt, lors de la publication d'*Emmeline*, le critique comparait le talent des deux écrivaines : "we might, perhaps, be censured as too easy flatterers, if we said, that this novel equals *Cecilia*; yet we think it may stand next to Miss Burney's works, with so little inferiority, that to mistake the palm of excellence, would neither show a considerable want of taste or skill. Mrs. Smith is not equal to Miss Burney in elegance of language", *Critical Review*, vol. 65 (1788), 530.

un moment important du développement de la fiction, puisqu'il marque une rupture avec les modèles proposés par Richardson, Fielding et Smollett (c'est-à-dire les mêmes grands noms masculins invoqués par Burney dans la préface d'*Evelina* pour leur représentation de la domesticité confinée, leur didactisme et leur penchant pour la farce).<sup>1619</sup> Curran s'intéresse en particulier aux affinités radicales entre Smith et Wollstonecraft, qui publia *Original Stories from Real Life* en 1788, mais il relève également le rôle joué par Smith sur ses successeurs masculins :<sup>1620</sup>

Smith is in this sense the palpable link between her eighteenth-century predecessors and the next generation of male novelists. Edgeworth and Austen owe much to her, it is true, as their heroines try to weave their way through the treacherous straits of upper-bourgeois society. But the line of realism traced here leads most directly to two distinctly different novelists, who nevertheless owe much to Smith's example, Walter Scott (who generously admitted it) and Dickens, who, a generation further along, may never have been wholly conscious of it (though the unending chancery suit of *Bleak House* might easily have been modelled on Smith's own).<sup>1621</sup>

Dans sa biographie consacrée à Smith, Loraine Fletcher analyse plus en détail la relation dialectique entre Smith et Austen afin de rétablir l'empreinte subtile de la première. Fletcher suggère que Smith fait partie d'une tradition d'écrivaines, un canon alternatif ayant influencé Austen autant que les romanciers déjà cités. Elle était pour cette dernière une antagoniste qui lui permit de définir par contraste sa propre vision émergente de l'Angleterre dans les années 1790, ce qui n'aurait pas été possible sans l'esprit et le style "puissants" de Smith :<sup>1622</sup>

As a child Austen was a parodist, and a parodic element survives in her mature style. Smith seems to be her strongest single inspiration and antagonist. Both novelists were interested in the balance of Sensibility and sense. It was once assumed Austen's literary mentors were male, from Henry Austen's comments on her evaluation of Richardson and Fielding, reported in James Austen-Leigh's memoir. But Henry was not interested in the well-established tradition of woman authors—Lennox, Burney, Radcliffe, Wollstonecraft, Hays, Inchbald, Edgeworth, Smith and many others—who (like Richardson) wrote about the chances for women in a male-dominated society. He would

---

<sup>1619</sup> Stuart Curran, "Charlotte Smith, Mary Wollstonecraft, and the Romance of Real Life", Jacqueline Labbe (éd.), *The History of British Women's Writing, 1750-1830*, vol. 5 (Londres : Palgrave Macmillan, 2010), 195.

<sup>1620</sup> "Even if these two writers had no further personal contact than what is noted here, such a shared, deeply felt, and ultimately transgressive concern with the vulnerability of women suggests the cultural ties that bind them. The realism with which they confront the world they create in their writings is a testimony to a fundamental honesty that both of them attained first-hand, Wollstonecraft having grown up with a drunken and abusive father and Smith having been married off at sixteen to a husband who squandered a fortune between gambling and other women and whom Smith eventually left to earn a living for herself and her children by means of her pen", Curran, 196.

<sup>1621</sup> Curran, 204.

<sup>1622</sup> Loraine Fletcher, *Charlotte Smith: a Critical Biography* (1998, Londres : Palgrave Macmillan, 2001), 317.

have preferred to distinguish his sister from all this company except Burney. But Austen grew up with that tradition, and knew it very well.<sup>1623</sup>

L'analyse des conditions d'écriture de Smith menée par Fletcher propose un élément d'explication au fait que les comparaisons entre elle et Austen sont généralement favorables à la plus célèbre des romancières : "Though an admirable stylist and a mordant wit, Smith was under financial pressure to write too much too fast, padded her volumes and had no time to revise".<sup>1624</sup> La mention de la verve de l'autrice nous ramène à la critique de *Celestina* ainsi qu'à celle d'*Emmeline*, trois ans plus tôt, dans laquelle le journaliste comparait déjà Smith à Burney dans des termes similaires.<sup>1625</sup> Smith multipliait les romans au moment où s'essouffait l'école Burney, c'est-à-dire alors que le modèle de ces écrivaines n'avait pas publié depuis plusieurs années. Tandis que les revues regrettaient que Burney écrive trop rarement, quand elle publia *Camilla* en 1796, on lui reprocha paradoxalement d'être trop prolixe. Ce grief n'empêcha pas le critique du dernier roman de Radcliffe, *The Italian*, de rappeler la souveraineté de Burney en 1797. Il place ainsi *Cecilia* aux côtés de *Tom Jones* et de *Clarissa* comme exemples de la meilleure et plus exigeante des formes de roman :

The most excellent, but at the same time the most difficult, species of novel-writing consists in an accurate and interesting representation of such manners and characters as society presents. [...] Such is the *Clarissa* of Richardson, and such is the *Tom Jones* of Fielding. Miss Burney's *Cecilia* is also a striking instance of the higher novel; the more remarkable, indeed, as it displays a knowledge of the world which the forms of society rarely allow to women an opportunity of attaining. Next comes the modern Romance [...] This species of fiction is perhaps more imposing than the former, on the first perusal: but the characteristic which distinguishes it essentially from, and shews its vast inferiority to, the genuine novel is that, like a secret, it ceases to interest after it can no longer awaken our curiosity; while the other, like truth, may be reconsidered and studied with increased satisfaction.<sup>1626</sup>

Burney est mise sur le même plan que les grands romanciers du siècle car elle se distingue à la fois des autres écrivaines, comme le pensait aussi Henry Austen, et, plus généralement, des autres

---

<sup>1623</sup> Fletcher, 303. Murphy met elle aussi en évidence la mixité des influences subies par Austen : "The evidence of Austen's own writing suggests that her personal literary canon treats men and women writers equally and flattens the traditional hierarchies of genre", Olivia Murphy, "Jane Austen's Critical Response to Women's Writing: 'a good spot for fault-finding'", in Labbe, *The History of British Women's Writing, 1750-1830*, vol. 5, 289.

<sup>1624</sup> Fletcher, 317.

<sup>1625</sup> "We might, perhaps, be censured as too easy flatterers, if we said, that this novel equals *Cecilia*; yet we think it may stand next to Miss Burney's works, with so little inferiority, that to mistake the palm of excellence, would neither show a considerable want of taste or skill. Mrs. Smith is not equal to Miss Burney in elegance of language", *Critical Review*, vol. 65 (1788), 530.

<sup>1626</sup> *Monthly Review*, série 2, vol. 22 (1797), 282.

femmes par sa "connaissance du monde". En d'autres mots, pour faire valoir le talent littéraire de Burney, le critique semble effacer son appartenance à une tradition féminine qu'il passe sous silence.<sup>1627</sup> Le choix de cet échantillon représentatif de romans de qualité est séduisant en ce qu'il contredit l'argument selon lequel l'histoire littéraire considéra longtemps que le talent créatif s'était tari entre Richardson et Austen, raison pour laquelle les critiques du tournant du siècle regrettaient le génie des hommes des décennies précédentes.<sup>1628</sup> Dans notre récit de la littérature, Burney vient aujourd'hui combler le vide entre eux et Austen. Comme cette dernière, Burney fut initialement perçue comme novatrice, ce pourquoi elle fait figure d'exception sous la plume du journaliste qui évoque sa transgression de genre.

Pourtant, la postérité ne retint pas tout de suite sa fiction comme extraordinaire. Ainsi que le démontre Civale, c'est plutôt en tant que diariste et épistolière prolifique que Burney captiva les Victoriens. Civale se concentre sur le rôle de la presse dans l'évolution de la réputation de Burney à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle souligne la tendance des journalistes à dévaloriser l'importance littéraire de la romancière en lui refusant tout pouvoir d'invention, alors même qu'ils la complimentaient pour ses capacités d'observation et de description des personnages.<sup>1629</sup> Mais elle met aussi en avant les avis souvent contradictoires formulés sur la personne et les écrits de Burney. Elle analyse en particulier l'instrumentalisation politique de l'écrivaine par deux critiques rivaux influents, Macaulay et Croker.<sup>1630</sup> Les escarmouches entre les deux journalistes permirent à Burney de rester un objet de discussion tout au long du siècle et expliquent, d'après Civale, que la demande pour ses romans perdura et reprit même de plus belle dans les années 1880, donnant lieu à un nouveau réexamen mitigé de l'autrice :

*Evelina* had seen twenty-four reprints, *Cecilia*, eight. Anne Raine Ellis, a Burney expert, had edited reissues of *Evelina* and *Cecilia* in 1881 and 1883 respectively, catalyzing a reconsideration of Burney's most popular novels in the last two decades of the century. This new wave of criticism in the periodicals not only reevaluated Burney as a writer and a cultural icon, but engaged in a direct dialogue with the most prominent critics of the preceding era.<sup>1631</sup>

---

<sup>1627</sup> Nous reviendrons sur la tendance des critiques à assimiler Burney au "génie masculin" dans le chapitre suivant.

<sup>1628</sup> Siskin, 184.

<sup>1629</sup> Civale, 244.

<sup>1630</sup> Civale, 250.

<sup>1631</sup> Civale, 249.

Au tournant du siècle, la question de la réputation littéraire de Burney n'était donc toujours pas réglée.<sup>1632</sup> À chaque critique qui tentait d'avoir le dernier mot répondait un autre qui renouvelait le débat, nous dit Civale. Il se peut que cette mythification de Burney, alors encore incontestablement une icône littéraire, facilita la survie de son œuvre romanesque en garantissant qu'elle ne tombe jamais tout à fait dans l'oubli :

Though some scholars have regarded such mythologising with wariness, worrying about the losses incurred by such a route to canonization, Burney nonetheless crossed into the new century as a household name with numerous works still in print. Though the media-driven legend of her private life has continually threatened to dwarf her position as a novelist, it is nevertheless the intervention of the press and its cross-generational colloquy on Burney that propels her into the twentieth century.<sup>1633</sup>

Doody explique qu'au XX<sup>e</sup> siècle, Burney figure encore principalement dans les anthologies de littérature pour ses lettres et ses journaux, et ce jusque dans les années 1990.<sup>1634</sup> Ses romans furent longtemps négligés, même si *Evelina* fut toujours "le plus proche du canon" : "it may indeed be seen as traditionally the most canonical of novels by eighteenth-century women".<sup>1635</sup> Paul Hunter met en lien Burney et d'autres romancières de son époque pour suggérer qu'elles disparurent des récits de l'histoire littéraire entre la Seconde Guerre mondiale et les années 1980, notamment en raison de la forte historicité de leurs textes, question à laquelle le formalisme et le structuralisme étaient hostiles. Il considère pour sa part que Burney avait toujours été considérée comme une romancière "majeure", mais que c'est à cette période qu'elle fut "perdue de vue" et effacée des programmes scolaires et universitaires.<sup>1636</sup> Aujourd'hui romancière avant tout, Burney a donc connu plusieurs vagues de réévaluation. Ce déplacement de sa réputation sous-entend que la notoriété d'un auteur dépend aussi du goût de la société qui le lit. Ceci implique, d'un côté, que

---

<sup>1632</sup> "By the dawn of the twentieth century, the media coverage, though enormously varied in its estimation of Burney's literary merits and feminine decorum, had produced a mythologized legacy of Frances Burney that emerged alongside a sizeable, though minority, interest in her fiction. The result, according to some Burney scholars, is that she gets neatly repackaged, and ultimately shelved, as a reassuring figure of past-tense femininity whose eminence as a diarist undermines and eventually upends her reception as a novelist", Civale, 237.

<sup>1633</sup> Civale, 257-58.

<sup>1634</sup> Doody 1988, 1-2.

<sup>1635</sup> "Evelina had a place (if not a very high place) in our vision of the eighteenth century", Doody 1991, 361.

<sup>1636</sup> Paul Hunter, "The Novel and Social/ Cultural History" in John Richetti (éd.), *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, 11. Dans son analyse des anthologies de 1873 à 2006, Juliette Misset remarque que toutes les autrices "redécouvertes" à partir des années 1970 figuraient dans les recueils antérieurs aux années 1950, "when virtually all of them vanish from works on the history of British literature, except for Jane Austen, and occasionally Frances Burney", Juliette Misset, "Reading British Didactic Novels (1778-1814): From Initial Critical Reception to Modern Readership", Actes du colloque Jeunes Chercheurs de la SEAA XVII-XVIII, à paraître [juin 2021], § 6.

les oubliés peuvent être redécouverts à une époque à laquelle ils plairont davantage et, de l'autre, que nul n'est à l'abri de tomber en disgrâce.

Les raisons de cette longue relative inappétence pour les romans de Burney sont variées et rappellent que la formation du canon n'est jamais une entreprise figée. Quelques pistes que nous ne ferons qu'évoquer pour l'instant jouèrent sur sa réception à court et long terme. D'abord, au moment de leur publication, l'écriture des femmes n'était peut-être pas encore assez "domestiquée" ou perçue comme "naturelle", pour reprendre la terminologie de Clifford Siskin.<sup>1637</sup> Ensuite, le succès prodigieux de Scott quelques années plus tard, comme le culte d'Austen par la suite, concoururent vraisemblablement à garder Burney dans l'ombre. Enfin, la célébrité qu'elle acquit de son vivant pourrait avoir, peut-être paradoxalement, nuit à sa postérité.<sup>1638</sup> En effet, en faisant naître des vocations, Burney s'exposa à ce que ses imitatrices usent et abusent de l'exemple proposé par ses romans au point de finir par engendrer l'agacement et la lassitude des commentateurs. Dans ces conditions, ces romans *by a lady* pourraient avoir malgré eux galvaudé leurs modèles, en rendant les aventures de l'héroïne typique trop prévisibles, comme le sous-entend le critique de *Traits of Nature* lorsqu'il appuie sur les points communs entre Adela et Evelina ("the Evelina of far-diffused notoriety"), et pourraient donc avoir contribué à la mauvaise critique essuyée par *The Wanderer*, un article cité plus loin.<sup>1639</sup>

McCrea, lui, ne s'interroge pas sur ce qui a longtemps fait obstacle à Burney au seuil du canon littéraire, mais plutôt sur ce pourquoi elle ne fut jamais effacée. Il avance que sa méfiance des "croyances partagées" que nous décortiquerons dans la prochaine partie est ce qui maintient sa réputation.<sup>1640</sup> Or, nous avons vu que la résolution de Burney à remettre en question les préconceptions, notamment celles concernant le genre littéraire comme le genre social, est un des éléments que ses épigones reproduisirent à moindre échelle. Là se trouve justement la source d'une contradiction qui complique leur réception : si elles durent éviter de sortir des sentiers battus pour espérer être publiées et lues, leurs romans sont en même temps les incarnations et les reproductions de principes partagés, qu'ils soient narratifs ou moraux, dont la portée idéologique ne fait pas l'unanimité. Contrairement à ses imitatrices, Burney sut pour sa part

---

<sup>1637</sup> Siskin, 185-86.

<sup>1638</sup> Une inquiétude des philosophes des Lumières selon Lilti 2014, 32. Nous étudierons la question appliquée aux romancières de l'école Burney de manière plus approfondie dans le chapitre suivant.

<sup>1639</sup> *Critical Review*, série 2, vol. 2 (1812), 519.

<sup>1640</sup> McCrea, 15.

évoluer d'un roman à l'autre, même si cela lui coûta son succès. Sa transformation ne fut en effet pas une modulation adaptée au goût de l'époque, comme le fut davantage celle de Sarah Harriet Burney, mais plutôt une progression sur la conscience de la place de la femme et particulièrement de la créatrice.

Cette évolution nous ramène à l'article sur *The Italian* cité plus haut, prétexte à une réflexion plus générale sur les types de fiction. Le verdict est sans appel ; la "romance moderne" est reléguée au second plan, largement inférieure au roman "authentique", même si Radcliffe est décrite comme "parfaite à sa manière".<sup>1641</sup> Si la romance gothique connaît un succès commercial indéniable dans les années 1790, la critique lui réserve généralement un accueil tiède. La même remarque s'applique à la réception de *Camilla*, que, rappelons-le, Burney qualifia d'"udolprique".<sup>1642</sup> Plusieurs chercheurs, dont Epstein, affirment que Burney céda à la tentation du gothique avec *Camilla*, ce qui pourrait expliquer que les revues ne se saisissent que très rarement de ce roman dans les articles ultérieurs. Pourtant, il semblerait que l'exploration de la dimension gothique de *Camilla* ait surtout été rétrospective, puisqu'au contraire, le commentateur de la *Monthly Review* félicita Burney de ne pas avoir "attrapé cette maladie contagieuse qu'est le goût du merveilleux et du terrible".<sup>1643</sup> La diversité des opinions suscitées par le roman suggère son instabilité. *Camilla*, roman hybride, n'aurait alors pas été assez facilement identifiable pour être suivi comme modèle.

## 2. Multiplication des influences

D'autres facteurs expliquent que moins de romans *by a lady* s'inspirèrent de Burney après 1800. Tout d'abord, nous savons que la formule pseudo-anonyme devint plus rare au début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec seulement une trentaine de romans *by a lady* publiés de 1800 à 1829, contre environ 120 de 1778 à 1800.<sup>1644</sup> Celles qui l'utilisaient encore semblent ainsi s'inscrire dans une

---

<sup>1641</sup> *Monthly Review*, série 2, vol. 22 (1797), 283. Anna Laetitia Barbauld va dans le même sens dans la préface de *The British Novelists* : "greater distinction is due to those which stand at the head of a class, [...] such are undoubtedly the novels of Mrs. Radcliffe", *Selected Poetry and Prose* (William McCarthy & Elizabeth Kraft, éd., Peterborough, Ontario : Broadview, 2002), 450.

<sup>1642</sup> L'adjectif renvoie principalement à la longueur de *The Mysteries of Udolpho* que Burney souhaitait copier par souci de rentabilité. Voir aussi notre analyse du rêve de *Camilla* dans le chapitre 3 de la deuxième partie, III, 2.

<sup>1643</sup> *Monthly Review*, série 2, vol. 21 (1796), 156.

<sup>1644</sup> 1829 est la date à laquelle s'arrêtent les deux ressources permettant ce repérage, à savoir *British Fiction, 1800-1829* (<http://www.british-fiction.cf.ac.uk/>) et Garside, *The English Novel, 1770-1829* (2000). Voir aussi le chapitre 3 de la première partie pour notre étude de l'usage de cette signature (I, 2).

mode certes désuète, mais, en apparence, prudente et réservée. Se pose alors la question de déterminer si nous pouvons considérer cette signature comme une pratique convenue après qu'elle devint contraire à l'usage ou, à l'inverse, si son utilisation à contre-courant était un acte de transgression. Dans le premier cas, elle continuerait de signifier la reproduction d'un modèle narratif, esthétique et moral conventionnel. Dans le second, elle pourrait soit être un leurre et impliquer un regard rétrospectif sur le roman à la Burney, chargé d'une possible dimension satirique, soit être une façon de résister aux nouvelles tendances en s'inscrivant dans une tradition passée de mode. Sans doute faudrait-il élargir l'analyse à davantage de ces romans *by a lady* publiés à partir de 1800 dont les critiques ne mentionnent pas Burney pour y répondre plus précisément, puisque la grande variété entre les trois romans pseudo-anonymes des trois décennies de cette période inclus dans notre corpus suggère une absence d'uniformité plus générale. *The Whim* (1800) est un roman épistolaire — un genre déjà moins à la mode — à la morale conventionnelle ; *Julia de Vienne* (1811) dénonce l'impossibilité pour les femmes de s'épanouir indépendamment dans la société ; *Geraldine* (1820), sur lequel nous nous concentrerons à nouveau bientôt, propose un modèle narratif différent mais une morale conservatrice, selon laquelle les personnages qui ne se conforment pas aux règles de la société périssent dans un duel ou se suicident alors que les plus pieux se marient.

Ensuite, d'autres romancières à succès prirent le relais de Burney, entre autres Maria Edgeworth et Hannah More qui, à leur tour, provoquèrent des émules. Une certaine continuité peut toutefois être tracée entre elles, car la critique de *Belinda*, en 1802, voit dans un des personnages du roman un second Dr Lister, personnage de *Cecilia*.<sup>1645</sup> La critique continua d'ailleurs de considérer Burney comme la garante d'une écriture de qualité jusque dans les années 1820. Ainsi, un article de 1818 note la proximité repérable entre un dialogue de *Cecilia* et celui d'un obscur roman, *A Year and a Day, by Madame Panache, author of Manners*.<sup>1646</sup> Peu après, en 1820, Amelia Opie fut critiquée pour son observation des mœurs, moins habile et cohérente que celle de "l'autrice d'*Evelina* et de *Cecilia*", tandis que Lady Caroline Lamb fut complimentée pour son imitation d'une scène de bal d'*Evelina* dans *Graham Hamilton* en 1822. Remarquons que

---

<sup>1645</sup> *Monthly Review*, série 2, vol. 37 (1802), 374.

<sup>1646</sup> "This speech appears to have been borrowed from Madame d'Arblay's 'Cecilia;' and it is too characteristic an exemplification of the pride of birth in a narrow mind, to be fairly borrowed without acknowledgement [sic]", *Monthly Review*, série 2, vol. 88 (1819), 446.



la périphrase utilisée dans les articles de l'époque pour désigner Burney, "the author of *Evelina* and *Cecilia*", occulte systématiquement *Camilla* et *The Wanderer*. La critique de ce dernier roman, publié en 1814, le considère d'ailleurs passé de mode dès sa publication. Elle signale notamment sa ressemblance avec les romans de la fin du siècle précédent, une concordance qui en fait une anomalie dans le paysage littéraire de l'époque et justifierait qu'il n'ait apparemment pas suscité le mimétisme.<sup>1647</sup> Même dans les articles portant sur les récits de Sarah Harriet Burney, publiés après *Camilla* (ou la même année, dans le cas de *Clarentine*), les critiques ignorent les deux derniers romans de Frances Burney lorsqu'ils soulignent l'air de famille qui rassemblent la fiction des deux romancières. Ce constat nous rappelle que l'image de la jeune autrice plaisait davantage que celle de l'écrivaine plus mure.

Notons que 1814 vit aussi les publications de *Mansfield Park* et de *Waverley*, dont le succès phénoménal valut à Walter Scott de nombreux imitateurs. Scott prit alors le devant de la scène littéraire mais, s'il éclipsa ses contemporaines, les critiques ne jugèrent pas que les deux parties excellaient dans la même catégorie. Lorsque Scott s'aventura hors du genre historique qui fit son succès, comme ce fut le cas avec *Saint Ronan's Well* en 1823, *The Monthly Review* déplora en effet qu'il se soit essayé à des thèmes domestiques, donc insignifiants, et reconnut la suprématie de Burney, Edgeworth et Austen en la matière.<sup>1648</sup> Scott affirma d'ailleurs rétrospectivement partager

---

<sup>1647</sup> "A new generation has grown up in the saloons of Great Britain; [...] and an alteration insensibly progressive has effected considerable change in our idea of the gentleman and the lady. Whether a corresponding modification of the canon of propriety or internal rule of excellence has taken place in the mind of Madame D'Arblay, during her long residence in France, may perhaps be liable to question : but we are glad to see depicted again such society as our matrons remember; and to escape occasionally from the smooth insipidity of modern polish, by reverting to the more various singularities and broader humour of an age of social tolerance and comparative indiscipline", *Monthly Review*, série 2, vol. 76 (1815), 412 ; "The era of the novel, as distinguished in common language from the romance, like that of legitimate comedy, is rapidly passing away", *Critical Review*, série 4, vol. 5 (1814), 405.

<sup>1648</sup> "The disappointment which we experienced was grievous, when we discovered that 'the author of *Waverley* and *Quentin Durward*' had descended into the annalist of a Spa! [...] 'The author of *Waverley*' has come down from the lofty and honorable eminence to which his genius had raised him, and has mingled with the crowd of nameless novelists who edify the public with 'Six Weeks at Long's' and 'A Fortnight at Brighton'. [...] The production before us must be regarded as a failure [...] we cannot refrain from comparing it with other novels of the same class, of which we possess so many excellent specimens. In the representation of everyday-life, and of domestic scenes, the Scotch writer has to contend with numerous and powerful adversaries; and in the fidelity and accurate truth of these delineations, we do not hesitate to say that he must yield to Madame D'Arblay, to Miss Edgeworth, and to Miss Austin [*sic*]. He does not, nor can it be expected that he should, possess the nice and discriminating tact which distinguishes the writings of those ladies", *Monthly Review*, série 2, vol. 13 (1824), 61-62.

cet avis :<sup>1649</sup>

Also read again, and for the third time at least, Miss Austen's very finely written novel of *Pride and Prejudice*. That young lady had a talent for describing the involvement and feelings and characters of ordinary life which is to me the most wonderful I ever met with. The big Bow-wow strain I can do myself like any now going, but the exquisite touch which renders ordinary commonplace things and characters interesting from the truth of the description and the sentiment is denied to me.<sup>1650</sup>

Si Edgeworth éveilla l'intérêt des critiques du XX<sup>e</sup> siècle plus tardivement que Burney, depuis la fin des années 1990 surtout, à l'exception de la biographie déterminante de Marilyn Butler (1972), la mention de l'autrice comme référence au début du XIX<sup>e</sup> siècle fait écho à ce qu'écrit Mitzi Myers, à savoir qu'elle était sans hésitation la romancière britannique la plus importante et la plus accomplie de l'époque :

She was a bestseller after Burney faded, she was a household name long before her contemporary Austen was widely read (much less elevated to the pantheon of ironists erected by ahistorical New Criticism), and she was paid generous tribute by Sir Walter Scott, whose staggering popularity and recuperation of the novel's respectability were in large part enabled by Edgeworth's pioneering.<sup>1651</sup>

Myers suggère que le long oubli de l'écrivaine tient autant à la réception de ses concurrents directs qu'à la perception des Victoriens : "If Edgeworth was not enough of the imaginatively ennobling 'poet and orator' to compete with the Scott mania, she was not feminine or Christian enough to suit the later nineteenth century either, as Jane Austen could be made to be".<sup>1652</sup>

Elle ajoute qu'Edgeworth est d'ordinaire considérée comme la "mère du roman régional" (une périphrase encore préjudiciable au reste de son œuvre en 1995), un aspect que développe Kit Kincade dans son étude de l'influence d'Edgeworth sur Scott : "Scott carried on a fruitful correspondence and maintained a very long friendship with Maria Edgeworth, so it is not to go very far out on a limb to state that her 'fingerprints' are all over his work. Scott obviously did not copy Edgeworth outright; he had his own style and material".<sup>1653</sup> L'image des empreintes digitales

---

<sup>1649</sup> Siskin soutient que l'admiration de Scott envers Austen signala un moment essentiel dans la formation du canon littéraire : "a crucial moment in The Great Forgetting: the moment that some of the fundamental links between women and the novel — links that we are only now recovering — were first detached, or at least obscured", Siskin, 196-7.

<sup>1650</sup> Entrée du journal de Walter Scott datant du 14 mars 1826 citée dans B. C. Southam (éd.), *Jane Austen: The Critical Heritage* (Londres : Routledge & K. Paul, 1987), 195.

<sup>1651</sup> Myers, 194.

<sup>1652</sup> Myers, 197.

<sup>1653</sup> "The mother of the regional novel", Myers, 199 ; Kit Kincade, "A Whillaluh for Ireland: *Castle Rackrent* and Edgeworth's Influence on Sir Walter Scott" in Heidi Kaufman & Chris Fauske (éds.), *An Uncomfortable Authority*:

laissées par Edgeworth s'oppose au chemin tout tracé par les empreintes de pas suivies par les épigones de Burney, selon les critiques ("in the footsteps of miss Burney").<sup>1654</sup> Bien qu'elle ne renferme pas l'idée d'imitation, elle suppose une présence, quelques zones de contact entre les récits de Scott et d'Edgeworth. Les deux types d'empreintes dévoilent la même distinction de degré qu'entre les mentions à l'école Burney ("Cecilia school", par exemple dans l'article sur *Oswald Castle* en 1788) et "l'esprit Edgeworth", une expression utilisée par Heidi Kaufman et Chris Fauske pour qualifier la relation entre l'œuvre de Scott et celle d'Edgeworth : "Not long after Edgeworth had established herself as an 'Irish' writer for the English, Sir Walter Scott took up his pen and offered a series of novels and mythic creations in work he claimed was at least, in part, devised in the spirit of Edgeworth".<sup>1655</sup>

Une recherche du nom "Edgeworth" dans *British Fiction, 1800-1829* et les archives en ligne de la *Monthly Review* et de la *Critical Review* semble confirmer que l'autrice ne constitua pas un modèle aussi suivi que Burney, ou qu'en tout cas les critiques n'identifièrent pas une école à sa suite, mais montre surtout que les romans de Scott furent loin d'être les seuls à être écrits dans l'esprit de ceux de l'écrivaine. Sans parler des nombreux textes présentés comme des recueils de contes dans les années 1810, quelques récits régionaux s'ouvrant sur une préface adressée à Edgeworth entre 1811 et 1829, avec ou sans son consentement, laissent penser que leurs auteurs, à la manière de Scott, s'inspirèrent d'Edgeworth pour dénoncer ce qui était perçu comme une arrogance culturelle anglaise.<sup>1656</sup> Contrairement aux imitatrices de Burney, étiquetées comme telles par les journalistes après qu'ils eurent repéré un air de ressemblance entre leurs récits, ces auteurs se placèrent ouvertement sous la protection d'Edgeworth. Citons le roman de Mary Leadbeater, *Cottage Dialogues Among the Irish Peasantry, with Notes and a Preface by Maria*

---

*Maria Edgeworth and her Contexts* (Newark : University of Delaware Press, 2004), 256-57. Kincade cite Sir Walter Scott : "Without being so presumptuous as to hope to emulate the rich humour, pathetic tenderness, and admirable tact which pervade the works of my accomplished friend, I felt that something might be attempted for my own country, of the same kind with that which Miss Edgeworth did fortunately achieve for Ireland—something which might introduce her natives to those of the sister kingdom in a more favourable light than they had been placed hitherto, and tend to procure sympathy for their virtues and indulgence for their foibles" (*On Novelists and Fiction*, Ioan Williams, éd., New York : Barnes and Noble, 1968, 413). Elle en conclut que les traces de la fiction d'Edgeworth sur celles de Scott sont plus visibles qu'il est communément admis : "Both novelists seek to establish their countries as distinctive cultural entities from England. Scott takes many techniques, as well as basic ideas on how to write a historical novel, from Edgeworth", 267-68.

<sup>1654</sup> *Critical Review*, vol. 63 (1787), 391.

<sup>1655</sup> Kaufman & Fauske (éds.), *An Uncomfortable Authority: Maria Edgeworth and her Contexts*, 25.

<sup>1656</sup> "This was a cultural arrogance other writers, influenced by Edgeworth, would elaborate on, among them Sir Walter Scott in his nationally aware novels of similar cultural dilemmas in Scotland", Kincade, 251.

*Edgeworth, Author of Castle Rackrent, &c* en 1811, qui profita le plus directement de l'autorité d'Edgeworth.<sup>1657</sup> En effet, la réaction de Sarah Harriet Burney, plus enthousiaste à la lecture des notes de cette dernière qu'à celle du récit, permet de supposer que le nom de l'écrivaine réputée attirera un lectorat qui ne se serait pas nécessairement tourné vers ce type de texte.<sup>1658</sup> *A Tale, for Gentle and Simple* (1815), un récit anonyme aujourd'hui disponible dans la collection "Novels Online" de la Chawton House Library, est un autre exemple où la réputation d'Edgeworth, à qui il est dédié, est mise à profit ("Inscribed, without permission, to Miss Edgeworth, by a very sincere Admirer Unknown").<sup>1659</sup> *A New-England Tale* (1822), un conte national également dédié à la romancière paraît également manifester "l'esprit Edgeworth" dans le sens où l'autrice américaine, Catharine Maria Sedgwick, affirme vouloir elle aussi approvisionner la maigre réserve de littérature locale ("the scanty stock of American literature").<sup>1660</sup> Enfin, un dernier ouvrage de 1829, *Legends of the Lake; or, Sayings and Doings at Killarney*, écrit par Thomas Crofton Croker et adressé à Edgeworth ("to Miss Edgeworth, of Edgeworth's Town, Ireland") mélange folklore et littérature à la manière de Scott, ce qui suggère qu'à l'instar de Charlotte Smith, Maria Edgeworth peut être vue comme un maillon entre les écrivaines de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la génération suivante de romanciers.<sup>1661</sup>

Revenons maintenant à la réputation de Frances Burney par rapport à celles de ses contemporaines. L'association des trois écrivaines (Burney, Edgeworth, Austen) élevées en expertes d'une écriture attachée à la représentation fidèle et élégante des habitudes et manières du temps dans l'article sur *Saint Ronan's Well* est à mettre en parallèle avec celle qui figure dans

---

<sup>1657</sup> Trois ans plus tard, Leadbeater publia en collaboration avec Elizabeth Shakleton un recueil de fiction dont le titre, *Tales for Cottagers*, reflète son ancrage culturel et l'usage d'Edgeworth.

<sup>1658</sup> "Have you seen the little book, 'Cottage dialogues,' by Mrs Leadbeater? Edgeworth's notes are lively and nationally characteristic as ever: but I own, I tired a little of the receipts to make cheap dishes. Without half so much ceremony & fuss and trouble, I had rather dine upon that cheap dish, an egg boiled in the shell—or a good mess of gruel and onions", Clark 1997, 133.

<sup>1659</sup> L'autrice justifie sa dédicace conjugée à son anonymat dans la préface : "INSCRIBED without permission!—an unpromising circumstance for 'Unknown!'—surely Miss Edgeworth's countenance would have been worth applying for, if the tale were deserving of it." Gently, good reader!—no pre-judging!—That I think pretty well of it, may reasonably be inferred; why else should I publish it?—But new to authorship—remote from literary circles—the Poles may not be wider asunder, than the opinion of the Public, and mine :—My present object therefore, is to steal into the world, unknown", Anon, *A Tale, for Gentle and Simple*, 1815, *Chawton Novels Online*, 4.

<sup>1660</sup> Voir l'entrée pour ce roman dans *British Fiction*, consulté le 16 mars 2021 sur [british-fiction.cf.ac.uk/titleDetails.asp?title=1822A068](http://british-fiction.cf.ac.uk/titleDetails.asp?title=1822A068).

<sup>1661</sup> Crofton est surtout connu pour *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825-1828) qui rencontra un grand succès ainsi que l'approbation de Scott, W.E. K Anderson (éd.), *The Journal of Sir Walter Scott* (Oxford : Clarendon Press, 1972), 20 October 1826.

l'article portant sur *Geraldine* en 1820 et allie "Mrs. D'Arblay, Mrs. Radcliffe, Mrs. Inchbald" et "Mrs. Opie". Burney est donc le seul dénominateur commun, c'est-à-dire qu'elle semble être la romancière tenue en haute estime de la façon la plus durable et unanime. La particularité de cet article est qu'il suggère un nouveau mode de fiction et reconnaît les diverses influences dont put se nourrir le roman, comme nous en avons discuté plus tôt (partie I, chapitre 2, II, 1) :<sup>1662</sup>

*Geraldine* is a novel of a style and character altogether varying from any particular work which we could mention. It is neither of a sentimental nor a romantic tendency, but it is something much better, because it is both instructive and entertaining. Evidently written in the *spirit* of the new school of Mrs. Hannah More, softened down by Mrs. Brunton, it yet possesses a manner peculiar to itself.<sup>1663</sup>

L'article corrobore deux aspects de la préface du récit : l'autrice y annonce ses intentions de combattre l'impiété sans susciter l'ennui et y cite La Bruyère pour mieux soutenir le point de vue selon lequel les manières de s'inspirer des Anciens sont renouvelables.<sup>1664</sup>

Dans la partie précédente, nous avons fréquemment été amenée à traiter *Geraldine* à part des autres romans du corpus, à la fois parce qu'il n'appartient pas au noyau de l'école Burney et car il propose une posture narrative plus autoritaire et moralisatrice, malgré des éléments narratifs hérités de l'école Burney. Notre analyse du récit et l'avis du critique de la *Monthly Review* cité ci-dessus concordent pour nous conduire à penser que *Geraldine* incarne l'aboutissement d'une concomitance et d'une certaine complémentarité de diverses écoles ou au moins influences, l'illustration du roman pseudo-anonyme mis au goût du jour. Ainsi que nous l'avons avancé en première partie, dans les années 1780, un roman *by a lady* correctement écrit et convenable semblait porter presque systématiquement l'étiquette d'imitation de Burney, et ce, qu'ils suivent de près ou non les modèles d'*Evelina* et de *Cecilia* : le nom de Burney était devenu la marque du roman féminin inoffensif. Il est intéressant que plus de trente ans plus tard, tandis que la signature *by a lady* était devenue rare, un roman pseudo-anonyme tel que *Geraldine* amena encore le critique à rappeler le statut de Burney à une époque où elle n'était plus vraiment un modèle mais toujours une référence de respectabilité littéraire et féminine. Il nous semble que les romans de l'école Burney concoururent à pérenniser cette assimilation.

---

<sup>1662</sup> À ce titre, cette critique rappelle celle de *The Monk* qui met en valeur l'art de la combinaison dans le processus créatif comme nous l'avons vu dans le chapitre 2 de la première partie, II, 2, a : "The great art of writing consists [sic] in selecting what is most stimulant from the works of our predecessors, and in uniting the gathered beauties in a new whole, more interesting than the tributary models." *Monthly Review*, série 2, vol. 23 (1797), 451.

<sup>1663</sup> *Monthly Review*, série 2, vol. 92 (1820), 412.

<sup>1664</sup> Voir partie I, chapitre 2, II, 1.

Les mots du critique ("the *spirit* of the new school of Mrs. Hannah More, softened down by Mrs. Brunton") laissent penser que les points communs entre les différentes autrices sont plus diffus et que la qualité du roman vient du fait qu'il tempère plusieurs écoles. L'esprit d'Hannah More désigne vraisemblablement la dimension évangélique commune aux textes concernés. *Geraldine* porte alors les traces de l'œuvre d'une figure complexe et contradictoire, réévaluée depuis les années 1990, selon Harriet Guest. La chercheuse considère que More fit preuve d'un féminisme conservateur au travers de ses plaidoyers évangéliques en encourageant les femmes de classe moyenne à sortir de chez elles pour exercer leur charité.<sup>1665</sup> D'après Emily Rena-Dozier, par contre, l'autorité narrative de More eut plus de conséquences sur la cause des femmes que ses idées politiques.<sup>1666</sup> Mais le roman refléterait aussi l'esprit estimé plus doux de Brunton, une écrivaine qui, à la suite de More, profita de l'émergence du roman évangélique dans les années 1800.<sup>1667</sup> Anthony Mandal souligne l'influence durable de Brunton au XIX<sup>e</sup> siècle et s'appuie sur les travaux de Lisa Wood pour cerner la continuité entre les deux autrices :<sup>1668</sup>

Brunton's novel fulfilled the legacy of Hannah More, encouraging novel readers to move away from scandalous to improving fiction. As Lisa Wood observes: "More's innovation was to use the domestic novel form to promote a specifically Evangelical didactic lesson. [...] Mary Brunton built on this model in her development of what has been termed the 'Evangelical romance,' which incorporates elements of romance while maintaining the central didactic purpose of More's more strictly domestic novel." If *Cælebs in Search of a Wife* is the foundation-text of evangelical fiction during the Regency, then *Self-Control* can be seen as its apotheosis.<sup>1669</sup>

---

<sup>1665</sup> "Recent critical reappraisals of conservative women have produced valuable results. We have become more ready to appreciate that these women made significant contributions to the development of feminism, even though they may not have advocated the rights of women, and their political agendas may be a good deal less appealing to many feminists than those of Mary Wollstonecraft and her associates and followers. It is much more possible, in the context of these reassessments, to recognise that Hannah More encouraged middle-class women to extend their activities and interests beyond the home as a result of her evangelical advocacy of practical piety and educational philanthropy", Harriet Guest, "Hannah More and Conservative Feminism" in Jennie Batchelor & Cora Kaplan (éds.), *British Women's Writing in the Long Eighteenth Century: Authorship, Politics and History* (Londres : Palgrave Macmillan, 2005), 168.

<sup>1666</sup> "The supervisory role More claimed for women contributed to the development of narrative techniques later implemented by writers such as Jane Austen, Maria Edgeworth, and, later, Mrs. Gaskell and George Eliot. This type of narrative authority was, I would argue, significant in its own way to the development of feminism. In other words, my argument is that More's ideas were not so much politically significant for women as they were literarily significant, although that literary significance would later have political consequences", Emily Rena-Dozier, "Hannah More and the Invention of Narrative Authority", *ELH*, vol. 71 (2004), 221.

<sup>1667</sup> Mary Brunton, *Self-Control* (Anthony Mandal, éd., Londres : Routledge, 2013), 5.

<sup>1668</sup> Mandal signale qu'au milieu du siècle, les éditeurs Colburn et Bentley inclurent *Self-Control* dans leur "Standard Novels series", une collection de romans extrêmement populaire qui comprenait des sommités littéraires telles que James Fennimore Cooper, Jane Austen et Mary Shelley, Brunton, 10.

<sup>1669</sup> Lisa Wood, *Modes of Discipline: Women, Conservatism, and the Novel after the French Revolution* (Lewisburg, PA : Bucknell University Press, 2003), 118, cité dans Brunton, 17.

*Geraldine* s'inscrit donc dans la lignée de la romance évangélique, mais ainsi que nous l'avons montré, manifeste des éléments du jargon Burney. Ceux-ci témoignent de l'héritage de ces textes, dû à leur diffusion et à la normalisation de certains *topoi*. Mais il n'est pas impossible que *Self-Control* ait également subi l'influence du jargon Burney. Si les critiques de l'époque ne comparèrent pas Brunton à Burney (ce pourquoi *Self-Control* ne fait pas parti de notre corpus principal), H. J. Jackson souligne la "filiation littéraire" qui les unit dans un article du *TLS* : "Addressed, like Austen's work, to the patrons of circulating libraries, the novel betrays the literary parentage of Samuel Richardson (especially *Clarissa*) and Frances Burney (especially *Cecilia*)".<sup>1670</sup> Sans doute cette "parenté" est-elle d'ordre générique, mais elle semble en tout cas tenir davantage au style élégant de l'autrice et à ses excellentes intentions qu'aux aventures sans rien de naturel ni de probable traversées par son héroïne, pour paraphraser Austen.<sup>1671</sup>

De manière générale, comme *Geraldine*, le roman anonyme semble s'être enrichi au contact d'une variété de modèles mis en réseau. Ainsi, l'influence des romans de Burney s'estompa et il devint plus malaisé de mettre le doigt sur ce qui appartenait alors à l'école Burney. La dernière phrase de la citation, qui semble indiquer que *Geraldine* s'illustre par son moralisme modéré en mélangeant More et Brunton, invite à envisager 1811 comme une année cruciale dans le développement d'une tradition romanesque. Cette année marqua en effet la publication de trois ouvrages qui reflètent la dispersion des modèles narratifs : *Self-Control* (Brunton), *Julia de Vienne (by a lady)*, qui semble hériter autant de Radcliffe que de Burney), et bien sûr *Sense and Sensibility* (Austen, signé *by a lady*).<sup>1672</sup> 1811 correspond également au début de la Régence du futur

---

<sup>1670</sup> H. J. Jackson, "Jane Austen's Rival", *The Times Literary Supplement* (5 avril 2006), § 4, consulté le 8 mars 2021 sur <http://web.archive.org/web/20081121184335/http://tls.timesonline.co.uk/article/0,,25338-2120194,00.html>.

<sup>1671</sup> "I am looking over *Self Control* again, & my opinion is confirmed of its' being an excellently-meant, elegantly-written Work, without anything of Nature or Probability in it. I declare I do not know whether Laura's passage down the American River, is not the most natural, possible, every-day thing she ever does", Le Faye, 194. L'histoire rocambolesque de Brunton serait la source de certaines des "indications" satirisées par Austen dans *Plan of a Novel, according to Hints from Various Quarters* (1816), Kathryn Sutherland, "Jane Austen and the Invention of the Serious Modern Novel" in Thomas Keymer & Jon Mee (éds.), *The Cambridge Companion to English Literature, 1740-1839* (Cambridge : Cambridge University Press, 2004), 256.

<sup>1672</sup> D'après Mandal, la publication de *Self-Control* fit sensation : "when *Self-Control* appeared in the spring of 1811, six months before Austen's *Sense and Sensibility*, it was Brunton's first novel that was *the* sensation of the year, an overnight bestseller, and not Austen's [...] resulting in the novel running to four editions within the first year of its appearance", Brunton, 1. Comme Austen, Sarah Harriet Burney mentionne *Self-Control* dans sa correspondance, en précisant qu'il plut sa demi-sœur (Clark 1997, 130). La page biographique de Brunton sur *Orlando* précise que l'attention limitée portée à Brunton depuis les années 2000 témoigne d'un intérêt croissant envers les auteurs régionaux : "Though Mary McKerrow calls MB 'forgotten' in the title of her carefully-researched biography, and

George IV et à son bouleversement des modes. Le Régent, figure controversée et souvent caricaturée pour son train de vie extravagant, ses infidélités et sa glotonnerie fut aussi un mécène influent. *Julia de Vienne* lui est dédié, tandis qu'Austen lui adressa *Emma* en 1815, dans un style savamment maladroit, n'osant probablement pas décliner la suggestion du bibliothécaire du prince de le solliciter ("To His Royal Highness The Prince Regent, This Work is, By His Royal Highness's Permission, Most Respectfully Dedicated, By His Royal Highness's Dutiful and Obedient Humble Servant, The Author"). Comme bon nombre de ses contemporains, Austen tenait le Régent en piètre estime et défendit la cause de Caroline de Brunswick, son épouse, lorsque les incartades de celui-ci furent portées sur la place publique.<sup>1673</sup> Toutefois, la découverte en juillet 2018 d'un reçu révélant l'achat de *Sense and Sensibility* par le Régent, grand admirateur d'Austen tout au long de sa carrière, suggère qu'il fut vraisemblablement son premier acheteur et invite à porter un regard nouveau sur l'attitude d'Austen.<sup>1674</sup>

Ce chevauchement des écoles, devenu ostensible à cette date, permet de postuler qu'à force d'être utilisée et étendue, ce qui apparaissait dans les années 1780 et 1790 comme la marque de fabrique Burney devint une imitation toujours plus éloignée de l'original. Nous entendons par là qu'après 1800, le style Burney ne correspondait plus vraiment aux romans de Frances Burney.<sup>1675</sup> La question demeure alors de déterminer si aux yeux des critiques, ce style moins différencié perdit en intégrité esthétique ou au contraire s'enrichit de différentes influences. Le mode d'écriture adopté par les romancières anonymes du corpus devint en tout cas de plus en plus représentatif du marché du livre. En effet, il incarnait alors une recette à succès qui mélangeait les différents styles en vogue, matérialisant ainsi une vision de la fiction moins déterminée mais plus inclusive qu'initialement.

Parce que ces romancières qui usèrent de la signature *by a lady* furent si perméables aux modèles dont elles s'inspirèrent, nous pouvons considérer qu'elles représentaient au mieux le

---

though Fay Weldon's foreword says of Brunton's writing only that it 'continues to be a source of pleasure... to those of a bookish kind,' the book, the first full-length monograph on her, emanating from her paternal home of Orkney, is a testimony to the growth of interest in regional writers, and of local pride", "Mary Brunton: Life & Writing", *Orlando*, consulté le 16 mars 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=brunma](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=brunma).

<sup>1673</sup> "I shall support her as long as I can, because she is a Woman, & because I hate her Husband", Le Faye, 216-17.

<sup>1674</sup> Nicholas Foretek, "Jane Austen and the Prince Regent: The Very First Purchase of an Austen Novel", *Georgian Papers Programme* (24 juillet 2018), consulté le 16 mars 2021 sur [georgianpapersprogramme.com/2018/07/24/jane-austen-and-the-prince-regent-2/](http://georgianpapersprogramme.com/2018/07/24/jane-austen-and-the-prince-regent-2/).

<sup>1675</sup> Voir partie I, chapitre 1, III, 2



goût du public à qui il fallait plaire. Nous pouvons même envisager que, imprégnées des lectures de Burney, de Radcliffe, d'Edgeworth, de More, de Brunton, d'Austen, et bien d'autres, elles étaient le public. Du moins le public tel que l'entend Antoine Lilti, c'est-à-dire "l'ensemble des lecteurs anonymes qui ont en commun de lire les mêmes livres et, de plus en plus au XVIII<sup>e</sup> siècle, les mêmes journaux" et qui "partagent les mêmes curiosités et croyances".<sup>1676</sup> Or, comme Siskin le démontre, le public est un juge peu prestigieux comparé aux critiques ou aux pairs car ses goûts sont influencés par les médias et les publicitaires — rien d'étonnant alors que ces écrivaines assimilées au public n'aient pas eu accès au canon littéraire.<sup>1677</sup> De surcroît, la signature pseudo-anonyme de ces romans joua certainement un rôle dans leur trajectoire. L'anonymat explique en partie qu'il soit difficile d'identifier leur postérité de prime abord, comme nous l'étudierons dans la troisième partie de notre développement.

L'évolution de la fréquence et de la teneur des mentions de Burney dans les revues que nous avons repérées a révélé que, même si elle restait la référence par excellence, d'autres noms influents figuraient régulièrement à ses côtés après 1800, notamment Smith, Edgeworth, More, Austen et Scott. Nous avons pu en déduire qu'au moment où la réputation de ces auteurs croissait et que la tournure *by a lady* se raréfiait, l'école Burney disparut, remplacée par un mode d'écriture plus représentatif de ces courants simultanés. De plus, considérer le mélange des modèles et des esprits, revendiqué dans l'article sur *Geraldine*, nous a permis de mieux discerner le rôle de l'école Burney dans la propagation et la dilution de la marque de fabrique Burney, à savoir celui de témoins dans la transmission d'une tradition dont une branche relie Burney aux romancières et romanciers du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous avons voulu montrer dans les chapitres précédents que, par leur nombre et leur caractère ordinaire, les romans de l'école Burney devinrent une norme observable. Il est tentant de partir du principe qu'un produit normé et normatif implique une production conforme à une idéologie dominante.<sup>1678</sup> Pour autant, une caractéristique fondamentale des romans de notre

---

<sup>1676</sup> Lilti voit dans le rôle grandissant du public la conséquence d'une "première révolution médiatique" au XVIII<sup>e</sup> siècle, Lilti 2014, 17-75. Cette définition du public rappelle l'avis de McCrea sur la réserve de Burney face aux "croyances partagées" qui lui permit d'intégrer le canon littéraire.

<sup>1677</sup> Siskin, 369. Nous reviendrons plus en détail sur cette idée dans le dernier chapitre.

<sup>1678</sup> Bourdieu explique que "L'état du rapport de forces [dépend] du degré auquel ses normes et ses sanctions propres parviennent à s'imposer à l'ensemble des producteurs de biens culturels et à ceux-là même qui, occupant la position temporellement (et temporairement) dominante dans le champ de production culturelle (auteurs de pièces ou de

corpus semble faire résistance à cette conception : comment parler d'une idéologie dominante lorsque ses actrices occupent une position désavantageuse dans la société, du fait qu'elles soient femmes et romancières ? La réponse pourrait résider dans la constitution même du système de valeurs du romantisme. Par leurs représentations esthétiques, leur intrigue, la place prédominante qu'ils accordent à la conception du soi au sein de la société et notamment leur traitement de thématiques liées à l'identité de la femme, ces romans sont empreints de romantisme. Nous délibérerons alors de l'existence d'une "idéologie romantique" qui soutendrait ces textes. En interrogeant ces termes, nous chercherons à définir comment ces romans exclus du canon littéraire peuvent informer notre compréhension de la fiction de l'époque romantique aujourd'hui.

## II. Domestiquer le romantisme : esprit du temps et héritage collectif

"Burney eludes the ideologies through which she typically has been read—or, to alter Langford, how, as we interpret Burney, 'any ideology' will 'do,' but none will 'challenge' the 'hegemony' of her narrative" : dès l'introduction de *Frances Burney and Narrative Prior to Ideology*, McCrea dépeint Burney comme une autrice complexe, déroutante même.<sup>1679</sup> "Complexe" — comme le furent appelées Edgeworth et More, ainsi que nous l'avons évoqué — signifie ici réfractaire au catalogage idéologique. Ce qualificatif partagé, entre autres, par trois des romancières influentes de la période couverte par le corpus révèle la détermination et l'embaras des critiques à catégoriser ces écrivaines à la fois transgressives et, à divers degrés, traditionnelles. Leur appartenance idéologique intrigue et pose problème ; elle demande à être résolue, mais les outils d'analyse postérieurs aux autrices se heurtent à bien des résistances. McCrea bat en brèche à plusieurs reprises la critique féministe, surtout. Il trouve ainsi à redire contre les chercheuses et chercheurs qui, selon lui, cèdent à la tentation d'imposer leur idéologie sur Burney : "Not only do the criticisms of Victorian men of letters badly miss her, so do the celebrations of feminist academic critics (who want to do right by her) from the 1980s forward".<sup>1680</sup> Le caractère

---

romans à succès) ou aspirant à l'occuper (producteurs dominés disponibles pour des tâches mercenaires), sont les plus proches des occupants de la position homologue dans le champ du pouvoir, donc les plus sensibles aux demandes externes et les plus hétéronomes", Pierre Bourdieu, "Le champ littéraire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89 (1991), 6.

<sup>1679</sup> McCrea, 16.

<sup>1680</sup> McCrea, 2.

inclassable de la romancière serait d'ailleurs ce pourquoi elle resta longtemps au seuil du canon littéraire.<sup>1681</sup>

À nouveau, Frances Burney constitue le point de départ nous menant aux anonymes qui adoptèrent son exemple. Nous tâcherons tant que possible d'éviter l'écueil relevé par McCrea en nous appliquant à identifier un système de représentation contemporain à ces romans relativement détaché de nos préoccupations actuelles. Nous veillerons à rester prudente avec la terminologie dont les définitions ne font pas l'unanimité et évoluent au fil du temps ou des courants de pensée. Dans cette optique, nous prendrons soin d'explicitier notre acception des concepts centraux à cette partie, mais signalons que la documentation foisonnante publiée sur la notion d'idéologie, par exemple, nous interdit d'en proposer un tour d'horizon complet et nous force à taire de nombreux penseurs jugés fondamentaux. Paul Aron retrace le contexte qui rendit nécessaire la notion d'idéologie en défrichant et contrastant les positions de Karl Marx, Antonio Gramsci, Louis Althusser et Pierre Bourdieu. Il conclut son étude sur l'intérêt actuel de la notion en littérature d'une manière qui nous conforte dans notre exploration du terme :<sup>1682</sup>

Il me semble que l'intérêt présent de la notion d'idéologie se situe sur un triple plan heuristique. Elle implique que le chercheur observe toute *doxa* avec la vigilance critique de celui qui sait combien elle peut déceler de non-dits ou d'intérêts cachés. Elle implique d'observer le littéraire, en toutes ses formes, y compris esthétiques, comme autant d'enjeux à construire (ou à déconstruire). Elle implique enfin que le chercheur s'efforce de situer son travail dans l'espace intellectuel où il évolue et que, si faire se peut, il cherche à expliciter ses prises de position. L'idéologie sert à nous rappeler que le clerc ne vit pas en dehors du monde. En cela au moins, elle reste une notion actuelle et nécessaire.<sup>1683</sup>

Si nous considérons avec Althusser que l'idéologie est un "rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence", dans quelle mesure les romans du corpus qui en sont la représentation expriment-ils la *doxa*, masque ou instrument de l'idéologie ?<sup>1684</sup> Notre objectif sera avant tout d'apprécier en quoi et à quel point leur signification culturelle peut déterminer leur réception et leur héritage actuels. Nous chercherons d'abord à attester que les textes de l'école Burney sont à la fois les produits et les instruments d'une époque, en éprouvant

---

<sup>1681</sup> "on the verge of major author status", McCrea, 15.

<sup>1682</sup> Paul Aron, "L'idéologie", *CONTEXTES*, vol. 2 (2007), 2-4.

<sup>1683</sup> Aron 2007, 6.

<sup>1684</sup> Louis Althusser, "Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)" in *Positions, 1964-1975* (Paris : Les Éditions sociales, 1976), 67-125, consulté le 16 mars 2021 sur [http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser\\_louis/ideologie\\_et\\_AIE/ideologie\\_et\\_AIE\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE_texte.html).

la validité de la notion d'idéologie romantique. Puis, nous prendrons la notion d'héritage à bras-le-corps en évaluant comment l'œuvre collective produite par les romans *by a lady* de l'école Burney put contribuer à notre réception de la période romantique.

### 1. Le roman *by a lady*, produit et instrument d'idéologie

Envisager les romans *by a lady* du tournant du siècle comme produits d'une idéologie romantique impose la prudence. L'expression résulte d'un double anachronisme, puisque le terme "idéologie" n'apparut en Angleterre comme en France qu'en 1796 et que ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle qu'on caractérisa le romantisme comme un mouvement et une théorie sur les arts.<sup>1685</sup> *Le Robert* définit "idéologie" comme suit : "Ensemble des idées, des croyances et des doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe".<sup>1686</sup> Cette acception semble être assez flexible pour tenir compte des différentes visions du romantisme qui coexistent. De nombreux critiques montrent en effet que le romantisme, du moins en Angleterre, est difficile à délimiter car il échappe à toute systématisation.<sup>1687</sup> L'idéologie romantique reflétée dans la fiction de l'époque, à la fois ensemble d'idées et de valeurs, le serait alors par le biais d'un assemblage de traits caractéristiques. Cette vision du romantisme en tant qu'ensemble de traits est ce qui permet à Galperin de considérer qu'Austen et Burney s'inscrivent dans une "identité romantique".<sup>1688</sup>

Identifier Burney ou Austen comme romantiques ne va cependant pas de soi, outre le simple fait qu'elles aient vécu à la période qui correspond à ce qui est étudié aujourd'hui en tant que mouvement. Pourtant, l'étiquette prend du sens lorsque l'on considère que le romantisme est une "formation contre-hégémonique".<sup>1689</sup> Le romantisme, en tant qu'idéologie, pourrait alors être vu comme un principe de résistance aux idéologies dominantes. Autrement dit, il s'agirait

---

<sup>1685</sup> Même si l'adjectif "romantic" existait plus tôt, Butler affirme que le sens que l'on donne aujourd'hui au nom "romanticism" n'apparaît que dans les années 1860, Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background, 1760-1830* (Oxford: Oxford University Press, 1981), 1. L'expression "idéologie romantique" se retrouve en français sous la plume de divers auteurs et fit l'objet d'un numéro de la revue *Romantisme*, Alain Vaillant, (éd.), *Langue et idéologie, Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, n° 86 (1994), consulté le 15 juin 2021 sur [persee.fr/issue/roman\\_0048-8593\\_1994\\_num\\_24\\_86](http://persee.fr/issue/roman_0048-8593_1994_num_24_86).

<sup>1686</sup> "Idéologie", n. f., 3, "dans la terminologie marxiste", *Le Grand Robert*.

<sup>1687</sup> Voir par exemple Robert F. Gleckner & Thomas Pfau, *Lessons of Romanticism: A Critical Companion* (Durham: Duke University Press, 1998).

<sup>1688</sup> William Galperin, "What Happens When Jane Austen and Frances Burney Enter the Romantic Canon", in Gleckner & Pfau, 376.

<sup>1689</sup> Galperin, 382.

moins d'un seul mouvement dominant que de principes et valeurs qui s'y confrontent et le dépassent. Ceux-ci seraient donc absorbés dans l'identité romantique sans lui être subordonnés :

[*The Wanderer*] follows the trajectory of literary history in producing a version of romanticism that has been diverted and tamed from a more expansive, less ideologically hidebound formation. [...] *The Wanderer* owes its prolixity to a more systematic, if largely ambivalent, vitiation of romanticism in the name of feminism. [...] [Burney] projects through her heroine a vision of romanticism that, for admirers and detractors alike, would become—thanks chiefly to its regulated ecumenicism—the received sense of romanticism in the nineteenth and twentieth centuries.<sup>1690</sup>

Ainsi, pour Galperin, un roman tel que *The Wanderer* est authentiquement romantique car il résiste à toutes les idéologies prépondérantes, aussi bien progressistes que conservatrices. C'est cet œcuménisme illustré dans le roman qui, selon lui, permet à Burney de projeter une vision du romantisme "domestiqué", moins chargée d'idéologie politique, celle-là même qui sera transmise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Le romantisme anglais n'est pas une doctrine, cet "ensemble de notions qu'on affirme être vraies et par lesquelles on prétend fournir une interprétation des faits, orienter ou diriger l'action humaine".<sup>1691</sup> Il se distingue à cet égard de son homologue allemand, structuré autour des frères Schlegel qui assignèrent à la faction romantique, composée d'auteurs rassemblés sous une bannière esthétique commune, la mission "d'achever l'entreprise transcendante, entamée avec succès par Fichte dans le domaine de la philosophie, en élargissant notamment au domaine de l'art le cadre jugé trop étroit de la Doctrine de la Science".<sup>1692</sup> L'étymologie du terme "doctrine", du latin "docere", enseigner, éclaire notre propos puisqu'elle permet de mettre en parallèle les différentes écoles de romancières qui cohabitaient au début du XIX<sup>e</sup> siècle et la définition mentionnée plus tôt d'idéologie en tant qu'ensemble des doctrines propres à une société. L'idéologie romantique à l'anglaise, telle qu'elle émerge de nos romans, apparaît alors comme une mosaïque. Principe fédérateur, elle offre un cadre théorique souple et malléable qui, sans être dogmatique, a tout de même quelque chose à nous enseigner.

---

<sup>1690</sup> Galperin, 383-84. Galperin ne s'étend pas sur les connotations négatives du terme "vitiation" mais il qualifie cette dévalorisation d'ironique. D'après lui, en faisant de Juliet le personnage principal confronté à une multitude de difficultés réservées aux femmes plutôt qu'Elinor, la révolutionnaire, Burney sépare littéralement le romantisme du féminisme dans lequel sa position contre-hégémonique réside.

<sup>1691</sup> "Doctrine", n. f., *Le Grand Robert*.

<sup>1692</sup> Ives Radrizzani, "Genèse de l'esthétique romantique : De la pensée transcendante de Fichte à la poésie transcendante de Schlegel", *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4 (1996), 471.

D'autant plus que les romans de l'école Burney ne furent pas simplement des produits mais aussi des instruments de l'idéologie romantique. En effet, Gary Kelly conçoit le roman comme un acteur majeur de la définition et de la mise en œuvre de cette idéologie.<sup>1693</sup> Il passe en revue les différentes manières dont la fiction de la période incarna, modela et arbitra des valeurs, visions et relations entre l'individu et la société *a priori* incompatibles. Il vise ainsi à démontrer que c'est en tant qu'outil de médiation idéologique que le roman dora son blason : "the novel itself gained new prestige as a vehicle for ideological communication in an age of crisis".<sup>1694</sup> De la sorte, les romans *by a lady* accomplirent un travail culturel, ne serait-ce qu'en contribuant à "naturaliser" l'écriture des femmes du fait de la quantité de romans anonymes déversés sur le marché. Plus précisément, les stratégies récurrentes repérables dans les récits du corpus, ce que nous avons appelé l'*ethos* et le jargon Burney, constituèrent un modèle qui propagea une position idéologique sur les genres fictionnels et les rapports sociaux genrés, position que la formule pseudo-anonyme représente. L'idéologie domestique relativement traditionnelle communiquée dans les romans du corpus permit aux autrices de vendre sans heurter leur lectorat, puisqu'elles dénoncent souvent des inégalités de genre sans se rebeller franchement. En tant que *courtship novels*, ils mettent l'accent sur les interactions qui conduisent au mariage et dévoilent le manque de manœuvre dont les femmes disposaient tout en cimentant leur rôle "domestique". McCrea soutient que si Burney ne peut pas être vue comme une féministe, même l'adjectif "domestic" qui lui est parfois accolé ne lui convient pas réellement :

her perplexing politics place her outside any categories, however inclusive, in which we might try to place her. [...] Bannet [...] offers Burney to us as an Egalitarian feminist who "preached independence from all subordination, both at home and abroad, and sought to level hierarchies both in the family and the state"; Matriarchal feminists tried to cunningly rule households and the men who were only their putative heads. Burney [...] partially vindicates Bannet's claim that "the line of fracture" is not to be explained by the "division of spheres". Burney is not domestic (at least in Armstrong's version of domesticity), but she escapes Bannet's formulae by valuing both political traditions and her privacy and by taking public events (which she frequently claims not to understand) as a threat to the latter. Her family's breadwinner, she will not seek "cunningly" or otherwise, to "rule" her "household".<sup>1695</sup>

---

<sup>1693</sup> "A major delineator, definer, and enacter of Romantic ideology", Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830* (Londres : Longman, 1989), xi.

<sup>1694</sup> Kelly, 30.

<sup>1695</sup> McCrea, 104.

La tendance de Burney à échapper aux étiquettes semble une raison de plus de ne pas chercher à apposer sur ses romans et ceux de ses imitatrices une classification trop contraignante.

La dépolitisation partielle de l'idéologie romantique dans *The Wanderer*, évoquée par Galperin et défendue par McCrea, nous encourage à inspecter un autre concept qui désigne un modèle culturel, ou un ensemble de phénomènes culturels, qui pourrait nous aider à cerner le rôle joué par l'école Burney, celui de *Zeitgeist*.<sup>1696</sup> Le terme, littéralement traduit par l'expression "esprit du temps", trouve son origine à la même époque, dans la philosophie historiciste qui émergea à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe occidentale.<sup>1697</sup> Nous nous appuyerons sur la définition de la sociologue Monika Krause qui décortique le terme, à son avis parfois employé sans préciser suffisamment en quoi il diffère d'autres notions voisines: "we understand zeitgeist as a hypothesis for a pattern in meaningful practices that is specific to a particular historical time-period, links different realms of social life and social groups, and extends across geographical contexts".<sup>1698</sup> Krause s'éloigne de la tradition historiciste en ce que pour elle, une période ne correspond pas nécessairement à un tout cohérent ni à un seul *Zeitgeist*. Elle s'intéresse à la manière dont les phénomènes de *Zeitgeist* s'inscrivent dans la durée et l'espace social, tout en cherchant à déterminer quels supports et vecteurs socio-matériels maintiennent leur unité.<sup>1699</sup> Pour ce faire, Krause définit le *Zeitgeist* par rapport à d'autres modèles culturels également pertinents à notre objet d'étude, en précisant qu'ils se recoupent parfois : la culture, la mode, le style et l'idéologie. Elle explique ainsi que le baroque, un *Zeitgeist* avant tout, fut ensuite défini par les historiens de l'art comme un style dont les caractéristiques, telles que l'architecture richement décorée ou le mouvement exagéré en peinture, peuvent se retrouver à diverses époques, y compris aujourd'hui : "a zeitgeist can thus have an afterlife as a style".<sup>1700</sup> À l'inverse du style et de la culture, le *Zeitgeist* est spécifique à une époque. Le style peut être décrit comme un ensemble de propriétés formelles et peut parfois s'observer à différentes périodes, puisqu'il est reproductible (le style Burney, par exemple, adopté par l'école du même nom), tandis que la culture est à la fois transhistorique et spécifique à un groupe (la culture du Royaume-Uni ou la culture anglaise). Au contraire du *Zeitgeist* qui peut concerner différents domaines, la mode

---

<sup>1696</sup> McCrea, 89-91.

<sup>1697</sup> Monika Krause, "What is Zeitgeist? Examining period-specific cultural patterns", *Poetics*, vol. 76 (2019), 4.

<sup>1698</sup> Krause, 1.

<sup>1699</sup> Krause, 2.

<sup>1700</sup> Krause, 3.

s'applique à un seul champ, la littérature si nous prenons l'école Burney, un phénomène voué à être éphémère comme nous l'avons noté. À la différence de l'analyse de pouvoir essentielle au concept d'idéologie que sous-tend un ensemble d'idées explicites (pensons au cas de la doctrine romantique allemande), l'analyse des relations de pouvoir est utile mais secondaire dans le *Zeitgeist* qui englobe un assortiment de significations et de pratiques plus diffuses. Krause ajoute que la notion complexe d'idéologie comprend de nombreux sens, parfois rendus obscurs par un manque de spécificité, dont celui de *Zeitgeist* tel qu'elle l'entend.<sup>1701</sup>

Par conséquent, nous pouvons envisager de parler d'un *Zeitgeist* romantique qui n'interdit pas les variantes nationales, à la suite de Victoire Feuillebois, et considérer que les écrivaines de l'école Burney et leurs romans en sont les vecteurs culturels, ce que les sociologues appellent "media and carriers of culture" :<sup>1702</sup>

we would expect a zeitgeist to affect some social groups more than others, some interactions more than others, and some fields more than others. [...] The sociological tradition provides different possible specifications for these carrier groups: they can be identified by shared social or class-background, or by shared professional background. We can also return to generations as one of the possible carrier groups of zeitgeist. Other groups such as craftsmen or intellectuals may have an experience shaped by generational context. [...] Like people and groups of people, objects, media and technologies are also carriers of culture: they too last longer than situations and in many cases travel across geographical context as they change hands, are copied, used, and interpreted.<sup>1703</sup>

En outre, Krause démontre, en appuyant ses arguments sur la découverte de l'inconscient, qu'un *Zeitgeist* n'est pas toujours définitoire à son moment historique et que son étendue varie fortement.<sup>1704</sup> Peut-être pourrions-nous dans ce cas aller jusqu'à estimer que l'émergence quasi simultanée de différentes écoles de fiction et la multiplication du nombre de romancières qu'elles engendrèrent sont un phénomène culturel de *Zeitgeist* en soi, mais notre ancrage littéraire fait que cette vision des choses ne satisferait pas au critère de transdisciplinarité énoncé par Krause. Il est alors peut-être plus correct de voir les romans en question comme des manifestations du *Zeitgeist* romantique, qui s'exprime dans les vagues narratives concurrentes

---

<sup>1701</sup> Krause, 3-4.

<sup>1702</sup> Victoire Feuillebois (éd.), *Lectures critiques du romantisme au XX<sup>e</sup> siècle* (Paris : Classiques Garnier, 2018), introduction consultée le 16 mars 2021 sur <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:181198>.

<sup>1703</sup> Krause, 6.

<sup>1704</sup> Krause, 8.



du tournant du siècle, à savoir les différentes écoles ou cortèges de romans dans le même esprit, les modes dans l'air du temps ou les esprits de l'époque.

Pourtant, les romans de l'école Burney de la deuxième moitié des années 1780 parurent un peu tôt pour être estampillés comme les incarnations du romantisme, si nous nous référons à la plupart des définitions du mouvement : Kelly donne 1789 pour date de commencement, mais beaucoup considèrent la publication de *Lyrical Ballads* en 1798 comme le point de départ du romantisme anglais en littérature. En revanche, les romancières du début du siècle, Sarah Harriet Burney en premier lieu dans notre corpus, écrivirent en pleine période romantique. Dans le prolongement de l'école Burney et de ses concurrentes, les romans de cette dernière témoignent de l'enchaînement et de la persistance thématique et formelle dans la fiction ; cette imbrication renforce l'argument selon lequel le concept de *Zeitgeist* peut s'affranchir des bornes chronologiques traditionnelles des époques. La perspective de l'écrivaine anonyme, qui établit une continuité entre les textes étudiés, profite donc de l'élasticité du concept dans la définition d'un ensemble temporel cohérent. Dans notre cas, cet ensemble correspond à la période couverte par le corpus unissant Frances Burney à ses imitatrices, précurseurs préromantiques qui ouvrirent la voie aux autrices des vingt premières années du XIX<sup>e</sup> siècle incarnant le romantisme.<sup>1705</sup>

Que nous apporte d'envisager les romans *by a lady* du corpus comme la manifestation d'un *Zeitgeist* ? À en croire Monika Krause, le concept permettrait d'attirer l'attention sur les vecteurs culturels de changement plutôt que sur les différences entre deux périodes comme le veut la pratique majoritaire, ce qui rendrait possible, si cet outil conceptuel devenait plus répandu, de notamment mieux comprendre à quelle vitesse et de quelle manière les cultures changent.<sup>1706</sup> À notre échelle, il permet de mieux faire ressortir l'héritage immédiat des romans de l'école Burney en renforçant la filiation entre eux et les récits des décennies suivantes. En même temps, le concept implique une fin organique aux différentes écoles ou "esprits" rivaux qui conduisirent au roman victorien dont *The Romance of Private Life* (1839), la dernière publication

---

<sup>1705</sup> De la même manière que les poètes préromantiques comme William Cowper, Thomas Grey, James Thompson, William Blake ou encore Robert Burns préparèrent le terrain pour les romantiques.

<sup>1706</sup> "If we were to answer questions about duration, scope, course, and carriers of zeitgeists across a number of cases of zeitgeist, we could address hypothesis about cultural change that go beyond single cases and we could do so in a manner that goes beyond focusing only on changing cultural content and includes the vehicles of cultural change. We can then ask in a systematic manner: How and by what means do cultures change? How quickly do cultures change? How do they change differently at different times?", Krause, 8.

de Sarah Harriet Burney, est parfois cité comme une illustration de ses balbutiements.<sup>1707</sup> Concentrons-nous maintenant sur la façon dont cet héritage se traduit et sur les facteurs qui semblent le restreindre.

## 2. L'héritage collaboratif d'une communauté d'ouvrages, une œuvre cohérente

Si nous nous accordons sur le fait que les romans de l'école Burney incarnent un *Zeitgeist*, il nous semble plus pertinent de considérer que leur héritage est collectif, qu'il ne se jauge pas comme le devenir d'œuvres individuelles. Dans la mesure où le nombre de ces voix anonymes fait leur force en matière de représentativité, nous maintiendrons que leur héritage gagne à être évalué comme la somme des effets produits par une communauté d'œuvres interconnectées grâce à une pratique de signature et un jargon incluant un réseau de motifs, voire les multiples récits appartenant à une seule même œuvre.<sup>1708</sup>

La multiplication des modèles narratifs au tournant du siècle n'est pas incompatible avec l'idée qu'il existe un héritage spécifique à l'école Burney. Au contraire, nous pouvons considérer que celui-ci rencontra après 1800 les héritages d'autres écoles auxquels il se superposa au sein même de ces romans dits "mineurs", un jugement qui fera l'objet du prochain chapitre. Pour être précise, ces voix anonymes, en s'inspirant de différentes écoles, transmutèrent et transmirent leurs principes à leur tour. Nous pouvons également supposer que, considérés comme moins subtils que ceux de Burney, ces romans en amplifièrent et exposèrent les rouages, les rendant ainsi plus facilement identifiables une fois confrontés aux principes esthétiques des autres écoles en vogue. Ainsi, ces adeptes des différents modèles servirent de caisse de résonance aux autrices à succès, leur donnèrent l'occasion de faire école et leur offrirent un forum où cohabiter, permettant en conséquence à la fiction de se diversifier par un jeu d'influences réciproques. C'est à ce titre que ces livres *by a lady* intégrèrent une tradition du roman et s'inscrivirent dans une communauté littéraire, que Doody décline en rappelant notamment à quel point la prise en compte des lectures d'un écrivain peut éclairer notre compréhension de ses romans :

And of course there is always that other community to which we must attend in seeking to understand any literary work. That is the community of all books the author read, the traditions in which the work was done. Without a recognition of that community (as real

---

<sup>1707</sup> Lorna J. Clark (éd.), "Introduction" in Sarah Harriet Burney, *The Romance of Private Life* (1839, Londres : Routledge, 2008), xxvii.

<sup>1708</sup> Pour un développement de l'idée d'œuvre collective, voir le chapitre 3 de la première partie, III, 1.

as the author's relationships with the personal community of family friends and acquaintances), we will not get too far.<sup>1709</sup>

Exemples par excellence de ces ouvrages qui pâturent de ce que Siskin nomme "The Great Forgetting", les romans de notre corpus comptent parce qu'ils furent lus, avant d'être oubliés, y compris par ces rares autrices qui nous sont parvenues en intégrant le canon littéraire.<sup>1710</sup> Austen, en thématissant ouvertement l'écriture, comme dans *Northanger Abbey* entre autres, accorde à ces romans de l'importance. Même si elle ne leur reconnaît pas une influence explicite et individuelle sur son écriture, réagir contre eux en tant que cohorte, comme elle le fait parfois dans sa correspondance, ou écrire par opposition à ce que ces romancières accomplirent (en parodiant le gothique, en critiquant leur influence sur l'imagination fertiles des jeunes filles, etc.) revient déjà à leur donner un rôle, de la même manière qu'elle en donne à ceux de Charlotte Smith. C'est ce qu'implique Olivia Murphy lorsqu'elle qualifie Austen de critique créatrice :

a writer who forms new and sophisticated fiction out of her response to the fiction of other writers. [...] Austen's acute critical attention was drawn to the sexual politics of other women writers, influencing her efforts to demonstrate the ways in which texts form opinions, and ultimately ideologies. The first of Austen's novels to be begun and completed in the nineteenth century, *Mansfield Park* shows Austen's ongoing preoccupation with the literature of the eighteenth century.<sup>1711</sup>

Aujourd'hui, probablement personne ne songerait à contester la place d'Austen dans le développement de la fiction : elle modifia la perception du potentiel de l'écriture des femmes et permit que celle-ci soit moins vue comme une menace pour l'ordre établi. La contribution des romancières avant elle, notamment la foule d'anonymes négligées, rendit la consécration d'Austen possible — ce qui bien évidemment ne minimise en rien son apport extraordinaire. Au contraire, mettre en avant la tradition d'écriture à laquelle les écrivaines hors du commun appartiennent ne fait que crédibiliser davantage leur participation à un débat esthétique de grande envergure, qui lie les problématiques de légitimation de l'écriture des femmes à l'émergence du roman. À un autre niveau, la même raison amène Doody à accentuer les points

---

<sup>1709</sup> Doody 1991, 371.

<sup>1710</sup> Siskin explique comment "the Great Forgetting" engendra "the Great Tradition", résultat de ce qui était reproduit, pour qui, et comment. La dichotomie oppose les textes tombés dans l'oubli et qui ne sont plus publiés à ceux dont on parle encore. Siskin attire l'attention sur le fait que, dans les deux cas, le fait que ces textes aient été ou soient lus n'est pas un facteur primordial, 216.

<sup>1711</sup> Murphy, 290.

communs entre *Evelina* et des textes aussi divers que ceux d'écrivains inscrits dans le canon masculin tels que Swift, Richardson, ou Rousseau.<sup>1712</sup>

D'autre part, l'incidence des récits de Burney sur Austen a souvent été analysée, particulièrement au moment de la réévaluation de l'importance des romans de la première.<sup>1713</sup> Cette connexion nous incite à concevoir qu'Austen, les romancières de l'école Burney et les autres autrices partisans de la signature *by a lady* au début du XIX<sup>e</sup> siècle partagèrent le même matrimoine légué par Burney, sans pour autant être des héritières de même calibre.<sup>1714</sup> L'une transforma ce matrimoine tandis que les autres s'attachèrent surtout à le relayer.<sup>1715</sup> Chronologiquement parlant, les imitatrices de Burney le transmirent aussi à Austen, car elles écrivirent avant que cette dernière n'ait publié. Dans une certaine mesure, les romancières de l'école Burney peuvent alors être considérées à leur tour comme des modèles pour Austen, dans le sens que décrit Barthes :

L'écriture littéraire ne doit pas être seulement située par rapport à ses voisines les plus proches, mais aussi par rapport à ses modèles. J'entends par *modèles* non des sources, au sens philologique du terme (notons en passant que l'on a presque exclusivement posé le problème des sources sur le plan du contenu), mais des *patterns* syntagmatiques, des fragments typiques de phrases, des formules, si l'on veut, dont l'origine est irreprochable, mais qui font partie d'une mémoire collective de la littérature. *Écrire* est alors laisser venir à soi ces modèles et les *transformer*.<sup>1716</sup>

Or, pour nos contemporains britanniques, la représentation de la période paraît indissociable d'Austen et de l'image dérivée de ses romans, une façon de voir due à l'"Austenmania" qui s'est emparée de la culture populaire depuis 1995.<sup>1717</sup> En témoignent les nombreux produits dérivés de

---

<sup>1712</sup> "To suggest that Burney is enabled to write *Evelina* because there is a novelistic tradition conveying a strong and serviceable myth to her, thus enabling her to raise and cultivate her story in the seedbed of this archetype, is certainly not to belittle her. [...] It is in each author's power to vary the myth he or she has received, and to introduce new and strong perceptions", Doody 1991, 369.

<sup>1713</sup> Voir par exemple Barchas, 141.

<sup>1714</sup> Utilisé au Moyen-Âge puis supplanté par "patrimoine", le terme "matrimoine" fit quelques apparitions au courant du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple dans le titre d'un roman d'Hervé Bazin publié en 1967, et fut surtout réinvesti dans les années 2000, sous l'influence d'Amine Azar puis d'Ellen Hertz, une ethnologue qui érigea le terme en outil critique. Le terme continue de gagner du terrain puisque les Journées du Matrimoine existent en Île de France depuis 2015. Azar définit le matrimoine comme "des manières de dire et des manières de faire transmises en lignée féminine par des voies fort variées. L'identité de genre y trouvait de toujours support et consolidation. En tant que partie prenante du processus de civilisation, le matrimoine a subi en Occident un profond bouleversement", Amine Azar, "Crise du matrimoine en France au décours du XVII<sup>e</sup> siècle", *Ashtaroût, Cahier Hors-Série* n°3 (2000), 40.

<sup>1715</sup> Eliza Haywood, Charlotte Lennox ou encore Maria Edgeworth sont aussi régulièrement citées comme autrices combinant satires sociales et comédies domestiques avant Austen.

<sup>1716</sup> Roland Barthes, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue* (Paris : Éditions du Seuil, 1984), 148.

<sup>1717</sup> Voir l'article d'Anna Leszkiewicz, "Austenmania: Why 1995 Was the Year Jane Austen Catapulted into Pop Culture", *New Statesman* (31 décembre 2015), consulté le 16 mars 2021 août sur [newstatesman.com/culture/books/2015/12/austenmania-why-1995-was-year-jane-austen-catapulted-pop-culture](http://newstatesman.com/culture/books/2015/12/austenmania-why-1995-was-year-jane-austen-catapulted-pop-culture).

plus ou moins bon goût, tels que les figurines et décorations de Noël Jane Austen, ou encore les tasses, emporte-pièces, et poupées au crochet de Mr Darcy, qui divisent les "Janeites" autour d'une question non résolue : Austen peut-elle être à la fois grande écrivaine et produit commercial ? Sur un plan assurément plus politique, son effigie est depuis septembre 2017 le seul personnage féminin qui orne les coupures de la Banque d'Angleterre. Pas surprenant alors qu'Austen soit un des rares noms d'auteurs anglais familier des élèves français, même s'ils en ont souvent une image déformée.<sup>1718</sup> L'impression très tangible et matérielle du matrimoine qu'Austen nous a légué peut rendre, par contraste, celui de Burney et de ses imitatrices invisibles.

Pourtant, ces romancières anonymes sont une étape cruciale dans le processus qui établit la littérature comme discipline, au point de faire du roman son représentant certainement le plus populaire aujourd'hui. Paradoxalement, cette institutionnalisation de la littérature qui doit beaucoup à Austen serait aussi la raison pour laquelle de nombreuses écrivaines, parmi elles celles sous notre loupe, furent effacées. En effet, d'après Siskin, la disparition de ces autrices fut une des conséquences du succès de celle-ci : "the taming of writing, through the subsuming of the sentimental within newly comfortable forms, inevitably entailed the disciplinary disappearance of many women writers".<sup>1719</sup> Les autrices de notre corpus et leurs contemporaines participèrent à cette "domestication" de l'écriture des femmes en produisant de nombreux récits facilement accessibles, si bien qu'en 1820, date qui clôt notre sélection, il est possible que le principe d'imitation, une protection indispensable pour les romancières de l'école Burney à une époque où la publication de ces récits de femmes dérangeait, ait été superflu.

Produits et instruments de l'idéologie romantique, les romans de l'école Burney et leurs héritiers peuvent plus justement être assimilés à l'expression du *Zeitgeist* romantique, un concept utile pour comprendre en quoi leur lecture est particulièrement informative. L'héritage que nous pouvons leur reconnaître aujourd'hui est avant tout indirect. Nous avons essayé d'établir que le travail culturel qu'ils accomplirent collectivement influença Austen, dont les romans sont les

---

<sup>1718</sup> Isabelle Bour et Anne Rouhette démontrent que la culture populaire française ne s'est pas réellement approprié Austen, comme l'indique la tendance du public français à la décontextualiser en la tirant vers l'époque victorienne, Isabelle Bour, "Jane Austen victorienne ?" *Revue des deux mondes* (mai 2013), 102-04 ; Anne Rouhette, "'Un auteur' or 'Une héroïne'? Jane Austen in France in the Early Twenty-First Century", *The Journal of Popular Culture*, vol. 53, n° 4, 2020), 811-12.

<sup>1719</sup> Siskin, 206.

vecteurs les plus évidents de notre vision de la Régence et qui, pour beaucoup, incarne à tort ou à raison le romantisme anglais. Notre analyse nous a également amenée à conclure que la disparition de ces romancières dans le champ d'étude littéraire est à la fois une conséquence de leur popularité au moment de leur publication et du succès critique d'autres autrices qui bénéficièrent des changements d'attitude qu'elle engendra. Les problèmes de l'escamotage et du tarissement de ces romancières marchant dans les pas de leurs modèles nous conduit à terminer ce chapitre sur la problématique de la mémoire, à travers les questions du matrimoine culturel et de l'attribution des textes pseudo-anonymes.

### III. Mémoire et identification

Il se peut qu'une œuvre n'ait pas de lecteurs actuels mais qu'elle n'en soit pas moins préservée dans une collection privée ou sur une plateforme numérique. On dira qu'elle attend d'être redécouverte par l'une des incarnations futures de la postérité : qui sait si on ne lui reconnaîtra pas des mérites, à elle qui se tient pour le moment au seuil de la destruction ? Si son empreinte mémorielle est pour le moment minimale, réduite à l'esprit de quelques spécialistes, la potentialité de sa résurgence ne disparaît pas tant qu'il reste des hommes pour s'y intéresser.<sup>1720</sup>

La multiplication des plateformes numériques qui, comme *ECCO* ou *Chawton Novels Online*, permettent d'accéder facilement à des textes longtemps mis de côté, rend possible de redécouvrir et de réévaluer les récits oubliés des écrivaines du corpus, un exemple qui illustre les propos de Benjamin Hoffmann. Dans la mythologie grecque, tous les arts doivent leur existence à Mnémosyne, déesse de la mémoire et mère des neuf Muses, qui connaît tout ce qui a été, tout ce qui est et tout ce qui sera.<sup>1721</sup> Le sujet du devenir des romancières de l'école Burney et de l'héritage de leur œuvre exige que nous nous intéressions à cette notion étroitement liée à celle de la postérité. C'est de cette relation indéfectible que part Hoffmann afin de proposer de remplacer la métaphore du passage à la postérité par celle de l'empreinte mémorielle, "l'espace plus ou moins étendu qu'une œuvre littéraire occupe dans la mémoire d'un individu", qui rend mieux compte du fait qu'"il existe une infinité de positions intermédiaires entre les pôles de la

---

<sup>1720</sup> Benjamin Hoffmann, "L'empreinte des œuvres et le réseau des mémoires. Qu'est-ce que la postérité ?", *Fabula* (2017), § 3, consulté le 16 mars 2021 sur [https://www.fabula.org/atelier.php?Empreinte\\_des\\_oeuvres](https://www.fabula.org/atelier.php?Empreinte_des_oeuvres).

<sup>1721</sup> Marie-Anne Paveau, "Mnémosyne, mère du discours", *La pensée du discours* (Carnet de recherche, 30 août 2013), consulté le 15 juin 2021 sur <https://penseedudiscours.hypotheses.org/12340>.

célébration universelle et de l'oubli définitif, des positions intermédiaires qui jamais ne sont assurées d'immobilisme".<sup>1722</sup>

Afin de nous concentrer sur les limites de la postérité de nos aïeules, nous adopterons ici un angle matériel.<sup>1723</sup> En ce sens, analysons dans un premier temps le concept de patrimoine culturel dans la construction de la mémoire des récits à la Burney avant d'examiner les possibilités de leur attribution.

### 1. Un patrimoine culturel irréalisable ?

Dans son analyse de l'"esprit de patrimoine", Jean-Louis Tornatore explique que l'évolution actuelle du patrimoine culturel immatériel tient à l'émergence de la topique plus récente de la gestion patrimoniale de la nature.<sup>1724</sup> Une conséquence en est que la notion de patrimoine traverse désormais de nombreux domaines (l'art, l'architecture, l'histoire, la mémoire, la culture, la nature, le vivant, etc.) aux enjeux parfois conflictuels, si bien que "le problème que pose le patrimoine est exclusivement et fondamentalement politique". L'anthropologue soulève alors la question de son instrumentalisation :

la notion même de patrimoine est-elle transposable et transmissible ? C'est cela qu'il faut retenir : sous les figures successives de l'esprit du patrimoine, se révèle une interrogation sur la capacité de transformation politique du patrimoine, à être un outil ou une arme, non pas réservé mais à la disposition de tous.<sup>1725</sup>

Le caractère transposable de cette notion nous incite à interroger celle de patrimoine matériel et immatériel, dans son acception de patrimoine féminin qu'emploie par exemple Nathalie Grande.<sup>1726</sup> Si l'expression est aujourd'hui utilisée par plusieurs critiques, elle fait l'objet de peu de théorisation, ce qui explique que nous commencerons par définir la racine "patrimoine" que nous déclinerons au féminin.

Pour Jean Davallon, "le patrimoine fait partie des procédures qui contribuent à l'établissement de la bonne version de la tradition (autrement dit, de l'héritage) que la société ou

---

<sup>1722</sup> Hoffmann, § 4.

<sup>1723</sup> Dans le chapitre suivant, nous étudierons le rapport de ces romans à la postérité par le biais des jugements de littérature.

<sup>1724</sup> Jean-Louis Tornatore "L'esprit de patrimoine", *Terrain*, vol. 55 (2010), 120.

<sup>1725</sup> Tornatore, 124.

<sup>1726</sup> Nathalie Grande, "Deux figures du patrimoine : patrimonialisation comparée de deux actrices du XVII<sup>e</sup> siècle, Mme de Sévigné et Mme de Lafayette", *Recherches & Travaux*, vol. 96 (2020).

le groupe social s'est constituée, en le repérant, l'inventoriant, l'étudiant, le consignat, le conservant".<sup>1727</sup> Le patrimoine est donc le garant d'une continuité entre ses producteurs, ses dépositaires, et la génération actuelle, d'où notre responsabilité de le sauvegarder "pour le transmettre à notre tour".<sup>1728</sup> Davallon se penche en particulier sur la construction sociale de la transmission, une opération qui part du présent et révèle une continuité construite à partir d'une rupture. De là vient le fait qu'il considère le patrimoine comme un mécanisme de "filiation inversé", d'après la formule de l'ethnologue Jean Pouillon, qui "introduit à l'intérieur de la détermination linéaire de l'héritage social une interprétation du jeu des transmissions, [et] ne peut être opératoire qu'à la condition de 'nous' penser, en quelque manière, comme les héritiers d'eux".<sup>1729</sup> Nous pouvons en déduire que les concepts de patrimoine et de matrimoine impliquent une part de création dans le regard présent que nous portons sur le passé en cherchant à le reconstituer.

Pourquoi nous intéresser à la notion du matrimoine culturel matériel des romancières du corpus, alors qu'il serait tentant d'esquiver la question en estimant qu'elle ne les concerne pas ? Nous avons déjà mentionné le matrimoine immatériel hérité par les écrivaines de l'école Burney, nous avons étudié leur contribution en termes d'influence littéraire et comme témoignages du passé, nous nous concentrerons désormais sur les obstacles à la matrimonialisation de Frances Burney d'une part et de ses imitatrices de l'autre. Demandons-nous si et comment le manque de réception matrimoniale peut influencer sur leur trajectoire littéraire et historiographique. Nous nous inspirerons de l'étude de cas contrastive de Nathalie Grande qui, quant à elle, examine les effets de la question du genre sur la réception patrimoniale de Mme de Sévigné et Mme de Lafayette. Bien que son analyse porte sur la littérature française, certains parallèles éclairants entre la réception de Burney et de Mme de Lafayette surtout justifient que certains arguments puissent être réinvestis afin de mieux cerner la situation des autrices qui nous intéressent. Le cas des romancières pseudo-anonymes est plus délicat à aborder puisque les questions de l'anonymat et du patrimoine territorial semblent incompatibles, dans la mesure où l'inconnu rend impossible le repérage d'"ancrages patrimoniaux".<sup>1730</sup> Ainsi, non

---

<sup>1727</sup> Jean Davallon, "Le patrimoine : 'une filiation inversée' ?", *Espaces Temps*, vol. 74-75 (2000), 8.

<sup>1728</sup> Davallon, 9.

<sup>1729</sup> Davallon, 15.

<sup>1730</sup> Grande, 2.



seulement la tournure *by a lady* priva et protégea leurs autrices d'une image publique et, ce faisant, leur interdit de devenir figure publique, reconnue grâce à "l'ensemble des images et des discours associés à [un] nom", mais elle les dissocia également d'une identité physique et des sites associés.<sup>1731</sup> Toutefois, de même que l'identité textuelle de ces récits tend à être déterminée par rapport à leur ressemblance à des textes connus, de même leur identification matrimoniale pourrait passer par celle de leur modèle. Autrement dit, les sites d'un matrimoine de Frances Burney pourraient être les lieux où les anonymes auraient leur place. Ce dernier point se raccroche à la problématique de la réception de l'anonymat comme paramètre de la construction ou de la disparition de la mémoire, un des facteurs retenus par Nathalie Grande pour expliquer le manque de patrimonialisation subi par Mme de Lafayette, celui aussi qu'elle choisit de ne pas développer.<sup>1732</sup>

Nous nous demanderons si un matrimoine territorial est nécessaire à la construction de la mémoire, plus particulièrement si l'absence de site visitable associé aux études Burney l'entrave. Notre analyse s'articule autour d'une interrogation provoquée par le sujet de la table ronde de la Burney Society UK du 31 juillet 2019, animée par Miriam Al Jamil, Gillian Dow, Katherine Fennelly et Claudia Capancioni. Intitulée "Living memory? The challenge of heritage without a house", elle portait sur l'absence de musée dédié à Frances Burney et le problème du lieu qui pourrait l'accueillir. La réflexion amorcée mit notamment en évidence les possibles dangers d'associer Burney, une autrice qui se construisit dans le déplacement, au bonheur domestique de Camilla Cottage. Qui plus est, la raison principale pour laquelle le site ne conviendrait pas est que la maison originale brûla au début du XX<sup>e</sup> siècle, remplacée par une bâtisse de style gothique en 1919.<sup>1733</sup>

Même si la pérennisation d'un matrimoine territorial n'est pas indispensable à ce qu'une autrice reste inscrite dans les mémoires — le cas de Mme de Lafayette en est la preuve — il est remarquable que la patrimonialisation de maisons d'écrivain fleurisse bien plus que toutes les autres maisons d'artistes et de personnages illustres. Aurore Bonniot-Mirloup, qui examine en

---

<sup>1731</sup> Lilti 2014, 13.

<sup>1732</sup> "Mme de Lafayette, parce que son souvenir n'est pas lié à un lieu précis, parce que ses fictions ne le sont pas non plus et déconcertent par leur ton souverainement distancié, parce qu'elle a choisi de publier sous l'anonymat et n'est pas très présente personnellement dans ses œuvres, souffre d'un manque de patrimonialisation qui contraste avec son succès scolaire", Grande, 11.

<sup>1733</sup> Le chantier de réflexion devrait se poursuivre au cours des prochaines années.

quoi ces lieux font sens pour les visiteurs, explique cette tendance par "l'immatérialité de leur œuvre littéraire qui justifie ce besoin de les localiser. Leur maison serait *'l'intermédiaire obligé entre inspiration et écriture'* (Poisson, 1997, p. 3), un lieu qui permettrait d'établir un contact avec l'auteur et son monde imaginaire".<sup>1734</sup> Elle définit le tourisme littéraire de la manière suivante, rehaussant son rôle de gardien de la mémoire :

L'œuvre littéraire, comme d'autres œuvres artistiques, a le pouvoir de véhiculer un imaginaire des lieux, et lorsqu'elle est partagée, de devenir un élément de la mémoire collective ; dans la région qui l'a vue naître, elle est alors un témoignage du passé pour le voyageur comme pour l'habitant. La littérature peut se voir appropriée dans ses aspects matériels (les livres, la maison d'écrivain, ...) comme immatériels (l'imaginaire des lieux développé dans les œuvres, les traces de l'auteur, les parcours en lien avec l'œuvre ou l'auteur, ...). [...] Le tourisme littéraire fait référence à la visite de lieux que l'auteur a fréquentés ou de ceux dont il est fait mention dans ses livres (Squire, 1994 ; Herbert, 1996 ; Robinson et Andersen, 2002). [...] La création d'une "maison d'écrivain" atteste d'une volonté de construire un lieu symbolique afin de mettre en valeur le patrimoine littéraire (Herbert, 2001).<sup>1735</sup>

D'après Mauricette Fournier et Pierre-Mathieu Le Bel, la thèse de Bonniot-Mirloup signale les prémices d'un intérêt du monde universitaire francophone pour le tourisme littéraire, qui occupe son équivalent anglophone depuis plus longtemps. Cette nouvelle attention suggère que "le concept commence à se diffuser", un constat qui semble corroborer l'hypothèse de Tornatore sur la propagation d'un esprit de patrimoine transposable.<sup>1736</sup> Cet essor semble refléter le développement de la notion de mémoire dans l'espace public et l'effervescence autour des questions de la mémoire collective influencées par la publication des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora entre 1984 et 1992. Les enquêtes menées par Bonniot-Mirloup, tout comme son observation des livres d'or de plusieurs maisons d'écrivain et d'écrivaine, dévoilent une de leurs fonctions cruciales qui est d'encourager la lecture de ses œuvres, contribuant ainsi à leur reconnaissance. En effet, ses résultats suggèrent que ces sites remplissent bien souvent un rôle de librairie spécialisée avec pour conséquence que "de nombreux visiteurs achètent un ouvrage à l'issue de leur visite" tandis que d'autres se disent prêts à lire ou relire ces textes.<sup>1737</sup>

---

<sup>1734</sup> Aurore Bonniot-Mirloup, "Tourisme et maisons d'écrivain, entre lieux et lettres", *Via*, vol. 9 (2016), 3.

<sup>1735</sup> Bonniot-Mirloup, 1.

<sup>1736</sup> Mauricette Fournier & Pierre-Mathieu Le Bel, "Le tourisme littéraire, lire entre les lieux", *Téoros*, vol. 37 (2018), 2.

<sup>1737</sup> Bonniot-Mirloup, 6.

Ne serait-ce pas là l'aspect qui serait le plus bénéfique aux romancières de l'école Burney ? Si elles ne peuvent disposer d'un lieu à elles, peut-être auraient-elle leur place sur l'étagère d'une bibliothèque aménagée autour de Frances Burney et de son influence. Considérons alors plus précisément les raisons qui font obstacle à toute effort de matrimonialisation de Frances Burney. La romancière est un exemple d'une légitimation sans patrimonialisation, une distinction que fait Grande dans sa comparaison de Mme de Sévigné et Mme de Lafayette.<sup>1738</sup> Toutes deux furent légitimées (par leur inclusion dans les programmes scolaires et dans la Bibliothèque de la Pléiade, leurs multiples rééditions en collections de poche, etc.), néanmoins seule la première fait partie du patrimoine territorial (musée Carnavalet à Paris, château de Vitré en Bretagne, château de Grignan dans la Drôme). Qui plus est, Grande note que son souvenir est devenu un argument touristique puisqu'il existe de nombreux "Hôtels Sévigné" dans lesquels elle ne logea pas, "mais le nom de la marquise évoque un certain confort et un standing hôtelier de bon aloi".<sup>1739</sup> Cette récupération commerciale du nom Sévigné rappelle l'attitude des éditeurs qui, comme Colburn, cherchèrent à placer leurs nouvelles romancières sous les bons auspices du nom Burney.<sup>1740</sup> Cependant si le nom Burney était à l'époque le gage d'un certain prestige littéraire, l'évolution de la réputation de l'autrice ne fait plus de lui un argument commercial. En comparaison de certaines des romancières qui écrivirent après elle, sa présence médiatique quasi nulle pourrait être un frein à la rentabilité d'un musée qui lui serait consacré tant que celle-ci n'augmente pas.<sup>1741</sup>

Une autre difficulté est de choisir le site qui pourrait être défini comme la maison d'écrivaine de Burney. Tout comme pour Mme de Lafayette, les "hasards historiques" firent que l'autrice peut difficilement être associée à un point d'ancrage local.<sup>1742</sup> Comme le bâtiment qui remplace Camilla Cottage, le lieu de naissance de l'écrivaine à King's Lynn (alors Lynn Regis) ne semble pas être une possibilité convaincante. Si la ville dispose bien d'une "Burney road" qui n'est pas celle où la famille vécut, le fait qu'aucun prénom ne soit précisé suggère que la localité ne

---

<sup>1738</sup> Pour un récapitulatif du processus de légitimation de Burney, voir partie I, chapitre 1, I, 1.

<sup>1739</sup> Grande, 4.

<sup>1740</sup> Voir partie I, chapitre 1, II, 1.

<sup>1741</sup> Nous pensons particulièrement aux nombreuses adaptations des œuvres de Jane Austen, de Mary Shelley, des sœurs Brontë, et de George Eliot mais aussi aux films et téléfilms biographiques qui leur sont consacrés, notamment *George Eliot: A Scandalous Life* de Mary Downes (2002), *Becoming Jane* de Julian Jarrold (2007), *Mary Shelley* de Haifaa al-Mansour (2018), ou encore un film dédié à Emily Brontë de Frances O'Connor en préparation pour 2021.

<sup>1742</sup> Grande, 6.

cherche pas particulièrement à mettre en avant son lien avec la romancière, une impression que conforte une exposition de 2014 destinée à la dynastie Burney prise comme exemple illustre de famille géorgienne.<sup>1743</sup> Parce que "Fanny Burney" ne rédigea par les romans qui la rendirent célèbre à King's Lynn, elle n'est d'ailleurs que brièvement mentionnée sur la liste d'auteurs promus par la page annexée au site officiel du tourisme dans le Norfolk, une liste qui compte Daniel Defoe en raison d'une simple visite : "The novelist and diarist was born in King's Lynn—possibly at 84, High Street—but when she was young her family moved to London where she grew up amongst the capital's literary set".<sup>1744</sup>

Autre piste à peine envisageable, la résidence des d'Arblay à Passy en France est trop isolée pour attirer des visiteurs anglais, et son autrice trop peu connue des Français pour susciter leur intérêt. Nous pourrions alors penser à Londres, où Burney passa de nombreuses années à différentes périodes de sa vie, seulement la capitale présente les mêmes désavantages que Paris pour Mme de Lafayette, à savoir qu'il s'agit d'"un lieu assez contre-productif pour une patrimonialisation territoriale, vraisemblablement à cause de la concurrence de trop nombreux noms d'écrivaines et écrivains. Les régions, les communes se soucient plus volontiers de promouvoir leurs champions locaux que la capitale, qui n'a pas besoin de renforcer son image de marque".<sup>1745</sup>

Il reste alors Bath, que Burney visita fréquemment avant de s'y installer avec sa famille à leur retour de France jusqu'à la mort de son mari en 1818 : elle y fut enterrée à ses côtés ainsi qu'à ceux de leur fils le 15 janvier 1840 sous le regard de Sarah Harriet Burney qui y avait alors établi résidence dans une pension.<sup>1746</sup> D'une part Burney aimait cette ville profondément et commente son expansion dans sa correspondance, de l'autre Bath présente l'avantage unique d'avoir largement conservé son architecture géorgienne et de proposer ainsi le bon décor.<sup>1747</sup> Cet atout

---

<sup>1743</sup> "The festival, which runs until June 21, celebrates Georgian King's Lynn and the exceptional Burney family, most notably Dr Charles Burney, composer, musician and music historian and his daughter, the novelist Frances Burney", Chris Bishop, "Celebrating the Brilliant Burneys of King's Lynn", *Eastern Daily Press* (6 juin 2014), consulté le 16 mars 2021 sur <https://www.edp24.co.uk/lifestyle/heritage/celebrating-the-brilliant-burneys-of-king-s-lynn-676014>.

<sup>1744</sup> "Literary Norfolk", site internet, consulté le 16 mars 2021 sur [http://literarynorfolk.co.uk/king's\\_lynn.htm](http://literarynorfolk.co.uk/king's_lynn.htm).

<sup>1745</sup> Grande, 5.

<sup>1746</sup> Chisholm, 284.

<sup>1747</sup> Dans une lettre du 10 novembre 1816 adressée à Mrs Locke, Burney écrit : "I wish to live at Bath, wish it devoutly, for at Bath we shall live, or nowhere in England. [...] Bath is [...] the only place for us since here, all the year round there is always the town at command and always the country for prospect, exercise and delight. Therefore, my dear friend, not a word but in favour of Bath, if you love me", *J&L*, vol. 9 (1982), 280. À l'inverse, Nathalie Grande explique entre autres le peu d'intérêt de la ville de Paris pour Mme de Lafayette par le fait que la capitale choisit de mettre en

n'est manifestement pas étranger au fait que le "Jane Austen Centre" y est installé et organise tous les ans divers événements et promenades en costume d'époque Régence dans le cadre du "Jane Austen Festival", ni à celui que "Mary Shelley's House of Frankenstein" y a vu le jour dans la même rue que le musée dédié à Austen en juin 2021.<sup>1748</sup> Tout comme Mme de Lafayette "subit de plein fouet le désavantage de ne pas être le membre le plus éminent de la grande famille Lafayette", Burney pâtit de ne pas être aujourd'hui la romancière la plus célèbre qui vécut à Bath.<sup>1749</sup> Même sa tombe dans le cimetière de l'église St Swithin, accompagnée d'une plaque érigée en son honneur par la Burney Society en 2005, est éclipsée par celles adjacentes de George Austen, qui y épousa sa femme Cassandra.<sup>1750</sup> Bath ne mise donc pas sur Burney pour développer la dimension littéraire de son attractivité : son nom ne figure d'ailleurs pas sur la page internet de l'office de tourisme dédiée aux auteurs ayant un rapport, plus ou moins ténu, avec la ville.<sup>1751</sup> Certes, une plaque sur la façade de la maison d'Hesther Thrale commémore sa première visite en 1780, en revanche rien n'indique son passage sur la maison où Burney vécut avec sa famille, aujourd'hui divisée en appartements à louer. Les deux mémoriaux en marbre qui, côte à côte, célèbrent Frances Burney et Sarah Harriet Burney dans l'église St Swithin que nous avons mentionnée en introduction sont les seuls autres témoignages du séjour des autrices, mais ils se trouvent dans une galerie d'ordinaire fermée au public. Si la cadette est quant à elle enterrée à Cheltenham, elle écrivit *The Romance of Private Life* à Bath, lorsqu'elle s'y installa au retour de son séjour en Italie, et y sollicita les conseils d'écriture de sa demi-sœur peu avant sa mort ; ces circonstances esquissent ainsi un nombre de jonctions littéraires encore inexploitées.<sup>1752</sup>

Peut-être le projet de musée consacré à Mary Shelley signale-t-il qu'Austen pourrait perdre les prérogatives de son règne absolu, du point de vue actuel, sur un des plus importants

---

valeur son architecture haussmannienne et de cultiver les traces de la Belle Époque, de sorte qu'un lieu consacré à l'écrivaine du XVII<sup>e</sup> siècle détonnerait dans le paysage, Grande, 5.

<sup>1748</sup> Shelley écrivit la majeure partie de *Frankenstein* lorsqu'elle habitait à Bath juste à côté des bains romains avec Percy Shelley et Clare Clairmont, au même moment où Frances Burney y vivait. Le musée propose une expérience immersive instructive et divertissante ainsi qu'une *escape room*, <https://houseoffrankenstein.com/whats-inside>.

<sup>1749</sup> Grande, 8.

<sup>1750</sup> Les dépouilles des d'Arbly furent transférées dans un autre cimetière de Bath en 1987 quand le premier fut réaménagé.

<sup>1751</sup> "Authors with a Bath Connection", *Visit Bath*, site internet, consulté le 15 juin 2021 sur <https://visitbath.co.uk/blog/authors-with-a-bath-connection/>.

<sup>1752</sup> "Fanny sent a typically witty reply: 'Be better, my dearest old & young Girl for I must not have you slip thro' my fingers.' Sarah Harriet had evidently asked Fanny for suggestions for her chapter-headings: 'I will tell you a short cut to getting mottos—Beg—Borrow—or the other thing—Dr Johnsons Dictionary—and you will find with ease & facility a word for every chapter & no trouble but great pleasure & *délaissement*'", Chisholm, 281-282.

centres de divertissement de l'époque. Dans ce cas, plutôt que de percevoir Austen et Shelley comme des concurrentes pour Frances Burney et d'autres, comme aurait pu le craindre la ville de Paris dans l'exemple de Mme de Lafayette, la valorisation de ce réseau d'écrivaines proposerait une représentation du dynamisme de la vie culturelle de Bath au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle potentiellement bénéfique. Le possible itinéraire effectué par les visiteurs à travers les rues bordées d'architecture géorgienne pourrait satisfaire au désir mimétique dont Fournier et Le Bel rappellent l'importance dans ce type de tourisme culturel en citant Bonniot-Mirloup.<sup>1753</sup> Alors les romancières anonymes de l'école Burney pourraient éventuellement s'intégrer dans une démarche collective de figuration d'une tradition d'écriture. Puisque leur présence matrimoniale ne peut s'appuyer sur leurs parcours de vie individuels, la représentation de leur rôle social consoliderait le "mimétisme expérientiel" des visiteurs.

La manière de localiser ces autrices serait ainsi de faire des lieux de l'univers imaginaire de leur fiction l'"ancrage territorial" de leur matrimonialisation, d'autant que le caractère intime de leurs romans, surtout des correspondances fictionnelles, implique que les descriptions de la topographie de l'intrigue sont fréquentes. Londres vient à l'esprit en premier lieu, or du fait de sa taille, de son architecture, et des raisons déjà évoquées, la capitale ne pourrait pas présenter la même expérience immersive qu'une ville comme Bath, scène courante de passages et exemple significatif de la mode de l'époque.<sup>1754</sup> C'est cette immersion que permet déjà le guide audio "in the footsteps of Jane Austen", téléchargeable sur le site de la ville, qui en 15 chapitres correspondant à 15 points d'intérêt, de la salle des pompes au Royal Crescent en passant par le Theatre Royal et la maison de Beau Nash, propose un circuit à travers la ville illustrée par des extraits des romans d'Austen.<sup>1755</sup> De là à ce que le parcours fasse un détour par la maison et la tombe de Burney, il n'y a qu'un pas ; aisément franchissable, il pourrait être l'occasion, au moins, de mentionner l'influence de Burney sur les imitatrices qui marchèrent sur ses traces et dont Austen lut certainement les récits.

---

<sup>1753</sup> Le tourisme littéraire "peut aller jusqu'à générer un 'mimétisme expérientiel', en particulier lorsque 'le dialogue entre l'œuvre et les lieux [est] instauré par la marche'", Fournier & Le Bel, 5-6.

<sup>1754</sup> La formule "ancrage territorial" est empruntée à Nathalie Grande, 6. Outre les thermes de Bath, le "Fashion Museum" expose déjà une collection de robes et costumes historiques tandis que d'autres musées (Victoria Art Gallery, Holburne Museum, Assembly Room, etc.) consacrent une part importante de leurs collections à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1755</sup> "In the Footsteps of Jane Austen", *Visit Bath*, site internet, consulté le 15 juin 2021 sur [visitbath.co.uk/things-to-do/jane-austens-bath/in-the-footsteps-of-jane-austen/](http://visitbath.co.uk/things-to-do/jane-austens-bath/in-the-footsteps-of-jane-austen/).

La dernière question que nous aborderons concerne la revalorisation des romans de l'école Burney. Il ne faut pas perdre de vue que leur mérite littéraire individuel reste relatif et que l'intérêt de leur matrimonialisation résiderait dans leur apport culturel et narratif collectif plutôt que dans la promotion d'une autrice. Étant donné que ni la signature *by a lady* ni la représentation de ces romancières comme une école n'appellent à l'individualisation, il paraît difficile d'envisager leur matrimonialisation matérielle ou territoriale sans le truchement d'une autrice identifiable et légitimée comme Burney. Sans l'intermédiaire de Burney, la réévaluation de son école semble d'ailleurs non seulement peu plausible mais nierait aussi le caractère imitatif de l'écriture de ces romans, reconnu dès leur publication. Cette conception des choses semble suggérer d'une part que la légitimation précède la matrimonialisation (ou patrimonialisation) et d'autre part que la matrimonialisation de Burney pourrait entraîner la légitimation de ses imitatrices, auquel cas canonisation littéraire et matrimonialisation ne seraient pas seulement un gradient de légitimation mais un cercle vertueux. Si le critère de la publication en livre de poche retenu par Nathalie Grande comme preuve d'une réputation littéraire solide semble inaccessible pour ces autrices anonymes, une étape vers une plus grande reconnaissance serait une réédition savante. Or, la rareté des textes publiés sans nom d'auteur de nos jours nous amène à nous interroger sur les liens entre attribution auctoriale et légitimation. Voyons maintenant comment l'attribution de ces romans *by a lady* pourrait nuire à la vision de ces textes comme œuvre collective.

## 2. Attribution et vision collective

À l'heure où la maison d'édition Baileys publie pour la première fois *Middlemarch* sous le nom de naissance de Mary Ann Evans dans le cadre d'une campagne baptisée "Reclaim Her Name", le problème de l'attribution des œuvres anonymes et pseudonymes écrites par des femmes est plus que jamais d'actualité. Même si la question de l'anonymat en littérature est désormais l'objet d'un grand nombre de recherches, le constat de Robert Griffin qui se concentre sur les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en 1999, comme celui de Foucault trente ans plus tôt, conservent une grande part de vérité : l'anonymat ou le pseudonymat est perçu comme une énigme à résoudre.<sup>1756</sup>

---

<sup>1756</sup> "Anonymity during this period, I would argue, was at least as much a norm as signed authorship. Scholars, naturally, have been aware of anonymous publication as a phenomenon. There are dictionaries, such as Halkett and Laing, which identify the authors of anonymous and pseudonymous works, but as they demonstrate, the

Plus récemment, Gillian Paku résume les deux attitudes adoptées par les chercheurs qui s'intéressent aux pratiques d'anonymat au XVIII<sup>e</sup> siècle afin de traiter de l'étrangeté de ces stratégies de publication pour nos contemporains :

The unrecoverable name can seem uncanny to twenty-first-century readers because it is a somewhat alien idea that books without authorial signatures did sell. Our recent recognition of anonymity's strangeness to us, along with the archival and bibliographical research into anonymity during the eighteenth century and the scholarship on anonymity's forms and functions, might, broadly speaking, be considered one of two main directions that modern studies of anonymity take. Whereas the first attends to the ubiquity and multiplicity of anonymous publication in the period, the second focuses on possible methods of resolving anonymity by way of attribution.<sup>1757</sup>

Ces deux tendances se retrouvent en partie dans les réactions mitigées suscitées par la campagne "Reclaim her Name" qui célèbre les 25 ans du "Women's prize for fiction".<sup>1758</sup> Si pour la romancière Kate Moss qui fonda ce prix en réaction à la liste de présélection exclusivement masculine proposée par le Booker prize, la réédition de ces classiques vise à corriger une injustice en rendant visibles les écrivaines, d'autres comme Eleanor Dumbill soutiennent que cette nouvelle collection est malavisée, car elle remet en cause l'agentivité des autrices qui, dans les exemples concernés, choisirent leur nom de plume ("I wish always to be quoted as George Eliot", écrit Eliot au lexicographe John Murray en 1879).<sup>1759</sup> La position de Dumbill reflète celle de Mark Robson qui

---

bibliographer is interested in solving the puzzle of attribution and no more. Book historians have not fully turned their attention to this topic; they have focused on publishers and readers, on distribution networks and economics, all the things that traditional literary criticism has ignored. Literary criticism as a discipline has been doggedly author-centered", Robert J. Griffin, "Anonymity and Authorship", *New Literary History*, vol. 30 (1999), 883 ; "à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet. Le sens qu'on lui accorde, le statut ou la valeur qu'on lui reconnaît dépendent de la manière dont on répond à ces questions. Et si, par suite d'un accident ou d'une volonté explicite de l'auteur, il nous parvient dans l'anonymat, le jeu est aussitôt de retrouver l'auteur. L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable ; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme", Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?" in *Dits et écrits, 1954-1975* (Paris : Gallimard, 2001), 828.

<sup>1757</sup> Gillian Paku, "Anonymity in the Eighteenth Century", *Oxford Handbooks Online* (2015), 9, consulté le 16 mars 2021 sur <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-37>.

<sup>1758</sup> La collection "Reclaim her Name" inclut 25 livres de femmes ayant adopté un pseudonyme masculin afin que leur œuvre puisse être prise sérieusement, tels que *A Phantom Lover* de Violet Paget (Vernon Lee) ou encore *Indiana* d'Amantine Aurore Dupin (George Sand), Alison Flood, "'George Eliot' joins 24 female authors making debuts under their real names", *The Guardian* (12 août 2020), consulté le 16 mars 2021 sur <https://www.theguardian.com/books/2020/aug/12/george-eliot-joins-24-female-authors-making-debuts-under-their-real-names>.

<sup>1759</sup> "Mosse said the promotion was intended to make sure 'that on the shelf, women are visible, because if their identities are hidden, it's as if women didn't write any of these books, that the past is an unbroken line of beards and every now and again, you get one woman. This collection is purely celebrating some amazing women of the past who have never quite had their due as women'", Flood ; "Eliot's own consideration of the name she should be known by is as complicated a psychological and moral question as any depicted in her novels. However, her wish to be known professionally as George Eliot is resolute and clearly articulated. It helped her separate her personal and



préconise une éthique de l'anonymat défavorable aux efforts d'attribution qu'il qualifie d'usages de contresignature, dans le sens où ce sont pour lui des actes de substitution autant que de restitution de l'identité de l'auteur :

If anonymity is thought of as a radical sense of the unsigned or the unassigned, then the attribution of authorship may be read as an attempt to sign in the place of the author, to correct an oversight on the part of the author, to restore to the text an authority that has somehow been mislaid. Even the "absent-minded" author who has "forgotten" to sign a text might become present through such an assignation. In fact, it is as if there were something suspicious about the anonymous work. [...] Effectively, all attribution seems to contain an element of forgery, of signing on behalf of another.<sup>1760</sup>

Robson affirme que les lecteurs tendent à combler le vide laissé par l'anonymat afin de satisfaire leurs propres désirs, alors qu'il serait plus éthique de notre part de laisser des auctorialités mystérieuses et indécouvrables coexister avec ces pratiques de contresignature. Paku tempère cette posture en rappelant que l'anonymat était souvent dicté par des conventions génériques ou éditoriales, sans que le consentement de l'auteur soit systématique, et qu'à ce titre, il ne devrait pas nécessairement être respecté.<sup>1761</sup> Nous ne chercherons pas à clore le débat autour des mérites des attributions posthumes mais considérerons que la variété des modes et circonstances de non signature, qui rend difficile toute généralisation, invite à ce que nous considérions ces usages au cas par cas. Nous nous concentrerons ainsi sur les limites de l'intérêt d'imputer les récits pseudo-anonymes du corpus à des autrices spécifiques et tâcherons de démontrer que leur attribution sape la vision collective de l'œuvre *by a lady* qui fait sa force.

Tout d'abord, examinons pourquoi, même si nous avons choisi de ne pas donner la part belle à la question de l'attribution des romans du corpus mais de n'en faire qu'un aspect de leur réception et de leur héritage, elle peut difficilement être complètement éludée lorsque l'on traite de textes anonymes ou pseudonymes. La tentation de l'attribution n'a rien de nouveau ; James Raven explique que les journalistes des revues du début du XIX<sup>e</sup> siècle s'évertuaient à révéler

---

professional personas. Choosing a name to publish under is an important expression of agency and using a different name without the author's input and consent deprives them of that agency rather than reclaiming it. [...] The need to project modern gender imbalances that exist in publishing today onto 19th-century authors is understandable but anachronistic", Eleanor Dumbill, "Why it's not Empowering to Abandon the Male Pseudonyms used by Female Writers", *The Conversation* (18 août 2020), consulté le 15 juin 2021 sur <https://theconversation.com/why-its-not-empowering-to-abandon-the-male-pseudonyms-used-by-female-writers-144607>.

<sup>1760</sup> Mark Robson, "The Ethics of Anonymity", *The Modern Language Review*, vol. 103 (2008), 361-62.

<sup>1761</sup> Paku, 7.

l'identité des auteurs qu'ils commentaient alors que Paku considère qu'il s'agissait déjà d'une habitude de lecture du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le suggère d'ailleurs la fascination de Sarah Harriet Burney pour l'autrice inconnue de *Pride and Prejudice*.<sup>1762</sup> Paku justifie l'attrait irrésistible de l'identification pour le lecteur d'aujourd'hui en l'expliquant par notre dépendance au nom de l'auteur pour organiser les programmes scolaires, les rayons des librairies et des bibliothèques ou encore les spécialisations universitaires.<sup>1763</sup> Ainsi, même une collection comme la Chawton House Library Series: Women's Novels spécialisée dans la réédition de textes rares et généralement oubliés ne compte à cette date qu'un seul livre sur 24 publié sans nom d'autrice, alors que le catalogue de la bibliothèque en recense des centaines.<sup>1764</sup> Jennie Batchelor et Megan Hiatt, les éditrices dudit ouvrage intitulé *The Histories of Some of the Penitents in the Magdalen House, as Supposed to Be Related by Themselves* (1760) précisent tout de même dans la préface que l'absence d'identification tient à l'impossibilité de percer son mystère avec certitude plus que d'un choix délibéré, bien qu'un certain nombre d'indices laissent penser que Sarah Fielding ou Sarah Scott pourraient en être l'autrice.<sup>1765</sup> Batchelor va plus loin que Paku et précise que le domaine de l'histoire littéraire des femmes a besoin d'héroïnes sous la forme d'autrices nommées dont le genre peut être vérifié, puisqu'il privilégie ce concept en tant que catégorie analytique.<sup>1766</sup> Anne Rouhette observe la même habitude chez les éditeurs français, qui présentent régulièrement Austen comme une autre de ses protagonistes avec pour conséquence de minimiser son génie créatif.<sup>1767</sup>

Demandons-nous alors si la tentation de l'attribution est évitable. La perspective de Raven suggère que d'autres approches sont possibles pour identifier les récits anonymes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Raven cherche à brosser un portrait de leurs autrices en les définissant

---

<sup>1762</sup> "Reviewers had now begun to participate in the 'outing' of novelists, contributing to the pressures, particularly for those writers with professional careers or Society profiles, to conceal their identity from the novel-reading public", Raven 2003, 159 ; "Although the urge toward attribution was much stronger in some cases and in some readers than others, it was certainly an eighteenth-century reading habit, as much marginalia attests", Paku, 9. Voir partie III, chapitre 1, II, 1.

<sup>1763</sup> Paku, 9.

<sup>1764</sup> *Novels Online* en dénombre 28 sur 78, un écart de proportion qui suggère un décalage important entre les pratiques de publication spécialisée, la quantité de textes disponibles, et les objets d'intérêt des critiques.

<sup>1765</sup> Jennie Batchelor & Megan Hiatt (éds.), *The Histories of Some of the Penitents in the Magdalen House, as Supposed to Be Related by Themselves* (1760, Londres : Routledge, 2007), 10.

<sup>1766</sup> Batchelor 2016, 72.

<sup>1767</sup> Rouhette 2020, 820, 824.

statistiquement de manière à repérer des tendances.<sup>1768</sup> Sans surprise, les chiffres qu'il compile lui permettent de démontrer que l'anonymat était la norme (plus de 80% des nouveaux romans publiés entre 1750 et 1790 étaient anonymes), ainsi que nous l'avons rappelé en présentant notre sujet, et que la signature *by a lady* était particulièrement en vogue à la fin des années 1780, au moment où la quantité de romans publiés augmenta sensiblement (près d'un tiers des nouveaux romans furent signés *by a lady* en 1785 contre presque un quart deux ans plus tard).<sup>1769</sup> Ce qui ressort de son analyse de l'attribution de certains de ces textes est qu'elle est loin d'être toujours fiable : Raven mentionne différents exemples pour lesquels l'examen des circonstances qui entourent la publication sème le doute sur l'auctorialité de ces romans attribués à une autrice, que ce soit peu après ou bien après leur parution. L'étude des reçus et des registres tenus par les éditeurs révèle en effet la difficulté de retracer les relations qu'ils entretenaient avec leurs autrices présumées, puisqu'elles avaient bien souvent recours à un intermédiaire, comme ce fut aussi le cas de Frances et Sarah Harriet Burney.<sup>1770</sup>

Le même phénomène s'observe dans les romans qui nous concernent spécifiquement. Comme nous l'avons déjà signalé, nous savons peu de choses sur les quelques romancières du corpus qui furent identifiées et l'attribution de certains de leurs textes ne fait pas l'unanimité. C'est le cas de *Constance* ou encore de *Things by their Right Names* de Frances Jacson, incorrectement attribué à Alethea Lewis jusqu'à la fin des années 1990, comme le furent d'autres récits interconnectés par leurs titres.<sup>1771</sup> Parce que ce dernier peut être considéré comme un héritier de l'école Burney en raison de ses similitudes avec les textes de Burney et de ses imitatrices, il complète notre étude sans en être un des objets premiers. Son identification, qui établit des liens entre différents récits, est surtout utile comme exemple de la versatilité des autrices dans leur choix d'éditeurs (ou réciproquement) : *Plain Sense* (1795) et *Disobedience* (1797)

---

<sup>1768</sup> "Who exactly were the novelists who fed the demands of ambitious booksellers and circulating librarians and created the rage for the novel in the age of Burney, Austen, and Scott?", Raven 2003, 142-43.

<sup>1769</sup> Raven 2003, 143, 145. Voir aussi les chiffres que nous avons exploités dans la partie I, chapitre 3, introduction et I, 2.

<sup>1770</sup> Raven cite entre autres l'attribution de *The Sylph* (1778), dont nous avons déjà discuté, celle de *Fatal Follies* (1788), ou encore les romans de Mrs Ross, Elizabeth B. Lester, Henrietta Maria Young et Elizabeth Thomas, 152.

<sup>1771</sup> "The arguments for FJ's authorship, first put forward by Joan Percy in 1997, derive from a six-volume manuscript 'Family Memorials' written by her great-nephew Charles Roger Jacson, a Lancashire landowner and Justice of the Peace, who was about twenty-five when his great-aunt died, so that he was in a position to supplement family reminiscence with his own memory", "Frances Jacson: Writing", *Orlando*, consulté le 16 mars 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=jacsfr](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=jacsfr).

furent publiés par la Minerva Press, *Things by they Right Names* (1812) par Robinson, *Rhoda* (1816) et *Isabella* (1823) par Colburn. Son évolution de parcours rappelle par ailleurs celle de Sarah Harriet Burney.<sup>1772</sup> À part rappeler au lectorat que chaque roman *by a lady* est le fruit d'un individu et de ses "intentions", l'attribution des romans du corpus n'est donc pas des plus significatives pour notre étude. Cependant, mentionnons que seules deux des autrices de l'école Burney profitent d'une entrée dans *Orlando*, Tomlins et Hawkins, et que *The Victim of Fancy*, le deuxième roman de Tomlins est aussi le seul de ces récits à avoir été réédité récemment. Cette observation paraît confirmer qu'un nom d'autrice rend la classification de la littérature plus aisée et pourrait ainsi permettre plus facilement la reconstruction d'une réputation littéraire.<sup>1773</sup>

Nous pouvons retenir de ces remarques que ni la fiabilité ni la pertinence de l'attribution de ces romans ne sont certaines. En l'absence de circonstances connues, l'attribution qui s'appuie sur des preuves matérielles et biographiques, comme procède *Orlando*, est souvent impossible ou de l'ordre de la supputation. Pourtant, dans le cas de ces récits anonymes fréquemment écrits par des néophytes, les preuves tangibles sont plus probantes que la comparaison stylométrique généralement inexécutable.<sup>1774</sup> Sans lot prédéfini d'autrices et d'échantillons d'écriture à comparer, c'est-à-dire une sélection d'autrices identifiables dont les textes sont disponibles en format exploitable, les techniques employées dans la plupart des cas ne peuvent pas l'être : "The majority of published works in authorship attribution focus on *closed-set attribution* where it is assumed that the author of the text under investigation is necessarily a member of a given well-defined set of candidate authors".<sup>1775</sup>

Il nous paraît alors bon de stipuler à nouveau que si nous n'avons guère utilisé les noms des autrices identifiées, à l'exception des Burney ou de celles connues sous leur nom propre, ce

---

<sup>1772</sup> Voir partie I, chapitre 1, II, 1. *Clarentine* (1796) et *Geraldine Fauconberg* (1808) furent publiés chez Robinson, *Traits of Nature* (1812), *Tales of Fancy* (1816 et 1820) et *The Romance of Private Life* (1839) le furent chez Colburn, plus opportuniste.

<sup>1773</sup> Le dernier roman de Sarah Harriet Burney existe aussi dans la Chawton House Library Series, comme *The Victim of Fancy*, mais il ne fait pas partie du corpus principal. Cette réédition constitue une étape importante du regain d'intérêt envers l'autrice au cours des vingt dernières années.

<sup>1774</sup> Efstathios Stamatatos définit le rapport entre attribution et stylométrie comme suit : "One crucial issue in any authorship attribution approach is to quantify the personal style of authors, a line of research also called stylometry (Stamatatos, 2009). Ideally, stylometric features should not be affected by shifts in topic or genre variations and they should only depend on personal style of the authors.", "Authorship Attribution Using Text Distortion", *Proceedings of the 15th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics* (2017), 1138-39.

<sup>1775</sup> Stamatatos, 1138.

n'est pas un oubli mais un choix. Il nous semble que l'étiquette *by a lady* des éditions originales ainsi que la formule *by the author of* mettent mieux en lumière la dynamique collective qui nous intéresse. Désigner les textes par leur titre plutôt que comme l'œuvre de telle ou telle romancière permet de considérer plus commodément ces romans comme la communauté d'ouvrages que nous avons déjà présentée qui, mis en réseau par leur signature et leur jargon, composent l'œuvre de l'école Burney. Puisque notre argument veut que l'intérêt principal de ces récits provienne de leur correspondance à un phénomène de mode, donc de leur collaboration, recourir systématiquement aux noms parfois incertains des romancières minerait notre propos. En outre, bien qu'il soit généralement impossible de connaître avec certitude les raisons du pseudo-anonymat de ces autrices, autrement dit, qu'à l'inverse des romancières sélectionnées par le projet "Reclaim her Name", leur volonté personnelle reste inconnue et la question de l'agentivité irrésolue, l'hypothèse sans doute la plus probable que nous avons explorée est qu'elles souhaitaient vendre leurs romans sans nuire à leur réputation plutôt que devenir célèbre. Enfin, non seulement la signature *by a lady* est déjà un témoignage de l'air du temps en soi, mais l'effacer risquerait surtout de dénaturer l'horizon d'attente qu'elle suscitait.<sup>1776</sup>

Nous ne cherchons donc pas à résoudre le problème de l'attribution, puisque dans le cas des romancières de l'école Burney, remplacer leur pseudo-anonymat serait un acte de substitution ou de contresignature, pour réinvestir la terminologie de Robson, qui éclipserait une pratique de signature porteuse de sens, aussi vaste soit-il. Nous concentrer sur les identités des écrivaines oblitérerait la vision collective qui donne du sens à la fois au corpus et à cette signature. Pour autant, nous ne pouvons nier les points positifs que l'attribution de certains de ces textes pourrait avoir sur leur réception actuelle : il suffit de penser à Austen et à la trajectoire qu'elle aurait pu suivre si son identité n'avait pas très vite remplacé la formule *by a lady* dans l'esprit de son lectorat. Toutefois, Austen est loin d'être un exemple typique et aucune des romancières de l'école Burney ne se distingue des autres comme elle le fait. L'empressement de ses contemporains à la démasquer, comme ils le firent pour Frances Burney, implique qu'elle était à part dès le début. Son réinvestissement de la tournure *by a lady* en 1811 n'est par ailleurs pas à prendre comme une forme de collaboration à une œuvre codifiée mais plutôt la réinterprétation créative d'un héritage. En outre, si Robson appelle à respecter l'anonymat

---

<sup>1776</sup> Voir partie I, chapitre 3, II, 2.

comme étrangeté qu'il nous faut reconnaître sans la neutraliser immédiatement, il reste malheureusement difficile de penser la postérité d'autrices anonymes dont les ancrages ne correspondent pas aux classifications institutionnelles (l'absence de nom les empêche ainsi de faire partie des projets de redécouverte de type biographique comme *Orlando*) et qui n'autorisent pas leur lectorat à projeter leur imaginaire sur une figure d'autrice.<sup>1777</sup> Signalons que cette inclination familière et confortable à se représenter l'écrivaine en tant qu'individu afin de plus facilement la cataloguer nous conduira dans le chapitre suivant à examiner une autre prédisposition à la classification, celle du jugement de littéarité.

Nous avons tâché d'explorer les possibles et les limites de l'empreinte mémorielle laissée par les imitatrices de Burney. Dans ce but, nous avons vu que la question épineuse du matrimoine territorial avait sa place pour ces autrices obscures par le biais de la matrimonialisation difficile, quoiqu'envisageable, de Frances Burney. Tributaires de leur modèle de leur vivant, elles le seraient également dans la tombe, une association qui aurait le mérite de rendre leur contribution littéraire visible sans la surestimer. L'analyse de la problématique de l'attribution nous a amené à conclure que l'identification individuelle systématique des autrices de l'école Burney saperait la dimension collective de leur œuvre, même si son absence contribue à entériner leur disparition. Pour schématiser, leur pseudo-anonymat est à la fois un frein à leur postérité et la raison pour laquelle leurs textes nous intéressent aujourd'hui. Le paradoxe peut se résumer de la manière suivante : sans nom d'autrice identifié, ces récits ne sont pas considérés comme partie intégrante du matrimoine et peinent à être légitimés. Mais si leur attribution rayait leur étiquette de la mémoire, leur construction en réseau pourrait être discréditée et leur mérite individuel sans doute jugé insuffisant pour que leur revalorisation soit une priorité — d'autant que les œuvres de certaines romancières plus innovantes et élégantes ont encore du mal à marquer les esprits du grand public.

\*\*\*

La notion polysémique de reconnaissance accompagne la réception des romancières de l'école Burney. Elle émerge d'abord dans une phase d'identification (reconnaissance par leur

---

<sup>1777</sup> Robson, 363.

comparaison aux romans de Burney), puis revêt le sens d'obligation (reconnaissance de leur dette envers le modèle narratif qui permet leur classification) et enfin de légitimation (reconnaissance de leur contribution au développement d'une tradition romanesque). Si leurs noms, pour celles dont les ouvrages leur ont été attribués, ne demandent pas tous à être distingués individuellement, leur contribution collective à la progression du roman et de l'écriture des femmes, en revanche, le mérite.

Nous avons voulu montrer que l'héritage de ces romancières dépendait en partie de la réception de Burney et notamment de l'évolution de son influence au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Si elle perdue après la vague de romans écrits sur les modèles d'*Evelina* ou de *Cecilia*, la tendance des critiques à la mesurer à d'autres romancières à la mode dans les revues marque la fin d'une école Burney identifiable par sa marque de fabrique. Bien qu'elles aient pris un modèle spécifique comme point de départ — "could [they] have chosen a better?" — elles finirent par incarner idéologie de l'époque, aussi peu doctrinaire fût-elle, ou plus précisément le *Zeitgeist* romantique.<sup>1778</sup> L'héritage de ces romans est donc précieux à plusieurs égards. Du fait de leur caractère ordinaire, ils sont un reflet fidèle du goût et nous fournissent des éléments représentatifs du lectorat, du genre romanesque et des écrivaines.<sup>1779</sup> Du reste, leurs schémas narratifs répétés d'un roman à l'autre traduisent un paradigme ; ces romans dépeignent un système de pensée dont ils sont les garants. Alors, ces textes peuvent être envisagés comme des maillons de la mémoire collective, en tant que traces d'une période révolue qui restent accessibles aujourd'hui sans médiation. Ces considérations nous invitent à lire dans ces romans autant de témoignages de l'air du temps, d'une époque de transition, plutôt que de les voir comme une étape encore négligée dans un récit téléologique de la littérature, sensible à une logique de progrès esthétique. Enfin, notre réflexion autour du concept de matrimoine et de la question de l'attribution des textes nous a permis de dévoiler les obstacles à la construction de la mémoire affrontés par ces récits pseudo-anonymes. Nous avons pu suggérer que leur place d'intermédiaires dans une tradition d'écriture leur vaudrait une position intermédiaire entre l'oubli et la gloire, dépendante de leur modèle et de leurs diverses influences sans doute plus "littéraires". Voici pourtant une appréciation équivoque et sujette à caution qui nous invite, dans

---

<sup>1778</sup> *Monthly Review*, vol. 76 (1787), 450.

<sup>1779</sup> Nous reviendrons sur les liens entre ces récits et le goût dans le chapitre prochain (III).

le dernier chapitre, à étudier la réception des romans du corpus à travers le questionnement des mécanismes de la renommée et des jugements de littéarité.



---

### CHAPITRE 3 :

## ENTRE RECONNAISSANCE ET MARGINALISATION, DÉPASSER LES JUGEMENTS DE LITTÉRARITÉ

---

Pour les spécialistes de littérature, [la postérité] est synonyme de responsabilité. [...] Ainsi importe-t-il à la fois de questionner les jugements transmis par les incarnations antérieures de la postérité au sujet des "écrivains majeurs" dont nous hésitons parfois à nous avouer que certaines de leurs œuvres nous paraissent ennuyeuses ou manquées, de même qu'il est nécessaire de partir en quête des auteurs dont l'empreinte mémorielle est minime sans qu'il en aille nécessairement d'un manque de mérite de leur part.<sup>1780</sup>

Benjamin Hoffmann met à nu la division entre les auteurs majeurs et mineurs transmise à la postérité. Il signale un parti pris de l'histoire, consolidé par les instances critiques au fil du temps. Dans notre analyse de la trajectoire des romans de l'école Burney, son argument nous invite à disséquer un obstacle à la légitimation des autrices que nous n'avons pas étudié de près dans le précédent chapitre, celui de l'origine et de la validité des jugements de littérarité, c'est-à-dire ce qui fait la valeur littéraire de ces textes et qui en décide. À l'orée de ce dernier chapitre, il nous reste à questionner ces évaluations esthétiques, une tâche qui nécessite que nous analysions les mécanismes de la reconnaissance dès la publication de ces récits. En ce sens, nous explorerons les interactions entre le point de vue de ces romancières sur la célébrité, que nous pouvons inférer de leurs réactions à Frances Burney, et les obstacles qui leur bloquent l'accès à la postérité.

Dans *Divided Fictions: Fanny Burney and Feminine Strategy*, Kristina Straub pose une question qui fait écho à l'expérience de Burney en 1778 : "was the successful woman novelist notorious or simply famous? A prodigy or a freak?"<sup>1781</sup> Si la relation complexe de Burney à la célébrité est établie depuis longtemps et a fait l'objet de discussions approfondies, il reste à étudier la manière dont elle put affecter les espoirs et les ambitions de ses imitatrices. Nous avancerons que la question de Straub trouve en partie réponse dans l'exemple fourni par ces romancières promptes à "se prendre pour une Burney".<sup>1782</sup> Notre réflexion autour de la postérité de l'école Burney nous amènera à tenter de déconstruire un certain nombre de polarisations

---

<sup>1780</sup> Hoffmann, § 8.

<sup>1781</sup> Straub, 152.

<sup>1782</sup> "Almost every female of sensibility (and we observe it with much regret), is apt to imagine herself a Burney, and to believe that she cannot be better employed than in *favouring the public with a pretty novel*", *Monthly Review*, vol. 77 (1787), 162-3.

dépendantes les unes des autres, ou au moins participant à la même logique de classification de la littérature. Parce que nous héritons de ces textes et des jugements dont ils furent l'objet, notre position exige, comme le suggère Hoffmann, que nous réévaluions ces avis portés sur une œuvre collective dont la sérialité invalide ces perceptions binaires.

Notre argumentation se déroulera en trois temps. Après avoir discuté des dangers et de l'attractivité des statuts de célébrité et de génie à l'époque, nous nous concentrerons sur la formation des jugements de littéarité catégoriques afin de mesurer leurs conséquences sur la réception à long terme des romans du corpus. Pour finir, nous étudierons comment l'école Burney pourrait dépasser ces clivages grâce à sa fonction collaborative de "société de goût".

## I. De la célébrité au génie : dangers et attractivité

Pour commencer, nous passerons au crible les deux concepts bien distincts de célébrité et de génie. À travers ces deux notions aux contours problématiques à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous appréhenderons les questions de la reconnaissance publique et de la réception des écrivaines du corpus. Plus exactement, nous présenterons des liens et similitudes entre elles afin de démontrer non seulement qu'elles furent fondamentales au choix de Burney comme modèle, mais aussi qu'elles jouèrent un rôle néfaste dans le processus de mémoire. Nous nous soucierons principalement du positionnement des romancières de l'école Burney, même si nous nous appliquerons à construire notre argumentaire à partir de la perspective de leur modèle, prise comme un pôle d'attraction. L'entreprise est délicate car la célébrité et le génie suscitaient toutes deux des réactions contradictoires ; il nous faudra donc moduler à chaque fois les généralisations. À cet effet, nous tâcherons notamment de circonscrire plusieurs formes de reconnaissance ou mécanismes de notoriété dans notre premier point consacré à l'influence de la relation de Burney à la notoriété sur la trajectoire de ses épigones. Puis, nous procéderons d'une manière similaire en retraçant le statut du génie littéraire à ce moment de l'histoire des idées, afin de préciser comment le discours qui qualifia Burney de génie influa sur la réception de son école.

### 1. Frances Burney et la notoriété : entre besoin de reconnaissance et célébrité indésirable

Dans son analyse de la manière dont Frances Burney mit à profit son statut professionnel pour gagner en assurance, Brian McCrea la considère comme une célébrité qui vécut

secrètement.<sup>1783</sup> Pensons à son horreur lorsque les commerçant se pressaient pour l'apercevoir après le succès de *Cecilia*, une expérience qui lui fit écrire à sa sœur Susanna que sa popularité rivaliserait probablement avec celle de Richardson ou de Fielding.<sup>1784</sup> Comprendre ce conflit entre la romancière publique et le moi privé est primordial pour saisir comment sa perception de sa célébrité littéraire évolua, un tiraillement présent depuis ses débuts : "the self-defining and self-referential limits of Evelina's power reflect Burney's contradictory desire to create a public identity as author and then to deny that identity by burying it in anonymity".<sup>1785</sup> Ainsi, lorsqu'un pamphlet plutôt doux désigna "dear little Burney" comme l'autrice d'*Evelina* au moment où l'écrivaine composait *The Wiltings*, ses journaux révèlent qu'elle fut contrariée au point d'être incapable de s'alimenter, de boire et de dormir pendant plus d'une semaine.<sup>1786</sup> Pour elle, le pamphlet confirmait ses craintes que la publication de son roman finirait par exposer sa réputation de femme à de mauvais traitements.

Cette angoisse est manifeste à la lecture de ses journaux.<sup>1787</sup> À plusieurs reprises, Burney réitère ainsi sa volonté de préserver son honneur avant tout : "I would a thousand Times rather forfeit my character as a *Writer*, than risk ridicule or censure as a *Female*".<sup>1788</sup> Kristina Straub y voit la marque d'un besoin d'approbation personnelle démesuré ; d'après elle, Burney resta persuadée qu'aucun succès littéraire ne pouvait contrebalancer la publication de son nom, bien que les encouragements de Hester Thrale et de Samuel Johnson l'aient convaincue de persister à écrire.<sup>1789</sup> En conséquence, la romancière aurait cherché à se rassurer en s'appuyant sur des sources de soutien émotionnel extérieures pendant la majeure partie de sa carrière. Mais lorsque *Camilla* fut publiée en 1796, Johnson, Burke et Reynolds, les trois figures emblématiques qui jouèrent un rôle crucial dans la réception d'*Evelina* et contribuèrent à renforcer la confiance en soi de Burney en tant qu'autrice, étaient soit morts soit très malades. Désormais privée de l'égide de ses "mentors paternels", Burney attribua les critiques mitigées de son troisième roman, moins

---

<sup>1783</sup> "a celebrity who lived privately", McCrea, 5.

<sup>1784</sup> "Even if Richardson or Fielding could rise from the Grave, I should bid fair for supplanting them in the *popular Eye*", cité par Doody 1988, 150.

<sup>1785</sup> Straub, 153.

<sup>1786</sup> *D&L*, vol. 1, 134.

<sup>1787</sup> "pray [...] that Heaven may spare me the horror irrecoverable of personal abuse—Let them Criticise, cut, slash, without mercy my Book,—& let them neglect me,—but may God avert my becoming a public Theme of Ridicule", *D&L*, vol. 1, 107.

<sup>1788</sup> *D&L*, vol. 1, 135.

<sup>1789</sup> Straub, 168.

bien accueilli que les précédents, à leur disparition : "those immense Men whose single praise was Fame and Security, who established by a Word, the two elder sisters, are now silent".<sup>1790</sup> Non seulement Burney apparie la célébrité et la sécurité comme les deux faces désirables de la même médaille, mais elle fait aussi mine de croire que son succès découle de la réputation de ses protecteurs plutôt que de sa propre marque de fabrique.

L'anxiété de Burney est loin d'être unique. Anthony Mandal souligne la reprise de la difficulté à accommoder la bienséance avec la notoriété sous la plume d'autrices de la même époque, telles que Jane Austen, Mary Shelley et Mary Brunton. La correspondance de cette dernière révèle qu'elle commença à écrire *Self-Control* sans intention de le publier, de peur d'être stigmatisée comme d'autres femmes de lettres : "To be pointed at—to be noticed and commented upon—to be suspected of literary airs—to be shunned as literary women are, by the more unpretending of my own sex; and abhorred, as literary women are, by the more pretending of the other! [...] I would sooner exhibit as a rope-dancer".<sup>1791</sup> L'hyperbole de Brunton qui relie l'écrivaine à la danseuse de corde porte à croire que, si les deux professions épousent aux yeux de la société la même tendance à l'exhibitionnisme, celle de romancière est encore plus inconvenante. Dans *Traits of Nature*, Sarah Harriet Burney insiste plus généralement sur le caractère transgressif de la notoriété féminine grâce à Mrs Elmer, un personnage exubérant et égocentrique : "her craving appetite for notoriety makes her guilty of many outrageous breaches of true feminine delicacy".<sup>1792</sup> Ces deux citations aussi diverses qu'elles soient témoignent parmi d'autres des marques d'infamie portées par les écrivaines à la mode et nous amènent à nous intéresser à la définition de la notoriété, notamment féminine.

Si la distinction entre diverses formes d'estime est objet de discours depuis Cicéron, Antoine Lilti avance à la suite d'autres historiens, critiques littéraires et historiens de l'art (par exemple Fred Inglis, Tom Mole et Michael Rosenthal) que le XVIII<sup>e</sup> siècle vit l'émergence d'un "topique de la célébrité".<sup>1793</sup> À travers son étude de cas de figures masculines (Rousseau, Voltaire, Garrick, Reynolds, Byron et Liszt, pour en citer quelques-unes), ses travaux rendent clair le fait que la notoriété était une préoccupation majeure en France comme en Angleterre aux XVIII<sup>e</sup> et

---

<sup>1790</sup> *J&L*, vol. 3, 205, cité dans Straub, 169.

<sup>1791</sup> Mary Brunton, *Self-Control* (1811, Anthony Mandal, éd., Londres : Routledge, 2013), xxxvi.

<sup>1792</sup> *Traits of Nature*, vol. 2, 279.

<sup>1793</sup> Cicéron sépare "gloria", une renommée à rechercher, de "fama", qui touche à la vanité, Lilti 2014, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, 127, 15.

XIX<sup>e</sup> siècles. Lilti différencie surtout la célébrité moderne de la gloire et de la réputation. Contrairement à la gloire, un jugement réservé à ceux qui accomplirent de grandes choses justifiant que l'on se souvienne d'eux, la réputation est une forme localisée de notoriété dans laquelle le caractère d'une personne est connu et jugé par ses pairs.<sup>1794</sup> Cette dernière est essentielle pour comprendre la culture de l'honneur cruciale pour le maintien de l'ordre social pré-moderne. La réputation était l'essence de la place d'une personne au sein la société, mais elle exclut la notion de postérité. À l'inverse de la gloire, la réputation n'était pas l'apanage de la fine fleur mais importait pour tous, y compris les femmes et les roturiers. La célébrité, en revanche, était quelque chose de nouveau. Il s'agit, d'après Lilti, d'une troisième forme de notoriété particulièrement moderne, une sorte de "réputation très étendue" qui amena le grand public à obtenir des informations souvent intimes au sujet d'une personne qu'il ne connaissait pas personnellement.<sup>1795</sup> Autrement dit, la célébrité moderne contribua à la création de personnalités publiques par la médiation de masse de la vie privée.

En effet, Lilti met en avant la première "révolution médiatique" des Lumières des deux côtés de la Manche comme la raison principale de la naissance de la culture de la célébrité, favorisée par une plus large diffusion de la presse périodique, des portraits de poche et des biographies de personnalités. Comme l'avance Brian Cowan, la publicité facilitée par l'efflorescence de l'imprimé, l'accent mis sur la nouveauté, le scandale et les personnes extraordinaires, ainsi que la multiplication d'espaces sociables propices à la discussion (salons, cafés, académies, loges maçonniques) créèrent simultanément un terrain fertile qui permit ce phénomène.<sup>1796</sup> Cependant, Cowan nuance la perspective de Lilti puisque lui ne voit pas la célébrité, un terme déjà rencontré au XVI<sup>e</sup> siècle, comme une "invention" moderne mais plutôt comme un processus qui explique déjà le succès des hagiographies.<sup>1797</sup>

---

<sup>1794</sup> Lilti 2014, 12.

<sup>1795</sup> Lilti 2014, 13.

<sup>1796</sup> Cowan identifie notamment le théâtre commercial post-restauration comme un creuset de nouvelles célébrités, Brian Cowan, "Histories of Celebrity in Post-Revolutionary England", *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 32 (2019), 87.

<sup>1797</sup> "Arguments such as those adumbrated by Lilti, Tillyard, and others tend to draw too fine a distinction between the modernity of celebrity and other more traditional forms of fame or notoriety. Like so many other aspects of the pre-modern world, the history of celebrity can be understood as a *process* (rather than an invention) that has always existed in one form or another in most societies. Curiosity about the lives of others (including people who are otherwise strangers) is not uniquely modern, after all, as any reader of Herodotus will quickly discover. The history of modern celebrity needs to be placed within a much longer *durée* history of fame", Cowan, 85, 89.

Il abonde toutefois dans le sens de Lilti en reconnaissant l'impact de la nouvelle conception du soi propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, reflétée et renforcée par l'essor de l'épistolaire et du roman sentimental. Ce facteur contribua à transformer la distinction entre la sphère privée et la sphère publique. Clifford Siskin précise ainsi que même lorsqu'il est publié, un roman relève de la sphère privée, dans la mesure où il est généralement écrit et lu à la maison, donc accessible et produit en termes privés.<sup>1798</sup> Dans ce genre de roman, les domaines privé et public sont inversés, puisque ce qui est considéré comme intime est précisément ce qui est recherché et révélé.<sup>1799</sup> Cette inversion est, selon Lilti, une des raisons de la célébrité écrasante de Rousseau, amplifiée par la publication de la *Nouvelle Héloïse* après laquelle ses lecteurs galvanisés lui écrivirent en masse. Rousseau devint pour certains une sorte d'"ami imaginaire", l'objet d'un "transfert affectif [...] encouragé par le principe même du roman sentimental qui vise à émouvoir et promouvoir la vertu par un processus d'identification aux dilemmes moraux".<sup>1800</sup> Le style épistolaire favorisa une "intimité amicale fantasmée" qui n'est pas sans rappeler la relation tissée entre Burney et ses lectrices ou encore la connivence construite par les narratrices des romans de l'école Burney.<sup>1801</sup> Par ailleurs, comme les romans sentimentaux conduisent le lectorat à se soucier de la vie intime de personnages qui leur ressemblent, ils expriment des intérêts et des affects nouveaux, différents de ceux des littératures précédentes.<sup>1802</sup> Lecteurs et lectrices sont amenés à se préoccuper de personnages qui appartiennent au même monde social qu'eux, à se concentrer sur eux-mêmes et à faire preuve d'empathie plutôt qu'à admirer des héros extraordinaires. De cette manière, l'admiration et la pitié sont supplantées par la curiosité et la compassion car l'accent n'est plus mis sur les exploits du passé mais sur les situations actuelles, sur l'ici et le maintenant.

Ce déplacement accompagne le passage de la recherche de la gloire à la culture de la célébrité, un glissement qui fit redouter à de nombreux auteurs d'une part, que leur notoriété ne s'estompe avec le temps et, de l'autre, que leur œuvre ne soit éclipsée par leur image publique. Qu'ils soient philosophes comme Rousseau ou romancières comme Burney, les auteurs de l'époque partageaient visiblement l'appréhension que leur célébrité puisse être préjudiciable à leur reconnaissance et postérité futures. Bien que Lilti n'en traite pas de manière approfondie, il

---

<sup>1798</sup> Siskin, 164.

<sup>1799</sup> La vogue *Pamela*, mentionnée dans le chapitre 2 de la première partie (II, 2), en est un exemple édifiant.

<sup>1800</sup> Lilti 2014, 169.

<sup>1801</sup> Lilti 2014, 172.

<sup>1802</sup> Lilti 2014, 19.

mentionne la suspicion vis-à-vis de la célébrité féminine, particulièrement forte encore au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Tandis qu'un homme public voyait décupler son potentiel de séduction (Byron, Chateaubriand, Liszt), la célébrité d'une femme continuait d'être perçue comme illégitime. La "femme publique" demeurait aux yeux de la société dangereusement proche de la catin, un point de vue qui fait écho aux inquiétudes de Brunton et de bien d'autres. C'est donc parce que l'émergence de la célébrité comportait des enjeux genrés spécifiques que Burney considérait la perte de sa réputation d'écrivaine moins risquée que la possibilité de desservir son statut de femme.

Pourquoi nous attarder ici sur cette délimitation de la célébrité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Comme nous pouvons estimer avec McCrea que Burney occupait le statut de célébrité, fût-ce à contrecœur et avec inconfort, le positionnement des écrivaines qui reproduisaient son style et son *ethos* est d'autant plus intrigant. Nous avons exploré en deuxième partie quelques scènes où Burney ainsi que ses écrits apparaissent dans les romans de ses imitatrices, passages qui témoignent de la notoriété de l'autrice, tout comme la scène de liesse autour de Sophia Lee dans *The Victim of Fancy* manifeste la circulation de la célébrité littéraire. En sus d'illustrer la notoriété des romancières telles que Burney, nous pouvons supposer que l'école du même nom amplifia la célébrité de l'autrice de livre en livre, comme pourrait le faire le bouche à oreille, sans pour autant assurer sa postérité ni même nécessairement consolider sa renommée littéraire, puisque ces textes restèrent éphémères. Peut-être pourrions-nous voir ces imitatrices comme des admiratrices avant tout, des "fans" qui entretenirent la célébrité de leur modèle, d'après la relation esquissée par Cowan : "Just as the bourgeois public sphere relies upon active debate for the construction of legitimacy through ratification by 'public opinion,' so do modern celebrities rely upon the participation of their fans and followers in the making and the maintenance of their fame".<sup>1803</sup> Elles auraient alors pris part à un cercle vertueux : en contribuant à renforcer cette célébrité, elles cultivaient la curiosité dont Burney était l'objet depuis la publication d'*Evelina*, un des critères faisant d'elle un modèle attirant et enviable.<sup>1804</sup>

---

<sup>1803</sup> Cowan, 87. La relation entre admiration et création fera l'objet de notre attention en III. 1.

<sup>1804</sup> Une trentaine d'années plus tard en 1823, une certaine Jane Fisher que Devoney Looser identifie avec prudence comme étant Mary Russel Mitford poussa plus loin la participation du public au phénomène de célébrité en écrivant ce qui semble être le premier exemple de "fan fiction" représentant Austen, publié cinq ans après sa mort dans *The Lady's Magazine*. Austen y visite notamment la narratrice, qui aspire à devenir romancière, dans un rêve au cours duquel l'autrice plane au-dessus de cette dernière avant de déposer sur ses lèvres une copie dorée de *Persuasion* qui éblouit son admiratrice. La narratrice y voit un bon présage qui l'encourage à prendre Austen pour modèle : "excited

Intéressons-nous désormais aux prémices de la postérité de Burney. L'évolution de sa place dans le canon littéraire confirme que sa crainte de voir l'enthousiasme populaire pour sa personne porter atteinte à la réception de son œuvre n'était pas sans fondement.<sup>1805</sup> Initialement, cette curiosité envers Burney en tant qu'individu raviva la curiosité des Victoriens pour ses écrits alors que ses romans étaient laissés pour compte, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent. En effet, l'édition de ses journaux par Charlotte Barrett, deux ans après sa mort, donna lieu à de nombreuses réimpressions dans des éditions révisées à la fin du siècle tant ils plurent au lectorat. Kate Chisholm insiste sur l'engouement suscité par ces écrits personnels : "the seven volumes that eventually appeared between 1842 and 1846 brought Fanny a host of devoted Victorian readers, who were entertained by the diaries just as their Georgian predecessors had been by the novels".<sup>1806</sup> Un article dithyrambique publié dans *The New Monthly Magazine* offre un aperçu remarquable, mais sans doute biaisé, de cette réception favorable des écrits personnels de Burney. En plus d'être le rédacteur en chef de la revue, Henry Colburn est aussi l'éditeur de ces journaux, jugés meilleurs encore que *The Life of Samuel Johnson* de James Boswell qui détenait jusque lors la palme des écrits biographiques.<sup>1807</sup> Nous nous souvenons que Colburn était également l'éditeur des romans de Sarah Harriet Burney, un tacticien connu pour son manque d'objectivité. Il est bien possible que réinventer l'héritage et la figure d'autrice de Frances Burney comme diariste, en préservant la qualité de la marque Burney, ait été à son avantage.<sup>1808</sup> L'extrait suivant de l'article mentionné captive notre intérêt :

we can offer of it, an expression of the affectionate admiration (we can find no other phrase for the feeling) for the entire personal and intellectual character of its writer, with which its perusal has impressed us. For the highest attributes of the heart and intellect, and those which are rarely found together; [...] for an intense anxiety to *deserve* the applause of the well-judging portion of mankind, without the smallest care about *obtaining* it;—in a word, for the loveliest and most endearing qualities of a feminine heart, united to the most useful and valuable attributes of a masculine mind,—we never

---

my already raised ambition to tread in the footsteps of the amiable person whom I proposed to myself as a model", Devoney Looser, "Genius Expressed in the Nose", *Times Literary Supplement* (décembre 2019), consulté le 25 mars 2021 sur <https://www.the-tls.co.uk/articles/genius-expressed-in-the-nose/> et *The Lady's Magazine*, vol. 4 (avril 1823), 218, consulté le 25 mars 2021 sur <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.510690/page/n239/mode/2up>.

<sup>1805</sup> Dans le chapitre précédent, nous avons déjà retracé la relation entre Burney et le canon littéraire mais nous souhaitons désormais mettre l'accent sur la notoriété de la romancière juste après sa mort.

<sup>1806</sup> Chisholm, 285.

<sup>1807</sup> *The New Monthly Magazine*, vol. 64 (1842), 271.

<sup>1808</sup> Voir partie 1, chapitre I, II, 1.



remember to have encountered, either in books or in real life, any character claiming such unmingled esteem as that of Dr. Johnson's "Dear little Burney".<sup>1809</sup>

D'abord, l'article semble encenser aussi bien l'écrivaine renommée que la personne privée, c'est-à-dire qu'il évoque une réconciliation entre le domaine public et la modestie féminine. Ensuite, il s'appuie sur des stéréotypes, les meilleures qualités du cœur étant féminines et celles de l'esprit masculines, en présentant le caractère de Burney comme une alliance des deux genres. Ce faisant, cet article constitue un exemple saisissant d'une longue tendance des critiques et lecteurs à juger les esprits des autrices selon leur degré indéfinissable de "masculinité", une tradition qui fit notamment l'objet de la réflexion controversée de Virginia Woolf autour du concept d'androgynie en littérature tel qu'il apparaît dans *A Room of One's Own* (1929).<sup>1810</sup> Sous la plume du journaliste, Burney mérite l'attention et l'estime du lectorat après sa mort parce que la valeur du sens de l'observation et de l'esprit d'analyse manifestes dans ses journaux s'ajoute aux qualités éminemment féminines déjà attachées à son nom.

Quelques décennies plus tard, le caractère androgyne dépeint dans *The New Monthly Review* laissa place à une autre perspective. Bien que changeante, la couverture médiatique que Burney reçut au courant du XIX<sup>e</sup> siècle lui permit de renaître de ses cendres et ranima sa popularité en produisant ce que Susan Civale appelle "un héritage mythologisé", faisant de Burney l'incarnation rassurante d'une féminité dépassée.<sup>1811</sup> Certaines chercheuses comme Chisholm mettent en évidence le fait que le succès mérité de ses journaux valut à Burney d'être préservée dans nos mémoires car son habileté à documenter les événements de son temps est ce qui la distinguait de la masse des écrivaines "mineures", une notion que nous développerons dans la suite de ce chapitre :

Without *The Diary and Letters of Madame d'Arblay*, it is possible that Fanny Burney would be known to us only as one of those minor lady novelists who were so numerous during the Georgian period. But her real skill was as a reporter, a witness, and in her diaries she has left an extraordinary historical document.<sup>1812</sup>

Pourtant, parce que Burney était alors surtout vue comme une autrice de journaux intimes, certains périodiques tels que la *Edinburgh Review* la jugèrent indigne d'être incluse dans la

---

<sup>1809</sup> *The New Monthly Magazine*, vol. 64 (1842), 284.

<sup>1810</sup> Elizabeth Wright, "Re-evaluating Woolf's Androgynous Mind", *Postgraduate English*, vol. 14 (2006), 4-5. Woolf oppose notamment l'esprit androgyne d'Austen à ceux de Charlotte Brontë et de George Eliot, plus féminins.

<sup>1811</sup> Civale, 237. Voir le chapitre précédent, I, 1.

<sup>1812</sup> Chisholm, 286.

prestigieuse collection *English Men of Letters* malgré sa célébrité. Nous l'avons vu, Civale soutient ainsi que sa réputation littéraire pâtit du succès de ses journaux. Concentrons-nous sur la formule employée par la chercheuse :

The classification of Burney as a diarist rather than a novelist, then, dilutes her literary reputation. Life writing here features as a lower form of art. Though a diarist may succeed through innate talents, an artist must hone creative powers through conscious effort. Burney has entered the canon, critics agree, but it is on the second tier, where mediocre writers may be safely relegated with no threat to those at the top.<sup>1813</sup>

L'image que Civale emploie pour qualifier le jugement esthétique porté sur l'œuvre de Burney concorde avec celle utilisée dans certains articles sur les romans qui nous concernent, notamment *Terentia* (1791) : "*Terentia* will hold her place on the second shelf, though the author, with more care, might have claimed a higher station".<sup>1814</sup> Cette représentation hiérarchique et verticale que nous continuerons de questionner suppose d'emblée différents axiomes : l'évaluation littéraire est à peine séparable de la figure de l'autrice, les romancières et leurs textes sont jugés les unes ou les uns par rapport aux autres et, plus généralement, les mêmes principes de jugement qui s'appliquèrent à Burney pesèrent sur ses imitatrices. Ainsi, l'œuvre de Burney peut être considérée comme un corpus délimitant les canons du bon goût littéraire que ses émules s'efforcèrent de reproduire.

La remarque de Civale contient un autre élément qui nous interpelle. Elle invite à réfléchir aux origines de la création littéraire, un sujet brûlant dans les discussions esthétiques du début du siècle. En effet, en opposant les "talents innés" de la diariste aux "efforts conscients" de l'artiste, elle rappelle le débat sur les racines et la définition du génie, particulièrement polémique lorsque le terme s'applique à l'œuvre d'une femme. Cette question du génie est explicitement soulevée dans *Lumley-House*, un roman qui, rappelons-le, constitue un échantillon typique de l'école Burney. Nous nous attacherons à déterminer si l'origine supposée de la créativité littéraire des romancières, génie inné ou savoir-faire selon les critiques, influe sur la manière dont les textes de notre corpus furent reçus. Nous nous demanderons également si les épigones de Burney s'accordaient avec leur modèle et les critiques sur cette question.<sup>1815</sup>

---

<sup>1813</sup> Civale, 256.

<sup>1814</sup> *Critical Review*, vol. 4 (1792), 352.

<sup>1815</sup> Notre réflexion poursuivra certaines problématiques attenantes au principe d'imitation traitées dans le chapitre 2 de la première partie mais aussi dans le chapitre 3 de la deuxième partie portant sur l'imagination.

## 2. L'influence du "génie" sur la réception de l'école Burney

I plead not, alas! for venturing into the World, that I am transported by the wild effusions of Genius; yet I should be most unwilling to suppose myself influenced by the egregious folly of vanity. I am sensible that the Mediocrity of my Talents has distanced me from the first, but I hope that the humility of my Sect has at least guarded me from the Second.<sup>1816</sup>

Dans le projet d'introduction de *Cecilia*, jamais publié avant 1988, Burney s'interroge sur les motivations des auteurs et distingue deux raisons principales à l'écriture, deux "sectes" guidées par le génie d'une part ("the Founder of the school of Letters", "animated by all the fire of genuine abilities) et la vanité de l'autre ("the Patroness [...] emboldened by all the arrogance of self-sufficiency"). Si elle se dit encouragée par le succès rencontré par son premier roman ("as the fortunate Editor of *Evelina*"), elle demeure néanmoins prudente car consciente des attentes désormais associées à sa réputation.<sup>1817</sup> Burney déclare appartenir à une troisième classe d'écrivains, "[the *Quakers* of Litterature] who are neither blinded by self Love nor allured by Ambition, who are fearfully & feelingly awake to the perils [which] surround them, yet urged by an impulse irresistable [*sic*]", qu'elle exhorte à traiter avec compassion : "rather Court than shun them, &, like the ill-fated starlings, see the Destruction with which they are threatened yet plunge in to it headlong".<sup>1818</sup> L'extrême délicatesse avec laquelle Burney dénonce les affronts faits aux auteurs, et *a fortiori* aux autrices, montre la précarité de leur position tout comme de la versatilité de la réception littéraire, quelles que soient les motivations de l'auteur concerné. Cette insécurité nous conduit à étudier comment les opinions contemporaines à l'école Burney sur l'élan créatif purent nuire à la réception de ces romancières. Nous avancerons que l'existence d'un génie littéraire, cette puissance intellectuelle et créative innée, d'un type exceptionnel ou exalté, aux origines inexpliquées voire divines, impliquait un catalogage entre une élite créatrice qui en aurait été pourvue et les autres, une hiérarchisation qui fut reproduite par les critiques ultérieurs. Puisque le génie n'est pas quantifiable, qualifier un auteur de génie favoriserait une certaine mystification difficile à remettre en cause. Nous verrons également que même s'il apparut sous la plume d'autrices, Burney parmi elles, et s'il s'agissait d'une qualité occasionnellement attribuée à une femme par les critiques, le génie restait avant tout masculin.

---

<sup>1816</sup> *Cecilia*, 945.

<sup>1817</sup> *Cecilia*, 943.

<sup>1818</sup> *Cecilia*, 945.

Notons que, sans grand étonnement, plus de recherches semblent être publiées sur le génie des poètes romantiques à la toute fin et au-delà de la période qui nous occupe (de 1815 à 1830 notamment) que sur la délimitation du génie dans la fiction des années 1780, décennie qui vit l'essentiel du noyau de l'école Burney. Cette tendance s'explique par la place croissante occupée par cette notion dans les débats littéraires et moraux. Julian North signale ainsi le nombre de biographies écrites sur Byron dans les années qui suivirent sa mort afin de répondre à la demande du lectorat fasciné par son génie.<sup>1819</sup> Certains dialogues de *Geraldine* (1820) sur le génie et l'immoralité des poètes sont à la fois une illustration criante des perspectives contradictoires sur la question dans le roman évangélique des années 1820 ainsi que dans la presse et la preuve de l'évolution des points de vue depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Hormis l'ouvrage très complet de Christine Battersby qui couvre la période du Moyen-Âge à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, assez peu de références sont disponibles sur les liens entre le génie, les femmes, et le roman.<sup>1820</sup> La thèse récente de Caroline Essex qui retrace le concept de génie depuis la fin des Lumières précise bien qu'il s'agissait d'une caractéristique genrée mais ne consacre que quelques lignes à la question :

The sources discussed in the present thesis invariably take for granted that genius is a male quality, and this necessarily depicts the masculine angle. Over the course of the period under discussion, as the gender roles became more rigid and sharply defined during the nineteenth century, genius was more firmly established as a masculine quality. Whilst in the late eighteenth century individuals might be seen to possess both feminine and masculine qualities, during the nineteenth century beliefs about the gender roles became more dichotomous.<sup>1821</sup>

Elle insinue que le positionnement épistémologique des penseurs du XIX<sup>e</sup> siècle écartait la possibilité d'un génie androgyne que le discours critique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle n'interdisait pas totalement.<sup>1822</sup>

---

<sup>1819</sup> North mentionne par exemple *The Life and Genius of Lord Byron*, un ouvrage compilé à la hâte par Cosmo Gordon dans les mois qui suivirent le décès du poète en 1824, *The Domestication of Genius: Biography and the Romantic Poet* (Oxford : Oxford University Press, 2009), 73.

<sup>1820</sup> Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (Bloomington : Indiana University Press, 1989). Il existe en revanche des sources traitant du génie et de l'émergence de l'auteur ou du génie dans les magazines littéraires, mais les plus récentes couvrent elles aussi la fin de la période romantique, par exemple : David Higgins, *Romantic Genius and the Literary Magazine: Biography, Celebrity and Politics* (Londres : Routledge, 2005).

<sup>1821</sup> Caroline J. Essex, *In Pursuit of Genius: Tracing the History of a Concept in English Writing, from the Late Enlightenment to the Dawn of the Twentieth Century* (dir. Michael Neve, thèse de l'University College de Londres, 2015), 14.

<sup>1822</sup> En revanche, Battersby précise qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le génie était dissocié des femmes biologiques mais pas nécessairement du féminin. Par conséquent, à partir de la période romantique, le génie était typiquement un homme féminin ("a feminine male", "a third, supermale sex") alors qu'une créatrice devait renier son genre pour espérer être

L'instabilité du concept de génie à l'époque de la publication d'*Evelina* peut s'observer par l'usage que Burney fait des italiques pour insister sur le caractère nouveau de cette acception du terme, proche du sens actuel de don ou habilité naturelle, qui ne figurait pas dans le dictionnaire de Johnson.<sup>1823</sup> Dans le même ordre d'idée, Jennie Batchelor démontre que les contradictions notables entre le discours tenu par Burney dans sa correspondance privée sur l'acte d'écrire et son *ethos* affiché dans la première introduction de *Cecilia* accentuent l'ambivalence du concept appliqué à une autrice :

Though she would characterise the author in the draft introduction to *Cecilia* as a passive "genius" on whose mind novels are mystically written, Burney elsewhere emphasised the hours and effort exhausted in the writing of novels and plays. When she was first forced to put down *The Witlings*, she wrote to her father lamenting the "Time" lost and "buried in the mere trouble of *writing*".<sup>1824</sup>

Pourtant, l'auteur de génie dont Burney brosse le portrait dans cette introduction n'est pas la créatrice de *Cecilia*, comme nous l'avons déjà souligné, mais un auteur indéfini, à qui elle fait systématiquement référence au masculin, à qui elle ne semble pas s'identifier tout à fait. L'incertitude du positionnement de Burney sur la question du génie féminin nous permettra de le comparer au point de vue de ses imitatrices. Puisqu'il est de toute façon impropre de chercher à être publiée lorsque l'on est une femme, Burney semble choisir de mettre l'accent sur l'application, la patience et les efforts nécessaires afin de produire un récit, c'est-à-dire des vertus féminines.<sup>1825</sup> C'est également ce que suggère la modestie conventionnellement affichée par les

---

digne de ce statut : "A woman who created was faced with a double bind: either to surrender her sexuality (becoming not *masculine*, but a surrogate *male*), or to be *feminine* and *female*, and hence to fail to count as a genius", 3, 5. C'est dans ce climat que des autrices comme George Eliot et George Sand optèrent pour un pseudonyme masculin. Cette vision genrée du génie persista après leur siècle. Encore en 1961 dans *The Nature of Genius*, Andrew Gemant soutenait que les femmes de génie n'étaient pas juste "masculines" mais des "pseudo-mâles" anormales : "Gemant's use of George Sand to epitomise the problem of female genius—and to prove all talented women unnatural freaks—could (apart from the scientific jargon) have been written over a century before", 21.

<sup>1823</sup> *Evelina*, 417, note 38 ; "Departing from the traditional classical tropes, the Enlightenment conception of 'genius' represents a move to internalisation. As genius became less an attendant spirit, muse or deity acting externally on a person, as it had been identified in one of its classical senses, it became instead a force possessed by and acting inside the person", Essex, 29.

<sup>1824</sup> Voir *Cecilia*, 943-6 et Frances Burney, *Journals and Letters* (Peter Sabor, Lars E. Troide, Stewart Cooke & Victoria Kortés-Papp, édés., Harmondsworth : Penguin, 2001), 128, cités dans Jennie Batchelor, "Woman's Work: Labour, Gender and Authorship in the Novels of Sarah Scott", Jennie Batchelor & Cora Kaplan (édés.), *British Women's Writing in the Long Eighteenth Century: Authorship, Politics and History*, 20.

<sup>1825</sup> Et ce dès sa première publication, comme en témoigne sa correspondance et en particulier la réponse enflammée de Samuel Crisp : "my dear Fanny, for God's sake don't talk of *hard Fagging*! It was not *hard Fagging*, that produced such a Work as *Evelina*! — — — it was the Ebullition of true Sterling Genius! you wrote it, because you could not help it! —it came, & so you put it down on Paper! —leave *Fagging*, & Labour, to him

----- who high in Drury Lane,

romancières de l'école Burney dans les préfaces de leurs romans.<sup>1826</sup> L'alternative que Burney esquisse dans le projet d'introduction de *Cecilia* insinue que si le génie est une compulsion incontrôlable, l'autrice qui ne saurait résister au besoin impérieux d'écrire n'encourrait pas le même déshonneur que celle poussée par la vanité. Qu'en est-il alors du rôle du génie littéraire dans les romans de l'école Burney ?

Concentrons-nous sur *Lumley-House* (1787) qui aborde la question directement. La critique de ce roman insiste sur l'inspiration burneyesque du récit tout en relevant son infériorité : "The young lady attempts to walk in the footsteps of miss Burney: it would be injudicious praise, as well as injurious to her 'fair fame,' to say that she has equalled *Cecilia* or *Evelina*".<sup>1827</sup> L'emploi des guillemets autour de l'expression "fair fame" indique la récurrence de ce topos dans les articles des revues. Ce qui est en jeu ici est la bonne réputation de l'autrice en tant que femme qui a besoin d'agir avec convenance plutôt que son hypothétique notoriété littéraire, conformément à ce que nous avons établi. Comme nous avons pu le constater dans la deuxième partie de cette thèse, l'intrigue de *Lumley-House* est peu originale : il s'agit de l'histoire de la belle et vertueuse Ophélie qui ne peut épouser son prétendant que lorsque la vérité sur sa naissance est révélée et qu'elle a ainsi gagné le droit de porter le nom de son père. Cependant, un passage du premier volume mérite que nous l'observions attentivement. Cet extrait tente de saisir l'essence du génie et illustre sa définition par une énumération d'exemples dont le point culminant est "le nom bien connu et très applaudi de BURNEY". Quoique le roman dans son ensemble ne soit pas remarquable, ce passage le distingue en tant que vecteur, produit et producteur du goût dominant ainsi qu'en tant que participant de la réflexion sociale et esthétique sur le processus créatif. À l'exception de Shakespeare, tous les exemples de génies présentés sont contemporains et, il faut le relever, tous sont liés au théâtre. Cet accent mis sur la représentation théâtrale laisse entendre que la maîtrise de la mimésis est ce qui établit principalement le génie de celle qui sait reproduire le réel avec précision et nuance ("has taught the mimic scenes to glow

---

Lull'd by soft Zephyrs thro the broken pane,  
Rhymes ere he wakes, & prints before Term Ends,  
Compell'd by Hunger & request of Friends.

Tis not sitting down to a Desk with Pen, Ink & Paper, that will command Inspiration", *EJL*, vol. 3, 352.

<sup>1826</sup> Voir partie II, chapitre 1, I, 1.

<sup>1827</sup> *Critical Review*, vol. 63 (1787), 391.

with Nature's tints"). Ce faisant, l'écrivaine place également Burney à l'écart et au-dessus des autres romancières :

They admired [Ophelia's] application, her memory, and the progress she made in all her accomplishments; but they perceived not in her, neither did they value her for that which to many would have proved the most distinguishing charm she possess, —I mean that intuitive genius which is the brightest emanation of the soul, which fascinates every heart, which approaches the nearest of all the endowments of man to divinity; which alone can produce all that is excellent and heroic; which never stops at mediocrity, nor rests till it has gained the summit of knowledge.

Hail, O Genius! An enthusiast in this cause, how little pretensions soever she has to be accounted one of thy favourites, dares boldly to assert thy supreme excellence; thou who only couldst have produced our almost-worshipped Shakespeare! and in these our own times, the exquisite Garrick, the enchanting Abington, the expressive Siddons, and, 'though last not least' of thy beloved sons, weep we over the scarcely interred remains of thy applauded Henderson; who, snatching from thee a true ray of Promethean fire, spread the sacred blaze to enraptured audiences, and taught them all to own this powerful sway! And dare I venture to remind thee, Oh Genius, of a name from which, at the idea of competition, I must shrink away? who owes to thee the power of painting distress in such colours, as must rend the hardest heart! who, by thy aid, has taught the mimic scenes to glow with Nature's tints; who, with equal excellence, has represented the polish of taste and elegance, the artlessness of uninformed youth, and the vile illiberality of narrow-soul'd avarice! To attributes like these who can avow the claim, but that true daughter of thee my present theme (would also I could say my inspired) who reflects the highest honour on the well-known, much-applauded name of BURNLEY.<sup>1828</sup>

Ce passage situé au début du roman revêt une signification particulière puisqu'il ancre le récit dans son contexte de publication tout en délimitant l'envergure des ambitions de la romancière. L'extrait donne le ton et justifie dès les premières pages l'arc narratif familier que le reste du récit s'apprête à reproduire : puisque l'autrice prend le parti de considérer Burney comme un génie, il semble légitime qu'une écrivaine en herbe aspire à apprendre d'elle. En même temps, reconnaître la nature innée du génie implique qu'il peut y avoir un je-ne-sais-quoi ("the brightest emanation of the soul") dans les romans de Burney qui ne peut être imité s'il est indéfinissable. Là où la perspective de Burney sur sa propre créativité est réservée et humble — des caractéristiques également essentielles de l'*ethos* des romancières de son école — ses imitatrices font d'elle un exemple prouvant l'existence du génie féminin. Pour l'autrice de *Lumley-House*, le savoir-faire requis pour l'imitation s'oppose donc au génie inspiré et inspirant de Burney. Par conséquent, prendre ses textes comme modèles ne signifie pas essayer de rivaliser avec elle ("at the idea of competition, I must shrink away"). En exposant le caractère irréprochable et quasi

---

<sup>1828</sup> *Lumley-House*, vol. 1, 15-17.

divin de son modèle sans prétendre pouvoir égaler par la technique et l'application ce qui dépasse l'entendement, l'autrice de *Lumley-House* en appelle donc peut-être indirectement à la clémence de son lectorat, comme elle le fait déjà dans son allocution liminaire. En outre, le fait que, de manière atypique, la voix narrative interrompt le récit du premier volume pour saluer les réalisations d'acteurs et d'actrices célèbres et faire l'éloge d'illustres dramaturges rend son message encore plus percutant. La mention de Burney dans l'histoire peut alors être interprétée comme une façon de revendiquer une affiliation à son école et de renforcer le sentiment d'appartenance. Enfin, en juxtaposant les exploits de l'héroïne louée par ses tuteurs et son "génie intuitif" qu'ils ne peuvent pas identifier, l'autrice indique également que tout le monde n'est pas équipé pour détecter ce dernier. La façon dont elle dresse une liste de "génies" pourrait impliquer que les lectrices ou les critiques qui renâcleraient à l'idée de mettre Shakespeare, une poignée d'acteurs ou d'actrices populaires et Burney sur un pied d'égalité manqueraient de l'élément de goût nécessaire pour former un jugement critique éclairé.<sup>1829</sup>

L'évolution de la signification du terme "génie" au XVIII<sup>e</sup> siècle est essentielle pour comprendre sa portée dans cet extrait. Avant de pouvoir être perçu comme un génie (une personne dotée d'une compétence extraordinaire), il fallait posséder du génie ("aptitude supérieure de l'esprit qui élève une personne au-dessus de la commune mesure et le rend capable de créations, d'inventions, d'entreprises qui paraissent très remarquables, extraordinaires ou surhumaines à ses semblables"), une qualité qui fascinait et pouvait attiser l'envie.<sup>1830</sup> Il en allait de même de la célébrité, ce qui explique que le génie et la célébrité de Burney furent des facteurs déterminants dans le choix des romancières anonymes à l'adopter comme modèle.<sup>1831</sup> Nous avons

---

<sup>1829</sup> Nous développerons cette vision du goût dans le III.

<sup>1830</sup> "génie", n. m., B. 1., *Le Grand Robert*, 2017. Le dictionnaire précise qu'être un génie "a une valeur superlative que n'ont pas au même degré les expressions *avoir du génie*, *le génie de X*, *l'homme de génie* ; il ne s'applique qu'au petit nombre d'hommes dont l'apport marque d'une forte empreinte l'histoire de l'humanité" (B. 2.). L'*OED* suggère une versatilité similaire du terme "genius" à la même époque en Angleterre : "genius, *n. and adj.*", 9, "Innate intellectual or creative power of an exceptional or exalted type, such as is attributed to those people considered greatest in any area of art, science, etc.; instinctive and extraordinary capacity for imaginative creation, original thought, invention, or discovery" (depuis 1749) ; 8, b, "An exceptionally intelligent or talented person, or one with exceptional skill in a particular area of art, science, etc.; a person having genius" (depuis 1762).

<sup>1831</sup> Nous avons vu dans notre analyse de la marque de fabrique Burney (partie I, chapitre 1, II, 1) que d'autres auteurs et autrices célèbres virent leur nom être détourné à des fins commerciales. Citons par exemple la critique anonyme de *The Shipwreck, or Memoirs of an Irish Officer and his Family* signé par un certain Theodore Edgeworth qui dénonce ce phénomène d'usurpation : "Among the various speculations of the book-making tribe, few are more provoking to the reader than the trick of assuming the names of approved authors, in order to obtain attention for worthless publications. Those of Hamilton, Radcliffe, Burney, and Edgeworth, have been thus unwarrantably employed; and the writer who now calls himself Theodore Edgeworth, and who is certainly not the well-known Mr. Edgeworth of



établi qu'au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, la relation de ces deux attributs à la création artistique de la femme était un sujet de dissension. Cette discordance tient au fait que le génie était implicitement défini en termes de pouvoir culturel masculin, de même que certains concepts esthétiques comme le sublime, difficilement conciliables avec les œuvres des poétesses de qui l'on attendait la délicatesse et la petitesse du beau, des qualités traditionnellement féminines. Elizabeth A. Dolan affirme en effet que le rapprochement entre la mélancolie d'un auteur et son génie créatif n'était valide que pour les écrivains : "at the end of the eighteenth century, a male author's expression of melancholia signified a literary genius based in suffering, rational power, and linguistic facility".<sup>1832</sup> En comparaison, les femmes qui souffraient de la maladie n'avaient prétendument pas le génie associé à celle-ci mais devenaient à l'inverse inintelligibles par sa faute. C'est cette mécompréhension de l'expression de la mélancolie féminine qui fut désignée dans les années 1780 sous le nom d'"hystérie" ("a condition attributed to women's ungovernable bodies and overindulgence in sensibility") au moment exact où la définition de la mélancolie subit un changement majeur, s'identifiant plus fermement à la capacité rationnelle qu'au sentiment.<sup>1833</sup> De plus, Essex résume la pensée de William Duff qui en 1767 s'attacha à analyser le génie comme un aspect de la psyché humaine dans son essai intitulé *On Original Genius* en démontrant que la mélancolie était utilisée comme un moyen d'instiller la nature divine du génie. Le génie était l'intercesseur extrêmement sensible qui permettait de faire la médiation entre Dieu et les hommes, la combinaison d'une sublimité de l'imagination et d'une tournure d'esprit contemplative.<sup>1834</sup> Par extension, prétendre que les femmes ne pouvaient pas disposer de ce génie revenait à affirmer qu'elles étaient incapables de cette intercession apte à alléger la misère humaine.

---

Ireland, has perhaps as little title to the name of that family as he certainly possesses to a share of its literary celebrity. [...] In a word, we have found nothing in his work which could lead us either to excuse or credit the imposition which seems to be attempted in the title-page", *Monthly Review*, vol. 66 (1811), 323.

<sup>1832</sup> Elizabeth A. Dolan, *Seeing Suffering in Women's Literature of the Romantic Era* (Ashgate : Routledge, 2008), 22. Dolan évoque les fréquentes représentations de mélancolie dans la poésie écrite par des hommes : le suicide de Werther, les souffrances de Manfred, le personnage sombre et torturé de Lord Byron, le désespoir inassouvi exprimé par Shelley dans ses "Stanzas Written in Dejection, Near Naples", le *Prelude* de Wordsworth, le poème "Dejection: An Ode" de Coleridge ou encore "Ode on Melancholy" de Keats.

<sup>1833</sup> Dolan, 23.

<sup>1834</sup> Essex, 34-35. Nous citons Duff dans le chapitre 2 de la première partie (II, 1) sur l'imitation.

Néanmoins, le terme était utilisé de façon plus ou moins marginale pour décrire les talents créatifs d'écrivaines comme Burney, notamment par Barbauld.<sup>1835</sup> L'article sur *L'Ami de l'Adolescence* (par M. Berquin, 1785) cite ainsi un extrait étonnant de ce recueil de contes didactiques qui non seulement assimile le génie de Burney à celui de Newton mais dépeint aussi le génie comme une déesse :

It may not be disagreeable [...] to my readers to be informed, that the house once inhabited by Newton, and in which his observatory still exists, is now the dwelling of the author of *Cecilia* and *Evelina*. This seems to be the Temple of Genius, from whence having already taught us the cause of the vast motions of the universe, she returns, after one hundred years, to enlighten, with equal brilliancy, the deepest recesses of the human heart.<sup>1836</sup>

L'alliance du scientifique et de la romancière est inattendue. Bien que, même à l'époque, la plupart des critiques ne niaient pas catégoriquement la possibilité du génie créatif féminin, ils le limitaient fréquemment à la composition d'œuvres sentimentales, un genre dans lequel les "pièces maîtresses" des autrices étaient jugées sans égales :

There is no such thing as female genius. The only good things that women have written, are Sapho's *Ode upon Phaon*, and Madame de Stael's *Corinne*; and of these two good things the inspiration is simply and entirely that one glorious feeling, in which, and in which alone, woman is the equal of man. They are undoubtedly mistress-pieces.<sup>1837</sup>

Un exemple éloquent de cette division sexuée du génie est la critique de *Geraldine*, que nous avons déjà commentée. Après que le journaliste cite les romans de "Mrs. D'Arbly, Mrs. Radcliffe, Mrs. Inchbald" et "Mrs. Opie" comme autant d'exemples de l'excellence des "talents féminins", il précise qu'en poésie et au théâtre, les femmes aussi surent se distinguer par leur génie dans leur style de prédilection.<sup>1838</sup> La présentation du génie comme un trait positif dans l'article est digne d'intérêt car, par contraste, l'autrice du roman met la lectrice en garde contre "les fascinations du génie" ("the fascinations of genius") qu'elle oppose au "principe religieux éclairé" ("enlightened religious principle") dans sa préface.<sup>1839</sup> Encore en 1820, la romancière

---

<sup>1835</sup> Dans *The British Novelists* (Londres : F. C & J. Rivington, 1810), Barbauld présente l'œuvre de Burney comme un exemple de génie : "Scarcely any name, if any, stands higher in the list of novel-writers than that of Miss BURNEY", "[she] has observed human nature, both in high and low life, with the quick and penetrating eye of genius", vol. 38, i, x.

<sup>1836</sup> *Critical Review*, vol. 60 (1785), 303.

<sup>1837</sup> *Blackwood's Magazine*, vol. 15 (1824), 603.

<sup>1838</sup> "They have generally too been excellent *in their kind*. [...] We have fully as rich a display of genius", *Monthly Review*, vol. 92 (1820), 412.

<sup>1839</sup> *Geraldine*, vol. 1, vii.

semble ainsi considérer le génie comme inconciliable avec les comportements moraux. Dans la mesure où le génie est exceptionnel et exalté, il paraît incontrôlable ; en tant que tel, le potentiel d'un génie créatif féminin pouvait certainement sembler particulièrement menaçant pour l'ordre social. Par sa nature, il semble en effet peu compatible avec l'idée de domesticité, ce qui pourrait expliquer que les autrices du tournant du siècle n'aient pas cherché à s'attribuer cette propriété trop instable. C'est notamment ce que laissent penser les quelques discussions autour de l'essence du génie dispersées dans *Geraldine*. Dans le récit, le terme ne s'applique qu'à des hommes, soit écrivains soit personnages, et donne lieu à des débats houleux. Alors que l'émerveillement de Montague, le protagoniste épris de poésie, fasciné par le génie époustouflant de Walter Scott n'occasionne pas de contestation, sa passion pour Byron ne suscite pas la même unanimité.<sup>1840</sup> De la même manière que le génie de Goethe est perçu comme dangereux pour Theresa dans *The Victim of Fancy*, celui de Byron que Montague idolâtre fait craindre à d'autres que les jeunes personnes influençables prennent ses personnages torturés pour modèle :

"In his estimation, he holds among the poets precisely the same rank that Brahma does among the Hindoo divinities. He is quite ready to worship them all; but his fervour and raptures are reserved for Lord Byron." [...]

"Who is not dazzled by his transcendent genius? what heart is untouched by his profound feeling? but yet,—yes I see you are arming yourself for the battle,—I deny that the moral effect of his poetry is good".<sup>1841</sup>

Ce dialogue sur les mérites et dangers de la poésie anticipe les leçons que l'héroïne peut tirer des choix de vie des deux personnages féminins principaux. À l'inverse du couple que Geraldine forme avec Montague, un homme de goût, qui amène l'héroïne à connaître le bonheur domestique, le mariage de Fanny et de Mr Spenser, un homme de génie, se solde par l'infidélité, le malheur et la perte, comme l'avait craint la mère de cette dernière.<sup>1842</sup>

Pour en revenir à l'opinion exprimée dans la *Monthly Review*, *Geraldine* plaît à la critique au motif que ce roman ne correspond pas à un modèle narratif unique mais bénéficie de la conversation et du chevauchement de plusieurs sous-genres de romans, ou écoles, régis par des "préceptrices" célèbres. Ainsi, ces cheffes d'école de génie constituent une sorte de coterie dont

---

<sup>1840</sup> "a panegyric upon Walter Scott's astonishing genius, and wonderful power of combining the most minute accuracy of description, with the enchanting luxuriance and flow of poetry", *Geraldine*, vol. 1, 187.

<sup>1841</sup> *Geraldine*, vol. 1, 120, 123.

<sup>1842</sup> "Fanny was seized with a second fit of wondering. Montague was only a man of taste; Mr. Spenser a man of genius. The one pleased, the other inspired you", *Geraldine*, vol. 1, 217 ; "genius, though attractive, was by no means, certainly, beneficial, as a conjugal quality; it was not always manageable", vol. 2, 9.

la renommée respective se répercute sur des romans anonymes comme *Geraldine* ; nous l'avons montré dans le chapitre précédent. Les progrès réalisés dans la reconnaissance du professionnalisme de la romancière à l'époque de la publication de *Lumley-House* (1787) semblent y être pour quelque chose.<sup>1843</sup> En effet, Laura Runge s'appuie sur les données de Raven pour affirmer que la forte reprise de la publication de nouveaux romans pour les années 1788 à 1791, au moment même où les romans *by a lady* étaient publiés en plus grand nombre que jamais correspond à "l'abandon de la galanterie critique" ("the shift away from critical gallantry") qui jadis minimisait l'importance des écrivaines. Tandis que, jusqu'à ce point, les critiques avaient tendance à épargner aux autrices des commentaires brutaux, sous prétexte qu'elles risquaient de ne pas les supporter, les articles de la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle n'hésitaient plus à se montrer sans pitié, ainsi que nous avons eu l'occasion de nous en rendre compte à maintes reprises. Ce franc-parler crédibilisa par conséquent les opinions les plus flatteuses.<sup>1844</sup> Finalement, la répétition de certains noms dans les critiques d'œuvres anonymes, parmi lesquels ceux de Smith, de Radcliffe, de Lennox, de Lee et de Burney, créa une catégorie d'autrices qui se distinguaient des productions foisonnantes de l'imprimerie.<sup>1845</sup> Plus précisément, même si les romancières qui signaient leurs livres *by a lady* dans le style Burney ne se singularisèrent pas en tant qu'autrices, elles contribuèrent à la popularité de l'école Burney en s'appuyant fortement sur la renommée de leur modèle. La réputation de ces romans ne se construisit donc pas tant sur les réalisations de leurs autrices individuelles qu'elle reposa sur une comparaison essentielle de leurs textes avec ceux de Burney et d'autres imitatrices qui partageaient la même signature et étaient ainsi réunies au sein d'une sororité littéraire dématérialisée.<sup>1846</sup>

L'examen des contradictions attenantes au concept de génie, en particulier lorsqu'il concerne des écrivaines, nous permet de conclure que les romancières de l'école Burney étaient condamnées à disparaître de la mémoire. D'une part, du fait de leur écriture imitative qui les préservait d'une fraction de l'hostilité à laquelle s'exposaient les écrivaines, elles ne pouvaient

---

<sup>1843</sup> Nous reviendrons sur cette idée de professionnalisme dans le III, 1.

<sup>1844</sup> "The book reviews of this later period as a whole convey respect for and establish the critical reputations of the best female novelists", Laura Runge, "Momentary Fame: Female Novelists in Eighteenth-Century Book Reviews" in Paula R. Backscheider & Catherine Ingrassia (éds.), *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture* (Hoboken, New Jersey : Willy-Backwell, 2009), 286.

<sup>1845</sup> Runge, 293.

<sup>1846</sup> Ainsi que nous l'avons avancé dans la partie I, chapitre 3, III, 1.

prétendre à un génie original et exclusif, qui, selon les théoriciens de l'époque comme Duff, trouvait sa source dans l'imagination :

Original genius is distinguished from every other degree of this quality, by a more vivid and a more comprehensive Imagination, which enables it both to take in a greater number of objects, and to conceive them more distinctly; [...] above all, it is distinguished by an inventive and plastic Imagination, by which it sketches out a creation of its own.<sup>1847</sup>

D'autre part, nous avons montré que le génie pouvait être perçu comme un pouvoir menaçant encore en 1820 et plus encore dans les années 1780, si bien qu'il n'était pas toujours désirable pour une autrice de chercher à ce que cette qualité lui soit associée de son vivant. L'attitude de Burney témoigne d'ailleurs de l'humilité requise afin d'éviter l'inimitié du public et des critiques. Étant donné que le génie était considéré comme un piètre compagnon dans la sphère domestique, une autrice avait donc tout avantage à s'en garder pour ne pas ternir sa réputation de femme. Or, Essex affirme que les discussions autour de la nature du génie de la fin du siècle peuvent être interprétées comme la justification d'une hiérarchie entre une élite et le commun des mortels.<sup>1848</sup> Par conséquent, sans possible prétention au génie, nos romancières étaient vouées à paraître inférieures, ordinaires, remplaçables et peu mémorables. À l'inverse, les noms cités dans l'article sur *Geraldine* comme spécimens de génies ont tous, à différents degrés, marqué la postérité. Nous pouvons ajouter qu'une fois établie, cette hiérarchie demeura plus ou moins figée car les lecteurs des siècles suivants n'avaient pas de raison ni les moyens de la remettre en cause, faute d'accessibilité aux récits de ces romancières anonymes.

Nous nous sommes penchée sur le statut de la célébrité et du génie au moment de la publication des textes de l'école Burney, deux caractéristiques enviables sur le papier mais dangereuses pour une autrice, afin de déterminer comment le discours contemporain sur ces notions put orienter le positionnement de Burney et, dans un deuxième temps, celui de ses épigones. Notre objectif était d'étudier l'impact de ces réactions sur la réception des romancières du corpus. Nous avons pu montrer que le génie et la célébrité de Burney firent d'elle un modèle attirant. Sans reproduire prudemment la formule tirée d'*Evelina* et de *Cecilia*, déjà validée par les

---

<sup>1847</sup> Duff, *On Original Genius* (Londres, 1767), 89, cité dans Essex, 26-27.

<sup>1848</sup> Elle cite la périphrase de Duff : "the few enlightened, penetrating and capacious minds, that seem destined by Providence for enlarging the sphere of human knowledge and human happiness", Essex, 33.

critiques, les écrivaines anonymes n'auraient pu escompter profiter de certains des avantages produits par ces attributs.

À la fin de notre argumentation, la hiérarchie supposée entre autrices originales et imitatrices, écrivaines de génie et écrivaines conventionnelles, paraît gravée dans le marbre. Cependant, cette représentation connaît certaines limites, si nous prenons en compte la raison d'être de leur écriture imitative qui était de plaire au public déjà adepte de Burney. Ainsi, puisque la renommée littéraire de celle-ci suscita des vocations chez les romancières en herbe enclines à chercher la recette du succès, nous soutiendrons que Burney peut être considérée comme le centre d'une sphère d'influence vers laquelle gravitaient les anonymes. En d'autres termes, ces autrices étaient plus soucieuses de passer d'une position périphérique ou marginale à une position centrale dans la culture dominante que de s'en extraire pour briller plus fort. Leur trajectoire repose donc sur la concentration plutôt que sur l'ascension. De plus, la dynamique entre Burney et ses imitatrices peut être considérée comme un phénomène de synergie, ce qui nous a amenée à considérer d'abord Burney puis l'école qui dépend d'elle dans notre analyse de la notoriété et du génie. Schématiquement, leur interaction pourrait s'apparenter à la représentation populaire de l'atome, les électrons orbitant autour du noyau sans jamais le toucher tout en étant attirés par la charge positive des protons en son centre. Nous poursuivrons notre questionnement sur la pertinence de cette hiérarchisation appliquée aux autrices de l'école Burney à travers l'étude de l'origine et des conséquences des jugements de littérarité.

## II. Jugements de littérarité et postérité

D'après Benjamin Hoffmann, la postérité d'un auteur est déterminée par un principe de continuité :

la postérité se communique à elle-même l'opinion qu'elle a formée sur les productions littéraires, chaque génération nouvelle ne remettant pas en jeu l'évaluation globale des œuvres du passé. Au contraire, semblable aux régimes politiques dont la légitimité s'affermi à mesure que leurs origines disparaissent dans le temps, la prééminence symbolique des œuvres louées par la postérité s'accroît progressivement, de sorte qu'il devient difficile d'assurer si notre respect va d'abord à Cicéron et Molière ou à la tradition qui nous prescrit de les admirer.<sup>1849</sup>

---

<sup>1849</sup> Hoffmann. § 1.

Nous pouvons supposer que le pouvoir de la tradition qui établit le panthéon des écrivains en éliminant de la mémoire les candidates et candidats évincés est préjudiciable aux œuvres et romancières du corpus pour les raisons évoquées dans la partie précédente en particulier. Par conséquent, il nous paraît important de mettre en doute la reproduction d'un classement entre écrivains (ou œuvres) majeurs et mineurs, dont les germes furent portés par les revues contemporaines aux romans de l'école Burney. Pour cela, nous nous proposons d'examiner comment les textes du corpus furent oubliés par l'histoire littéraire en observant les mécanismes qui permirent la permanence des jugements de littérarité émis sur ces récits dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>1850</sup> Nous nous concentrerons à cet effet non plus sur les articles contemporains aux récits mais sur la pérennisation d'une catégorisation censée refléter la valeur littéraire de ces œuvres en fonction d'un jugement esthétique. Après avoir réfléchi à la systématisation du recours à la hiérarchisation et aux dichotomies dans le champ littéraire, nous tâcherons de démontrer que cette polarisation est inadéquate dans le cas de l'école Burney car celle-ci incarne une position intermédiaire.

### 1. Hiérarchisation et vision dichotomique des textes littéraires

Avant de nous concentrer sur la trajectoire des œuvres à l'étude, il nous semble utile de souligner que, comme l'écrit Alain Vaillant, "tout corpus implique la notion de hiérarchisation".<sup>1851</sup> Ainsi, même si l'une des tâches que nous nous sommes données est de revaloriser la place des romans de l'école Burney, les considérer comme des réécritures partielles d'*Evelina* et de *Cecilia* nous a conduite, en mettant en relief leurs points communs et leurs spécificités, à les apprécier en comparaison avec les récits de Burney plutôt que comme des textes autonomes. Même si nous n'avons pas réellement envisagé qu'ils auraient pu les surpasser ni même les égaler en tout point, l'analyse des textes ne nous a pas poussée à contester ce parti pris. La nécessité de trier les romans pour réussir à les aborder nous a amenée, dans une logique similaire, à traiter des romans de Sarah Harriet Burney à part. L'inconvénient semble inévitable. Jacques Migozzi attire notre

---

<sup>1850</sup> D'après la formule de Roman Jakobson traduite par Tzvetan Todorov. Jakobson développa le concept de "littérarité" pour la première fois lors d'une conférence en 1919 : "l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité (literaturnost), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire", Jakobson, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes* (Paris : Seuil, 1965), 37.

<sup>1851</sup> Alain Vaillant, "Hiérarchies littéraires" in Luc Fraisse, (éd.), *Littérature majeure, littérature mineure* (Paris : Honoré Champion, 2000), 194.

attention sur le fait que "même ceux qui sont contre le binarisme en sont coupables", tandis que Luc Fraisse pose la question de la place des écrivains mineurs dans l'élaboration d'un récit cohérent de l'évolution de la littérature, puisqu'ils sont "encombrants", "difficiles à classer dans une chronologie continue" et que les chercheurs ont tendance, par commodité, à préférer les monographies aux tableaux d'ensemble.<sup>1852</sup>

Comme tous les récits du corpus entrent dans la catégorie du roman (*novel*), ce n'est pas leur classification générique qui fait ici l'objet de notre réflexion, mais la terminologie dont nous disposons pour référer à Frances Burney et ses imitatrices de façon polarisante ; pensons à l'ensemble de termes qui sectionnent la littérature, par exemple, entre écriture littéraire et paralittérature, écrivains majeurs et écrivains mineurs, ou encore auteur consacré et auteur oublié. L'ajustement à la ligne idéologique d'un pouvoir politique, la conformité à des valeurs morales, le contexte économique mais aussi l'évolution des médias sont autant de facteurs internes et externes au champ littéraire qui autorisent ces oppositions. Nous étudierons la persistance des jugements portés sur ces autrices qui sombrèrent dans l'oubli, en dépit du fait que ces normes ne sont pas figées. Alors que cette mobilité permet notamment la redécouverte de Burney et tant d'autres, pourquoi, dans le cas des romancières de l'école Burney, le classement opéré dès le moment de leur publication n'a-t-il pas été revisité ?<sup>1853</sup>

La tendance à la binarité pour délimiter la littérature est antérieure à la publication des romans du corpus. Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce sont les catégories de l'éphémère et du durable qui vinrent à déterminer ce qui pouvait être considéré comme de la littérature, ainsi que l'indique Paula McDowell :

Augustan satirists construct a powerful ideological binary of permanent versus impermanent works. In so doing, they contribute toward the later eighteenth-century (re)construction of the category of "Literature" not as fine writing or letters in general (its dominant pre-Romantic sense) but as a narrower subset of writing privileging creative or imaginative works and excluding political, religious, and controversial materials and genres such as broadsides, newspapers, pamphlets, and tracts.<sup>1854</sup>

---

<sup>1852</sup> Jacques Migozzi, "Les fils d'Aristote face à l'autre littérature" in *Littérature majeure, littérature mineure*, 227 ; Luc Fraisse, "Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson" in *Littérature majeure, littérature mineure*, 98.

<sup>1853</sup> Ainsi que nous l'avons vu dans le précédent chapitre, le terme "redécouverte" est à prendre avec réserve dans le cas de Burney qui, à l'inverse d'autrices comme Mary Wollstonecraft ou Mary Hays, ne fut jamais mise au ban de l'opinion. Nous employons donc le terme pour désigner le regain d'intérêt universitaire et la revalorisation de son œuvre romanesque sous l'impulsion de la critique féministe à partir des années 1980.

<sup>1854</sup> McDowell, 50. Voir aussi partie I, chapitre 2, II, 2.



La mutation qui s'opéra à la période romantique, selon Jean-Louis Diaz, contribue à expliquer le peu d'égard reçu par les romancières pseudo-anonymes. Au moment où la littérature se subjectivait, "le sujet créateur y [comptait] plus que son œuvre : les littérateurs plus que la littérature [étaient] soumis au classement".<sup>1855</sup> Cette évolution ne correspondait pas à la pratique des écrivaines de l'école Burney qui, par leur signature *by a lady*, constituaient un collectif créateur dont l'identité résidait dans les particularités d'un sous-genre narratif et non dans celle de la "littératrice" en tant que sujet.<sup>1856</sup> Ce changement de mise au point entraîna de plus ce que Diaz appelle le "terrorisme de l'excellence", pourtant contraire aux préceptes de Stendhal ou à ceux qu'expose Hugo dans la préface de *Cromwell*, favorisé par l'affaiblissement du critère générique et l'impérialisme du grand homme manifeste en France, particulièrement depuis la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>1857</sup> Autrement dit, il n'existait plus de "moyen terme entre les géants et les nains, le sublime et le grotesque" dans la littérature européenne.<sup>1858</sup>

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Gustave Lanson énumère, dans son œuvre la plus influente, les divers facteurs qui cantonnent un écrivain au statut d'auteur mineur : se trouver dans l'ombre d'un écrivain majeur, être contraint d'"entasser volume sur volume" pour vivre de sa plume, et surtout être considéré soit comme un précurseur soit comme un continuateur, c'est-à-dire être en inadéquation avec les goûts du public ou, à l'inverse, y correspondre de trop près et donc manquer d'originalité.<sup>1859</sup> Si les trois critères peuvent s'appliquer aux romancières de l'école Burney, celui d'une trop grande identité entre le récit et les goûts du public est à la fois celui que nous avons tâché de mettre le plus en avant par l'analyse du jargon Burney et celui qui nous mènera à sonder la responsabilité du public dans la trajectoire de ces romans dans la prochaine sous-partie. Fraisse analyse la perspective de Lanson pour démontrer qu'il défend le prestige des écrivains mineurs en affirmant qu'ils constituent des "lieux de passage" dans l'évolution de la littérature et que la fonction de l'histoire littéraire est d'établir "qu'une œuvre durablement célèbre recueille souvent les fruits de mineurs oubliés".<sup>1860</sup> Là réside l'intérêt principal des textes

---

<sup>1855</sup> José-Louis Diaz, "Grands Hommes et 'âmes secondes' : la hiérarchisation des rôles littéraires à l'époque romantique" in *Littérature majeure, littérature mineure*, 65.

<sup>1856</sup> Voir partie I, chapitre 3, II, 1 et III, 1.

<sup>1857</sup> Diaz, 67.

<sup>1858</sup> Diaz, 69.

<sup>1859</sup> Fraisse, 89, 90, 84, 104.

<sup>1860</sup> Fraisse, 95.

du corpus, comme nous avons essayé de le démontrer en insistant sur la continuité qui relie notamment Frances Burney à ses imitatrices, à Sarah Harriet Burney, et à Jane Austen.

Plus proche de nous, Joanna Russ envisage les schémas récurrents qui entraînent la disparition de tant de textes d'autrices. Elle distingue six paramètres principaux qu'elle approfondit à tour de rôle, tous pertinents à notre propos : les interdictions informelles (qui incluent la dissuasion et le manque d'accès aux matériaux d'écriture et à l'éducation), le fait de nier la maternité de l'œuvre en question (qui peut consister en une simple attribution erronée ou équivaloir à de la manipulation psychologique), celui de rabaisser la valeur de l'œuvre (de diverses manières), les efforts pour isoler l'œuvre de la tradition à laquelle elle appartient (ce qui la fait paraître comme anormale), les stratégies visant à faire de l'œuvre la preuve du mauvais caractère de l'autrice (qui impliquent que l'œuvre ne présente qu'un intérêt scandaleux et n'aurait donc pas dû être réalisée du tout), et enfin, l'aveuglement pur et simple qui permet d'ignorer les œuvres, les autrices et toute la tradition qui est la leur. Si l'ensemble de ces stratagèmes nous sont familiers, le dernier ("the most commonly employed technique and the hardest one to combat") est particulièrement capital à notre présente argumentation.<sup>1861</sup>

*How to Suppress Women's Writing* représente l'aboutissement d'un travail de recherche débuté il y a plus de 40 ans, et pourtant, dans la préface de l'édition de 2018, Jessa Crispin déplore le fait que l'ouvrage de Russ soit toujours d'actualité, autrement dit que les catégories mortifères qui considèrent les écrivaines comme des minorités, et donc leurs œuvres comme des textes mineurs, demeurent inflexibles : "what is it going to take to break apart these rigidities? Russ's book is a formidable attempt. [...] But it was written over thirty years ago, in 1983, and there's not an enormous difference between the world she describes and the world we inhabit". D'après Crispin, le même *a priori* inconscient pénalise toujours les autrices. Il y eut certes des améliorations dans l'intervalle entre les différentes éditions, mais la voix de la raison "universelle et objective" reste aujourd'hui encore celle de l'homme blanc.<sup>1862</sup> Non seulement Crispin saisit parfaitement la tonalité de la démarche de Russ, mais elle démontre aussi comment la réception de son œuvre de critique et d'autrice de fiction illustre les mécanismes qu'elle attaque. Ni "féminine" ni semblable à celle de ses homologues masculins, l'écriture de Russ est difficile à

---

<sup>1861</sup> Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (1983, Austin : University of Texas Press, 2018), 3-4.

<sup>1862</sup> Jessa Crispin, préface de *How to Suppress Women's Writing*, xi.

catégoriser, ce qui justifierait que l'autrice soit marginalisée et ne soit pas appréciée à sa juste valeur.<sup>1863</sup>

Un des points les plus remarquables de cette préface est la manière dont Crispin s'empare d'un des stratagèmes identifiés par Russ, isoler une autrice de la tradition à laquelle elle appartient pour affaiblir sa place dans l'histoire littéraire. Bien qu'elle n'en convienne pas explicitement, son argumentation met à jour une tension entre des exigences difficiles à concilier lorsque nous cherchons à rendre visibles les autrices dans l'obscurité. En même temps qu'elle regrette la mise à mal des traditions d'autrices, Crispin attire l'attention sur les dangers des sous-catégories restrictives tendant à limiter le public qui se sent concerné par une œuvre, l'étiquette des "women's writing" en particulier.<sup>1864</sup> Elle prend alors l'exemple d'Emily Dickinson, désormais considérée comme un "génie" de la littérature américaine, c'est-à-dire une créature singulière, sans prédécesseur ni successeur ("she has no mothers, she has no daughters") afin de démontrer que, dans la rhétorique des critiques, son statut d'écrivaine à part implique qu'elle n'eut pas d'influence considérable sur les poètes après elle.<sup>1865</sup> L'analyse de Crispin nous incite à nous demander pourquoi le vocabulaire similaire employé par les journalistes et certaines romancières de l'école Burney pour désigner leur modèle de génie n'eut pas, en apparence, les mêmes répercussions. Au contraire, l'irritation des critiques vis-à-vis de l'influence trop grande de Burney sur sa cohorte d'imitatrices apparaît en filigrane dans les revues.

En nous appuyant sur nos analyses, nous pouvons supposer que le contraste vient de comment nous interprétons le terme "influence". Dans notre cas, il se pourrait que l'influence que déploraient avant tout les critiques des imitatrices de Burney soit celle qui les poussa à prendre la plume dans un style sans reproche (hormis quelques fois leur manque d'originalité). Le fait que les aspirantes romancières suivirent l'exemple de Burney en cherchant à se faire publier était déjà en soi une raison suffisante de regretter l'influence de cette dernière pour ceux qui auraient sans doute préféré les voir découragées. Les journalistes se seraient alors souciés d'une influence que nous pourrions qualifier de morale voire comportementale plus encore que d'une influence formelle. Cette première modalité contribuerait à la récurrence des références à

---

<sup>1863</sup> Crispin, xii.

<sup>1864</sup> Elle l'indique clairement lorsqu'elle appelle à donner à Russ la reconnaissance qu'elle mérite : "Put her where she belongs, in a space with zero qualifications, Literary Criticism or Essays or just Literature. Spare her the indignity of the subgroup", Crispin, xv.

<sup>1865</sup> Crispin, xiii.

Burney comme modèle, même si elle n'enlève rien à "l'esprit Burney" qui se ressent à la lecture des textes du corpus (subjectivement) et qui nous a encouragée à spécifier le style Burney formellement en identifiant un jargon commun plus objectif. Force est de constater que ce jargon reste occasionnellement diffus, si bien que les divergences entre les récits de l'école Burney nous ont fait hésiter sur l'emploi des termes "imitation" et "pastiche" et nous ont conduite à mettre l'accent sur l'adoption d'un *ethos* commun pour souligner la cohérence du corpus.<sup>1866</sup> Notre examen a donc montré que les ressemblances formelles n'étaient pas les seuls fondements des comparaisons des journalistes. Si nous pointons les projecteurs sur l'influence formelle de Burney sur ses successeurs pour nous concentrer sur l'acception du terme utilisée par les critiques de Dickinson, la rupture du lien de continuité entre Burney et Austen, seulement recousu solidement lorsque la réputation de la première romancière fut rétablie à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, semble en revanche être un autre exemple de cet isolement des autrices d'exception ou des romancières de génie signalé par Russ et Crispin.<sup>1867</sup>

En dépit des objections de longue date envers cette hiérarchisation et cette catégorisation de la littérature, les éléments sur lesquels repose encore le fréquent dédain suscité par certains types de littérature sont résistants et traversent les époques. En conséquence, la remise en question de la place des romancières anonymes des années 1780, une occurrence spécifique d'un phénomène récurrent, ne constituait pas une priorité. Les jugements de valeur portés sur la littérarité de leurs romans ainsi que leur exclusion de l'histoire littéraire tiennent également au "mythe de la création artistique" qui, d'après Claude Lafarge, pénalise les ouvrages qui participent à un phénomène de mode en répondant à la demande du lectorat :

Les romans sentimentaux qui n'accèdent pas pleinement au statut littéraire paraissent ainsi plutôt une production qu'une création ; leur existence répond explicitement à celle d'un marché, alors que la sacralisation de l'œuvre littéraire refuse de reconnaître que ses fétiches sont aussi (d'abord) des marchandises.<sup>1868</sup>

En cherchant à reproduire la "réussite temporelle" de Burney sans ce qu'elle apportait d'original, ses épigones ne pouvaient pas, hier comme aujourd'hui, rencontrer l'approbation sincère des critiques intégrés au champ littéraire, selon Pierre Bourdieu.<sup>1869</sup> Ce critère économique et

---

<sup>1866</sup> Pour notre étude des notions d'imitation et de pastiche, voir partie I, chapitre 2, II, 1 et 2.

<sup>1867</sup> Rappelons aussi qu'Austen se réclame de la même tradition que Burney dans *Northanger Abbey*.

<sup>1868</sup> Claude Lafarge, *La Valeur littéraire : Figuration littéraire et usages sociaux des fictions* (Paris : Fayard, 1983), 32.

<sup>1869</sup> "Selon le *principe de hiérarchisation externe*, qui est en vigueur dans le champ du pouvoir (et aussi dans le champ économique), c'est-à-dire selon le critère de *réussite temporelle* mesurée à des indices de succès commercial (tels

commercial commun aux deux sociologues figure aussi au centre de la définition que Migozzi donne de la paralittérature qui "affiche par trop sa 'porosité' [...] à l'égard de la trivialité marchande, elle ose ne pas occulter son rapport à l'argent en exploitant le filon de la sérialité".<sup>1870</sup> Nous consacrerons la dernière sous-partie à cette notion de sérialité pour explorer le paradoxe qu'elle constitue pour les romans de l'école Burney, négligés à cause des points communs traduisant leur filiation mais sans laquelle leur contribution ne pourrait pas être étudiée. Ce qui déplaît dans la sérialité semblerait se situer dans le manque d'autonomie qu'elle implique.

La raison primordiale qui empêcha les critiques des revues de chercher l'excellence dans les récits de l'école Burney est la même que celle qui nous conduit à en faire un corpus de textes : en tant qu'imitations ou adaptations, ils sont évalués selon des critères dépendants d'autres textes, leurs mérites sont relatifs à leurs modèles. Pour reprendre la méthodologie d'Alain Viala, inspirée du modèle théorique de champ du pouvoir de Bourdieu, lors de la publication des romans des années 1780, *Evelina* et *Cecilia* furent pris comme instances de littérature légitime (autant qu'un roman pouvait l'être) qui fournirent un code ou une norme évaluative servant à juger les productions de l'école Burney.<sup>1871</sup> Les récits de Burney jouaient (et jouent toujours dans le présent travail de recherche) un rôle de médiation, c'est-à-dire que le niveau de maîtrise de Burney était le prisme à travers duquel la qualité des imitations était estimée. Du point de vue linguistique d'ailleurs, la langue des écrivaines en question ne faisait pas l'objet de reproche puisque ces dernières reproduisaient au mieux le style Burney, contrairement à d'autres romancières de la même époque mises à mal en raison de leur grammaire impropre. Cependant, parce que Burney ne fit pas toujours partie intégrante du canon littéraire, en tant qu'écrivaine de fiction du moins, ne serait-ce que l'acceptation de ses épigones comme romancières légitimes

---

que le tirage des livres, le nombre de représentations, etc.) ou de notoriété sociale (comme les décorations, les charges, etc.), la primauté revient aux artistes (etc.) connus et reconnus par le 'grand public'. Le *principe de hiérarchisation interne*, c'est-à-dire le degré de consécration spécifique, favorise les artistes (etc.) qui sont connus et reconnus de leurs pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise) et qui doivent, au moins négativement, leur prestige au fait qu'ils ne concèdent rien à la demande du public", Pierre Bourdieu, "Le champ littéraire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89 (1991), 7.

<sup>1870</sup> Migozzi, 225.

<sup>1871</sup> "On le sait, la littérature légitime a fourni, via les dictionnaires et l'École, les normes et modèles de la langue légitime, influant, par ce biais, sur l'ensemble des pratiques sociales. Et, en sens inverse, le code ainsi constitué a eu aussi un rôle de norme évaluative des productions littéraires (cas typique où le champ est à lui-même sa propre médiation). Et l'imaginaire d'un écrivain, pétri par le travail de la langue, délimité par les seuils de sa compétence linguistique et actualisé en textes (c'est le seul aspect dont on a à se soucier ici) par les performances langagières, « c'est aussi l'image qu'il construit de lui-même au sein du champ littéraire et de la société » et qui se manifeste dans son œuvre et sa trajectoire", Alain Viala, "Effets de champ et effets de prisme", *Littérature*, vol. 70 (1988), 70.

n'était pas une possibilité vraisemblable jusqu'à récemment. Étant donné que Burney et ses imitatrices sont interconnectées, peut-être faudrait-il que Burney, romancière consacrée, soit davantage investie par la culture populaire aujourd'hui pour espérer que l'on s'intéresse à ses imitatrices et au rôle qu'elles jouèrent. Il fallut 25 ans après le regain d'attention critique connu par Frances Burney pour que les universitaires commencent à s'intéresser à Sarah Harriet Burney autrement que de manière isolée. Or, pour les romancières restées anonymes, les obstacles sont plus nombreux encore, et il semble peu probable qu'elles sortent de leur obscurité.

Parmi les adversaires de la hiérarchisation des œuvres culturelles, Linda Hutcheon s'oppose à l'évaluation verticale des adaptations et prône à sa place une vision latérale permettant de ne pas penser les productions artistiques en termes d'œuvres originales et d'œuvres secondaires : "multiple version of a story in fact exist laterally, not vertically: adaptations are derived from, ripped off from, but are not derivative or second-rate".<sup>1872</sup> Les adaptations sont des actes d'interprétation et de création qui conservent l'aura du texte adapté. Il ne s'agit pas de répliques ou de reproductions, mais plutôt de répétitions avec des variations.<sup>1873</sup> Pour elle, le terme d'"adaptation" renvoie au phénomène des éléments narratifs qui débordent des limites génériques afin de se transformer en d'autres structures. S'il reste à déterminer si les imitations de l'école Burney peuvent, comme une adaptation, venir en second sans être secondaires ou mineures, elles ne cadrent pas avec les principes d'évaluation latérale des adaptations car elles prennent la même forme que leurs modèles.<sup>1874</sup> Toutefois la résistance d'Hutcheon à la verticalité nous est avantageuse en ce qu'elle nous invite à chercher un autre type de représentation adapté à l'école Burney.

La représentation schématique de la relation entre les œuvres de l'école Burney et celles de Burney sous forme d'atome ne résout pas totalement la question de l'évaluation entendue comme classification, mais elle permet de proposer un système cohérent qui fait ressortir les interactions entre ses éléments. Chaque autrice dispose de sa propre orbite qui peut en croiser une autre, mais non s'y superposer ; chaque orbite s'approche plus ou moins du noyau comme à différents niveaux d'accomplissement, une image qui évoque la possibilité d'un jugement hiérarchisé à l'intérieur d'une structure dynamique. Comme la paralittérature gravite,

---

<sup>1872</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (Londres : Routledge, 2006), 169.

<sup>1873</sup> "deliberate, announced, and extended revisitations of prior works", Hutcheon, xiv.

<sup>1874</sup> "Adaptations are second without being secondary", Hutcheon, 9.

étymologiquement, autour ou à côté du littéraire, les récits des romancières de l'école Burney tournent autour de ceux de Burney dans un système à la fois autonome et dont l'état ainsi que la trajectoire dépendent d'autres systèmes similaires pour constituer un organisme. Ne pas révoquer les jugements binaires défavorables aux imitatrices les condamnerait à rester dans l'obscurité. Voyons maintenant que s'il faut évaluer leur apport à la littérature, à l'histoire, c'est dans le gris et la demi-teinte qu'elles se situent.

## 2. Une position intermédiaire

Tout comme les romancières de l'école Burney servent d'intermédiaires dans la transmission d'une tradition, leur valeur littéraire fut jugée médiocre lors de leur publication, intermédiaire entre l'excellence de Burney dans le genre romanesque et les romans les plus bas, disgracieux et communs.<sup>1875</sup> Comme ceux-ci, les romans de Sarah Harriet furent jugés différents du troupeau des romans communs qui ne méritaient que le dédain des journalistes mais "très inférieurs" à ceux de sa demi-sœur, même si l'article sur *The Shipwreck* affirme que ce roman démontre la différence entre une plume magistrale ("masterly") et un style plat ou galvaudé ("a hacknied pen").<sup>1876</sup> Nous interrogerons cette idée de médiocrité à travers l'examen de l'influence du public sur l'opinion critique. Yves Delègue décrit la transformation du sens du terme, un "intervalle immense" entre le bon et le mauvais qui ne revêtit ses connotations péjoratives que dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : "cela signifiait un style entre sublime et familier, le noble et le simple, maintenant, ["médiocre"] désigne une classe non plus recommandée mais reconnue comme inférieure par la décision du goût".<sup>1877</sup> Autrement dit qualifier un texte de "médiocre" n'est plus un jugement interne qui s'appuie sur le sujet ou le contenu du récit mais plutôt un jugement de valeur externe, une opinion subjective. Si l'auteur de "la décision du goût" à laquelle réfère Delègue n'est pas explicitement donné, tout laisse à penser qu'il s'agit des acteurs

---

<sup>1875</sup> L'article sur *Rosetta, a Novel, in Four Volumes, by a Lady, Well Known in the Fashionable World* (1805) propose un exemple typique de ce jugement produit sur la plupart des textes de fiction : "altogether in the careless style of the common rank of novels", *Monthly Review*, vol. 53 (1807), 437. Voir aussi partie I, chapitre 1, IV, 1.

<sup>1876</sup> "we would distinguish it from the common herd of novels", *Monthly Review*, vol. 21 (1796), 452 ; "very inferior to [...] the incomparable novels of Evelina and Cecilia", *Critical Review*, vol. 16 (1809), 105 ; *Monthly Review*, vol. 79 (1816), 215. Nous avons fréquemment rencontré le verbe "hackney", généralement au passif, lors de notre recherche d'articles portant sur des romans signés *by a lady*, mais il n'apparaît pas dans ceux sur les récits de l'école Burney dans lesquels les personnages et les situations plutôt que l'écriture sont qualifiés de "familiar", "old", "not new" ou "well-known".

<sup>1877</sup> Yves Delègue, "L'abbé Batteux ou l'invention du 'médiocre'" in *Littérature majeure, littérature mineure*, 58-9.

du champ littéraire, des critiques ou des chercheurs et non du grand public, précisément parce qu'un roman peut être qualifié de médiocre en raison de sa capacité à plaire à ce dernier.

Notre but n'est pas de faire en sorte que les romancières du corpus échappent à ce jugement ; nous chercherons à la place à montrer en quoi cette "médiocrité" fait précisément la valeur de leurs récits. Le fait qu'ils aient plu au grand public de l'époque permet de mieux comprendre leur rôle dans l'héritage littéraire, comme le précise Jean Starobinski dans la préface de *Pour une esthétique de la réception* lorsqu'il dépeint le grand public comme un maillon essentiel de la chaîne de réception :

le "grand public", le lecteur ordinaire, qui ne sait pas ce que c'est qu'interpréter, et qui n'en éprouve pas le besoin. Sans ces lecteurs-là, nous ne comprendrions pas, pour l'essentiel, l'histoire des genres littéraires, le destin de la "bonne" et de la "mauvaise" littérature, la persistance ou le déclin de certains modèles ou paradigmes. (Et il se trouve, pour Jauss, qu'un coup d'œil sur la masse des œuvres médiocres n'est pas sans intérêt, puisque le regard se trouve renvoyé, plus rapidement qu'on ne l'eût attendu, vers le "chemin de crête" des chefs d'œuvre.)<sup>1878</sup>

La réaction de Burney à la lecture des opinions divisées suite à la publication de *Camilla* semble impliquer que pour la romancière, un genre "populaire" comme le roman devait davantage s'inquiéter des goûts du public que de ceux des journalistes, biaisés, même si le sort subi par *The Wanderer* suggère qu'elle sous-estima peut-être les répercussions des critiques assassines sur le public :<sup>1879</sup>

The Reviews, however, as they have not made, will not, I trust, mar me. 'Evelina' made its way all by itself; it was well spoken of, indeed in all the Reviews compared with general novels, but it was undistinguished by any quotation, and only put in the Monthly Catalogue, and only allowed a short single paragraph. It was circulated only by the general public, till it reached, through that unbiased medium, Dr. Johnson and Mr. Burke, and thence it wanted no patron. Works of this kind are judged always by the many; works of science, history and philosophy, voyages and travels, and poetry, frequently owe their fate to the sentiments of the first critics who brand or extol them.<sup>1880</sup>

Cette importance conférée au public dans l'évaluation des romans de ce style trouve une résonance particulière du fait que les romancières de l'école Burney pouvaient elles-mêmes être considérées comme l'incarnation de ce public, ambivalent à plus d'un titre.<sup>1881</sup> Emma Clery, Caroline Franklin et Peter Garside affirment que la formule "reading public" porte en elle

---

<sup>1878</sup> Préface de Jean Starobinski dans Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1978), 19.

<sup>1879</sup> Nous discuterons du terme "populaire" dans le III, 1.

<sup>1880</sup> *D&L*, vol. 6, 69.

<sup>1881</sup> Comme nous l'avons établi dans le chapitre précédent, I, 2.



l'ambiguïté de concevoir l'ensemble des lecteurs comme un groupe social unifié alors que la lecture était de plus en plus associé au privé et à l'individualisme, tandis que, selon Antoine Lilti, le public était à la fois "nouvelle instance de consécration" et "menace potentielle".<sup>1882</sup> Plus précisément, Lilti contredit une vision du public monolithique, "défini par la capacité à raisonner en faisant abstraction des intérêts privés" et précise qu'il serait justifié de privilégier le pluriel en parlant des "publics" du XVIII<sup>e</sup> siècle, "à la façon dont le sociologue Gabriel Tarde les définira un siècle plus tard, comme l'ensemble de ceux qui s'intéressent aux mêmes choses au même moment, qui lisent les mêmes journaux, qui s'influencent mutuellement par la conscience qu'ils ont d'être en prise avec la même actualité".<sup>1883</sup> Les romancières de l'école Burney sont ainsi un exemple du public devenu producteur, qui écrit pour le public après s'être imprégné de ses goûts.<sup>1884</sup> Or, ce public est perçu comme un organisme dangereux car, à l'inverse de la sphère publique qui, pour Habermas constitue la "sphère de discussion critique et rationnelle où des individus privés font usage public de leur raison", il n'est pas constitué par l'échange d'arguments rationnels.<sup>1885</sup> Si son opinion est affaire de goût, elle est instable et incontrôlable. D'après Lilti et Fraisse, au XVIII<sup>e</sup> siècle comme plus tard, le public est l'instance de la médiocrité, "l'ennemi public numéro 1" qui "attire les auteurs vers le bas, c'est-à-dire vers ses goûts médiocres", si bien que remporter un succès immédiat garantit fréquemment de tomber dans l'oubli.<sup>1886</sup> Nous pouvons supposer que ce manque de durabilité fait des écrivains dits mineurs les personifications d'une date avant tout.<sup>1887</sup>

Au siècle des Lumières déjà, le public était, dans la culture savante, un juge légitime mais peu prestigieux. L'opinion du public était discréditée par rapport à celle des "élites" qui estimaient que leur jugement rigoureux était impartial, à l'inverse des goûts médiocres d'un groupe influencé par les médias et les publicitaires.<sup>1888</sup> Deux critères définitoires du public sont

---

<sup>1882</sup> E. J. Clery, Caroline Franklin & Peter Garside, *Authorship, Commerce and the Public: Scenes of Writing, 1750-1850* (Londres : Palgrave Macmillan, 2002), 16. Antoine Lilti, "Le spectre de la multitude : les écrivains des Lumières et leur public", *Littera*, vol. 5 (2020), 93.

<sup>1883</sup> Lilti 2020, 93.

<sup>1884</sup> Lilti 2014, 75.

<sup>1885</sup> Lilti 2014, 17.

<sup>1886</sup> Fraisse, 91.

<sup>1887</sup> Ce qui explique que les romans de l'école Burney soient au plus proche du *Zeitgeist* des années 1780, comme nous l'expliquons dans le chapitre précédent (II, 1).

<sup>1888</sup> "increasingly, as the audience for books grew and diversified the public came to be characterized as a crowd, or even a mob; mere consumers whose desires could be easily manipulated", Clery, 17.

donc prétextes à la plupart des critiques qui lui étaient, et sont encore, adressées : sa massivité, qui entraîne le nivellement des goûts et les effets d'imitation, et sa passivité, qui caractérise ces consommateurs incités par la publicité.<sup>1889</sup> Il faut bien sûr aussi prendre en compte la spécificité du public majoritairement féminin des romans de l'école Burney, puisque la catégorie sociale des lecteurs à qui plaît un type de littérature est un facteur essentiel de son évaluation. Comme le demande Migozzi, "à mauvais genres, mauvais lecteurs : la littérature par excellence mineure ne serait-elle pas celle que consomment ces lecteurs 'mineurs' socialement et/ ou idéologiquement que sont les enfants, les femmes, et le Peuple, ce grand enfant ?"<sup>1890</sup> La certitude que le public des romans de l'école Burney était en premier lieu féminin (quoique dans des proportions inconnues et peut-être moins disproportionnées que les critiques ne le faisaient croire) nous laisse penser que les imitatrices de Burney recherchaient cette position intermédiaire ou médiocre.<sup>1891</sup> Il est en effet fort probable qu'elles aient été convaincues, comme Burney, que l'appréciation du genre romanesque appartenait au public avant tout.<sup>1892</sup> Partie constituante du public, elles étaient les

---

<sup>1889</sup> Lilti 2014, 369-70.

<sup>1890</sup> Migozzi, 225.

<sup>1891</sup> Il nous semble toutefois bon de préciser que nous considérons l'idée de médiocrité d'un point de vue littéraire sans référence directe à la "médiocrité dorée" des rangs sociaux intermédiaires. À travers cet état, synonyme de vertu, Marie-Laure Massei-Chamayou examine comment la fiction d'Austen représente les transformations sociales propres à l'émergence de la notion de "class", qui remplace celle de "rank". La fluidité du vocabulaire en vigueur à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner ce qui deviendra la "middle class" après 1815 ("middle ranks", "middle state", "middling sorts", "middling classes", etc.) témoigne de cette période de transition qui s'accélère à la période qui suit immédiatement la publication des textes de l'école Burney (1790-1817), Massei-Chamayou, "La 'médiocrité dorée' dans l'œuvre austénienne : des 'middle ranks' à l'émergence de la 'middle class' ?", *XVII-XVIII, Aurea Mediocritas: The Middle Classes*, n° 72 (2015), §2. Il serait pourtant naïf de croire que la position sociale des romancières et de leur public, susceptibles de faire partie de cette strate de la population, n'entre pas en jeu à la fois dans leur évaluation et dans leur choix de modèle. Nous concentrer ici sur la notion de rang social dans les récits du corpus nous amènerait à nous écarter de notre propos sur les jugements de littérarité, mais rappelons qu'ils représentent majoritairement des membres de la *gentry* et de l'aristocratie, puisque comme *Cecilia*, la plupart dépeignent le parcours d'une héritière. Même les héroïnes modelées d'après Evelina, confrontées à une plus grande diversité sociale parce qu'elles sont privées des privilèges dus à leur rang de naissance, gravitent principalement dans les sphères élevées. Ces romans donnent pourtant à voir des gouvernantes, précepteurs et médecins vertueux qui entretiennent de bonnes relations avec l'héroïne (voir notamment le chapitre 2 de la deuxième partie, I, 2).

<sup>1892</sup> De la même manière, si en France les auteurs populaires contemporains (Guillaume Musso, Marc Levy, Françoise Bourdin, Anna Gavalda, etc.) hérissent le poil de certains par principe, le succès de leurs livres tient à leur style accessible et, comme le laisse entendre Musso, construit comme tel : "J'ai toujours essayé de faire cours aux 30 élèves de ma classe et pas seulement aux dix du premier rang. L'écriture, c'est un peu pareil. C'est facile d'écrire pour un tout petit nombre, c'est difficile d'arriver à écrire pour tout le monde". Alors que leurs romans reçoivent en général le mépris des institutions, notamment, d'autres les apprécient justement en raison de leur caractère commun : "Les valeurs et la signification de l'existence n'y sont peut-être pas toujours interrogées avec la patience des 'grands romans' et le style n'y a peut-être pas la finesse de la tradition de la grande prose française aristocratique, mais cette littérature prend le risque de penser l'ordinaire", Alexandre Gefen, "Que valent vraiment les best-sellers de l'été ?", *Marianne* (5 juillet 2015), consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.marianne.net/culture/que-valent-vraiment-les-best-sellers-de-lete-o>.

mieux placées pour lui plaire en s'appropriant leurs lectures d'un modèle excellent, dans un genre qui n'était pas encore considéré comme tel au sein du champ littéraire, sans prétendre l'égaliser.

Rappelons un des points de départ de notre analyse des récits, selon lequel *l'ethos* des romancières en question les conduisit à développer une narration de la connivence, par exemple lorsque la narratrice se place au niveau de la lectrice moyenne et se présente comme son égale. Nous avons argumenté que la chaîne identitaire qui reliait la lectrice à l'héroïne et à la narratrice cultivait l'intimité.<sup>1893</sup> Cette stratégie semble être spécifiquement ce contre quoi Jessica Crispin met en garde quand elle discute des dérives observables chez les lectrices actuelles : "White (straight, middle-class, gender-conforming) women are now an established market, and because of that, we are pandered to".<sup>1894</sup> Crispin déplore le risque réel et constaté que cette tranche de la population méprise à son tour les textes produits par certaines minorités. Derrière cette mésestime se cache l'enjeu d'un brassage insuffisant du public et d'une reproduction de la construction de l'altérité : "I am worried that we're all subdividing into tiny, highly specific demographics". Crispin regrette ainsi que les lectrices soient encouragées à lire uniquement des autrices qui leur ressemblent : "because only they can truly understand and speak directly to me. It's a cliché that literature builds empathy. It can help you along in that process, but only if you aggressively work against the impulse to treat literature like a mirror".<sup>1895</sup> Si ce dernier point correspond bien à la stratégie utilisée pour vendre et faire circuler les romans de l'école Burney, le contexte historique ne peut pas être occulté. Le cliché dénoncé par Crispin ne pourrait pas être mis à nu par la rétrospective sans une part de vérité. Bien que les récits du corpus jouent de l'impulsion à traiter la littérature comme un miroir pour faciliter l'empathie de la lectrice envers l'héroïne, nous avons noté quelques efforts favorisant l'extension de cette empathie. Ils capitalisent sur cette tendance à l'identification à travers les analogies entre l'oppression subie par les personnages féminins blancs et les personnages masculins ou féminins noirs, même s'ils le font d'une manière difficilement tolérable aujourd'hui.<sup>1896</sup> L'exemple de la comparaison récurrente à l'esclavage efface l'expérience authentique des esclaves dont la narratrice

---

<sup>1893</sup> Voir notamment partie I, chapitre 3, III, 2 et partie II, chapitre 1, I, 2.

<sup>1894</sup> Crispin, xvi.

<sup>1895</sup> Crispin, xvii.

<sup>1896</sup> Voir partie II, chapitre 3, II, 3.

s'approprié la souffrance pour mieux se faire entendre, devenant à son tour coupable d'auto-renforcement au détriment de l'autre.<sup>1897</sup>

La portée de l'effet miroir pour ces romans est, quoi qu'il en soit, incontestable. Elle implique que pour mettre en confiance la lectrice médiocre, il faut s'adresser à elle sous une forme moyenne. Russ remarque ainsi que, de manière générale, le langage courant est le registre de choix des autrices : "women always write in the vernacular".<sup>1898</sup> Ce registre fait partie de leur style ; or, ce n'est pas un élément de style en adéquation avec la tradition masculine à laquelle adhère l'institution critique, qui tend à interpréter la différence comme un échec.<sup>1899</sup> Sous ce rapport, les femmes de classe moyenne se confrontent aux mêmes difficultés que les écrivains issus de la classe ouvrière : "Neither can use established forms to express what the forms were never intended to express (and may very well operate to conceal)".<sup>1900</sup> Russ précise que les ruptures de style parfois reprochées à ces autrices — une observation que l'on retrouve dans les articles sur les romans signés *by a lady* — se justifient ainsi par leur recherche d'une forme adaptée à leur discours. Le corrélat de cette position de médiocrité est qu'en revendiquant leur attachement à leur public par le ton de la narration et l'accessibilité du registre de langue, les romancières furent vite oubliées, sans aucune chance d'accéder au canon littéraire :

in the vernacular it's also hard to be "classic", to be smooth, to be perfect. The Sacred Canon of Literature quite often pretends that some works can be not only atemporal and universal (that is, outside of history, a religious claim) but without flaw and without perceptible limitations. It's hard, in the vernacular, to pretend this, to paper over the cracks. [...] Minority art, vernacular art, is marginal art. Only on the margins can growth occur.<sup>1901</sup>

Dans le cas de nos écrivaines, le jugement initial de médiocrité équivalut à une excommunication. Prises isolément, rien n'invitait à s'intéresser de près à l'un de leurs romans une fois le style Burney passé de mode. Cependant, certains chercheurs comme Gérard Dessons estiment que le critère d'intemporalité est de prime importance pour expliquer la flexibilité du canon littéraire. C'est cette caractéristique qui permet aux écrivains jugés mineurs d'être remis

---

<sup>1897</sup> "Women often like the same Self-reinforcement that men do", Crispin, xvi.

<sup>1898</sup> Russ, 159.

<sup>1899</sup> Russ, 158.

<sup>1900</sup> Russ, 155.

<sup>1901</sup> Russ, 160.

au goût du jour et réévalués. Pour Dessons, la question même de la littérature n'est pas de déterminer si un texte est majeur ou mineur mais :

"comment il se fait qu'une œuvre soit 'encore jeune', comme le dit Apollinaire." C'est en ce sens que la grandeur d'une œuvre se mesure peut-être à sa capacité d'être une Jouvence provisoire — qu'elle "continue" son effet producteur de valeurs ou qu'elle soit "découverte", passant, alors, du statut "d'œuvre mineure" (ou non-œuvre), au statut d'"œuvre majeure". Ce qui montre qu'une œuvre n'est jamais condamnée, au succès ou à l'échec.<sup>1902</sup>

Le point de vue optimiste de Dessons, qui fait écho au rôle que les chercheurs peuvent jouer dans la potentialité de résurgence d'une œuvre ou d'un auteur, implique toutefois que pour qu'une œuvre soit découverte à nouveau, il faut qu'elle le soit via un angle d'approche qui éveille la curiosité.<sup>1903</sup> Elle doit pouvoir proposer une entrée de lecture qui puisse être significative quelle que soit l'époque à laquelle vit son lectorat, qui puisse en faire un objet d'étude. Dans le cas des textes de notre corpus, il s'agit avant tout de leur rôle d'intermédiaire dans la tradition littéraire qui nous est parvenue et qui continuera vraisemblablement d'être transmise. Alors, la permanence en littérature ne résiderait pas dans les dichotomies utilitaires mais elle serait à chercher dans l'instabilité du classement, dans les efforts accomplis pour rompre la hiérarchie et remettre en question la rigidité rassurante qui n'établit qu'un nombre infime d'œuvres dont la littérarité fut souvent établie par les contingences.

Remarquons qu'une exception existe parmi les récits de l'école Burney. Une anomalie, même, qui semble échapper au jugement de médiocrité porté par les revues. L'article de la *Critical Review* sur *Constance*, maintenant identifié comme l'œuvre de Laetitia-Matilda Hawkins argue que l'écrivaine n'a rien à envier aux romancières de plus haut rang. Nous aurions alors pu nous attendre à ce que ce roman connaisse une autre trajectoire :

We have felt, in the perusal, the author's power to harrow up the soul, or, in turn, to expand it by the warmest, the most benevolent and social feelings: in many of these respects our 'young lady' does not yield to female novelists [*sic*] of the highest rank. It is however from incidents and situations, that our greatest interest and entertainment are derived: the story is common almost to triteness, and the characters are not new.<sup>1904</sup>

---

<sup>1902</sup> Gérard Dessons, "Littérature, manière, modernité" in *Littérature majeure, littérature mineure*, 219.

<sup>1903</sup> Pour le rôle des spécialistes dans les fluctuations de l'empreinte mémorielle, voir l'introduction du III du chapitre précédent.

<sup>1904</sup> Article déjà partiellement cité dans la partie I, chapitre 1, I, 1, *Critical Review*, vol. 60 (1785), 394. La *Monthly Review* compare *Constance* à *Cecilia*.

Le journaliste désapprouve l'intrigue ordinaire, qui permet pourtant de cultiver la familiarité du public, de respecter ses goûts et ainsi de garder sa fidélité. Mais cette remontrance semble être un facteur moindre dans son estimation de la valeur de *Constance* que la dimension morale voire idéologique du texte qui lui confère, selon lui, son intérêt. C'est à cet égard seulement qu'elle joue dans la cour des grandes : ses positions conservatrices en adéquation avec la ligne éditoriale de la *Critical Review* y sont sans doute pour beaucoup. Aujourd'hui, Hawkins est généralement étudiée, quand elle l'est, pour ses attaques contre Helen Maria Williams et non pour ses romans. Notons à ce sujet que *The Orlando Project* présente son travail argumentatif et moralisateur comme son domaine de prédilection.<sup>1905</sup> Tandis que la postérité n'a pas retenu ses fictions, le fait que ses romans aient pu être attribués permet d'évaluer plus facilement leur empreinte mémorielle, aussi légère soit-elle. Même si la perspective morale d'Hawkins est "du plus haut rang", elle reste un regard ancré dans un contexte politique et social. Il en découle que la remarque du critique constitue une approbation circonstancielle et temporaire, alors que l'intrigue quelque peu rebattue qui plut aux lectrices adeptes de ce style rendit le roman médiocre et oubliable.

Par conséquent, *Constance* est un exemple caractéristique du peu d'état fait des goûts du public féminin, cible de ces romans évincés de l'histoire, qui valut à cette branche entière de la littérature d'être considérée comme une catégorie à rejeter, un "*sous-champ de grande production*, qui se trouve *symboliquement* exclu et discrédité".<sup>1906</sup> Un spécimen bien connu de ce discrédit est la remarque dédaigneuse de Ian Watt, souvent cité lorsqu'il affirme que les romancières du XVIII<sup>e</sup> siècle furent quantitativement supérieures mais qualitativement inférieures aux écrivains masculins.<sup>1907</sup> Parce que la réception de *Constance* semble de prime abord être une exception, nous pouvons en conclure que les facteurs de suppression des publications de femmes sont bien identifiables et concrets, comme l'ouvrage de Russ le démontre, mais que la concordance de divers paramètres rend les généralisations délicates. Ce

---

<sup>1905</sup> "Her later fiction often sounds as if her goal is opinion-forming rather than story-telling: as if essays (like the sermonets she published with her brother) might have been her natural talent. She also produced translation, travel writing, and a devotional compilation, and as a memoirist she gives full rein to her highly individualised views", "Laetitia-Matilda Hawkins", *Orlando*, consulté le 25 mars 2021 sur [http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person\\_id=hawkla](http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=hawkla).

<sup>1906</sup> Bourdieu, 7.

<sup>1907</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Londres : Chatto and Windus, 1957), 298.

cumul d'éléments semble entretenir la confusion et, par la même occasion, compliquer la lutte contre l'effacement des autrices.

Pour résumer, nous avons vu que la tendance au clivage en littérature force la marginalisation d'autrices qui visaient à représenter le goût dominant sans espérer la consécration par les "élites". Puisque la polarisation et le recours aux extrêmes ne sont pas pertinents dans le cas des romancières de l'école Burney, nous avons voulu établir clairement que la tiédeur des critiques tenait au style intermédiaire et à la créativité "médiocre" qui firent justement d'elles des actrices de conséquence parce qu'elles recherchaient à satisfaire leur lectorat.

Nous tâchons de relever les éléments qui font la richesse des romans du corpus sans chercher à apporter une réponse à la question de leur valeur intrinsèque, qui ne nous semble pas évaluable, non parce qu'il nous semblerait que toute œuvre littéraire équivaut à une autre, mais parce que tenter de définir leur valeur n'aurait au mieux que l'apparence de l'objectivité. Ros Ballaster soulève ce problème et les frustrations qu'il engendre sans pouvoir y apporter de solution définitive :

Is feminist criticism "ready" to pass judgement on the works it addresses [...] or should we continue to "pass" on these acts of judgement? To see them as forms of elite control or compromises with authority and institutional instrumentalism? Or, more challengingly, to recognize that our definitions of "value" can never be anything other than interested, partial and contingent?<sup>1908</sup>

Puisque notre objectif est tout de même de démontrer la portée de ces récits, il est nécessaire de le faire en attestant leur envergure en dehors de l'ordre esthétique hiérarchique, sans ignorer leur dimension formelle et esthétique au risque de les priver de leur littéarité. Attelons-nous y dans la dernière partie : nous y verrons qu'en choisissant un modèle admiré à la fois par les lectrices et les critiques, ces romancières de l'école Burney devinrent encore un autre type d'intermédiaires. Elles jouèrent le rôle d'entremetteuses, réduisant ainsi le fossé entre le public et les "arbitres du goût". Pour cette raison, leur fonction rappelle le statut de l'amateur, un rapprochement dont nous vérifierons les implications.

---

<sup>1908</sup> Ros Ballaster, "Passing Judgement: The Place of the Aesthetic in Feminist Literary History", Jennie Batchelor & Gillian Dow (éds.), *Women's Writing, 1660-1830: Feminisms and Futures* (Londres : Palgrave Macmillan, 2016), 22.

### III. L'école Burney, une société de goût au-delà du clivage

Dans cette partie, nous verrons de quelles manières la valeur des textes méconnus du corpus peut s'affirmer en dépassant le clivage entre œuvres majeures et œuvres mineures. Dans le chapitre précédent, nous insistions sur le fait que les romancières de l'école Burney furent des relais de la culture ; nous soutiendrons maintenant qu'elles furent aussi les relais du goût.<sup>1909</sup> Par goût, nous entendons à la fois le bon goût, approprié et honorable, et le goût du jour, prisé, répandu. Nous considérerons dans ce sens que cette sororité d'écrivaines qui correspond à une communauté de lectrices composait également une communauté de goût, unie dans l'appréciation d'un modèle narratif. Celle-ci, en conciliant le bon goût, sous la forme de comportements sociaux appréciés des critiques, et les goûts du lectorat, faisait la médiation entre le champ littéraire et le public.

Parler du goût, en français, nous force à mentionner l'hypermédiatisation et la surabondance du concept de "taste" au XVIII<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne, même si la complexité de son statut nous empêche de donner une représentation exhaustive de ses nombreuses applications.<sup>1910</sup> James Noggle souligne la difficulté des théoriciens (Shaftesbury, Addison, Colman, Hume, Burke, etc.) à s'accorder sur une délimitation du concept tout au long du siècle mais propose tout de même une définition élémentaire qui sous-entend sa versatilité :

Taste signifies a capacity of intellectual perception, modeled on gustatory taste, to enjoy or discern subtle qualities of practically anything, from a periwig to *Paradise Lost*. But it also refers to habits of enjoyment, patterns, or predilections—tastes—that govern an individual's tasteful behavior and that of social groups as well: entire genders (e.g., "masculine taste"), nations (Chinese or French taste), or epochs (modern or Gothic taste).<sup>1911</sup>

D'après lui, l'usage du terme durant la période en fait un prisme idéal à travers duquel aborder une question fondamentale pour les historiens des idées, à savoir si les transformations intellectuelles sont le fait d'un groupe restreint (les "élites") ou des pratiques de la multitude.<sup>1912</sup>

---

<sup>1909</sup> Voir II, 1.

<sup>1910</sup> "Taste saturates culture perhaps more thoroughly than any other big new idea, in periodical essays, pamphlets, and poems both lasting and ephemeral, in publishing and reading practices including fairly large numbers of a more or less sophisticated public", James Noggle, "Literature and Taste, 1700-1800", *Oxford Handbooks Online* (2015), 4, consulté le 25 mars 2021 sur <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-108>.

<sup>1911</sup> Noggle, 2.

<sup>1912</sup> Noggle, 3.



Noggle démontre que la pensée majoritaire de l'époque estimait déjà que le concept de "taste" influençait aussi bien les connaisseurs que le grand public, quoique différemment, et souligne ses effets sur l'évolution de la culture :

Taste's peculiar status as a novel, modern, and uncertain term made "culture" as susceptible to elite influence as the other way around. Taste served as an arena of conflict, dominated to varying degrees by social if not intellectual elites, between social stations, understandings of gender, nationalisms, and visions of British, European, and world history.<sup>1913</sup>

Cette polyvalence nous servira à analyser comment la communauté de romancières du corpus rendait possible d'accéder aux exigences de goût. D'abord, en questionnant les catégories du professionnel et de l'amateur, nous nous intéresserons au rôle social et culturel de la lecture plaisir qui permet à ces romans de sortir du classement. Ensuite, nous reviendrons sur l'idée initiale de marque de fabrique Burney dans l'intention de prouver qu'elle aide à dépasser les divisions qui figent l'évaluation à long terme de ces textes. Cette fois, nous approfondirons les conséquences de la sérialité et de la collaboration que la reproduction de cette marque implique sur leur trajectoire rectiligne.

### 1. Professionnelles et amatrices de culture populaire

Se préoccuper de la médiation entre le bon goût des connaisseurs et le goût du public ("popular taste", en anglais) revient à interroger les interactions entre la culture savante et la culture populaire, opposition qui constitue "un classique en sciences humaines".<sup>1914</sup> Jusqu'ici, nous avons évité l'adjectif "populaire", premièrement parce que son usage courant dans le sens d'"apprécié d'un grand nombre" est disputé en français, mais plus encore à cause de son ambivalence en littérature :

S'agit-il de se référer à l'origine sociale de l'auteur ? Faut-il plutôt comprendre que le terme caractérise le contenu, le cadre, le décor, les personnages de l'œuvre ? "Populaire" renvoie-t-il au lectorat exclusivement visé ? [...] "Populaire" renverrait-il alors à la "popularité", c'est-à-dire à la réussite éditoriale éclatante d'œuvres aujourd'hui appelées "best-sellers" ?<sup>1915</sup>

---

<sup>1913</sup> Noggle, 16, voir aussi 4.

<sup>1914</sup> Daniel Jacobi, "Le savant et le populaire, retour sur une opposition arbitraire", *NecPlus*, vol. 181 (2014), 24.

<sup>1915</sup> Daniel Couégnas, "Qu'est-ce que le roman populaire ?" in Loïc Artiaga (éd.), *Le roman populaire* (Paris : Autrement, 2008), 35.

Si Tompkins étudie "the popular novel" anglais entre 1770 et 1800 (dates de publication d'Humphry Clinker et de Castle Rackrent) qu'elle décrit comme un vaste corpus de fiction qui nourrissait l'appétit des lecteurs tout en reflétant et façonnant leur imagination, les connotations du "roman populaire" spécifique à la littérature française du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle nous interdisent la traduction littérale.<sup>1916</sup> Le roman populaire prend la forme définie du roman-feuilleton qui naît en 1836 et s'adresse à un lectorat sociologiquement et culturellement défavorisé.<sup>1917</sup> Nous ne garderons donc pas la formule afin de respecter son ancrage historique et géographique, mais nous retiendrons certaines de ses caractéristiques qui révèlent les mêmes mécanismes responsables du succès de l'école Burney auprès de ses lectrices. Daniel Couégnas met en relief la notion de répétition qui fait paraître les personnages et les péripéties vraisemblables tout en rendant la lecture facile d'accès :

["Vraisemblable"] renvoie moins ici à une ressemblance avec ce qui est susceptible de se produire réellement dans le monde du lecteur qu'au sentiment de la conformité de l'histoire avec des histoires antérieures : joue à plein une *intertextualité de la répétition*, voire du ressassement. Dans le roman populaire, "les choses répétées plaisent". Ce genre dessine la figure virtuelle d'un lecteur qui se plaît à retrouver les mêmes univers, les mêmes types de personnages, les mêmes péripéties et pour qui la répétition se trouve haut placée dans l'échelle des valeurs esthétiques.

Cette notion de répétition est fondamentale pour comprendre la logique du roman populaire, comme de tout genre de grande consommation culturelle. Elle dessine le portrait d'un lecteur qui doit pouvoir pénétrer aisément dans l'univers romanesque qui lui est proposé. On a parlé — René Guise notamment — de littérature *facile*, et cette facilité d'accès, condition nécessaire d'une consommation de masse, modèle un certain nombre de traits essentiels du roman populaire.<sup>1918</sup>

Cette accessibilité, souvent péjorativement associée à un manque de qualité, est un élément clé qui propose aujourd'hui une grille de lecture pour étudier ces romans, bien qu'elle ait vraisemblablement contribué à ce qu'ils ne soient pas pris au sérieux au moment de leur parution. En effet, d'après Daniel Jacobi, la culture savante, la seule légitime aux yeux des critiques, "ne peut concerner qu'un public restreint et ciblé, lui-même doté d'un capital culturel et artistique qui lui permet de la goûter et de s'en délecter de façon autonome". Dans ce cas,

---

<sup>1916</sup> "Between the work of the four great novelists of the mid-eighteenth century and that of Jane Austen and Scott there are no names which posterity has consented to call great, but there is a large body of fiction which fed the appetite of the reading public, reflected and shaped their imaginations, and sometimes broke out into experiment and creative adventure", J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England, 1770-1800* (1932, Londres : Methuen & Co, 1969), v.

<sup>1917</sup> Couégnas, 35.

<sup>1918</sup> Couégnas, 40.

comme les romancières du corpus plaisaient au grand public, leurs productions ne pouvaient pas être considérées comme un type de création artistique, "forme suprême de la culture savante".<sup>1919</sup> Si nous admettons qu'elles appartenait à la culture populaire, il convient de préciser ce domaine qui "réunit un ensemble des plus hétéroclites allant des industries culturelles aux pratiques amateurs, des loisirs aux activités socioculturelles, de la technique aux distractions familiales".<sup>1920</sup> Jacobi questionne ce qui fait que certaines formes de cultures, pour nous un certain genre de romans, sont exclues de la culture savante :

Le sont-elles parce qu'elles sont produites par des acteurs moins professionnels ou de moindre notoriété que les artistes renommés et officiels ? Ou parce qu'elles ne sont ni reconnues par les pouvoirs publics, ni autant subventionnées que d'autres, ni critiquées dans des publications savantes ? Ou est-ce parce qu'elles s'adressent à d'autres populations ou à d'autres publics dans des équipements moins luxueux et non spécifiques ?<sup>1921</sup>

La dernière question de Jacobi exige que nous rappelions que, si les romancières de notre corpus s'adressaient effectivement à un autre public que les historiens, essayistes ou poètes de la même époque (inclus dans le culture savante ou proche d'elle), elles ciblaient théoriquement le même lectorat que les romancières "professionnelles" célèbres, qui, à l'instar de Burney, étaient critiquées et légitimées dans les publications savantes.<sup>1922</sup> Burney fait figure d'exception notamment parce qu'elle toucha un lectorat plus large que le public généralement envisagé pour ce type de roman, même si son adresse aux journalistes de la *Monthly Review* et de la *Critical Review* au début d'*Evelina* révèle qu'il ne s'agit pas d'un hasard et reflète sa connaissance d'initiée aux stratégies de publication. Si n'importe quelle romancière appartient bien d'office à la culture populaire, l'approbation certes instable de la culture savante fait que Burney reçut le qualificatif de "génie" hors normes.

Les interrogations de Jacobi nous amènent également à examiner la cooccurrence épineuse que forme l'expression "écrivaine professionnelle". Alors que Jacobi semble repérer un lien privilégié entre l'auteur (ou l'artiste) professionnel et la culture savante, il paraît bon de relever que "professionnel" réfère dans son sens usuel à un métier rémunéré qui s'inscrit dans un marché, ce qui, nous l'avons dit plus tôt, n'est pas un gage de qualité dans le champ littéraire et

---

<sup>1919</sup> Jacobi, 27.

<sup>1920</sup> Jacobi, 26.

<sup>1921</sup> Jacobi, 27.

<sup>1922</sup> Sarah Fielding, Frances Brooke, Charlotte Lennox et Maria Edgeworth viennent à l'esprit.

paraissait encore plus suspect pour une autrice du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Même si Betty Schellenberg affirme que les années 1770 et 1780 ne furent pas ouvertement hostiles à la création littéraire et dramatique des femmes, ce qu'elle appelle le climat de "fascination" envers leur écriture ne peut pas être interprété comme de la bienveillance vis-à-vis de la multiplication des romancières publiées, et encore moins comme une légitimation par les juges esthétiques.<sup>1923</sup> Schellenberg démontre les progrès réalisés dans la reconnaissance de l'écrivaine entre la parution des textes des pionnières du milieu du siècle et le parcours de Burney, une évolution dont cette dernière était indéniablement consciente :

Burney's journals and letters register her consciousness of Fielding, Lennox, and Brooke, at least, as having achieved public recognition for some form of literary "career." She knew also that for many of her contemporaries, women's place in the public sphere of letters and the arts was a given; as she quotes Edmund Burke writing to her in 1782 in praise of her novel *Cecilia*, this was "an age distinguished by producing extraordinary women." Burney's early career thus represents how one woman writer responded to the patterns of literary professionalization available to her in a rapidly developing print culture.<sup>1924</sup>

Toutefois, ce n'est pas pour autant que cette professionnalisation croissante ne rencontrait pas de résistance. Si Jan Fergus rappelle que trente ans plus tard, la carrière d'Austen dépendait, dans une certaine mesure, de ces autrices qui créèrent et maintinrent le marché pour le roman domestique et dont l'attitude envers l'écriture devenait toujours plus professionnelle, tout comme celle d'Austen, elle insiste surtout sur la manière dont son frère Henry gomma le professionnalisme de la romancière afin de protéger sa modestie féminine. Ses mémoires donnèrent ainsi naissance au mythe de l'écrivaine amatrice, distinguée et désintéressée qui persista au fil du temps.<sup>1925</sup>

Cette contextualisation nous mène à en déduire plusieurs choses. D'une part, Burney était à la fois une romancière légitime aux yeux des critiques, une autrice professionnelle dont nous avons souligné les compétences commerciales au cours de notre analyse et une écrivaine célèbre, "plébiscitée" (de "plebs" et de "scitum", la décision du peuple) aussi bien par les lectrices que par les aspirantes romancières qui la choisirent comme modèle. D'autre part, ses imitatrices

---

<sup>1923</sup> Betty A. Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain* (Cambridge : Cambridge University Press, 2005), 145.

<sup>1924</sup> Schellenberg, 141-2.

<sup>1925</sup> Jan Fergus, "The Professional Woman Writer", ed. Edward Copeland and Juliet McMaster, *The Cambridge Companion to Jane Austen* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), 12-13.

qui ne bénéficiaient ni de la même célébrité ni du même niveau d'approbation savant étaient avant tout des autrices professionnelles — si nous définissons la formule comme l'état d'une écrivaine cherchant à subsister de sa plume, tant bien que mal, à une période où, comme l'ont fait remarquer de nombreux chercheurs, publier était l'un des rares moyens par lesquels une femme de classe moyenne ou supérieure pouvait gagner de l'argent.<sup>1926</sup> S'il est ardu de démontrer matériellement le côté mercenaire des romancières du corpus restées anonymes, l'exemple de Hawkins cité plus haut, identifiée récemment comme l'autrice de *Constance*, fait présumer une dynamique similaire chez ses homologues : "being in want of a sum of money for a whim of girlish patronage, and having no *honest* means of raising it, I wrote a downright novel".<sup>1927</sup>

En revanche, si nous comprenons l'adjectif "professionnel" comme une marque de légitimation par la culture savante qui respecterait le dévouement d'un créateur à son art — comme Jacobi laisse entendre que cela peut être le cas aujourd'hui — nos romancières doivent prétendre à un autre qualificatif, puisque leur prestige ne pouvait guère dépasser celui du public dont elles embrassaient les goûts éphémères. La perspective que nous avons adoptée pour étudier les utilisatrices de la signature *by a lady* a entraîné que nous nous intéressions à leurs pratiques professionnelles, sur le plan matériel, mais dépend plus encore de leur position d'admiratrices et d'adeptes d'abord de Burney puis, après 1800 de plusieurs écoles de roman en vogue. Il nous semble alors que nous pourrions ébaucher une catégorie médiane entre le grand public et la romancière professionnelle célèbre, capable de transcender l'antagonisme entre culture savante et culture populaire, en appliquant provisoirement la dénomination d'amatrices aux romancières de l'école Burney, à condition de resituer et de revisiter les connotations de ce terme. Nous arrêter sur les points communs que ces romancières pouvaient avoir avec les amateurs tels qu'ils étaient définis en France dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle nous renseigne sur leur condition de vectrices du goût à la mode qui leur permit d'agir pour transformer le marché littéraire, et donc la culture.

L'amateur combinait les figures du mécène et de l'amateur au sens anglais, c'est-à-dire qu'il était le parangon du goût qui pouvait être considéré comme un médiateur, donnait des

---

<sup>1926</sup> "With few exceptions, as Edward Copeland's research has shown, women could not live on their earnings from publishing novels alone; these funds had to supplement other sources of income", Fergus, 18.

<sup>1927</sup> Laetitia-Matilda Hawkins, *Memoirs, Anecdotes, Facts, and Opinions* (Londres : Longman, Hurst, *et al.*, 1824), vol. 1, 156.

conseils privés aux artistes et se livrait à la création artistique grâce à l'art de l'imitation.<sup>1928</sup> Non seulement les débats sur le statut de l'amateur révélèrent des conceptions radicalement opposées du public et des fondements de la critique qui se raccrochent aux divisions que nous venons de noter (l'opinion de petites communautés contre l'opinion publique générale, le goût contre le jugement), mais ils soulevèrent aussi la question du rôle du goût dans l'organisation des connaissances.<sup>1929</sup> Dans ce sens, le goût jouait le rôle d'un liant social selon Charlotte Guichard : "taste functioned as a social bond for 'societies' in the sense that one spoke in the eighteenth century of '*théâtre de société*,' '*talents de société*,' or '*littérature de société*,' all forms of social aggregation outside of institutions".<sup>1930</sup> Puisque nous prenons les romancières de l'école Burney comme une communauté d'écrivaines ou une sororité, nous pourrions y voir une société de "dames", une société de goût, qui, comme les amateurs, transmettaient un goût pour la fiction sans porter de jugement de valeur sur ses mérites. Cette acception de "société" existait dans la formule "by a society of ladies" qui met en évidence un sens de collaboration dans l'acte créatif et fut parfois utilisée pour signer des périodiques tels que *The Lady's Monthly Museum* (1798-1832) ou des essais dans *The Female Tatler* (1709-1710, Mandeville et Goldsmith) et *The Female Spectator* (1744-46, Haywood).<sup>1931</sup> Or, nous avons établi que les imitatrices de Burney furent suffisamment nombreuses à diffuser leur appréciation de leur modèle pour transformer le style Burney en une mode, c'est-à-dire le reflet temporaire d'un cadre plus large du goût dominant.<sup>1932</sup> En répondant au goût éphémère du public, elles obtinrent un succès transitoire, s'exposant à être vite reléguées aux oubliettes. En outre, elles contribuèrent à ce que la fiction de Burney ne soit plus en phase avec les préférences du public au début du XIX<sup>e</sup> siècle. D'après la définition de Paul Revitt qui déclare que le goût est dicté par les modes de pensée et de comportements dominants à une période donnée, cette déconnexion joua probablement un rôle dans la défaveur connue par Burney en tant que romancière à sa mort.<sup>1933</sup> Burney détrônée, les aspirantes romancières durent trouver de nouveaux modèles, de nouveaux moyens d'entrer sur le marché littéraire.

---

<sup>1928</sup> Charlotte Guichard, "Taste Communities: The Rise of the *Amateur* in Eighteenth-Century Paris", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 45 (2012), 521, 524-6.

<sup>1929</sup> "communities vs. general public opinion; taste vs. judgment", Guichard, 525.

<sup>1930</sup> Guichard, 532.

<sup>1931</sup> Nous l'avons évoqué dans la partie I, chapitre 3, III, 2.

<sup>1932</sup> "Fashion, regardless of the frequency of its fluctuation, is within a broader frame of taste [...] a transitory reflection of some larger framework of prevailing taste, sometimes extreme", Paul J. Revitt, "Arbiters of Taste", *College Music Symposium*, vol. 21 (1981), 72.

<sup>1933</sup> "[Taste is] determined by prevailing modes of thought and behaviour in a given period of time", Revitt, 71.

Partir de la définition de l'amatrice nous incite à examiner la prise en compte du plaisir du public comme preuve d'une valeur conférée à un texte. Cette notion déterminante dans le succès de ces romans, quoiqu'aisément omise, marche ici de pair avec le fait qu'ils étaient d'une grande lisibilité et procuraient à la lectrice une satisfaction instantanée en devançant ses attentes bien connues. Le sociologue Paul Aron qui prône une libération du dialogue entre littérature et sociologie précise que cette dernière discipline conforte la validité du jugement du public, car le plaisir qu'une œuvre procure au lecteur n'y est pas moins important que l'originalité de sa forme :

La question n'est plus celle des "médiations" entre le social et le littéraire dès lors qu'on n'enferme plus ce dernier dans le carcan des grandes œuvres ou dans l'usage quasi religieux (donc : idéologique) des textes donnant lieu aux commentaires les plus notables. Ainsi, par exemple, le besoin de lire ou le plaisir du lecteur ne sont pas moins importants idéologiquement que l'interprétation des poèmes de Mallarmé. Une sociologie historique de la littérature n'a pas à hiérarchiser ces pratiques.<sup>1934</sup>

Si nous ne souhaitons en aucun cas blâmer la littérature en tant que discipline ni renoncer à sa magie, nous avons avancé plus tôt, en nous appuyant sur l'exemple de l'article sur *Constance*, que l'évaluation des journalistes de l'époque reflétait souvent plus une idéologie, un point de vue politique et social, qu'une appréciation littéraire. Autrement dit, un jugement au moins partiellement idéologique fut à l'origine d'un discours pérenne sur la valeur artistique qui ne fut jamais remis en question jusqu'à récemment, puisque ces récits vus comme "mineurs" furent jugés sans intérêt, intégralement rejetés et oubliés. Les approches sociologiques et littéraires, dont l'association invite à accorder plus de crédit à la culture populaire et au public, paraissent donc singulièrement complémentaires dans le cas des romancières à l'étude. Ce croisement de perspectives rendrait même possible d'étoffer la valorisation purement historique et culturelle concédée aux romans de cette époque par certains, comme James Raven :

The great majority of these novels are, in literary terms, essentially worthless: their interest is entirely historical, as the colorful and ramshackle foot-soldiers in the advance of the novel during the Romantic period [...] The bulk of these novels were soon left to gather dust, summarily disposed of, or returned, after brief reading, to the fashionable circulating libraries for which so many of them were chiefly written.<sup>1935</sup>

---

<sup>1934</sup> Aron, 6.

<sup>1935</sup> Raven 2003, 141.

En tant qu'œuvres ancrées dans la culture populaire, fidèles au goût dominant, conçues pour ravir le public friand d'un modèle narratif, le plaisir de la lectrice que les romans de l'école Burney cherche à combler constitue une réussite qui dépasse les évaluations de littérarité.

En effet, le plaisir est un critère de valeur qui déborde de la simple expérience culturelle, à mi-chemin entre l'expérience sensorielle et l'approbation esthétique formelle. D'après Christopher Butler, le plaisir esthétique procuré par une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, provient directement des émotions suscitées par celle-ci, émotions tout aussi réelles que celles que l'on éprouve sans l'intermédiaire de la fiction.<sup>1936</sup> Il explique que notre attachement principal à de nombreuses œuvres d'art est assurément d'ordre émotionnel, ce qui s'observe davantage encore avec l'art populaire :

This provocative dynamic sequencing of emotions within narrative enhances our sense of its being concerned with matters of value. Ultimately it is these emotional responses which count for our pleasure or pain; it is our emotions and moods, apart from physical pain, that contribute most to our sense of the happiness, and the sadness of our lives. In general, it is some emotionally laden interest or desire which reinforces and focuses the value which knowledge or understanding has for us. [...] Indeed many of us go to the (representational) arts, and most particularly to mass art, for an intensification or a memory-reviving or a nostalgic evocation of many of the pleasures upon which we would *like* to be able to rely in our everyday lives, as any anthology of love poetry [...] will show.<sup>1937</sup>

Butler avance également que les plaisirs dérivés d'une œuvre d'art découlent d'une situation culturelle dans laquelle les plaisirs extérieurs à l'art sont déjà culturellement "en place" (le plaisir de la contemplation d'un tableau de Monet qui dépeint la Seine au petit matin, par exemple, ne serait pas le même sans la connaissance culturelle de la beauté du lever du soleil). C'est-à-dire que les émotions, bien qu'elles nous paraissent instinctives, sont au moins partiellement construites culturellement.<sup>1938</sup> Alors, n'est-il pas possible que, pour les lectrices de l'école Burney, les émotions qui dérivent d'une situation narrative répétée ne soient pas atténuées mais au contraire amplifiées du fait qu'elles soient déjà narrativement "en place" dans leur horizon

---

<sup>1936</sup> Christopher Butler, *Pleasure and the Arts: Enjoying Literature, Painting and Music* (Oxford : Oxford University Press, 2005), 37 ; "The account I have given so far involves 'real emotions': they are not just 'aesthetic' or 'pseudo-' or 'make-believe' ones. I have tried to show that works of art demand the very same kinds of cognitive strategy and emotional response as we bring to real-life situations", 59.

<sup>1937</sup> C. Butler, 36.

<sup>1938</sup> C. Butler, 37.



d'arrente ? Autrement dit, que le plaisir de ses lectrices soit accru par le fait qu'il repose sur une expérience culturelle connue ?<sup>1939</sup>

Butler n'évoque pas directement les effets de l'imitation sur le plaisir de la lecture, mais il rend compte de ceux d'un autre type d'amplification des émotions qui nous intéresse aussi, lié en l'occurrence à l'exagération des émotions dans les œuvres sentimentales, souvent jugée inappropriée notamment sur le plan moral. Il se concentre sur la façon dont les sentiments exagérés peuvent être source de plaisir dans les œuvres de ce genre qui ne déclenchent pas de jugement moral manifestement négatif, une description qui convient aux romans de l'école Burney.<sup>1940</sup> Sa défense du plaisir occasionné par les réactions émotionnelles est aussi poignante que réconfortante et se lit avec au moins autant de justesse en 2021 qu'en 2005 :

The pleasure of the sentimental responses we have to such works indeed depends upon a fantasized simplification and idealization in which we are released from the fatigue of too much reality-testing. Although *too much of this* may really be as bad for us as any other terrible diet, and would be particularly bad if it actually came to form our world view, there is nothing much that I can see wrong with the actual *pleasure* of such responses, at least to these middlebrow works. [...] Indeed "sophisticated" people might relax a good deal and even in some morally improving ways, by cultivating them. Our ability to have such strong emotional responses lies within a moral and cultural tradition of sentiment and sensibility, of which in an age when a sceptical understanding is dominant, we need to remain aware. Does not sentimentality often manifest a moral generosity?<sup>1941</sup>

Notre examen du rôle clé des émotions de la lectrice dans les mécanismes de coopération textuelle communs aux romans du corpus va dans le même sens. Ces romans sentimentaux offraient à leurs lectrices le plaisir d'échapper un moment à leur propre réalité éprouvante. Ils sont un exemple de ce que Barthes, qui lui ne fait qu'effleurer le rapport entre le plaisir et l'émotion qu'il sépare soigneusement de la sentimentalité, appelle le texte de plaisir, "celui qui

---

<sup>1939</sup> À première vue, notre argument semble contredire ce qu'écrivent Thomas Keymer et Peter Sabor dans "*Pamela in the Marketplace*" au sujet de l'échec des revisites fictionnelles : "the failure of Defoe's follow-up volumes to secure themselves lastingly to *Robinson Crusoe*, however is also a reminder of the inevitable bathos of fictional revisits. As Terry Castle writes of *Pamela*, the paradoxical desire addressed in a continuation—"that the sequel be different, but also *exactly the same*"—dooms to failure its attempt to reconstitute the full pleasures of its precursor", 50-51. Mais il nous semble que Keymer et Sabor parlent de "failure" car il se placent du point de vue de la réception critique et historique, tandis que quand Castle souligne cet échec, elle évoque l'incapacité d'une continuation à reproduire le *même* plaisir que l'original, devenu un classique par sa capacité à être "toujours jeune" et donc à plaire bien après sa publication (*Masquerade and Civilization*, 134). Or, nous ne suggérons pas que les romans de notre corpus procurent le même plaisir que l'œuvre de Burney, mais plutôt que leur statut d'imitation peut ici être la source d'un autre type de plaisir qui ne résisterait peut-être pas à la fuite du temps.

<sup>1940</sup> C. Butler, 63.

<sup>1941</sup> C. Butler, 65-67.

contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture". Ce type de texte peut se satisfaire d'un régime de lecture rapide qui "va droit aux articulations de l'anecdote" ; il ne requiert pas nécessairement une lecture toujours appliquée. Pour Barthes, il entraîne même plus de plaisir "si, le lisant, je suis entraîné à souvent lever la tête, à entendre autre chose. Je ne suis pas nécessairement *captivé* par le texte de plaisir ; ce peut être un acte léger, complexe, ténu, presque étourdi".<sup>1942</sup> Barthes insiste toutefois à plusieurs reprises sur l'impraticabilité du plaisir comme principe critique, tout en reconnaissant qu'il permettrait d'éviter une approche normative :

si j'accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire : celui-ci est bon, celui-là est mauvais. Pas de palmarès, pas de critique, car celle-ci implique toujours une visée tactique, un usage social et bien souvent une couverture imaginaire. Je ne puis doser, imaginer que le texte soit perfectible, prêt à entrer dans un jeu de prédicats normatifs : c'est trop *ceci*, ce n'est pas assez *cela* ; le texte (il en est de même pour la voix qui chante) ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : *c'est ça !* Et plus encore : *c'est cela pour moi !*<sup>1943</sup>

Une des objections contre le développement d'une théorie du plaisir textuel qui explique l'écriture fragmentaire de Barthes est qu'il serait impossible d'en faire une mesure quantifiable et objective. Toutefois, l'expérience esthétique du public, les effets d'un texte littéraire sur son lecteur et la réception d'un texte ne sont pas non plus des données absolues ni figées, ce qui rend les jugements catégoriques vite inadaptés. À lui seul, le plaisir des lectrices contemporaines aux romans de l'école Burney n'est probablement pas suffisant pour les légitimer dans la sphère académique, pour qu'ils soient perçus comme autre chose que des œuvres mineures éphémères. Le plaisir du public est pourtant un élément tellement saillant de l'expérience littéraire reproduite par ces livres qu'il ne devrait pas non plus n'avoir aucune importance dans leur redécouverte.

En conclusion, les épigones de Burney sont à la fois une partie du public à qui leurs romans étaient destinés et des autrices professionnelles qui jouaient le rôle d'amatrices. La grande malléabilité des concepts et catégories culturels évoqués jusqu'ici, encore mal délimités à

---

<sup>1942</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (1973, Paris : Points, 1982), 22, 20, 36. Par opposition au texte de jouissance qui "met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage", 23.

<sup>1943</sup> Barthes, 21.

l'époque, nous oblige systématiquement à contextualiser et préciser chacun de ces termes. Soulignons que leur maniement flexible est à la fois commode, car il reflète l'instabilité de la position de ces autrices, et dangereux, car il nous tient à cœur de ne pas dénaturer ces concepts complémentaires. Leur souplesse constitue un autre argument défavorable à l'imperméabilité des jugements de goût des critiques qui prirent force de jugements de valeur esthétique immuables, condamnant les autrices restées anonymes à ne pas sortir de l'ombre et négligeant le poids du plaisir de leur public. Nous poursuivrons avec la prise en compte d'autres raisons de revaloriser ces récits en choisissant comme point de départ l'idée de sérialité, une caractéristique commune au roman populaire français et aux récits du corpus.

## 2. Les effets d'une autorité de société

Une des réflexions menées par Luc Fraisse pose une question de grand intérêt pour notre étude, puisqu'elle vise à déterminer "comment plusieurs écrivains *oubliés* peuvent former ensemble un mouvement *majeur* en littérature".<sup>1944</sup> Pour lui, de même que les périodes de transition, les écrivains mineurs, meilleur reflet possible d'une époque, forment le "*tissu conjonctif*" de l'histoire littéraire. Deux caractéristiques qui le déterminent sont qu'"il passe inaperçu de son vivant, mais dessine un espace interstitiel pour l'historien".<sup>1945</sup> Cependant, ce premier attribut ne semble pas être toujours valide, si nous prenons le cas de quelques-unes de nos romancières dont les récits étaient attendus par un certain type de lectorat : nous pensons à Elizabeth Sophia Tomlins ou Sarah Harriet Burney, par exemple. La question qui gouverne l'analyse de Fraisse nous encourage toutefois à rechercher quels facteurs identifiables chez les romancières de l'école Burney nous permettent de redéfinir ce qui compose un mouvement majeur.

Les travaux de René Welleck et Gérard Dessons sur l'individuation d'une œuvre comme critère de littéarité peuvent nous aider dans cette tâche. Selon Welleck, qui cherche à rendre le champ littéraire plus inclusif, "si une œuvre est à la fois individuelle et générale, elle est de la littérature".<sup>1946</sup> Par là, Welleck sous-entend ce qu'affirme aussi Fraisse, à savoir que les œuvres

---

<sup>1944</sup> Fraisse, 101.

<sup>1945</sup> Fraisse, 99, 102.

<sup>1946</sup> Cité dans Dessons, 216.

mineures ont en elles quelque chose "qui permet de mieux appréhender l'essence des genres".<sup>1947</sup> Au cours de notre analyse, nous avons régulièrement insisté sur la représentativité des romans du corpus, principalement celle d'une époque, d'un genre narratif, et de la construction du genre féminin au moment de leur publication. La pensée de Dessons, qui examine l'articulation entre l'individu et la société, le singulier et le groupe, nous assiste pour comprendre comment, dans le cas des romans de l'école Burney, les concepts de sérialité et de collaboration comblent la division entre œuvre mineure et majeure.

Dessons nous avertit d'un possible travers du raisonnement sur la généralité des textes mineurs :

on pourrait alors poser, si l'on reste dans cette optique, que les textes mineurs sont ceux dont la valeur réside précisément dans ces traits génériques. C'est sans doute pertinent sur le plan général, mais, dans la réalité, les choses ne sont pas si simples. Il est certain qu'on ne trouvera dans aucune "fiction sérielle" la matérialisation exacte du genre, mais de là à y voir l'invention, la créativité, voire la subversion, il y a un pas souvent allègrement franchi.<sup>1948</sup>

Si nous espérons ne pas avoir franchi ce pas trop hâtivement, nous avons pu signaler des éléments isolés d'invention, de créativité et de subversion dans les romans de l'école Burney. Ce faisant, nous avons avant tout mis en évidence la récurrence (plus ou moins fréquente) de ces éléments, une répétition qui semble nier le concept même d'invention. Néanmoins, cette contradiction prendrait racine dans la croyance qu'une œuvre doit être unique pour être jugée littéraire, ce à quoi s'oppose le point de vue de Welleck cité au début de cette sous-partie. Dessons stipule effectivement que l'unicité "tournée vers une pensée de l'autonomie, conserve intacte l'opposition de l'individuel et du général, de l'individu et du genre, qui définit individuation comme écart".<sup>1949</sup> Ce qu'il faut rechercher pour juger de la littérature et penser l'individuation artistique n'est donc pas l'unicité mais la spécificité qui, d'après Dessons, annule l'opposition entre l'individuel et le général :

[La spécificité] ne définit pas la valeur par rapport à une essence transcendante, mais [...] pose l'identité dans une relation à l'historicité. [...] L'unicité est discriminante par différenciation objective, qui est un processus externe, historiciste. La spécificité, elle, est un procès interne, qui indexe l'identité sur l'historicité.<sup>1950</sup>

---

<sup>1947</sup> Fraisse, 101.

<sup>1948</sup> Dessons, 215. En note, il définit la fiction sérielle comme les "romans de gare : sentimentaux, policiers, ou érotiques".

<sup>1949</sup> Dessons, 216.

<sup>1950</sup> Dessons, 217.

Ainsi, c'est la perspective faisant de l'unicité la preuve de la littérarité qui conduisit pendant longtemps les critiques à séparer *Evelina*, *Pride and Prejudice* et les œuvres d'autres autrices "géniales" de leur tradition respective, une des stratégies d'effacement de l'écriture des femmes dénoncées par Joanna Russ. La spécificité, au contraire, permet de reconnaître que les imitatrices de Burney sont les maillons d'une tradition.

En sus, indexer l'identité d'un texte sur son historicité comme le permet la spécificité implique une meilleure prise en compte du rôle de la société et de la collectivité dans le processus créatif. L'argument de Dessons sur la collectivité créatrice nous interpelle particulièrement au vu de notre examen de la signature *by a lady* qui dévoile un jeu entre le collectif et l'individuel :<sup>1951</sup>

[La littérature] consiste précisément à ce que cette collectivité créatrice se fasse dans l'œuvre d'un seul—qu'il soit ou non lui-même un collectif ; et là, nulle contradiction, puisqu'on se situe sur le plan de l'individualisme opérateur, de la fabrication et non sur ceux de l'individuation intersubjective, l'œuvre alors, ayant cette vertu de prendre le social dans l'individuel et l'individuel dans le social.<sup>1952</sup>

De cette façon, la démonstration de Dessons laisse la possibilité, vérifiable ou non au cas par cas, que l'œuvre d'une communauté, comme l'école Burney, ait autant de poids que celle d'un auteur identifié et reconnu.

Considérer les imitatrices de Burney comme un réseau d'autrices qui collaborèrent à une œuvre collective, plus ou moins sciemment puisqu'elles ne formaient pas une école constituée par leur maîtresse à penser, soulève la question du sens de l'identité collective que nous pouvons déceler dans ce groupe social. Pour l'examiner, il faut nous intéresser à une autre notion, liée à la fois à celles de sérialité et de collaboration, qui permet de valoriser l'œuvre de ces romancières en mettant de côté les jugements hiérarchisés ; il s'agit de l'idée d'affiliation à un groupe qui s'exprime par la reconnaissance d'une marque de fabrique commune dont nous avons étudié le rôle social dans le tout premier chapitre et que nous avons circonvenu narrativement dans la deuxième partie de thèse. Deux affiliations se recoupent pour constituer notre série de romans, deux éléments qui, faute de nom d'autrice, procurent un sens d'identité à l'œuvre : d'un côté, la signature *by a lady* et de l'autre, la ressemblance aux récits de Burney, que les emprunts soient revendiqués dans le roman ou qu'ils soient seulement identifiés par le jugement externe des

---

<sup>1951</sup> Voir partie I, chapitre 3, II, 1 et surtout 2.

<sup>1952</sup> Dessons, 218.

journalistes de l'époque. Dans les deux cas, ces affiliations impliquent un positionnement dans le champ littéraire et signalent le professionnalisme des autrices concernées, suffisamment conscientes des lois du marché pour miser sur une marque de fabrique à la fois accrocheuse pour le public et au moins tolérée par la critique.

Nous souhaitons rehausser le rôle culturel de la marque de fabrique Burney dans la trajectoire des romans de l'école correspondante. Si leur réception est liée aux jugements esthétiques et idéologiques dont ils furent l'objet, ils sont aussi les témoignages d'une posture auctoriale et narrative bien précise qui dénote un engagement professionnel que l'idéologie de l'époque stigmatisait. Tandis que cette posture scella leur sort, elle nous donne à réfléchir et à étudier, seul moyen de légitimer la culture populaire, d'après Jacobi :

Les manifestations de la culture populaire alimentent des conversations interminables, à la boulangerie, au café (la célèbre troisième mi-temps) ou dans la rue. Ainsi, elle n'a pas droit de cité dans les lieux institués de la culture et du savoir (l'école, l'université, les musées...), à moins qu'elle devienne un objet que l'on étudie, ce qui aura alors pour effet de la légitimer.<sup>1953</sup>

Deux constats s'ensuivent. Premièrement, il convient de ne pas estomper l'ancrage populaire qui caractérise ces romans en cherchant à tout prix à les légitimer dans la culture savante. Deuxièmement, il semble impossible de les réintégrer dans notre culture populaire, puisque le prisme des institutions culturelles fait généralement paraître les œuvres populaires du passé illisibles pour le grand public.<sup>1954</sup> Voilà sans doute pourquoi même Frances Burney a encore du mal à se faire connaître de ce grand public aujourd'hui, dans la mesure où la culture populaire ne s'en est pas saisie, à la différence de Jane Austen notamment.<sup>1955</sup>

Analyser ces textes pseudo-anonymes par le biais de leur affiliation à la marque de fabrique Burney nous a amenée à effectuer un glissement depuis les capacités individuelles vers les capacités collectives des autrices. Ce déplacement, s'il va à l'encontre de notre représentation spontanée de la relation d'un créateur à son œuvre, n'est pas un phénomène isolé ; au contraire, il suggère que l'influence culturelle des romancières de l'école Burney excède le périmètre que les chercheurs sont désormais prêts à concéder aux romancières de l'époque. Le concept de marque de fabrique n'est pas seulement le guide d'une conception de l'autorité littéraire à la fin

---

<sup>1953</sup> Jacobi, 29.

<sup>1954</sup> Il suffit de penser aux romans de Charles Dickens, par exemple, qui paraissent inspirer l'effroi aux étudiants anglicistes.

<sup>1955</sup> Voir partie III, chapitre 2, II, 2.

du siècle. Il peut à la fois éclairer les représentations de l'auctorialité et de l'agentivité des écrivaines de manière générale et permettre de mieux interpréter l'évolution des pratiques d'anonymat chez les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle afin de cesser d'y voir uniquement une dynamique de dissimulation et de révélation.

En effet, Rachel Sagner Buurma fait remarquer que ce jeu du secret, souvent considéré comme une caractéristique de la culture des écrivains célèbres de la fin de l'ère victorienne, est en réalité une caractéristique observable tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>1956</sup> Ajoutons qu'elle l'était même probablement avant cela, si nous nous souvenons de la période à laquelle Lilti situe les débuts de la célébrité moderne ainsi que de l'impatience du public à démasquer l'auteur ou l'autrice d'*Evelina*. Buurma démontre que si cette dynamique est importante, elle est loin d'être suffisante pour analyser les différentes facettes de l'anonymat dans les années 1890 sur lesquelles elle se concentre. Sa sélection des textes publiés dans une collection intitulée "The Pseudonym Library" lui fait souligner que, bien qu'on ait tendance à l'oublier aujourd'hui, l'idée selon laquelle l'autorité littéraire pouvait se passer de référence à des auteurs individuels n'avait rien de nouveau.<sup>1957</sup> Son point de vue suggère donc que les formes possibles de l'autorité littéraire étaient, et restent, plus complexes que notre compréhension actuelle le laisse entendre d'ordinaire. Mieux comprendre les pratiques des autrices de notre corpus devient alors une manière d'enrichir et de préciser notre représentation de cette autorité.

La manière dont Buurma spécifie une conception collective de l'autorité des auteurs qu'elle examine comme "corporate authority" aiguise notre curiosité :

the practice of issuing books by different authors in a uniform format and under the unifying publisher's imprint and series title produces a partially corporate authority figure quite different from the individual author who claims unmediated responsibility for his or her text—the person most critics assume underlies Victorian understandings of authorship.<sup>1958</sup>

Pour Buurma, l'autorité entrepreneuriale réside dans la responsabilité fédératrice de l'éditeur de la collection qu'elle étudie. Elle tient aussi aux attentes créées chez le lecteur par cette collection de récits pseudonymes qui laissait croire au public que l'auteur était une célébrité qui finirait inévitablement par être démasquée. Peut-on alors lui emprunter ce concept ? Il ne faut pas

---

<sup>1956</sup> Rachel Sagner Buurma, "Anonymity, Corporate Authority, and the Archive: The Production of Authorship in Late-Victorian England", *Victorian Studies*, vol. 50 (2007), 23.

<sup>1957</sup> Buurma, 18.

<sup>1958</sup> Buurma, 18.

perdre de vue que l'école Burney n'est pas déterminée par une stricte correspondance éditoriale mais avant tout par un usage de signature pseudo-anonyme et un schéma narratif. Cependant, plusieurs raisons développées au cours de notre argumentation pourraient nous permettre de considérer que malgré la spécificité de chaque roman, l'école Burney est une entreprise collective : outre les conséquences de la formule *by a lady* et du modèle Burney sur l'identité auctoriale et textuelle, le nombre d'éditeurs qui publièrent ce type de texte est limité et les relations entre éditeurs et romancières illustrent le professionnalisme de ces dernières. La conception de "corporate authority" est donc attirante si on la conçoit comme une "autorité de société", en référence à l'acception de "société" fréquente au XVIII<sup>e</sup> siècle, précisée plus tôt comme regroupement social abstrait extérieur aux institutions. De la même façon qu'une entreprise commerciale établit une image d'entreprise et une identité d'entreprise, la sororité d'écrivaines en question construisit une image de société qui cherchait à reproduire l'image de marque Burney et disposait d'une identité de société. Un employé est censé représenter l'identité de son entreprise dans son travail, mais il ne perd pas son identité personnelle pour autant ; de façon similaire, nos autrices incarnaient cette autorité de société sans perdre leur autorité narrative individuelle.

Outre ce que l'école Burney peut nous apprendre sur la diversité des conceptions de l'autorité, sa fonction de précurseur culturel pourrait s'étendre à des domaines auxquels nous ne songeons pas spontanément. De même que la possible influence de ces autrices sur quelques romanciers de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a montré qu'elles avaient également pu laisser leur empreinte en dehors de leur tradition de romancières, elles purent avoir une incidence plus éparse sur des phénomènes littéraires ultérieurs, notamment en tant que collectivité créatrice polyphonique mais cohérente. Leur société immatérielle peut être vue comme une étape dans l'évolution qui donna par exemple lieu, un siècle plus tard, au club littéraire londonien "The Literary Ladies" dont les membres inspirèrent les représentations de la "New Woman". L'origine du nom de la société fondée par Honnor Morten suggère d'ailleurs ce rapprochement entre les deux tournants de siècle :<sup>1959</sup>

Morten was well read and sprinkled her nursing journalism with literary quotations. Presumably she dubbed the new institution "Literary Ladies," a deadpan allusion to

---

<sup>1959</sup> "The founding of the Literary Ladies was on one hand a claim to equal status and privileges enjoyed by male authors, and on the other part the larger entrance of women into the public spaces of London", Linda Hughes, "A



Maria Edgeworth's *Letters for Literary Ladies*, which, though ultimately supportive of women writers, opened with the hostile masculine allegation of "follies and faults, and evils which have been found to attend the character of a literary lady" (Edgeworth 24). Like so many outsider groups, from the Pre-Raphaelites to sexual and ethnic minorities, women writers of 1889 took a traditional term of opprobrium and made it their banner.<sup>1960</sup>

Loin d'occulter le rôle manifeste des salons de *bluestockings* satirisés par Burney dans *The Wifings* dans le développement des clubs littéraires réservés aux femmes, exposer ainsi la vraisemblable continuité entre les écrivaines de l'école Burney et les "Literary Ladies" des années 1890 fait apparaître leur intégration dans une tradition dont elles sont des maillons sous-estimés.

Cette partie nous aura permis de démontrer que la valeur des textes de l'école Burney, pris en étau entre des jugements extrêmes de littérarité, peut être attestée lorsque nous leur donnons l'occasion d'échapper aux avis dont ils firent les frais lors de leur publication. Nous avons voulu établir les autrices appartenant à cette école à la fois comme des professionnelles et des amatrices. Elles constituaient ainsi ce que nous avons appelé une société de goût, une fonction culturelle et littéraire qui justifie que nous les considérions avec intérêt. Nous avons également avancé qu'une indication de la valeur de ces romans était le plaisir qu'ils procuraient à la lecture, une distinction plus importante peut-être qu'un statut d'œuvre majeure pour ces romans qui se voulaient affiliés à la culture populaire. Ensuite, en revenant sur notre conception de la marque de fabrique reconnaissable dans les romans de l'école Burney, nous avons perçu une sérialité entre ces textes résultant de la collaboration indirecte de ces autrices. Examiner de nouveau la dynamique créatrice collective de ces romancières professionnelles nous a incitée à identifier dans leurs pratique une autorité de société. Comprendre cette forme d'autorité littéraire nous aide aussi bien à préciser nos représentations de l'auctorialité des femmes que celles des usages complexes de la signature, ce qui nous permet de conclure que l'influence culturelle de ces autrices est plus vaste que leur obscurité ne le présage.

---

Club of Their Own: The 'Literary Ladies,' New Women Writers, and 'Fin-de-Siècle' Authorship", *Victorian Literature and Culture*, vol. 35 (2007), 236.

<sup>1960</sup> Hughes, 236, 238. La première édition de *Letters for Literary Ladies* date de 1795.

Ce chapitre de clôture nous a amenée à démontrer que les catégories polarisantes empêchaient de juger du rôle de l'école Burney dans l'histoire littéraire et culturelle. De la même façon que la tentation d'attribuer ces textes anonymes à une autrice individuelle n'est pas vraiment pertinente, notre tendance à la classification verticale ne l'est pas non plus, car elle nous force à effacer la spécificité de leur contribution collaborative.<sup>1961</sup> Depuis leur position marginale, les romancières de l'école Burney incarnèrent et influencèrent la culture dominante. Leur oubli est ainsi une bonne illustration de la manière dont la culture savante tient les représentants de la culture populaire à distance du canon littéraire.

Nous avons vu que le statut de célébrité et de génie associé à Burney put à la fois séduire et desservir ses imitatrices, puisqu'il fit de Burney un modèle accessible et avantageux tout en les condamnant à être considérées comme inférieures. Étant donné que ces autrices correspondaient au goût du public, nous avons suggéré qu'elles recherchaient la centralité et non l'ascension, ce qui nous a conduite à proposer une représentation de la dépendance de leur réputation sous forme de système. Ces écrivaines ne sont donc ni des "prodiges" ni des "monstres", pour reprendre la terminologie de Straub, mais occupent des positions intermédiaires. Leur valeur littéraire s'observe ainsi dans la médiocrité que nous avons définie en deuxième partie. Nous avons aussi établi que les jugements de valeur émis lors de leur publication fondèrent un avis reproduit mais jamais reconsidéré. Ceux-ci pouvaient s'apparenter à des jugements idéologiques portés par les critiques sous couvert d'esthétisme. Finalement, tandis que la dimension collective pseudo-anonyme de l'école Burney et la sérialité des romans qui y appartiennent font sa force, ce sont également deux des causes principales qui expliquent que ces romancières inconnues n'aient pas été redécouvertes, puisqu'elles s'écartent trop de l'image de la grande écrivaine plus facile à catégoriser. Ce n'est pourtant qu'en les considérant comme une société de goût qu'elles enrichissent significativement non seulement notre compréhension du marché littéraire au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi notre représentation de l'autorité littéraire et des pratiques d'anonymat.

Laissons le mot de la fin aux romancières et à leurs héroïnes afin de nous rappeler que l'histoire, littéraire ou non, court toujours le risque d'être instrumentalisée ; autrement dit, que

---

<sup>1961</sup> Voir le chapitre précédent, III, 2.

toute la bonne volonté du monde ne peut nous éviter d'en faire un récit partial et partiel. La protagoniste d'Elizabeth Sophia Tomlins en semble convaincue dans la réponse qu'elle adresse à son frère qui, soucieux de la mettre en garde contre les inévitables séquelles de ses lectures romanesques, lui recommande de se plonger dans des œuvres plus sérieuses :

I have read history, and what, my dear brother, is it? A picture of the crimes of mankind from generation to generation—too often a false mirror of persons, such as they never existed; while those characters alone worthy of imitation, are frequently lost in the multitude, without even a memorial of their virtues remaining.<sup>1962</sup>

En prenant la défense de celles et ceux qui restent dans l'ombre, perdus dans la multitude, Tomlins ouvre la voie à la réflexion d'une autre écrivaine "de génie" qui, dans la conclusion de *Middlemarch*, reconnaîtra l'influence bénéfique diffuse des actes de celles qui, jamais célébrées, ne marquèrent pas l'histoire :

But the effect of her being on those around her was incalculably diffusive: for the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs.<sup>1963</sup>

---

<sup>1962</sup> *The Victim of Fancy*, 14.

<sup>1963</sup> George Eliot, *Middlemarch* (1871-72, New York : Norton, 2000), 515.

Quelles leçons pouvons-nous tirer de cette étude de la trajectoire mémorielle parcourue par l'école Burney ? Méconnu et mésestimé, l'héritage de ces romans et de leurs autrices est aussi "médiocre" et méritant.

Perceptible quoique difficilement mesurable, l'empreinte du jargon Burney sur les récits de Sarah Harriet Burney atteste la transformation de la marque de fabrique Burney au fil du temps. Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons pu définir la griffe de cette romancière par rapport aux usages des imitatrices de sa demi-sœur. Les thèmes et *topoi* qu'elle reçut en héritage par leur biais furent transformés, élaborés et "mis à la page" au contact de sa lecture d'autres romancières qui entrèrent le canon littéraire.

Voici ce qui sonna le glas d'une école Burney identifiable comme un ensemble cohérent, ainsi que l'a montré notre deuxième chapitre. La multiplication des influences au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle explique sa courte vie, mais elle fit aussi que ces romans *by a lady* incarnaient ce que l'on peut appeler le *Zeitgeist* romantique. Maillons de la mémoire collective, ces témoignages d'une époque de transition sont donc précieux mais vulnérables, dans le sens où leur survie dépend de la réputation de Frances Burney, encore aujourd'hui privée de matrimonialisation matérielle.

Le dernier chapitre a soulevé d'autres obstacles à la réception actuelle des romans en question. Ceux-ci résident notamment dans l'habitude des critiques à évaluer la qualité d'un texte par rapport à un petit groupe d'œuvres canoniques. Or, l'école Burney prend toute sa valeur en tant qu'entreprise collaborative, si bien que juger individuellement les récits qui la composent ne rend pas justice à leur contribution littéraire. Ils ne s'illustrent pas par leur caractère exceptionnel ; au contraire, c'est dans la norme, l'ordinaire et la médiocrité qu'ils brillent le plus. Proches des préférences du public, ces romancières pseudo-anonymes constituaient une société de goût qui ne demande qu'à être connue.

---

## CONCLUSION

---

"Let us not desert one another; we are an injured body" : dans un passage bien connu du chapitre cinq de *Northanger Abbey*, Jane Austen incite ses homologues romancières, ce "corps blessé", à plus de solidarité.<sup>1964</sup> Maintes fois citée et décortiquée, l'exhortation de l'écrivaine à faire front commun semble prôner une cohésion entre les autrices de fiction, indépendamment de leurs modes de publication et de signature, qui occulte temporairement la gradation des succès individuels. Cette notion de collégialité est primordiale dans notre étude de l'école Burney qui, nous nous en souvenons, constituait une véritable "corporation" d'usagères de la signature *by a lady*, inspirées par les romans de Frances Burney. Tout au long de cette thèse, nous avons cherché à définir l'école Burney, à expliquer son émergence et son essoufflement, à cerner ses enjeux, à délimiter le jargon romanesque qui la caractérisait, à évaluer son héritage et sa réception, et enfin, à préconiser la revalorisation de son rôle dans l'histoire littéraire en tant qu'œuvre collective.

### Synthèse

Pour y parvenir, nous avons en premier lieu examiné la marque de fabrique Burney, garante du savoir-faire et du savoir-paraître de la plus célèbre romancière de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Incarnation du modèle narratif proposé par les romans de Burney autant que de l'image publique de l'autrice, cette marque devint un objet de convoitise pour les éditeurs comme pour les aspirantes romancières, désireuses de la reproduire. Dans une société qui valorisait la nouveauté et l'éphémère, l'imitation permettait de répondre rapidement à la demande du public, avide de nouvelles publications. Pourtant, si prendre Burney pour modèle d'auctorialité féminine offrait aux romancières en herbe un cadre sécurisant, leur recours à l'imitation empêchait les critiques de considérer leurs textes comme des créations légitimes. Notre enquête a montré que les textes du corpus étaient l'expression manifeste de l'influence et de la notoriété de Burney après la publication de *Cecilia*. En effet, le jeu de l'imitation érigea le modèle burnéen en norme narrative, suivie par un ensemble de romancières représentatives d'un phénomène de mode.

---

<sup>1964</sup> *Northanger Abbey*, chapitre 5, § 4, consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm#link2HCH0005>.

Mais cette popularité est à double-tranchant, car ces réécritures finirent non seulement par transformer l'image de la marque Burney, mais aussi par condamner les récits de l'autrice à passer de mode. *Camilla* et *The Wanderer*, moins bien reçus par la critique au moment de leur publication que les deux premiers romans de l'écrivaine, en pâtirent. Dans ces conditions, c'est en étudiant les implications de la signature *by a lady* que nous avons pu mettre en lumière le rôle favorable joué par les textes de l'école Burney. Mis en réseau par la même formule pseudo-anonyme genrée, à la fois singulière et collective, ils composaient un forum sur la fiction où les voix d'une communauté d'autrices se faisaient écho. Notre examen a révélé que le corpus d'ouvrages interconnectés par la double étiquette *by a lady* et "école Burney" constituait une œuvre commune cohérente, équivalente à une classe de romans, un sous-genre du *novel of manners* que nous nous sommes donné pour tâche de particulariser.

Après avoir saisi les tenants et aboutissants de l'école Burney, il nous appartenait de traduire la marque de fabrique exploitée et remaniée dans ces récits sur le plan narratif. Cette analyse a discerné les modalités de la voix des écrivaines concernées en nous amenant à circonscrire le jargon Burney dans lequel elles puisaient. Les récurrences linguistiques, structurelles et thématiques communes à ces romans établissent un style reconnaissable que les journalistes des magazines de l'époque perçurent sans le définir. D'un livre à l'autre, les emprunts de types de personnages, de lexique et de *topoi* témoignent de stratégies de résistance coopératives, puisque le jargon répété rendit ordinaires des expressions modérées de transgression. Comme ces romans représentent certains travers d'un système patriarcal qu'ils ne contestent pas frontalement, ils manifestent des actes de résistance collusoire, mis en mots et en motifs grâce au jargon Burney. Ce que démontre notre exploration, c'est que ce jargon transcrit une esthétique de l'esquive, observable dans l'*ethos* des romancières. Nous pouvons tout d'abord la déceler dans leur pratique conventionnelle des appareils liminaires, ou encore dans la manière dont la voix narrative s'adresse à la Lectrice Modèle sur le ton de la confiance, afin de cultiver une proximité entre cette dernière et l'héroïne. Médiatrice qui évite la confrontation, la narratrice fait sentir à la lectrice l'instabilité de l'identité de la femme. Mais l'exercice d'interprétation que proposent les ouvrages de notre corpus n'est pas sans ambiguïté. L'esquive opère aussi dans le non-dit, prépondérant dans ces récits, qui, à l'instar de l'accent placé sur le pouvoir de la dénomination, reflète une quête de vérité, une poursuite du sens

vraisemblablement destinée à compenser un autre statut fragile : celui du roman. Plus précisément, nous avons constaté que le jargon Burney était un langage de l'évitement à même d'orienter les émotions de la lectrice ainsi que son interprétation.

Pour cette raison, nous nous sommes ensuite concentrée sur les stratégies employées afin d'encourager la collaboration textuelle de la lectrice. Notre étude a distingué trois modes de coopération complémentaires — verbale, empirique et intertextuelle — aptes à entretenir l'immersion de cette dernière. Nous avons indiqué que chacun visait clairement à susciter des émotions qui conditionnaient sa lecture. Premièrement, en plongeant la lectrice dans le discours des personnages, les dialogues présentent les obstacles à la coopération verbale dans une société marquée par des rapports de force inégaux, qu'ils soient de classe ou de genre. Puis, la focalisation positionne la lectrice au plus près de l'action mise en scène : c'est ce que l'on a qualifié de coopération empirique. L'expérience de lecture est rendue particulièrement intense par l'entremise de la théâtralisation et par l'insertion de la poésie comme "chose", deux aspects qui font de ces récits des romans hybrides, au même titre que ceux de Burney. Finalement, ces romans impliquent la lectrice dans un réseau de références qui circulent librement entre eux, créant par là-même un fonds de ressources dans lequel ils peuvent puiser, preuve de coopération intertextuelle. La littérature est ainsi scénarisante, c'est-à-dire que les citations engendrent des réactions chez les personnages, effets prévisibles pour qui est familier du modèle. De manière générale, les éléments reproduits d'un récit à l'autre alimentent l'encyclopédie de la lectrice ; ils lui enseignent à quoi s'attendre et à repérer les bons indices et signaux d'avertissement.

Dans le prolongement de cet argument, nous avons expliqué que son savoir-faire interprétatif s'appuyait spécialement sur sa reconnaissance d'un imaginaire collectif propre à l'école Burney. Pour dépeindre cet imaginaire, nous nous sommes penchée sur les manifestations et sur les fonctions de l'imagination dans ces romans, une faculté qui pouvait paraître dangereuse. Rappelons notre analyse du langage figuré de la peinture, qui a démontré que l'imagination était avant tout réquisitionnée comme faculté interprétative. Cependant, de multiples facettes de l'imagination sont mises en évidence par le jargon Burney. Des innovations sémantiques, invitant la synthèse d'images, mettent l'imagination à l'épreuve à la fois en tant que faculté créatrice et en tant que mode de jugement. Les analogies rapprochant la condition des femmes de celle des esclaves en particulier tendent à développer l'empathie de la lectrice à

l'égard des personnages dans un premier temps, une compétence applicable au monde réel dans un second temps. De la sorte, l'imaginaire collectif exprimé dans ces récits et connu de la lectrice lui propose une structure pour comprendre le monde. À travers la terminologie employée dans les récits de rêve, nous nous sommes consacrée à une forme exacerbée du langage de l'imagination. Notre investigation conclut que le jargon Burney du rêve eut probablement à son tour une influence sur la représentation des songes dans *Camilla* puis, indirectement, dans *Julia de Vienne*, un roman où le cauchemar gothique à la Radcliffe fait également son apparition. Une différence majeure sépare les deux types de récit : dans le jargon Burney, le rêve est contenu en scènes durant lesquelles l'imagination réprimée s'exprime avec violence, par opposition à l'atmosphère cauchemardesque qui imprègne le récit gothique tout entier. Par conséquent, le rêve de l'école Burney marque un site de résistance contre une structure sociale suffocante. Nous avons alors quitté l'univers onirique pour rejoindre le domaine géographique, où la notion de site demeure fondamentale. Cette étape de notre argumentaire, dédiée aux provinces de l'imaginaire nationales et étrangères, a défini la perspective ethnocentrique arborée dans ces textes qui apprivoisent l'ailleurs en représentant des espaces où s'entrecroisent le domestique et le naturel.

Une fois le jargon Burney précisé, autrement dit, maintenant que nous pouvions nous représenter la marque Burney remodelée par l'usage, il devenait possible d'évaluer l'héritage de cette école. Nous nous y sommes attelée en passant au crible l'air de famille identifié par les critiques entre les romans de Frances Burney et ceux de Sarah Harriet Burney pour déterminer l'incidence de l'école en question dans la transmission de certains traits d'écriture. Toutefois, notre analyse est plus qu'un catalogue de points communs ; nous avons délimité les déviations de la griffe Sarah Harriet Burney par rapport à la marque de sa demi-sœur, transmuée par ses épigones. Si tant est que l'on puisse formuler des hypothèses sur les intentions qui président aux ouvrages de Sarah Harriet Burney, une spécificité de son écriture ressort dans ses efforts apparents pour dénoncer les préjugés et y remédier grâce à davantage de mixité, aussi bien sociale que générique. Ses expérimentations avec divers modes littéraires indiquent effectivement sa tendance à tester les limites acceptables de l'imagination créatrice. Nous avons vu aussi qu'elle récupère un nombre de personnages types des romans précédents mais commence à déconstruire la notion genrée d'héroïsme pour la rendre plus fluide. Stylistiquement, son ironie la distingue en outre du ton plus conciliant privilégié dans les romans



de l'école Burney. Une explication à ces variations tiendrait à sa lecture et à sa connaissance d'autres romancières talentueuses dont les techniques l'amènèrent à actualiser les thèmes et *topoi* du jargon reçu en héritage. Les récits de l'école Burney ne furent donc pas seulement des intermédiaires chronologiques entre les deux demi-sœurs, mais aussi des chaînons dans l'extension de la marque Burney.

Nous avons poursuivi notre élucidation de l'héritage laissé par ces romans en réfléchissant à leur empreinte mémorielle. La recherche attentive des références à Frances Burney dans les magazines jusqu'en 1820 a dévoilé l'émergence d'autres modèles narratifs à succès à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle. Si Burney était toujours citée comme exemple, cette multiplication d'influences signale la fin de son école. Il restait alors à démontrer pourquoi ses imitatrices méritaient notre attention. Parce que les romans *by a lady* étaient ordinaires, ils constituaient un reflet fidèle du goût du public à qui ils s'adressaient. Leur historicité les rend précieux en tant qu'œuvre collective qui finit par incarner une facette du *Zeitgeist* romantique. Les voix qui s'y répondent, reliées les unes aux autres, sont d'autant plus représentatives qu'elles ne sont ni isolées ni exceptionnelles. Témoignages d'une époque de transition, ces textes offrent au lecteur d'aujourd'hui des informations de première main sur le genre romanesque, les écrivaines et leur lectorat à la date de leur publication. Lus par les autrices qui les suivirent immédiatement, ces récits sont les relais invisibles d'une tradition de romans écrits par des femmes. Ensemble, ils jouent donc un rôle de gardiens de la mémoire dont ils sont des maillons méconnus. Néanmoins, comme l'a révélé notre discussion de leur matrimonialisation impraticable, deux raisons principales expliquent qu'ils soient négligés. La première tient à leur pseudo-anonymat qui va à l'encontre de leur reconnaissance, dans la mesure où nous avons appris à classer la littérature par auteur. Or, étant donné que cette thèse recommande de considérer l'école Burney comme une communauté ou une sororité, la notion de leur attribution individuelle est problématique — aussi invraisemblable que potentiellement dommageable. La seconde réside dans le fait que leur trajectoire est tributaire de la réception de Frances Burney, dont la matrimonialisation matérielle est malaisée.

Nous l'avons avancé en dernier lieu, d'autres obstacles empêchent l'école Burney d'être appréciée à sa juste valeur. L'usage constaté de catégories polarisantes (l'opposition entre œuvres mineures et majeures ou encore entre culture savante et populaire, parmi d'autres) entrave notre

estimation du rôle qu'elle joue dans l'histoire culturelle et littéraire, en ce que ces rubriques effacent son approche collaborative. L'emploi traditionnel de la classification verticale ne rend pas compte de la spécificité de ces romancières, produits de la culture dominante qu'elles influencèrent depuis une position marginale. Notre approfondissement des questions de la célébrité et du génie, statuts parfois associés à Frances Burney, a démontré que l'on peut juger de la contribution de ses épigones en se figurant leur évolution sous forme de système gravitationnel plutôt que d'échelle. Éviter la reproduction des hiérarchisations nous semble d'autant plus essentiel que les jugements de littérarité portés par les critiques lors de la publication de ces récits revêtent une dimension idéologique qui occulte parfois leur qualité stylistique. Jamais remis en question, ces jugements de valeur les vouèrent à l'oubli. S'il ne s'agissait pas de revendiquer la panthéonisation de ces romancières, nous souhaitons attirer l'attention sur la considération qu'elles méritent. En découvrant combien ces romans brillèrent par leur "médiocrité", dans tout ce que le concept peut avoir de positif, nous avons déterminé que leurs autrices formaient une société de goût dont l'inspection complète nos connaissances sur l'autorité littéraire, les pratiques d'anonymat, et le marché littéraire au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **Bilan heuristique**

À plusieurs égards, l'école Burney s'illustre par sa disposition au brassage. Brassage de la marque de fabrique instituée par son modèle, d'abord, dont chaque autrice et chaque roman réutilise les ingrédients, sans toujours les mélanger dans les mêmes — ni peut-être les bonnes — proportions. Brassage, encore, de deux recettes, *Evelina* et *Cecilia*, qui se confondent parfois, de leurs héroïnes archétypales, mais aussi du mode épistolaire et du roman à la troisième personne. Brassage, enfin, du même jargon au sein de l'œuvre ainsi produite, repris de livre en livre. Il s'avère remarquable, alors, que sa fin ait été annoncée par le panachage d'autres écoles dans les romans *by a lady*, où finirent par se marier l'esprit d'Ann Radcliffe, de Maria Edgeworth, d'Hannah More ou encore de Mary Brunton.

Comment pouvons-nous alors classer ces romans ? Comme à l'époque de leur parution, leur statut d'imitation, leur mitoyenneté avec la romance, ou même leur public *a priori* majoritairement féminin peuvent leur valoir d'être volontiers considérés comme de la paralittérature, une étiquette posée sur une écriture qui, selon Jean Tortel, "ne participe en

aucune façon à l'esprit de recherche et de contestation verbale".<sup>1965</sup> Pourtant, nos analyses indiquent que la façon dont les romancières de l'école Burney recyclent des schémas narratifs ne suggère pas toujours un manque d'esprit critique. Ce point de vue est complexifié par le fait qu'elles reproduisaient également la réflexivité indissociable du *novel*, un genre en pleine définition. Qui plus est, une partie du jargon énonce une résistance aux dynamiques de pouvoir en place, tandis que l'insistance sur la nomenclature, flagrante également dans *Things by their Right Names* (1812), un héritier de l'école étudiée, participe d'une inquiétude de ce jargon vis-à-vis de sa propre signification. Les alliances diverses d'occurrences extraites du jargon matérialisent ainsi une posture créative.

Mais l'hybridité générique de ces textes, propriété due simultanément à leur état d'imitation, d'après Genette, Bakhtine et Bouillaguet, et au fait que cette œuvre romanesque soit composite à plus d'un titre, apporte un autre éclairage à la question de leur littéarité.<sup>1966</sup> Leur participation à un effet de mode ne signifie pas qu'ils approuvaient le *statu quo*, comme on pourrait le croire ; au contraire, ces récits étaient l'expression d'une prise de position critique, une recherche d'un moyen d'expression et d'affirmation toléré. Nous en déduisons que la définition de Tortel ne leur convient guère. Malgré tout, gardons à l'esprit qu'en prouvant que les jugements de littéarité portés sur eux sont, d'une part, inadaptés et, d'autre part, ancrés dans une perspective historique subjective prise comme acquise, le danger est grand de passer sous silence l'inégalité de leur pouvoir créatif. Il reste crucial de ne pas sacrifier le talent extraordinaire de Burney en insinuant que seules les circonstances qui la séparaient de ses épigones lui valurent son succès à long terme, en dépit du parcours que nous connaissons. Quel que soit le nom que l'on donne à ce je-ne-sais-quoi, il peut se produire en littérature une certaine alchimie que tout émule ne peut simplement répliquer en copiant une formule qui ne fait plus de secret. Naturellement, une telle remarque n'invalide en rien notre argument selon lequel l'horizon d'attente éveillé par la reconnaissance de la marque Burney prédispose la lectrice à trouver dans le roman un plaisir prévisible, suffisant, dans le cas présent, pour remplir le contrat de lecture.

Une dimension observable de cet écart d'aboutissement explique pourquoi les romans de l'école Burney ne sont pas aussi mémorables que ceux de leur modèle. Elle concerne le nombre

---

<sup>1965</sup> Noël Arnaud, Francis Lacassin & Jean Tortel (éds.), *Entretiens sur la paralittérature* (Paris : Librairie Plon, 1970), 18.

<sup>1966</sup> Voir le chapitre 2 de la première partie, II, 2.

et la caractérisation des personnages. Bien que les imitatrices de Burney tendent à davantage décrire leur physique, en particulier celui de leurs protagonistes, il nous semble qu'héroïnes, héros, adjuvants et opposants se confondent facilement. Parce qu'ils incarnent des types confrontés aux mêmes situations répétées, les personnages paraissent transférables au point qu'ils ne font pas souvent forte impression. En somme, l'individualité se perd peut-être dans l'aspect collectif de l'école Burney.

Or, nous avons annoncé en fin de première partie que c'est en privilégiant le roman à la troisième personne après *Evelina* que Burney put manier l'articulation entre l'individu et le groupe plus librement. Plus encore que son premier roman, *Cecilia*, *Camilla* et *The Wanderer* laissent toute leur place à une impressionnante galerie de personnages organisés en communautés. L'examen de l'hésitation de ses imitatrices à passer du roman épistolaire au roman à la troisième personne dans la deuxième moitié des années 1780 nous a permis d'en tirer plusieurs conclusions. Pour commencer, la part de chaque modèle dans le noyau de l'école Burney, cinq romans épistolaires contre quatre romans à la troisième personne, est conforme à ce que l'on pouvait attendre.<sup>1967</sup> Elle reflète peu ou prou la proportion de nouveaux romans épistolaires relevée par James Raven sur la même période, un pourcentage en déclin progressif entre 1784 (58,3 %) et 1799 (11,1 %).<sup>1968</sup> Ensuite, les critiques des magazines déclarèrent que les romans épistolaires du corpus appartenaient à "l'école Cecilia" sans prêter de l'importance à leur forme narrative : soit ils la considéraient secondaire à leur évaluation, soit l'impression à la lecture de ces imitations est identique, quelle que soit leur narration.

Cette dernière hypothèse semble confirmée par le fait que les contours de la société ne sont pas tracés aussi nettement dans les romans à la troisième personne de l'école Burney que dans *Cecilia* et les suivants. Leur focalisation sur l'héroïne les rend mêmes parfois moins polyphoniques que les romans épistolaires du même corpus, si bien que le reste des personnages se fonde quelquefois à l'arrière-plan. Si, comme chez Burney, les personnages sont souvent nombreux, leurs effets sur l'intrigue ne sont pas toujours aussi bien définis ; il leur arrive d'ailleurs à l'occasion de disparaître abruptement. En revanche, nous avons décelé dans les romans de

---

<sup>1967</sup> *The Conquests of the Heart*, *The Victim of Fancy*, *The Convent*, *The Platonic Guardian* et *The Innocent Fugitive* dans le premier cas ; *Constance*, *Lumley-House*, *Terentia* (le seul de ces récits à la troisième personne qui n'est pas un premier roman) et *Oswald Castle* dans l'autre.

<sup>1968</sup> Garside 2000, vol. 1, 32.

l'école Burney le même monde bruyant et agité que l'on trouve dans leur modèle, le monde "difficile et bavard" décrit par McCrea.<sup>1969</sup> Indépendamment de leur forme narrative, ils dépeignent avec succès la confrontation de l'héroïne à l'animation de la foule.

Il est possible que l'instabilité des conventions de la narration omnisciente contribue à l'impression d'ensemble, puisque les pratiques ne sont uniformes ni d'un texte à l'autre ni systématiquement au sein du même roman. Le passage de la narration au dialogue n'est pas toujours signalé de la même manière (l'usage des guillemets varie, les indications sont tantôt entre parenthèses, tantôt entre virgules, etc.), de telle sorte que la distinction entre le discours direct et le discours indirect est parfois confuse, sans que l'on puisse y voir une occurrence précoce de discours indirect libre comme dans *Camilla*. Ces romans contribuèrent donc à la recherche d'une voix narrative convaincante, mais leurs efforts ne correspondent pas aux modèles qui continueront d'être développés et que l'histoire a conservé.

Quelques années plus tard, Sarah Harriet Burney semble avoir appris de l'irrésolution de ces prédécesseurs. Même si sa griffe se définit par son exploration de différents modes et schémas, ses romans ont en commun de broser le portrait des personnages, et pas seulement des héroïnes, avec plus de nuances, de telle manière qu'ils nous laissent un souvenir plus vivace. Tout en recyclant les personnages des romancières avant elle, elle les développe souvent au-delà du type. Nos analyses des différentes femmes non mariées, entre autres, illustrent son aisance en la matière. Cependant, parmi les romans de l'écrivaine inclus dans le corpus, *Traits of Nature* (1812) et *Country Neighbours* (1820), ceux qui connurent le plus de succès lors de leur publication et ont reçu le plus d'attention critique ces dernières années, représentent chacun les complexités des mécanismes sociaux d'inclusion et d'exclusion en procédant différemment.<sup>1970</sup> Le premier, le plus proche d'*Evelina* et de *Cecilia* selon le journaliste de la *Critical Review*, évoque aussi *Camilla* par certains personnages mais surtout par son investigation des dynamiques familiales depuis l'enfance.<sup>1971</sup> Le récit fourmille de personnages qui évoluent autour de la famille de l'héroïne et qu'elle rencontre au cours de ses déplacements. Le second, qui "ne discrédite en rien le nom de

---

<sup>1969</sup> "Burney's achievement [...] lies in her re-creation of difficult and talky worlds through which her heroines must move", McCrea, 163.

<sup>1970</sup> Les deux récits compris dans le dernier ouvrage de Sarah Harriet Burney, *The Romance of Private Life* (1839), semblent souvent être vus comme les plus aboutis de son œuvre, ce que suggère l'existence d'une édition critique.

<sup>1971</sup> *Critical Review*, série 4, vol. 2 (novembre 1812), 519.

l'autrice", s'intéresse aux mêmes problématiques sous un autre angle.<sup>1972</sup> La narration du récit par la tante de l'héroïne ancre l'intrigue dans une communauté familiale imparfaite, où les relations entre les femmes du groupe prennent beaucoup de place. Ajoutée au fait que l'action se déroule à la campagne, la forme du journal intime contribue à ce que l'entourage de la protagoniste représente une société à taille humaine. Il nous semble que c'est parce que le rôle de chacun au sein du groupe est mis en scène avec subtilité que la troupe des personnages de Sarah Harriet Burney reste en mémoire. Il est alors intéressant que *The Shipwreck*, un des romans généralement ignorés par les critiques, soit celui dans lequel les quelques personnages sont isolés de leur communauté, un récit lui-même à part, car le moins semblable à ceux de Frances Burney et au reste de l'œuvre de Sarah Harriet Burney. Nous en concluons que la finesse de sa représentation des rapports sociaux permet d'autant plus à Sarah Harriet Burney d'être vue comme une autrice marquante que les chercheurs s'intéressent généralement à elle par le prisme de sa demi-sœur. Quand bien même, contrairement à ceux de l'école Burney, la prospection des ouvrages de Sarah Harriet Burney comme récits autonomes a du sens. La griffe Sarah Harriet Burney s'inspire initialement du même style, mais elle se diversifie au contact d'autres modes, donnant naissance à sa propre "collection".

À travers notre délimitation des chemins de traverse pris par l'école Burney, nous avons pu discerner les trajectoires narrative, critique et mémorielle des romans qu'elle produisit. Pour ces romancières, imiter la marque Burney revint à prendre un raccourci abrité vers un certain succès financier, à quérir la vente de leurs manuscrits. Mais en empruntant des sentiers déjà battus, ces romancières composèrent des récits sans écart esthétique suffisant pour être appréciés en tant que créations artistiques, une objection qui eut des conséquences sur leur réception. Assurément, le propre du chemin de traverse est de ne pas être trop emprunté, sans quoi il risque d'être trop encombré et de ne plus remplir sa fonction. À force de passages, l'itinéraire montré par Burney devint l'axe principal pour les apprenties écrivaines, une grand-route qui, aussi bien fréquentée qu'elle ait été aux yeux des journalistes, finit par lasser ces derniers. Le parcours prit fin à la croisée des genres, puisque 1791 marque le terme du noyau de l'école Burney, avec *Terentia*, et le début de l'âge d'or du roman gothique : l'année correspond en

---

<sup>1972</sup> *Monthly Review*, série 2, vol. 91 (mars 1820), 321.

effet à la publication de *The Romance of the Forest* d'Ann Radcliffe, elle aussi l'objet d'innombrables imitations, ainsi qu'à l'entrée en jeu de la Minerva Press à Londres.<sup>1973</sup> À plus longue échéance, la logique de l'imitation explique également que la place de l'école Burney dans l'histoire littéraire ne puisse pas être établie directement, du moment que l'intérêt de leur contribution dépend fortement de leur modèle. La matrimonialisation de Burney apparaît donc comme la voie détournée qui permettrait de les faire connaître plus largement. La courte période pendant laquelle se concentre le noyau de l'école Burney, alors que, comme nous l'avons exposé en introduction, le nombre total de romans augmentait et que la signature *by a lady* était à son apogée, révèle que la deuxième partie des années 1780 fut une période d'impulsion pour l'écriture des femmes. L'école Burney prit part à l'accélération de la marche de l'auctorialité féminine, et c'est en ce sens qu'elle vaut le détour.

Nous en avons désormais découvert davantage sur ces romancières oubliées de la fin du siècle. Ce faisant, cette thèse a apporté quelques éléments de réponse à la vaste question posée par Raven : "but what does the full cast of British novelists of the late eighteenth-century and Romantic period look like?"<sup>1974</sup> Le tableau de l'école Burney composé dans ces pages nous permet de savoir à quoi "ressemble" ce groupe de romancières anonymes, autrices des "Burneyana" auxquelles Raven fait allusion dans l'introduction de *The English Novel*.<sup>1975</sup> Car si l'influence de Frances Burney sur les romancières du XIX<sup>e</sup> siècle passées à la postérité est aujourd'hui universellement reconnue, ses imitatrices restées dans l'ombre n'ont pas encore fait l'objet de travaux de recherche. Pourtant, leurs récits pourraient avoir fait partie des innombrables romans dévorés "comme des crumpets au coin du feu" par Jane Austen et Leigh Hunt.<sup>1976</sup> Déterminer leur jargon a permis de continuer à détailler l'héritage reçu par Austen et de solidifier ainsi leur place dans cette tradition de romancières.

Ainsi que nous l'avons annoncé en introduction, ces romans participent à une tradition féminine plutôt qu'ils ne démontrent une "écriture féminine" à proprement parler. Si le féminin

---

<sup>1973</sup> Voir par exemple l'article sur le roman d'Isabella Kelly : "in humble imitation of the well-known novels of Mrs. Radcliffe, the Abbey of St Asaph is duly equipped with all the appurtenances of ruined towers, falling battlements, moats, draw-bridges, Gothic porches, tombs, vaults and apparitions", *Critical Review*, vol. 14, (juillet 1795), 349. Garside repère encore d'autres imitations "in the Radcliffian manner" après 1800, Garside 2000, vol. 2, 77.

<sup>1974</sup> Garside 2000, vol. 1, 27.

<sup>1975</sup> Garside 2000, vol. 1, 34.

<sup>1976</sup> "We know that the young Jane Austen cantered through scores of novels, that Leigh Hunt devoured them like crumpets before the fire, that critics complained of a plague of the things", Garside 2000, vol. 1, 27.

n'y apparaîent effectivement pas encore comme une construction discursive et s'ils font partie de ces textes qui, comme le dit Frédéric Regard, "perpétuent une mise en intrigue traditionnelle de la féminité", leur élaboration d'une grammaire de l'auctorialité féminine convenable encodée par leur signature les rend subversifs.<sup>1977</sup> La sociolinguistique nous a aidée à la déchiffrer. Les démonstrations de Dale Spender et de Claudia Mitchell-Kernan sur les stratégies verbales coopératives plutôt que compétitives favorisées par un cadre non-mixte nous a servi, et dans nos micro-lectures (spécialement lors de l'étude des dialogues), et, plus généralement, dans notre délimitation des conditions d'énonciation.<sup>1978</sup> Récits de "dames" qui permettent aux jeunes femmes de suivre le parcours d'une autre jeune dame, ces romans privilégient le féminin en créant une connivence par le biais de stratégies coopératives mais aussi par la représentation de leurs entraves. Notre approche des romans pseudo-anonymes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle bénéficie, nous paraît-il, de ces apports extérieurs au domaine strict de la littérature, dans la mesure où nos grilles de lecture ne se prêtent pas toujours idéalement à l'analyse de ce type d'auctorialité à la fois individuelle et collective, bien différent du modèle dominant actuel. Ce travail vient donc compléter ceux de Margaret Ezell et d'Anne Rouhette qui, déjà, s'étaient donné pour objectif d'examiner le rapport de l'étiquette *by a lady* à l'autorité de la femme écrivaine.<sup>1979</sup>

Un autre pan de cette thèse a concerné les mécanismes de formation du canon littéraire et, plus exactement, le statut des romancières ordinaires de l'époque romantique. Argumenter que l'école Burney représentait un *Zeitgeist* spécifique, une notion remise au goût du jour par Monika Krause, nous a amenée, dans la lignée de l'ouvrage dirigé par Luc Fraise, à affirmer qu'un mouvement collectif vu comme "mineur" ou négligeable pouvait composer une œuvre "majeure" et significative.<sup>1980</sup> S'est alors posée la question du jugement esthétique que nous pouvions porter sur cette œuvre. Comme Ros Ballaster, nous nous sommes demandé si la revalorisation de romans de femmes effacés par l'histoire pouvait passer l'épreuve d'une critique formelle.<sup>1981</sup> Mais notre démarche se distingue des approches existantes qui ne se concentrent pas souvent sur la narration de ces récits. Nous avons soutenu que l'on pouvait s'intéresser à l'écriture de ces textes, repérer les qualités de leurs stratégies et pointer du doigt leurs failles tout en

---

<sup>1977</sup> Regard 2002, 15.

<sup>1978</sup> Spender, 127.

<sup>1979</sup> Ezell 2003 ; Rouhette 2018.

<sup>1980</sup> Krause 2019 ; Fraise 2000.

<sup>1981</sup> Ballaster, 21-42.



assurant, en parallèle, qu'un jugement esthétique absolu n'était pas la meilleure mesure de leur réussite. À partir de la conception adoptée par Christopher Butler sur la relation entre le plaisir et les arts, nous avons plaidé en faveur de l'attachement émotionnel de la lectrice comme baromètre de succès, indication tout aussi valable dans le cas de ces romans dont la plus grande victoire était de correspondre aux goûts du public.<sup>1982</sup> En particulier, nous avons réinvesti un de ses raisonnements, originalement appliqué aux œuvres sentimentales, pour suggérer que le plaisir de la lecture pouvait être amplifié par les réactions affectives suscitées par l'imitation.

Enfin, nous nous sommes concentrés sur ces imitatrices a informé la réception de Frances Burney à court et à long terme. Si Margaret Anne Doody, Lorna Clark et d'autres ont travaillé sur la légitimation de Burney, les barrières obstruant sa matrimonialisation et son entrée dans la culture populaire britannique sont rarement disputées.<sup>1983</sup> Les mettre au premier plan contribue au débat et aux objectifs visés par la Burney Society : faire connaître Frances Burney, sa famille, mais aussi son entourage. Les entrelacs liant l'autrice à sa famille sont au centre du numéro de *Eighteenth-Century Life* dirigé par Sophie Coulombeau, mais aussi des préoccupations de Lorna Clark, qui, aux côtés de Carmen María Fernández Rodríguez, est une des deux contributrices principales aux études sur Sarah Harriet Burney.<sup>1984</sup> Toutefois, leurs travaux se concentrent sur d'autres aspects que la parenté entre les textes des deux romancières et n'examinent donc pas comment le modèle Burney fut transmis et transformé. Notre réflexion sur un cercle étendu autour de Frances Burney suggère aussi que sa matrimonialisation aurait des répercussions bénéfiques et réciproques sur la réception des romancières obscures comme sur la promotion de Sarah Harriet Burney.

---

<sup>1982</sup> C. Butler, 36-37.

<sup>1983</sup> Doody 1988, 1991 ; Lorna J. Clark (éd.), *A Celebration of Frances Burney*, (Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2007). À l'inverse, la place d'Austen dans la culture populaire a donné lieu à des études approfondies. Citons Deirdre Lynch, *Janeites: Austen's Disciples and Devotees* (Princeton : Princeton University Press, 2000), Marilyn Francus, "Austen Therapy: *Pride and Prejudice* and Popular Culture" (*JASNA*, vol. 30, n° 2, 2010), Gillian Dow & Clare Hanson (éds.), *Uses of Austen: Jane's Afterlives* (Londres : Palgrave Macmillan 2012), Devoney Looser, *The Making of Jane Austen* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2017), Rosetta Young, "'A Fucking Jane Austen Novel': an Alternative Popular Culture Legacy" (*Nineteenth-Century Contexts*, vol. 41, n° 4, 2019) ou encore, pour sa réception en France et son rapport à la culture populaire locale, Isabelle Bour, "Jane Austen victorienne ?" (*Revue des deux mondes*, mai 2013) et Anne Rouhette, "'Un auteur' or 'Une héroïne'? Jane Austen in France in the Early Twenty-First Century" (*The Journal of Popular Culture*, vol. 53, n° 4, 2020).

<sup>1984</sup> Coulombeau 2018 ; Fernández Rodríguez 2012, 2013, 2015, 2016, 2018.

## Traverses et poursuites

Cette dernière remarque nous permet d'aborder quelques-unes des limites de notre étude et de suggérer de possibles perspectives de recherche. Les premières sont liées aux objectifs de notre approche : l'une d'elles concerne précisément la place qu'occupe Sarah Harriet Burney dans notre travail. Parce que nous la positionnons comme héritière de Frances Burney et de son école, nous n'avons pas pu accorder à ses romans le développement qu'ils méritent individuellement — nous espérons ne pas avoir laissé entendre qu'ils étaient uniquement dignes d'intérêt par le prisme des textes de son aînée. Essentiellement, nous avons été contrainte de faire des récits de Sarah Harriet Burney un moyen d'élucider les effets du jargon Burney, de les situer par rapport au style Burney, pour démontrer que la romancière construisit sa propre griffe à partir de la même tradition du roman sentimental. Un examen plus approfondi des romans de Sarah Harriet Burney à la lumière de ses nombreuses lectures serait sans conteste fructueux.

D'autres choix inhérents à notre problématique et aux frontières de notre corpus découlent de la vue d'ensemble que nous avons voulu privilégier. Appréhender l'école Burney comme une œuvre collective a impliqué que nous n'avons délibérément pas favorisé Mrs Johnson et Sophia Elizabeth Tomlins, respectivement autrices de trois et de deux des romans analysés. Sans doute aurions-nous pu envisager de diviser le noyau de l'école en sous-groupes afin de mieux montrer l'évolution personnelle des romancières identifiées. En outre, les dates de l'école Burney définies par nos critères de sélection font la part belle à *Evelina* et *Cecilia* sans permettre d'estimer l'influence de *Camilla* ni de *The Wanderer* sur les romancières contemporaines, malgré les parallèles établis ponctuellement. Ces mêmes critères de sélection nous ont aussi conduite à exclure quelques "burnoeillades" qui ne furent pas signées *by a lady*. Les neuf récits du noyau de l'école Burney se sont avérés suffisants pour définir le modèle narratif qui nous intéresse, nous semble-t-il, mais peut-être que l'inclusion de ces autres textes consoliderait nos résultats voire ajouterait d'autres éléments au jargon Burney. Nous pensons à *Harcourt: A Sentimental Novel* (prétendument *by the authoress of Evelina*, 1780), *Henry and Isabella* d'Anna Hughes (1788), *Retribution* (1788) et *Calista* (1789) de Anna Maria Mackenzie, *The Self-Tormentor* (anon, 1789), *Darnley Vale* de Mrs Bonhote (1789) ou encore *Matilda Fitz-Aubin* (anon, 1792).

À l'avenir, nous pourrions ainsi envisager de persévérer dans notre étude de la marque de fabrique Burney en prenant intérêt à ces récits. De même, il serait possible de repousser les confins de cette école en recherchant systématiquement les références à Burney non plus seulement dans les articles de la *Monthly Review* et de la *Critical Review*, mais aussi dans ceux de l'*Analytical Review* (1788-1799), de *The Lady's Monthly Museum* (1798-1832) et par-dessus tout de *The Lady's Magazine*, dont la longévité couvre l'ensemble du corpus actuel (1770-1847). Publié par George Robinson, éditeur des deux premiers romans de Sarah Harriet Burney notamment, cette dernière revue a fait l'objet d'un projet coordonné par Jennie Batchelor à partir de 2016 qui a donné lieu à un index libre d'accès et annoté du contenu d'un des premiers magazines féminins modernes, depuis sa création jusqu'en 1818, la fin de sa première série. La plupart des numéros sont disponibles en intégralité sur archives.org. Si le magazine ne s'illustre pas pour ses critiques de roman mais plutôt pour la variété de ses soumissions ("every conceivable textual genre"), il constituait un "espace littéral et métaphorique" dans lequel les femmes pouvaient exprimer leurs opinions et leurs talents dans la presse écrite sans se dévoiler.<sup>1985</sup> Puisqu'il prétendait être approvisionné uniquement par des plumes féminines (Batchelor établit que ce n'était pas le cas) et avait pour objectif proclamé d'entretenir l'ingénuité des femmes et de contribuer à leur éducation, il récréait en théorie des conditions similaire aux romans *by a lady*. Dans ce cas, d'éventuelles références à Burney ou imitations de ses récits pourraient parachever notre examen de sa réception par le public d'écrivaines.

Une dernière piste qui pourrait compléter notre démarcation du style Burney serait de nous soucier des premières traductions de Burney. Souvenons-nous que Choderlos de Laclos considérait la traduction française de *Cecilia* de bien piètre qualité, tandis que Burney elle-même déplora le caractère "abominable" de celle de *The Wanderer*.<sup>1986</sup> Nous pouvons imaginer que ces Affreuses infidèles, hâtivement réalisées juste après les publications en langue originale, disent quelque chose de l'interprétation que les Français avaient de "l'essence" des romans de Burney, particulièrement si on se renvoie à la tendance des traductrices et traducteurs de l'époque à condenser les récits originaux, voire à adapter certains éléments de l'intrigue.<sup>1987</sup>

---

<sup>1985</sup> Batchelor 2016, 73.

<sup>1986</sup> Choderlos de Laclos, 447 ; *The Wanderer*, 1991, xxxix.

<sup>1987</sup> Mary Helen McMurrin, *The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century* (Princeton : Princeton University Press, 2010), 4.

Par sa teneur, notre sujet aurait pu logiquement nous emmener sur le terrain de la stylométrie. Néanmoins, nous avons averti dès l'introduction que, sans textes exploitables numériquement, il faudrait composer avec les limites de nos ressources. L'actualisation récente de la plateforme *ECCO* pourrait changer la donne. Depuis peu, le site propose de convertir directement les romans scannés en PDF "image seulement" en texte grâce à une nouvelle fonctionnalité qui s'appuie sur les progrès de la Reconnaissance Optique de Caractères (OCR). Si cette technologie existe depuis plusieurs dizaines d'années, elle est maintenant plus sûre, quoique toujours faillible, comme l'indique *ECCO*.<sup>1988</sup> Pour chaque conversion, cette fonction fournit un indice de confiance : dans le cas de nos volumes, il oscille entre 70 et 90 %, soit une marge d'erreur qui nous semble, d'un côté, trop importante pour y fonder une étude, mais, de l'autre, suffisamment basse pour qu'une analyse assistée par ordinateur puisse confirmer les tendances repérées, voire laisser entrevoir de nouvelles hypothèses.

Étant donné le nombre et la longueur de chaque roman, nos analyses manuelles du jargon Burney ne pouvaient pas être exhaustives. Les choix effectués visent à mettre à nu la marque de fabrique reproduite, mais, de ce fait, ils écartent probablement d'autres observations. Nous pensons notamment au fait que pour disséquer le mode de la confiance genrée, nous nous sommes principalement consacrée à l'identité au féminin. Nos analyses relèguent intentionnellement les personnages masculins à l'arrière-plan, puisqu'ils nous ont intéressée en grande partie dans leurs interactions avec les personnages féminins et apparaissent majoritairement en tant qu'obstacles ou récompenses pour ceux-ci. Bien que les dialogues exclusivement entre hommes soient pratiquement absents du noyau, il aurait pu être instructif de nous préoccuper davantage de la figure du héros et de l'identité au masculin dans ces récits, un peu comme nous l'avons fait dans certains textes des héritières de l'école Burney, tels que *The Whim*, *Geraldine*, et surtout les romans de Sarah Harriet Burney. Interroger la construction de la masculinité dans ces romans écrits par des femmes à travers les discours hégémoniques de l'époque sur la sensibilité, la politesse, la virilité, la galanterie et l'honneur, avant et après la période révolutionnaire, pourrait faire le lien entre l'école Burney et d'autres courants de romancières des années 1790. Parmi les romans d'autrices publiés en 1796, l'année du premier

---

<sup>1988</sup> "While the technology is good at deciphering legible text, there are limitations and some text may not have been extracted correctly", précise *ECCO*.

roman de Sarah Harriet Burney, nous pouvons compter *Camilla* de Frances Burney, *Nature and Art* d'Elizabeth Inchbald, *Memoirs of Emma Courtney* de Mary Hays et *Marchmont* de Charlotte Smith. Isabelle Bour indique que "deux ans après la Terreur, le choc qu'elle causa aux plus enthousiastes des radicaux anglais avait eu le temps de *s'inscrire* dans la production littéraire", une observation vérifiée chez Inchbald, Hays et Smith, romancières "de sympathies radicales", mais aussi plus marginalement chez Frances et, nous ajouterions, Sarah Harriet Burney.<sup>1989</sup> Il conviendrait d'étudier la transformation des définitions de la masculinité et de la féminité dans ce contexte déjà dans les romans énumérés à l'instant, mais pas uniquement.

En effet, et nous nous rapprochons alors de nos considérations actuelles sur l'imitation, au cours de nos repérages dans les articles critiques sont apparues diverses références plus ou moins explicites à l'influence de Smith et d'Inchbald en tant que possibles modèles. Il pourrait s'agir là d'une direction à explorer pour comprendre plus largement le rôle de l'imitation dans les évolutions génériques, sociales et culturelles qui mirent fin à l'école Burney. Ainsi, *Matilda Fitz-Aubin*, cité plus tôt, ne ressemble pas seulement aux romans de Burney, selon son critique, mais aussi à ceux de Smith.<sup>1990</sup> En dérive la question de savoir si Smith fit école, une hypothèse intrigante si l'on en croit l'article sur *The Young Philosopher* (1798), son dernier roman, qui fait d'elle une troisième voie entre Burney et Radcliffe.<sup>1991</sup> Alors que Radcliffe fut incontestablement imitée dans les années 1790 et au-delà, le cas d'Inchbald mériterait de plus amples recherches. L'article sur *Geraldine*, dont nous avons longuement discuté, permet de supposer qu'elle également incarnait un modèle différent, malgré des similitudes, puisqu'elle fait partie de l'assortiment contrasté d'esprits influents placés sur le même plan : Frances Burney, Ann Radcliffe, Amelia Opie, Hannah More et Mary Brunton, un ancrage avant 1800 excluant les trois dernières de notre examen.

Les dernières lisières que nous retracerons maintenant, peut-être les plus évidentes, sont attenantes à la logique de l'anonymat. La question de la lecture effective de ces textes sans nom

---

<sup>1989</sup> Isabelle Bour, "Le roman dans l'histoire : l'année 1796 en Angleterre", *XVII-XVIII*, n° 42 (1996), 83, 85.

<sup>1990</sup> "This is a *cento*, a patchwork from different novels. We always trace the author in the steps of Miss Burney or Mrs Smith—even her characters are in no instance original, and the only merit we can assign them, is that they are well contrasted—But these volumes are amusing: they will not implant a vice in the heart, nor raise a blush on the cheek of innocence", *Critical Review*, série 2, vol. 9 (1793), 117.

<sup>1991</sup> "Her stories do not agitate like the mysterious horrors of Mrs. Radcliffe; they do not divert like the lively caricatures of Mrs. D'Arblay; but, more true to nature than either, they awaken that gentle and increasing interest which excites our feelings to the point of pleasure, not beyond it", *Critical Review*, vol. 65 (1798), 486.

d'auteur demeure épineuse, comme Batchelor le fait remarquer à propos du *Lady's Magazine*.<sup>1992</sup> Il nous a été impossible d'obtenir des données sur les lecteurs et lectrices réels des romans du corpus, ni leur nombre, ni leur identité, ni leur avis. Davantage d'informations sur leur vente auraient pu nous procurer une image plus objective de leur succès immédiat, donc, par extension, de la rentabilité de la marque de fabrique Burney. Bien sûr, le fait que Mrs Johnson, Sophia Elizabeth Tomlins, Anne Fuller et Laetitia-Matilda Hawkins aient toutes écrit d'autres romans (exclus du corpus, pour la plupart) suggère que leurs premiers romans reçurent un accueil suffisamment positif pour les inciter à récidiver. Seuls *Oswald Castle* et *Lumley-House*, les deux récits restés anonymes, ne peuvent pas être reliés à d'autres publications, même si rien n'interdit d'envisager que leurs autrices aient produit d'autres romans sans la mention *by the author of*, ainsi que le fit Tomlins peut-être pour redémarrer avec une ardoise vierge. Sans plus qu'une silhouette de la lectrice type en tête, nous ne pouvons alors malheureusement pas nous assurer que ces romans spécifiques aient été "parcouru à grand train" par les jeunes Jane Austen et Sarah Harriet Burney, dont les correspondances publiées ne débutent qu'en 1796.

Mais peut-être que ce regret procède, en partie du moins, de notre volonté de percer à jour le caractère des auteurs, une curiosité ordinaire contre laquelle nous devons lutter si nous souhaitons vraiment connaître l'autrice anonyme — une aspiration indispensable pour comprendre le paysage littéraire du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire littéraire plus globalement, et l'auctorialité féminine en particulier. Parce qu'il semble probablement plus facile d'éviter l'inconfort que de le questionner, de nombreuses œuvres anonymes restent encore ignorées, constate Jennie Batchelor :

One of the reasons why the *Lady's Magazine* and many other anonymous works possibly authored and certainly read by eighteenth-century women have not received sustained scholarly attention is surely their anonymity, which resists one of our principal categories of textual analysis (the 'author'), frustrates so many of the ambitions of women's literary history and gives the lie to the ideal that recovery is ever a fully realizable objective.<sup>1993</sup>

Ainsi, l'une des grandes leçons que nous a inculquée cette thèse est d'accepter de nous sentir désarmée et de consentir à la frustration inévitablement suscitée par l'étude d'un sujet que l'on

---

<sup>1992</sup> "For the periodical's culture of anonymous and pseudonymous publication means that we may never know how much of this important women's magazine—credited by later writers such as Brontë as promoting women's 'aspirations after literary fame'—was actually written or read by women at all", Batchelor 2016, 74.

<sup>1993</sup> Batchelor 2016, 81.

ne peut pas identifier. Pour rétablir la contribution de la *lady*, nous pouvons espérer reconstruire sa voix et son jargon, mais nous devons renoncer à la démasquer et à reconstituer sa vie à tout prix. Déclarer forfait dans les nombreux cas où cette tâche est irréalisable nous conduirait à effacer un nombre formidable de voix marginalisées. Notre défi était donc d'apprendre à penser effectivement l'autrice pseudo-anonyme sans en faire une héroïne de fiction — comme Burney le fut à l'époque d'*Evelina*, comme Austen l'est aujourd'hui — afin de la faire exister à titre de réalité mentale en dehors des catégories de l'autrice intronisée par la culture savante et de l'autrice quasiment fétichisée par la culture populaire. En définitive, ne plus voir l'anonymat comme une énigme à résoudre nous a accoutumée à refuser de déplacer l'intrigue sur l'autrice et de composer avec l'impénétrabilité de ces romancières qui s'imposaient sans s'exposer.

## Bibliographie

Nous listons dans cette bibliographie les références des ouvrages cités dans le corps de la thèse uniquement. Y figurent d'abord les sources primaires : nous avons favorisé l'édition originale quand c'était possible. Les abréviations utilisées pour désigner les journaux de Frances Burney sont rattachées entre crochets à la fin de leur référence.

Les ouvrages du corpus non disponibles en édition critique ont été consultés soit en ligne sur les plateformes *ECCO*, *archives.org* et *Chawton Novels Online*, soit en édition d'époque, soit en édition imprimée à la demande en ce qui concerne les textes de Sarah Harriet Burney. Seul *The Whim*, n'est pas numérisé ; les autres récits sont accessibles via le lien suivant : <https://seafire.unistra.fr/d/727543c8d3c149738f2c/>. Les résumés des romans sont consultables dans le volume d'annexes.

Viennent ensuite les sources secondaires organisées en rubriques thématiques. En l'absence de mention, toutes les références sont des sources imprimées ; les URL sont données dans le cas contraire. Notons que *The Victim of Fancy* (Tomlins) et *Julia* (Williams) sont référencés en édition électronique dans les sources primaires mais que les introductions de l'édition Routledge, versions papier auxquelles nous n'avons plus eu accès cette dernière année, sont répertoriées dans les sources secondaires.

### A) Sources primaires

#### I) Corpus

##### ◆ Frances Burney

BURNEY, Frances. *Evelina: or, the History of a Young Lady's Entrance into the World*. 1778. Edward A. Bloom (éd.), introduction et notes de Vivien Jones, Oxford : Oxford University Press, Oxford World's Classics, 2008.

---. *Cecilia: or, Memoirs of an Heiress*. 1782. Peter Sabor & Margaret Anne Doody (éds.), Oxford : Oxford University Press, 2008.

---. *Camilla: or, a Picture of Youth*. 1796. Edward Bloom & Lilian Bloom (éds.), Oxford : Oxford University Press, 2009).

---. *The Wanderer; or, Female Difficulties*. 1814. Margaret Anne Doody (éd.), Oxford : Oxford University Press, World's Classics, 1991.

##### ◆ L'école Burney

ANON. *Lumley-House: a Novel, the First Attempt of a Young Lady, in Three Volumes*. Londres : W. Lane, 1787.

ANON. *Oswald Castle, or Memoirs of Lady Sophia Woodville; a Novel, in Two Volumes, by a Lady*. Londres : T. Hookham, 1788.



FULLER, Anne. *The Convent: or, the History of Sophia Nelson, in Two Volumes, by a Young Lady*, Londres : T. Wilkins, 1786.

HAWKINS, Laetitia-Matilda. *Constance: a Novel, the First Literary Attempt of a Young Lady, in Four Volumes*. Londres : T. Hookham, imprimé à la Logographic Press, 1785.

MRS JOHNSON. *The Platonic Guardian; or the History of an Orphan, by a Lady*. Londres : W. Lane, 1787.

---. *The Innocent Fugitive; Or the Memoirs of a Lady of Quality, by the author of the Platonic Guardian*. Londres : T. Hookham, 1789.

---. *Terentia. a Novel, by the author of the Platonic Guardian*. Londres : T. Hookham, 1791.

TOMLINS, Sophia Elizabeth. *The Conquests of the Heart, a Novel, by a Young Lady*, 1785, Dublin : Price and co, 1785.

---. *The Victim of Fancy, a Novel, by a Lady*. Londres : R. Baldwin and G. & T. Wilkie, 1787. *Chawton Novels Online*, <https://chawtonhouse.org/the-library/womens-writing-in-english-2/novels-online/>.

◆ Les héritières de l'école Burney

ANON, *Julia de Vienne, a Novel in Four Volumes Imitated from the French, by a Lady*. Londres : H. Colburn, 1811.

ANON, *The Whim; Or, the Mutual Impression, a Novel, by a Lady*. Londres : S. Ford, 1790.

BURNEY, Sarah Harriet, *Clarentine, a Novel*. Londres : G. G. & J. Robinson, 1796.

---, *Geraldine Fauconberg, in three volumes, by the author of Clarentine*. Londres : G. Wilkie and J. Robinson, 1808.

---, *Traits of Nature, by Miss Burney, Author of Clarentine, &c, in Five Volumes*. Londres : H. Colburn, 1812.

---, *Tales of Fancy, by S. H. Burney, author of Clarentine, Geraldine Fauconberg, & Traits of Nature: The Shipwreck*. Londres : H. Colburn, 1816.

---, *Tales of Fancy, by S. H. Burney, author of Clarentine, Geraldine Fauconberg, & Traits of Nature: Country Neighbours; or The Secret*. Londres : H. Colburn, 1820.

JACSON, Frances, *Things by Their Right Names, a Novel in Two Volumes, by a Person Without a Name*, Londres : G. Robinson, 1812.

MACKENZIE, Mary Jane, *Geraldine, or Modes of Faith, a Tale in Three volumes, by a Lady*. 1820  
Londres : T. Cadell, 1821.

## II) Autres sources primaires

### ◆ Journaux, mémoires et correspondance

ANDERSON, W.E. K. (éd.). *The Journal of Sir Walter Scott*. Oxford : Clarendon Press, 1972.

AUSTEN, Jane. *Letters of Jane Austen, edited with an introduction and critical remarks by Edward, Lord Brabourne*. Londres : Bentle, 1884, <https://pemberley.com/janeinfo/brablet7.html>. Consulté le 21 juin 2021.

BALDERSTON, Katharine C. (éd.). *Thraliana: The Diaries of Mrs. Hester Lynch Thrale (Later Mrs Piozzi), 1776-1809*. Oxford : Oxford University Press, 1951, [http://www.open.ac.uk/Arts/reading/UK/record\\_details.php?id=23143](http://www.open.ac.uk/Arts/reading/UK/record_details.php?id=23143). Consulté le 21 juin 2021.

BARRETT, Charlotte (éd.). *Diary and Letters of Madame D'Arblay*, 7 vols., 1842. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. [D&L]

BOSWELL, James. *The Life of Samuel Johnson*, 1791. Londres : G. Cowie, 1824. <https://catalog.hathitrust.org/Record/009718143>. Consulté le 21 juin 2021.

CLARK, Lorna J. (éd.). *The Letters of Sarah Harriet Burney*. Athens, Géorgie : University of Georgia Press, 1997.

GRIFFITH, Elizabeth & Richard GRIFFITH. *A Series of Genuine Letters between Henry and Frances*. Londres : W. Richardson & L. Urquhart, 1770.

HAWKINS, Laetitia-Matilda. *Memoirs, Anecdotes, Facts, and Opinions*. Londres : Longman, Hurst, et al., 1824. <https://archive.org/details/memoirsanecdote00hawkgoog>. Consulté le 21 juin 2021.

HEMLOW, Joyce et al. (éd.). *The Journals and Letters of Fanny Burney*, 12 vols. Oxford : Clarendon Press, 1973-1984. [J&L]

LE FAYE, Deirdre. *Jane Austen's Letters*. Oxford : Oxford University Press, 2011.

TOYNBEE, Helen & Paget TOYNBEE (éds.). *Letters of Horace Walpole*. Oxford : Oxford Clarendon Press, 1905.

TROIDE, Lars E. (éd.). *The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, 5 vols. Londres et Montréal : Oxford University Press and McGill-Queen's University Press, 1988. [EJL]

### ◆ Œuvres de fiction, théâtre et poésie

ALCOTT, Louisa May. *Little Women*, 1868-69. Boston : Little, Brown & co, 1915, [https://ia802901.us.archive.org/3/items/LittleWomen\\_201303/Little%20Women.pdf](https://ia802901.us.archive.org/3/items/LittleWomen_201303/Little%20Women.pdf). Consulté le 21 juin 2021.

ANON. *A Tale, for Gentle and Simple*. Londres : Rowland Hunter, 1815. *Chawton Novels Online*, <https://chawtonhouse.org/wp-content/uploads/2015/01/A-Tale-For-Gentle-and-Simple.pdf>. Consulté le 21 juin 2021.

- AUSTEN, Jane. *Love & Freindship*. Juliet McMaster (éd.), Sydney : Juvenilia Press, 2005.
- . *Northanger Abbey*, 1817. <https://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm#link2HCH0005>. Consulté le 21 juin 2021.
- . *Pride and Prejudice*, 1813. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . *Sense and Sensibility: a Novel*. Londres : T. Egerton, 1811. <https://archive.org/details/sensesensibility01aust>. Consulté le 21 juin 2021.
- BARBAULD, Anna Laetitia. *Selected Poetry and Prose*. William McCarthy & Elizabeth Kraft (éds.), Peterborough, Ontario : Broadview, 2002.
- . *The Female Speaker; or, Miscellaneous Pieces, in Prose and Verse, Selected from the Best Writers, and Adapted to the Use of Young Women*, 1811. Londres : Baldwin, 1816, <https://curiosity.lib.harvard.edu/reading/catalog/42-990026357350203941>. Consulté le 21 juin 2021.
- . *The Works of Anna Laetitia Barbauld*. Londres : Longman, Hurst, Orme, Brown, & Green, 1825 <https://www.usask.ca/english/barbauld/works/Works1825/main.html>. Consulté le 21 février 2021.
- BIRD STEWART, Anna. *Young Miss Burney, with drawings by Helen Stone*. Philadelphie & New York : J.B. Lippincott Company, 1947.
- BURNEY, Frances. *The Witlings and The Woman-Hater*. Peter Sabor & Geoffrey Sill (éds.), Toronto : Broadview Press, 2002.
- BURNEY, Sarah Harriet. *The Romance of Private Life*, 1839. Lorna J. Clark (éd.), Londres : Routledge, 2016.
- CANFIELD, J. Douglas & Maja-Lisa VON SNEIDERN. *The Broadview Anthology of Restoration and Early Eighteenth-Century Drama*. Peterborough, Ontario : Broadview Press, 2003.
- CAVENDISH, Georgiana. *The Sylph*, 1778. Jonathan David Gross (éd.), Evanston : Northwestern University Press, 2007.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, "*Cécilia ou les mémoires d'une héritière*", *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.
- COLERIDGE, Samuel Taylor & William WORDSWORTH. *Lyrical Ballads: 1798 and 1800*. Dahlia Porter & Michael Gamer (éds.), Peterborough, Ontario : Broadview Press, 2008.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, "Kubla Khan", 1816, <https://www.poetryfoundation.org/poems/43991/kubla-khan>. Consulté le 21 juin 2021.
- . *The Rime of the Ancient Mariner*, 1798. 1834, <https://www.poetryfoundation.org/poems/43997/the-rime-of-the-ancient-mariner-text-of-1834>. Consulté le 21 juin 2021.
- ELIOT, George. *Middlemarch*, 1871-72. Bert G. Hornback (éd.), New York : Norton, 2000.

- GOMERSALL, Ann. *The Citizen*, 1790. Margaret S. Yoon (éd.), Londres : Routledge, 2013.
- GREEN, Sarah. *Romance Readers and Romance Writers: a Satirical Novel*. Londres : T. Hookham Jr. & E. T. Hookham, 1810. *Chawton Novels Online*. <https://chawtonhouse.org/wp-content/uploads/2012/06/Romance-Readers-and-Romance.pdf>.
- HAYWOOD, Eliza. *The History of Miss Betsy Thoughtless, in Four Volumes*. Londres : T. Gardner, 1751.
- MORE, Hannah. *Coelebs in Search of a Wife*. Londres : T. Cadell and W. Davies, 1809, [https://openlibrary.org/works/OL668509W/Coelebs in search of a wife](https://openlibrary.org/works/OL668509W/Coelebs_in_search_of_a_wife).
- MRS BENNETT. *Agnes de-Courci, a Domestic Tale*. Londres : S. Hazard, 1789.
- MRS MARTIN, *The Enchantress; or, Where Shall I Find Her? A Tale*. Londres : Minerva Press, 1801. *Chawton Novels Online*, <https://chawtonhouse.org/wp-content/uploads/2012/06/The-Enchantress-or-Where-Shall-I.pdf>. Consulté le 21 juin 2021.
- POLWHELE, Richard, "The Unsex'd Females: a Poem, Addressed to the Author of the Pursuits of Literature". 1798, *Oxford Text Archive*, n° 3251, 1994, <https://ota.bodleian.ox.ac.uk/repository/xmlui/bitstream/handle/20.500.12024/3251/3251.html?sequence=6&isAllowed=y>. Consulté le 21 juin 2021.
- QUILLER-COUCH, Arthur. *The Oxford Book of English Verse: 1250-1900*. Oxford : Clarendon Press, 1919.
- R. T. S. *Scripture Illustrated by Engravings, Designed from Existing Authorities, Subjects Selected from the Old Testament*. Londres : The Religious Tract Society, 1799, <https://archive.org/details/scriptureillustoounkngoog>. Consulté le 21 juin 2021.
- RADCLIFFE, Ann. *The Romance of the Forest*, 1781. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- . *The Mysteries of Udolpho, A Romance, Interspersed With Some Pieces of Poetry*. Londres : G. G & J. Robinson, 1794, <http://www.gutenberg.org/files/3268/3268-h/3268-h.htm>. Consulté le 21 juin 2021.
- RICHARDSON, Samuel. *Clarissa: The Complete 3<sup>rd</sup> Edition*, 1748. Londres : Printed for S. Richardson, 1751, <http://clarissa.english.upenn.edu/3rd-edition/title-page/1/>. Consulté le 21 juin 2021.
- . *The History of Sir Charles Grandison in a Series of Letters*, 1753. Londres : Printed for S. Richardson, 1754, <https://catalog.hathitrust.org/Record/100216237>. Consulté le 21 juin 2021.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Roma Gill (éd.), Oxford : Oxford University Press, 2010.

SMITH, Charlotte, "To Spring", *Elegiac Sonnets, and Other Poems*. Worcester, Massachusetts : I. Thomas, 1795, <https://www.eighteenthcenturypoetry.org/works/n22cs-wo080.shtml>. Consulté le 21 juin 2021.

SWIFT, Jonathan. *The Battle of the Books and Other Short Pieces*, 1704. Londres : Cassell and Company, 1886, <https://www.gutenberg.org/files/623/623-h/623-h.htm>. Consulté le 21 juin 2021.

WILLIAMS, Helen Maria. *Julia, a Novel interspersed with some poetical pieces*. Londres : T. Cadell, 1790.

◆ Ouvrages documentaires et essais

ADDISON, Joseph. *The Spectator*, n° 412, The Pleasures of the Imagination, 23 juin 1712, <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV2/Spectator2.html#section412>. Consulté le 21 juin 2021.

BABINGTON, Thomas, Lord MACAULAY. *Critical and Historical Essays: Contributed to the Edinburgh Review*, vol. 3. Londres : Longman, Brown, Green, & Longmans, 1854.

BARBAULD, Anna Laetitia. *The British Novelists*. Londres : F. C & J. Rivington, 1810, [https://openlibrary.org/works/OL1631744W/The\\_British\\_novelists](https://openlibrary.org/works/OL1631744W/The_British_novelists). Consulté le 21 juin 2021.

BURNEY, Frances, "Curiosity regarding the author of *Evelina*". Patrick Madden (éd.), *Quotidiana*. Décembre 2006, [http://essays.quotidiana.org/burney/curiosity\\_regarding\\_the\\_author\\_of\\_evelina/](http://essays.quotidiana.org/burney/curiosity_regarding_the_author_of_evelina/). Consulté le 21 juin 2021.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*, 1817. Oxford : The Clarendon Press, 1907, <http://archive.org/details/cu31924102776196>. Consulté le 21 juin 2021.

CHAPONE, Hester. *Letters on the Improvement of the Mind*. London: Weed & Rider, 1820, [https://openlibrary.org/books/OL7207483M/Letters\\_on\\_the\\_improvement\\_of\\_the\\_mind](https://openlibrary.org/books/OL7207483M/Letters_on_the_improvement_of_the_mind). Consulté le 21 juin 2021.

HAYS, Mary. *Appeal to the Men of Great Britain in Behalf of Women*, 1798. Gina Luria (éd.), New York : Garland Pub., 1974.

JOHNSON, Samuel. *The Rambler*, n° 4, 31 mars 1750, <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/johnson.rambler.html>. Consulté le 21 juin 2021.

MCCHORD CROTHERS, Samuel. *The Gentle Reader*. Boston : Houghton, 1904, <https://catalog.hathitrust.org/Record/008661301>. Consulté le 21 juin 2021.

MORE, Hannah. *Strictures on the Modern System of Female Education*. Londres : T. Cadell & W. Davies, 1799, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433075996433&view=iup&seq=11>. Consulté le 21 juin 2021.

RADCLIFFE, Ann, "On the Supernatural in Poetry"/ *New Monthly Magazine*, vol. 16, n° 1, 1826, <https://catalog.hathitrust.org/Record/000060891>. Consulté le 21 juin 2021.

REEVE, Clara. *The Progress of Romance*, 1786. Esther M. McGill (éd.), New York : The Facsimile Text Society, 1930, <https://catalog.hathitrust.org/Record/002041663>. Consulté le 21 juin 2021.

REYNOLDS, Joshua. *The Discourses of Sir Joshua Reynolds: Illustrated by explanatory notes & plates by John Burnet*. Londres : Carpenter, 1842. <https://catalog.hathitrust.org/Record/010249830>. Consulté le 21 juin 2021.

TIMPERLEY, Charles Henry. *A Dictionary of Printers and Printing, with the Progress of Literature, Ancient and Modern*. Londres : H. Johnson, 1839.

TINKER, Chauncer Brewster (éd.). *Dr Johnson & Fanny Burney, being the Johnsonian Passages from the Works of Mme d'Arblay*. New York : Moffat, Yard and Company, 1911, <https://archive.org/details/drjohnsonfannybu00burnrich/mode/2up>. Consulté le 21 juin 2021.

WORDSWORTH, William, "Preface to Poems", 1815. Charles W. Eliot (éd.), *Prefaces and Prologues*. New York : P.F. Collier & Son, 1909-14, <https://www.bartleby.com/39/38.html>. Consulté le 21 juin 2021.

WOOLF, Virginia, "'Anon' and 'The Reader': Virginia Woolf's Last Essays". Brenda Silver (éd.), *Twentieth Century Literature*, vol. 25, 1979. 356-441.

YOUNG, Edward. *Conjectures on Original Composition*. 1759, Manchester : Manchester University Press, 1918, <https://archive.org/details/cu31924013204155>. Consulté le 21 juin 2021.

◆ Magazines

*Fraser's Magazine*. Londres : G. W. Nickisson, 1830-1882, <https://catalog.hathitrust.org/Record/00535426>. Consulté le 21 juin 2021.

*The Analytical Review, or History of Literature*. Londres : J. Johnson, 1788-1799, <https://catalog.hathitrust.org/Record/008697213>. Consulté le 21 juin 2021.

*The Athenaeum*. Londres : J. Francis, 1828-1921, <https://catalog.hathitrust.org/Record/009663854>. Consulté le 21 juin 2021.

*The Belles-Lettres Repository*. New York : A. T. Goodrich & Co, 1819-1820, <https://catalog.hathitrust.org/Record/006882936>. Consulté le 21 juin 2021.

*The British Critic: a New Review*. Londres : F. and C. Rivington, 1793-1826, <https://archive.org/search.php?query=the+british+critic>. Consulté le 21 juin 2021.

*The British Review, and London Critical Journal*, Londres : J. Hatchard, 1811-1825, [https://archive.org/details/pub\\_british-review-and-london-critical-journal](https://archive.org/details/pub_british-review-and-london-critical-journal). Consulté le 21 juin 2021.

- The Critical Review, or, Annals of Literature*. Londres : W. Simpkin & R. Marshall, 1756-1817, <https://catalog.hathitrust.org/Record/008890497>. Consulté le 21 juin 2021.
- The Edinburgh Review*. Édimbourg : A. and C. Black, 1802-1929, <https://catalog.hathitrust.org/Record/000530182>. Consulté le 21 juin 2021.
- The Female Spectator*. Eliza Haywood (éd.), Londres : T. Gardner, 1744-1746, <https://archive.org/details/femalespectatoroihaywgoog>. Consulté le 21 juin 2021.
- The Gentleman's Magazine*. Londres : E. Cave, 1831-1907, <https://catalog.hathitrust.org/Record/006056643>. Consulté le 21 juin 2021.
- The Harmonicon, a Journal of Music*. Londres : W. Pinnock 1823-1833, <https://catalog.hathitrust.org/Record/000545858>. Consulté le 21 juin 2021.
- The Lady's Magazine; or Entertaining Companion for the Fair Sex, Appropriated Solely to Their Use and Amusement*. Londres : G. Robinson, 1770-1847, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.510690/page/n239/mode/2up>. Consulté le 21 juin 2021.
- The Lady's Monthly Museum; or, Polite Repository of Amusement and Instruction*. Londres : Vernor & Hood, 1798-1832, <https://catalog.hathitrust.org/Record/011281297>. Consulté le 21 juin 2021.
- The London Magazine; or, Gentleman's Monthly Intelligencer*. Londres : R. Baldwin, 1732-1785, <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=londonmag>. Consulté le 21 juin 2021.
- The Monthly Review, or Literary Journal*. Londres : Ralph & G. E. Griffiths, 1749-1845, <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=monthlyreviewlondon>. Consulté le 21 juin 2021.
- The Morning Chronicle*. Londres : John Black, 1769-1862, <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results/1846-09-25?NewspaperTitle=Morning%2BChronicle&IssueId=BL%2F000082%2F18460925%2F&County=London%2C%20England>. Consulté le 21 juin 2021.
- The New Monthly Magazine*. Londres : Henry Colburn, 1814-1884, <https://catalog.hathitrust.org/Record/000060891?type%5B%5D=all&lookfor%5B%5D=Colburn%27s%20new%20monthly%20magazine&ft=>. Consulté le 21 juin 2021.

## B) Sources secondaires

### I) Anonymat

- BATCHELOR, Jennie, "Anon, Pseud and 'By a Lady': The Spectre of Anonymity in Women's Literary History". Jennie Batchelor & Gillian Dow (éds.), *Women's Writing, 1660-1830*. Londres : Palgrave Macmillan, 2016.
- BUURMA, Rachel Sagner, "Anonymity, Corporate Authority, and the Archive: The Production of Authorship in Late-Victorian England". *Victorian Studies*, vol. 50, 2007. 15-42.

- EZELL, Margaret J. M., "'By a Lady': The Mask of the Feminine in Restoration, Early Eighteenth-Century Print Culture". Robert J. Griffin (éd.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.
- GRIFFIN, Robert J. (éd.). *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.
- , "Anonymity and Authorship". *New Literary History*, vol. 30, 1999. 877-895.
- JACOBS, Edward, "Anonymous Signatures: Circulating Libraries, Conventionality, and the Production of Gothic Romances". *English Literary History*, vol. 62, n° 3, automne 1995. 603-29.
- JEANDILLOU, Jean-François. *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires*. Paris : Éditions de Minuit, 1995.
- MULLAN, John. *Anonymity: A Secret History of English Literature*. Londres : Faber and Faber, 2007.
- PAKU, Gillian, "Anonymity in the Eighteenth Century". *Oxford Handbooks Online*, 2015, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-37>. Consulté le 21 juin 2021.
- RAVEN, James, "The Anonymous Novel in Britain and Ireland, 1750-1830". Robert J. Griffin (éd.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.
- REGARD, Frédéric & Anne TOMICHE (éds.). *Genre et signature*. Paris : Classiques Garnier, 2018.
- ROBSON, Mark, "The Ethics of Anonymity". *The Modern Language Review*, vol. 103, n° 2, 2008. 350-363.
- ROUHETTE, Anne, "'By a lady', signature genrée ?". Frédéric Regard & Anne Tomiche (éds.), *Genre et signature*. Paris : Classiques Garnier, 2018. 189-204.
- STAMATATOS, Efstathios, "Authorship Attribution Using Text Distortion". *Proceedings of the 15th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics*, 2017. 1138-1149.

## II) Histoire du livre, formation du canon et jugements de littérature

- ARNAUD, Noël, Francis LACASSIN & Jean TORTEL (éds.). *Entretiens sur la Paralittérature*. Paris : Librairie Plon, 1970.
- BALLASTER, Ros, "Passing Judgement: The Place of the Aesthetic in Feminist Literary History". Jennie Batchelor & Gillian Dow (éds.), *Women's Writing, 1660-1830: Feminisms and Futures*. Londres : Palgrave Macmillan, 2016. 21-42.



- BOURDIEU, Pierre, "Le champ littéraire". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991. 3-46.
- DELEGUE, Yves, "L'abbé Batteux ou l'invention du 'médiocre'". Luc Fraisse (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Paris : Honoré Champion, 2000.
- DESSONS, Gérard, "Littérature, manière, modernité". Luc Fraisse (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Paris : Honoré Champion, 2000.
- DIAZ, José-Louis, "Grands Hommes et 'âmes secondes' : la hiérarchisation des rôles littéraires à l'époque romantique". Luc Fraisse (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Paris : Honoré Champion, 2000.
- FRAISSE, Luc, "Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson". Luc Fraisse (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Paris : Honoré Champion, 2000.
- GALPERIN, William, "What Happens When Jane Austen and Frances Burney Enter the Romantic Canon". Robert F. Gleckner & Thomas Pfau, *Lessons of Romanticism: A Critical Companion*. Durham : Duke University Press, 1998. 376-391.
- JACOBI, Daniel, "Le savant et le populaire, retour sur une opposition arbitraire". *NecPlus*, vol. 181, 2014. 25-31.
- LAFARGE, Claude. *La Valeur littéraire : Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*. Paris : Fayard, 1983.
- MCDOWELL, Paula, "Of Grubs and Other Insects: Constructing the Categories of 'Ephemera' and 'Literature' in Eighteenth-Century British Writing". *Book History*, vol. 15, 2012. 48-70.
- MIGOZZI, Jacques, "Les fils d'Aristote face à l'autre littérature". Luc Fraisse (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Paris : Honoré Champion, 2000.
- RAVEN, James, "Why Ephemera Were not Ephemeral: the Effectiveness of Innovative Print In the Eighteenth Century". *The Yearbook of English Studies*, vol. 45, 2015. 56-73.
- ROSS, Trevor, "The Emergence of 'Literature': Making and Reading the English Canon in the Eighteenth Century". *ELH*, vol. 63, n° 2, 1996. 397-422.
- RUSS, Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. 1983, Austin : University of Texas Press, 2018.
- SPENCER, Jane. *Literary Relations: Kinship and the Canon 1660-1830*. Oxford : Oxford University Press, 2006.
- VAILLANT, Alain, "Hiérarchies littéraires". Luc Fraisse (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Paris : Honoré Champion, 2000.
- VIALA, Alain, "Effets de champ et effets de prisme". *Littérature*, vol. 70, 1988. 64-71.

### III) Trajectoires mémorielles : célébrité et matrimonialisation

AZAR, Amine, "Crise du matrimoine en France au décours du XVII<sup>e</sup> siècle". *Ashtarôût, Cahier Hors-Série*, n<sup>o</sup>3, 2000. 60-93.

BONNIOT-MIRLOUP, Aurore, "Tourisme et maisons d'écrivain, entre lieux et lettres". *Via*, vol. 9, 2016, <https://journals.openedition.org/viatourism/795>. Consulté le 21 juin 2021.

BOUR, Isabelle, "Jane Austen victorienne ?" *Revue des deux mondes*, mai 2013, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/jane-austen-victorienne/>. Consulté le 21 juin 2021.

CIVALE, Susan, "The Literary Afterlife of Frances Burney and the Victorian Periodical Press", *Victorian Periodicals Review*, vol. 44, n<sup>o</sup> 3, automne 2011. 236-266.

COWAN, Brian. "Histories of Celebrity in Post-Revolutionary England". *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 32, 2019. 83-98.

DAVALLON, Jean, "Le patrimoine : 'une filiation inversée' ?". *Espaces Temps*, vol. 74-75, 2000. 6-16.

ENGEL, Laura, "The Personating of Queens: Lady Macbeth, Sarah Siddons, and the Creation of Female Celebrity in the Late Eighteenth Century". Nick Moschovakis (éd.). *Macbeth: New Critical Essays*. New York & Londres : Routledge, Taylor & Francis, 2008.

FOURNIER, Mauricette & Pierre-Mathieu LE BEL, "Le tourisme littéraire, lire entre les lieux". *Téoros*, vol. 37, n<sup>o</sup> 1, 2018, <https://journals.openedition.org/teoros/3258>. Consulté le 21 juin 2021.

FRANCUS, Marylin, "Down with Her, Burney!: Johnson, Burney and the Politics of Literary Celebrity". Anthony W. Lee (éd.), *Community and Solitude: New Essays on Johnson's Circle*. Lewisburg, PA : Bucknell University Press, 2019. 108-31.

GRANDE, Nathalie, "Deux figures du matrimoine : patrimonialisation comparée de deux actrices du XVII<sup>e</sup> siècle, Mme de Sévigné et Mme de Lafayette". *Recherches & Travaux*, vol. 96, 2020, <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/1966>. Consulté le 21 juin 2021.

HOFFMANN, Benjamin, "L'empreinte des œuvres et le réseau des mémoires. Qu'est-ce que la postérité ?". *Fabula*, 2017, [https://www.fabula.org/atelier.php?Empreinte\\_des\\_oeuvres](https://www.fabula.org/atelier.php?Empreinte_des_oeuvres). Consulté le 21 juin 2021.

IVES, Maura & Ann R. HAWKINS (éds.). *Women Writers and the Artifacts of Celebrity in the Long Nineteenth Century*. Farnham : Ashgate, 2012.

LANE, Maggie. *Bath Through the Eyes of Fanny Burney*. Bath : Millstream Books, 1999.

LILTI, Antoine, "Le spectre de la multitude : les écrivains des Lumières et leur public". *Littera*, vol. 5, 2020. 89-100.

---. *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*. Paris : Fayard, 2014.

MESSENT, Trudie, "2019 Conference Report". *Burney Society UK*, <https://burneysociety.uk/wp-content/uploads/2020/03/2019-Conference-Report-by-Trudie-Messent.pdf>. Consulté le 21 juin 2021.

PAVEAU, Marie-Anne, "Mnémosyne, mère du discours". *La pensée du discours*, 30 août 2013, <https://penseedudiscours.hypotheses.org/12340>. Consulté le 21 juin 2021.

ROUHETTE, Anne, "'Un auteur' or 'Une héroïne'? Jane Austen in France in the Early Twenty-First Century". *The Journal of Popular Culture*, vol. 53, n° 4, 2020. 811-828.

RUNGE, Laura, "Momentary Fame: Female Novelists in Eighteenth-Century Book Reviews". Paula R. Backsheider & Catherine Ingrassia (éds.), *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Hoboken, New Jersey : Willy-Backwell, 2009. 276-298.

TORNATORE, Jean-Louis, "L'esprit de patrimoine". *Terrain*, vol. 55, 2010. 106-127.

#### IV) Ouvrages généraux sur la littérature

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES & Alain VIALA (éds.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002.

BARTHES, Roland. *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

---. *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

---. *Le plaisir du texte*. 1973, Paris : Points, 1982.

BOUSQUET-VERBEKE, Lysiane. *Les dédicaces, du fait littéraire au fait sociologique*. Paris : L'Harmattan, 2004.

COUÉGNAS, Daniel, "Qu'est-ce que le roman populaire ?". Loïc Artiaga (éd.), *Le roman populaire*. Paris : Autrement, 2008. 35-53.

ECO, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. 1979, Myriem Bouzaher (trad.), Paris : Grasset & Fasquelle, Le livre de poche, 1989.

FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. Londres : Routledge, 2009.

FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", 1969. *Dits et écrits, 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001.

GENETTE, Gérard. *Figures V*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

---. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

---. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

GIDE, André. *De l'influence en littérature*. Paris : Petite Collection de l'Hermitage, 1900, [https://fr.wikisource.org/wiki/De\\_l%27influence\\_en\\_litt%C3%A9rature](https://fr.wikisource.org/wiki/De_l%27influence_en_litt%C3%A9rature). Consulté le 21 juin 2021.

JAKOBSON, Roman. *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, 1965.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

LLOYD-SMITH, Alan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York : Bloomsbury, 2004.

MANDEL, Jerome, "Dream and Imagination in Shakespeare". *Shakespeare Quarterly*, vol. 24, n° 1, 1973. 61-68.

MOLINIÉ, Georges & Alain VIALA (éds.). *Approches de la réception*. Paris : PUF, 1993.

PATRON, Sylvie. *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin, 2009.

RICCEUR, Paul, "Imagination et métaphore". *Psychologie Médicale*, vol. 14, 1982, [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles\\_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf). Consulté le 21 juin 2021.

SNAITH, Anna. *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000.

WARHOL, Robyn, "Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot", *PMLA*, vol. 101, 1986. 811-18.

WEIL, Michèle, "Comment repérer et définir le topos" / *Topiques, Études satoriennes*, vol. 2, 2016, <http://journals.uvic.ca/index.php/sator>. Consulté le 21 juin 2021.

#### V) Définition de concepts sociologiques, féministes, psychologiques, philosophiques et autres

ALTHUSSER, Louis, "Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)". *Positions, 1964-1975*. Paris : Les Éditions sociales, 1976, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser\\_louis/ideologie\\_et\\_AIE/ideologie\\_et\\_AIE\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE_texte.html). Consulté le 21 juin 2021.

ARON, Paul, "L'idéologie". *CONTEXTES*, vol. 2, 2007, <https://journals.openedition.org/contextes/177>. Consulté le 21 juin 2021.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1. Paris : Gallimard, 1966.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres : Routledge, 1990.

- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie & Mathilde DUBESSET, "La fabrique des héroïnes". *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 30, 2009. 7-18.
- COURTÉS, Joseph, "Ethnolittérature, rhétorique et sémiotique". *Ethnologie française*, vol. 25, n° 2, Le motif en sciences humaines, avril-juin 1995. 157-172.
- COX, Stephen D., *"The Stranger Within Thee": Concepts of the Self in Late Eighteenth-Century Literature*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1980.
- DISCH, Lisa & Mary HAWKESWORTH (éds.). *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Oxford : Oxford University Press, 2016.
- GIUST-DESPRAIRIES, Florence. *L'imaginaire collectif*. Toulouse : Érés, 2003.
- GUILHAUMOU, Jacques, "Autour du concept d'agentivité". *Rives méditerranéennes*, vol. 41, 2012. 25-34. Web. <http://journals.openedition.org/rives/4108>.
- BERNSTEIN, Robin, "Dances with Things: Material Culture and the Performance of Race", *Social Text*, vol. 27, n° 4, 2009. 67-94.
- JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique*. Paris : Folio, 1997.
- KENNEDY, Fiona et al. *Cognitive Behavioural Approaches to the Understanding and Treatment of Dissociation*. Londres : Routledge, 2013.
- KRAUSE, Monika, "What is Zeitgeist? Examining period-specific cultural patterns". *Poetics*, vol. 76, 2019, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X18301931>. Consulté le 21 juin 2021.
- MCNAY, Lois, "Agency". Lisa Disch & Mary Haweksworth (éds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Oxford : Oxford University Press, 2016. 39-59.
- MICHEL, Géraldine & Billy SALHA (éds.), "L'extension de gamme verticale : Clarification du concept". *Recherche et Applications en Marketing*, vol. 20, 2005. 65-78.
- OATLEY, Keith. *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2011.
- RAND, Nicholas, "The Hidden Soul: The Growth of the Unconscious in Philosophy, Psychology, Medicine, and Literature, 1750-1900" / *American Imago*, vol. 61, n° 3, 2004. 257-89.
- SHERRINGHAM, Marc. *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris : Payot, 1992.
- SHIP, Judith, "Au-delà de la solidarité féminine". *Politique*, vol. 19, 1991. 5-36.
- SPENDER, Dale. *Man-Made Language*. 1980, Londres : Pandora Press, 1990.
- STONE-MEDIATORE, Shari, "Storytelling/Narrative". Lisa Disch & Mary Haweksworth (éds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Oxford : Oxford University Press, 2016. 934-954.

STROBEL, Heidi A., "Royal 'Matronage' of Women Artists in the Late-18th Century". *Woman's Art Journal*, vol. 26, n° 2, 2005. 3-9.

THOMAS, Ronald R. *Dreams of Authority: Freud and the Fictions of the Unconscious*. Ithaca : Cornell University Press, 1990.

VAILLANT, Alain (éd.), Langue et idéologie. *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, n° 86, 1994, [https://www.persee.fr/issue/roman\\_0048-8593\\_1994\\_num\\_24\\_86](https://www.persee.fr/issue/roman_0048-8593_1994_num_24_86). Consulté le 21 juin 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Recherches philosophiques*. 1953, Paris : Gallimard, 2014.

WRIGHT, Elizabeth, "Re-evaluating Woolf's Androgynous Mind". *Postgraduate English*, vol. 14, 2006. 1-25.

#### VI) Autour de la créativité : imitation, originalité, génie

BANDRY-SCUBBI, Anne, "Récréation du *Sentimental Journey* de Sterne : une suite récréative à but lucratif". *XVII-XVIII*, n° 49, 1999. 313-324.

BATCHELOR, Jennie, "Reinstating the 'Pamela Vogue'". Jennie Batchelor & Cora Kaplan (éds.), *Women and Material Culture, 1660-1830*, Londres : Palgrave MacMillan, 2007. 163-175.

BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington : Indiana University Press, 1989.

BOUILLAGUET, Annick. *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan, 1996.

BUELOW, George J., "Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 21, n° 2, décembre 1990. 117-128.

DECOUT, Maxime. *Qui a peur de l'imitation ?* Paris : Éditions de Minuit, 2017.

ECKERT, Kenneth, "Pride and Pastiche: Humor and Intertextual Parody in Bridget Jones's Diary". *Journal of English language & Literature*, vol. 63, n° 2, 2017. 263-279.

ESSEX, Caroline J. *In Pursuit of Genius: Tracing the History of a Concept in English Writing, from the Late Enlightenment to the Dawn of the Twentieth Century*, dir. Michael Neve. Thèse de l'University College de Londres, 2015.

FITZGERALD, Lauren, "The Gothic Villain and the Vilification of the Plagiarist: The Case of The Castle Spectre". *Gothic Studies*, vol. 7, n° 1, mai 2005. 5-17.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Londres : Routledge, 2006.

NORTH, Julian. *The Domestication of Genius: Biography and the Romantic Poet*. Oxford : Oxford University Press, 2009.

ODELL, D.W., "Pope's *The Dunciad*". *The Explicator*, vol. 64, n° 2, 2006. 71–73.

SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris : Hachette Supérieur, 1994.

STERN, Simon, "Copyright, Originality, and the Public Domain in Eighteenth-Century England", Reginald McGinnis (éd.), *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*. Londres : Routledge, 2008.

## VII) Women's writing

BATCHELOR, Jennie & Megan HIATT (éds.), "Introduction". *The Histories of Some of the Penitents in the Magdalen House, as Supposed to Be Related by Themselves*. 1760, Londres : Routledge, 2007.

BATCHELOR, Jennie, "Influence, Intertextuality and Agency: Eighteenth-Century Women Writers and the Politics of Remembering". *Women's Writing*, vol. 20, n° 1, 2013. 1-12.

---, "Woman's Work: Labour, Gender and Authorship in the Novels of Sarah Scott". Jennie Batchelor & Cora Kaplan (éds.), *British Women's Writing in the Long Eighteenth Century: Authorship, Politics and History*. Londres : Palgrave Macmillan, 2005. 19-33.

---. *Dress, Distress and Desire: Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature*. Londres : Palgrave Macmillan, 2005.

BLAIN, Virginia, Isobel GRUNDY, & Patricia CLEMENTS (éds.). *The Feminist Companion to Literature in English*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1990.

BROWN, Martha G., "Fanny Burney's 'Feminism': Gender or Genre?". Mary Anne Schofield & Cecilia Macheski (éds.), *Fetter'd or Free? British Women Novelists 1670-1815*. Athens : Ohio University Press, 1986. 29-39.

CRAFT-FAIRCHILD, Catherine. *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women*. University Park : Pennsylvania State University, 1993.

CRUMP, Justine (éd.). *A Known Scribbler: Frances Burney on Literary Life*. Toronto : Broadview Press, 2002.

DOLAN, Elizabeth A. *Seeing Suffering in Women's Literature of the Romantic Era*. Ashgate : Routledge, 2008.

DOODY, Margaret Anne, "Beyond *Evelina*: The Individual Novel and the Community of Literature". *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 3, n° 4, juillet 1991. 358-371.

---. *Frances Burney: The Life in the Works*. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1988.

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

- FERGUS, Jan, "The Professional Woman Writer". Edward Copeland & Juliet McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 12-31.
- GALLAGHER, Catherine. *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1820*. Berkeley : University of California Press, 1994.
- GREENFIELD, Susan C. "'Oh Dear Resemblance of Thy Murdered Mother': Female Authorship in *Evelina*". *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 3, n° 4, juillet 1991. 301-20.
- GUEST, Harriet, "Hannah More and Conservative Feminism". Jennie Batchelor & Cora Kaplan (éds.), *British Women's Writing in the Long Eighteenth Century: Authorship, Politics and History*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005. 158-170.
- HAGGERTY, George E. *Unnatural Affections: Women and Fiction in the Later 18<sup>th</sup> Century*. Bloomington : Indiana University Press, 1998.
- HUGHES, Linda, "A Club of Their Own: The 'Literary Ladies,' New Women Writers, and 'Fin-de-Siècle' Authorship". *Victorian Literature and Culture*, vol. 35, 2007. 233-260.
- JOHNSTON, Elizabeth, "How Women Really Are: Disturbing Parallels between Reality Television and 18th-Century Fiction". David S. Escoffery (éd.), *How Real Is Reality TV?: Essays on Representation and Truth*. Londres : McFarland, 2006. 115-132.
- JONES, Vivien, "Burney and Gender". Peter Sabor (éd.), *The Cambridge Companion to Frances Burney*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 111-130.
- LANGBAUER, Laurie. *Women and Romance: The Consolations of Gender in the English Novel*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1990.
- LANSER, Susan S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1992.
- LOOSER, Devoney, "'Her Later Works Happily Forgotten': Rewriting Frances Burney and Old Age". *Eighteenth-Century Life*, vol. 37, n° 3, automne 2013. 1-28.
- . *Women Writers and Old Age in Great Britain, 1750-1850*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 2008.
- MARSDEN, Jean I., "Beyond Recovery: Feminism and the Future of Eighteenth-Century Literary Studies". *Feminist Studies*, vol. 28, n° 3, automne 2002.
- MCMASTER, Juliet, "The Silent Angel: Impediments to Female Expression in Frances Burney's Novels", *Studies in the Novel*, vol. 21, n° 3, automne 1989. 235-52.
- . *Reading the Body in the Eighteenth-Century Novel*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004.
- MURPHY, Olivia, "Jane Austen's Critical Response to Women's Writing: 'a good spot for fault-finding'". Jacqueline Labbe (éd.), *The History of British Women's Writing, 1750-1830*, vol. 5. Londres : Palgrave Macmillan, 2010. 288-300.



- O'FARRELL, Mary Ann. *Telling Complexions: The Nineteenth-Century Novel and the Blush*. Durham : Duke University Press, 1997.
- OZARSKA, Magdalena. *Lacework or Mirror? Diary Poetics of Frances Burney, Dorothy Wordsworth and Mary Shelley*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- POOVEY, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer*. Chicago : Chicago University Press, 1985.
- REGARD, Frédéric. *L'écriture féminine en Angleterre : perspectives postféministes*. Paris : PUF, 2002.
- SAGE, Lorna (éd.). *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- SHELLENBERG, Betty A. *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
- SCHOFIELD, Mary Anne & Cecilia MACHESKI (éds.). *Fetter'd or Free? British Women Novelists 1670-1815*. Athens : Ohio University Press, 1986.
- SPENCER, Jane, "Women Writers and the Eighteenth-Century Novel". John Richetti (éd.), *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 212-35.
- . *The Rise of The Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford : Basil Blackwell, 1986.
- STEWART, Sally, "Mary Wollstonecraft's Contributions to the *Analytical Review*". *Essays in Literature*, vol. 11, n° 2, 1984. 187-199.
- STRAUB, Kristina. *Divided Fictions: Fanny Burney and Feminine Strategy*. Lexington : University Press of Kentucky, 1987.
- STUART, Shea, "My Poor Nerves': Women of a Certain Age on the Page". *The Eighteenth-Century Common*, 5 juin 2019, <https://www.18thcenturycommon.org/my-poor-nerves/>. Consulté le 21 juin 2021.
- TEGAN, Mary Beth, "Mocking the Mothers of the Novel: Mary Wollstonecraft, Maternal Metaphor, and the Reproduction of Sympathy". *Studies in the Novel*, vol. 42, n° 4, hiver 2010. 357-76.
- TURNER, Cheryl. *Living by the Pen, Women Writers in the Eighteenth Century*. Londres : Routledge, 1992.
- VIII) Ouvrages sur la fiction du XVIII<sup>e</sup> siècle et de l'époque romantique
- BALLASTER, Ros, "The Rise and Decline of the Epistolary Novel, 1770-1832". Alan Downie (éd.), *The Oxford Handbook of the Eighteenth-Century Novel*, Oxford : Oxford University Press, 2016. 409-425.

- BANDRY-SCUBBI, Anne, "Yes, Novels': *Evelina, Cecilia and Belinda*, or, the Beginning of the Novel of Manners, Revisited". *Études anglaises*, vol. 66, n° 2 (2013). 234-249.
- BARCHAS, Janine. *Matters of Fact in Jane Austen: History, Location, and Celebrity*. Baltimore : John Hopkins University Press, 2012.
- BLANCHEMAIN-FAUCON, Laure, "Du corps vivant au texte inanimé' : la représentation de la mort dans *Evelina* de Frances Burney", *XVII-XVIII*, n° 70, 2013. 323-39.
- , "Impeded Communication in Frances Burney's *Evelina*: Distortion, Manipulation and Distance", 2014, <https://hal-unilim.archives-ouvertes.fr/hal-00940747>. Consulté le 21 juin 2021.
- BLOOM, Karen R., "My Worldly Goods Do Thee Endow': Economic Conservatism, Widowhood, and The Mid- And Late Eighteenth-Century Novel". *Intertexts*, vol. 7, 2003. 27-48.
- BONY, Alain. *Leonora, Lydia et les autres : étude sur le (nouveau) roman anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2004.
- BOUR, Isabelle, "Le roman dans l'histoire : l'année 1796 en Angleterre", *XVII-XVIII*, n° 42, 1996. 83-98. [https://www.persee.fr/doc/xvii\\_0291-3798\\_1996\\_num\\_42\\_1\\_1324](https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1996_num_42_1_1324). Consulté le 21 juin 2021.
- BRIMLEY JOHNSON, R. *Fanny Burney and the Burneys*. Londres : R. Stanley Paul, 1926.
- BUTLER, Marilyn. *Austen and the War of Ideas*. Oxford : Clarendon Press, 1975.
- CAMPBELL, D. Grant, "Fashionable Suicide: Conspicuous Consumption and the Collapse of Credit in Frances Burney's *Cecilia*". *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 20, 1991. 131-45.
- CHISHOLM, Kate. *Fanny Burney: Her life, 1752-1840*. Londres : Chatto & Windus, 1998.
- CHOI, Samuel, "Signing *Evelina*: Female Self-Inscription in the Discourse of Letters". *Studies in the Novel*, vol. 31, n° 3, automne 1999. 259-78.
- CLARK, Lorna J. "The Family in the Novels of Sarah Harriet Burney". *Lumen*, vol. 20, 2001. 71-81.
- CLARK, Lorna J. "Traits of Nature and Families". *Lumen*, vol. 19, 2000. 121-134.
- CLARK, Lorna J. (éd.). *A Celebration of Frances Burney*. Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- CLERY, E. J., Caroline FRANKLIN & Peter GARSIDE. *Authorship, Commerce and the Public: Scenes of Writing, 1750-1850*. Londres : Palgrave Macmillan, 2002.
- COULOMBEAU, Sophie (éd.). *New Perspectives on the Burney Family. Eighteenth-Century Life*, numéro spécial, vol. 42, n° 2, avril 2018.

- CROUCH, Eleanor C. L., "Nerve Theory and Sensibility: 'Delicacy' in the Work of Fanny Burney". *Literature Compass*, vol. 11, n° 3, 2014. 206-217.
- CURRAN, Stuart, "Charlotte Smith, Mary Wollstonecraft, and the Romance of Real Life". Jacqueline Labbe (éd.), *The History of British Women's Writing, 1750-1830*, vol. 5. Londres : Palgrave Macmillan, 2010. 194-206.
- D'EZIO, Marianna. *Hester Lynch Thrale Piozzi: A Taste of Eccentricity*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- DERBYSHIRE, Valery. *The Picturesque, The Sublime, The Beautiful: Visual Artistry in the Works of Charlotte Smith, 1749-1806*. Londres : Vernon Press, 2019.
- DOODY, Margaret Anne (éd.), "Introduction". Frances Burney, *Evelina, or, The History of a Young Lady's Entrance into the World*. Londres : Penguin Books, 1994.
- , "Deserts, Ruins and Troubled Waters: Female Dreams in Fiction and the Development of the Gothic Novel". Harold Bloom (éd.), *The Eighteenth-Century English Novel*. Philadelphie : Chelsea House, 2004.
- , "George Eliot and the Eighteenth-Century Novel". *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 35, n° 3, 1980. 260-91.
- . *Jane Austen's Names: Riddles, Persons, Places*. Chicago : University of Chicago Press, 2015.
- . *The True Story of the Novel*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1996.
- DUQUETTE, Natasha (éd.), "Introduction". Helen Maria Williams, *Julia*, 1790. Londres : Routledge, 2010.
- DUROT-BOUCE, Élizabeth, "Le roman gothique et la descente vers l'Irrationnel". *Le lierre et la chauve-souris*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, <https://books.openedition.org/psn/4158?lang=fr>. Consulté le 21 juin 2021.
- EPSTEIN, Julia, "Fanny Burney's Epistolary Voices". *The Eighteenth Century*, vol. 27, n° 2 (1986), 162-79.
- FALZON, Charmaine, "Freedom and Captivity in Frances Burney's *Evelina*". *Symposia Melitensia*, vol. 10, 2015. 92-102.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carmen María, "'The Ties that Bind us to Each Other': Masculinity in Sarah Harriet Burney's Oeuvre". *RAUDEM, Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 1, 2013. 237-257.
- , "Anne Elliot's Afterlife in Sarah Harriet Burney's *Country Neighbours* (1820)". *RAUDEM, Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 4, 2016, 258-273.
- , "Blackness and Identity in Sarah Harriet Burney's *Geraldine Fauconberg* (1808) and *Traits of Nature* (1812)". *ES Review, Spanish Journal of English Studies*, vol. 39, 2018. 97-115.

- , "Raising a Family: Sarah Harriet Burney and Maria Edgeworth on Education". *Océanide*, vol. 7, 2015, <http://oceanide.netne.net/articulos/art7-3.php>. Consulté le 21 juin 2021.
- , "Sarah Harriet Burney, Maria Edgeworth and the Inordinate Desire to Be Loved". *The Burney Letter*, vol. 18, n° 2, 2012. 14-5.
- FLETCHER, Loraine. *Charlotte Smith: a Critical Biography*, 1998, Londres : Palgrave Macmillan, 2001.
- FOREMAN, Amanda. *Georgiana: Duchess of Devonshire*. Londres : Harper Perennial, 1999.
- GARSIDE, Peter, "Popular Fiction and National Tale: Hidden Origins of Scott's Waverley". *Nineteenth-Century Literature*, vol. 46, n° 1, 1991. 30-53.
- GARSIDE, Peter, James RAVEN & Rainer SCHÖWERLING (éds.). *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- GEMMEKE, Mascha. *Frances Burney and the Female Bildungsroman: An Interpretation of The Wanderer, Or, Female Difficulties*. Berne : Peter Lang, 2004.
- GRIEDER, Joséphine. *Translations of French Sentimental Prose Fiction in Late Eighteenth-Century England: The History of a Literary Vogue*. Durham : Duke University Press, 1975.
- HEMLOW, Joyce. *The History of Fanny Burney*. Oxford : Clarendon Press, 1958.
- HERSHINOW, Stephanie Insley. *Born Yesterday: Inexperience and the Early Realist Novel*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2019.
- HUNTER, Paul, "The Novel and Social/ Cultural History". John Richetti (éd.), *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 9-40.
- KAUFMAN, Heidi & Chris FAUSKE (éds.). *An Uncomfortable Authority: Maria Edgeworth and her Contexts*. Newark : University of Delaware Press, 2004.
- KELLY, Gary. *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830*. Londres : Longman, 1989.
- KEYMER, Thomas & Peter SABOR. *"Pamela" in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- KILLICK, Tim. *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century: The Rise of the Tale*. Londres : Routledge, 2016.
- KINCADE, Kit, "A Whillaluh for Ireland: *Castle Rackrent* and Edgeworth's Influence on Sir Walter Scott". Heidi Kaufman & Chris Fauske (éds.), *An Uncomfortable Authority: Maria Edgeworth and her Contexts*. Newark : University of Delaware Press, 2004. 250-269.

- KUBICA HOWARD, Susan, "Introduction". Frances Burney, *Evelina: or, a Young Lady's Entrance into the World*. Peterborough, Ontario : Broadview, 2000.
- MACDONALD, Simon, "Identifying Mrs Meeke: Another Burney Family Novelist". *Review of English Studies*, vol. 64, n° 265, février 2013. 367-85.
- MANDAL, Anthony (éd.), "Introduction". Mary Brunton. *Self-Control*, 1811. Londres : Routledge, 2013.
- MARSHAL, Tim. *Murdering to Dissect: Grave-robbing, Frankenstein and the Anatomy Literature*. Manchester : Manchester University Press, 1995.
- MAUZI, Robert. *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Armand Colin, 1960.
- MCCREA, Brian. *Frances Burney and Narrative Prior to Ideology*. Charlottesville : University of Virginia Press, 2013.
- MCDERMOTT, Hubert. *Novel and Romance : The 'Odyssey' to 'Tom Jones'*. Totowa, New Jersey : Barnes & Noble, 1989.
- MCMURRAN, Mary Helen. *The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*. Princeton : Princeton University Press, 2010.
- MILFORD, Humphrey (éd.). *The Publishing Firm of Cadell and Davies*. Oxford : Oxford University Press, 1938.
- MISSET, Juliette, "Reading British Didactic Novels (1778-1814): From Initial Critical Reception to Modern Readership", Actes du colloque Jeunes Chercheurs de la SEAA XVII-XVIII d'octobre 2018. [Parution prévue en juin 2021].
- MOODY, Ellen, "'People that Marry can Never Part': An Intertextual Reading of *Northanger Abbey*", *JASNA*, vol. 31, n° 1, 2010. <http://www.jasna.org/persuasions/online/vol31no1/moody.html>. Consulté le 21 juin 2021.
- MOORE, Richard W. *Dreaming Change, Changing Dreams in the British Gothic Novel, 1765-1818*. Thèse de doctorat de Fordham University, 2018 <https://research.library.fordham.edu/dissertations/AAI10815495>.
- MORETTI, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres : Verso, 1987.
- MORLEY, Edith J., "Sarah Harriet Burney, 1770-1844". *Modern Philology*, vol. 39, n° 2, novembre 1941. 123-158.
- NEWBOULD, Mary, "Sex, Death and the Aposiopesis: Two Early Attempts to Fill the Gaps of Laurence Sterne's *A Sentimental Journey*". *Postgraduate English*, n° 17, 2008. 1-27.
- PAGE, Norman. *Speech in the English Novel*. Londres : Palgrave Macmillan, 1988.

- PALFY, Cora, "Anti-hero Worship: The Emergence of the 'Byronic hero' Archetype in the Nineteenth Century". *Indiana Theory Review*, vol. 32, n° 1-2, automne 2016. 161-198.
- PARK, Julie, "Pains and Pleasures of the Automaton: Frances Burney's Mechanics of Coming Out". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 40, n° 1, automne 2006. 23-49.
- PECK, Louis. *A Life of Matthew G. Lewis*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1961.
- PERNOT, Denis, "Du 'Bildungsroman' au roman d'éducation : un malentendu créateur ?". *Romantisme*, vol. 76, 1992. 105-120, [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1992\\_num\\_22\\_76\\_6034](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_76_6034). Consulté le 21 juin 2021.
- PINO, Melissa, "Burney's *Evelina* and Aesthetics in Action". *Modern Philology*, vol. 108, n° 2 (novembre 2010). 277-8.
- POOLE, Adrian. *The Cambridge Companion to English Novelists*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- RENA-DOZIER, Emily, "Hannah More and the Invention of Narrative Authority". *ELH*, vol. 71, 2004. 209-227.
- RICHARD, Jessica. *The Romance of Gambling in the Eighteenth-Century British Novel*. Londres : Palgrave Macmillan, 2011.
- RIZZO, Betty, "Burney and Society". Peter Sabor (éd.), *The Cambridge Companion to Frances Burney*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 131-46.
- RUMBOLD, Valérie, "Alexander Pope, *The Rape of the Lock* and 'Eloisa to Abelard'". *A Companion to Eighteenth-Century Poetry*. Christine Gerrard (éd.), Hoboken, New Jersey : Blackwell Publishing, 2007. 157-69.
- RUSSO, Stephanie, "Rewriting Radcliffe in the Age of Victoria: Sarah Harriet Burney's *The Romance of Private Life*". *Gothic Studies*, vol. 19, 2017. 73-90.
- SABOR, Peter (éd.), *The Cambridge Companion to Frances Burney*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- SAGGINI, Francesca. *Backstage in the Novel: Frances Burney and the Theater Arts*. Laura Hopp (trad.), Charlottesville, VA, & Londres : University of Virginia Press, 2012.
- SMITH, Sharon, "Juba's 'Black Face' / Lady Delacour's 'Mask': Plotting Domesticity in Maria Edgeworth's *Belinda*". *The Eighteenth Century*, vol. 54, n° 1, printemps 2013. 71-90.
- SOUTHAM, B. C. (éd.). *Jane Austen: The Critical Heritage*. Londres : Routledge & K. Paul, 1987.
- SUTHERLAND, Kathryn, "Jane Austen and the Invention of the Serious Modern Novel". Thomas Keymer & Jon Mee (éds.), *The Cambridge Companion to English Literature, 1740-1839*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 244-262.

- THADDEUS, Janice Farrar. *Frances Burney: A Literary Life*. Londres : MacMillan, 2000.
- TOMPKINS, J. M. S. *The Popular Novel in England, 1770-1800*. 1932, Londres : Methuen & Co, 1969.
- TONER, Anne, "Anna Barbauld on Fictional Form in *The British Novelists* (1810)". *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 24, n° 2, hiver 2011. 171-93.
- TWIDALE, Kathleen M. *Sensibility in Frances Burney's Novels*. Thèse de doctorat de l'université d'Adelaide, 1994, <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/21567>. Consulté le 21 juin 2021.
- TYTLER, Graeme. *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*. Princeton : Princeton University Press, 1982.
- VOLZ, Jessica A. *Visuality in the Novels of Austen, Radcliffe, Edgeworth and Burney*. Londres : Anthem Press, 2017.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres : Chatto and Windus, 1957.
- WHEELER, Roxann, "The Complexion of Desire: Racial Ideology and Mid-Eighteenth-Century British Novels". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, 1999. 309-32.
- WHITE, Donna R., "Nonsense Elements in Jane Austen's Juvenilia", *JASNA*, vol. 39, n° 1, 2018, <http://jasna.org/publications/persuasions-online/volume-39-no-1/nonsense-elements-in-jane-austens-juvenilia/>. Consulté le 21 juin 2021.
- WILTSHIRE, John. *Frances Burney and the Doctors*. Cambridge : Cambridge University Press, 2019.
- WRIGHT, Eamon. *British Women Writers and Race, 1788-1818: Narrations of Modernity*. Londres : Palgrave Macmillan, 2005.
- YEAZELL, Ruth B. *Fictions of Modesty: Women and Courtship in the English Novel*. Chicago : University of Chicago Press, 1991.
- YOUNG, Patrick, "*The Witlings: A Comedy by Frances Burney*". *Faculty Books*, vol. 2. Sheridan College, 2014, [https://source.sheridancollege.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1000&context=faad\\_visu\\_book](https://source.sheridancollege.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1000&context=faad_visu_book). Consulté le 21 juin 2021.

#### VIII) *Épistémè*, production et consommation culturelle de la société georgienne

- ADLER, Shelley R. *Sleep Paralysis: Night-mares, Nocebos, and the Mind-Body Connection*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2011.
- ALAMICHEL, Marie-Françoise, "La peinture des paysages dans les lais bretons moyen-anglais". *Études Épistémè*, vol. 25, 2014, <https://journals.openedition.org/episteme/214>. Consulté le 21 juin 2021.

- ALAYRAC-FIELDING, Vanessa, "Sultans, nababs et mandarins : les enjeux du travestissement oriental en Angleterre". *XVII-XVIII*, n° 67, 2010. 45-66, [https://www.persee.fr/doc/xvii\\_0291-3798\\_2010\\_num\\_67\\_1\\_2503](https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2010_num_67_1_2503). Consulté le 21 juin 2021.
- BARTON-BELLESEA, Shannon M. (éd.). *Encyclopedia of Community Corrections*. Londres : Sage Publications, 2012.
- BANDRY-SCUBBI, Anne & Brigitte FRIANT-KESSLER, "Peindre en corpus : Miniatures et roman anglais féminin (1751-1834)". Françoise Deconinck-Brossard & Liliane Gallet Blanchard (éds.), *Palette pour Marie-Madeleine Martinet*, 2016, [http://www.csti.paris-sorbonne.fr/centre/palette/txt/peindre\\_en\\_corpus.pdf](http://www.csti.paris-sorbonne.fr/centre/palette/txt/peindre_en_corpus.pdf). Consulté le 21 juin 2021.
- BAUDRY, Samuel, "'The Reviewers Reviewed': Criticism in Eighteenth-Century Letters to the Editor", *XVII-XVIII*, HS 3, 2013, <https://journals.openedition.org/1718/696?lang=fr>. Consulté le 21 juin 2021.
- BEAL, Joan C., "'À la mode de Paris': Linguistic Patriotism and Francophobia in 18th-century Britain". Carol Percy & Mary Catherine Davidson, (éds.), *The Languages of Nation: Attitudes and Norms*. Bristol: Multilingual Matters, 2012.
- BEASLEY, G.D., "The Value(s) of Landscape: The Sublime, the Picturesque, and Ann Radcliffe". *Gothic Nature*, vol. 1, 2019. 177-201.
- BENDING, Stephen, "Literature and Landscape in the Eighteenth Century". *Oxford Handbooks Online*. Oxford : Oxford University Press, 2015. Web. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-133>.
- BONY, Alain, "*Lasciva philomela* : Beauté, wit et sexe dans l'esthétique addisonienne", *XVII-XVIII*, vol. 50, 2000. 261-282.
- BOUR Isabelle, "Sensibility, Medicine and the Novel in the Late Hanoverian Period", *XVII-XVIII*, n° 64, 2007. 307-320, <https://doi.org/10.3406/xvii.2007.2347>. Consulté le 21 juin 2021.
- BOWERS, Bege K. & Barbara BROTHERS (éds.). *Reading and Writing Women's Lives: A Study of the Novel of Manners*. 1990, Rochester, N.Y. : University of Rochester Press, 2010.
- BREWER, John. *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. 1997, Chicago : University of Chicago Press, 2000.
- BULL, Polly Elizabeth. *The Reading Lives of English Men and Women, 1695-1830*, dir. Amanda Vickery. Thèse de l'université Royal Holloway, 2012, <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/11722931/2012bullpephd.pdf>. Consulté le 21 juin 2021.
- BULLITT, John & W. Jackson Bate, "Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism". *Modern Language Notes*, vol. 60, n° 1, 1945. 8-15.
- BURNARD, Trevor, "Slave Naming Patterns: Onomastics and the Taxonomy of Race in Eighteenth-Century Jamaica". *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 31, n° 3, 2001, 325-46.



- BUTLER, Christopher. *Pleasure and the Arts: Enjoying Literature, Painting and Music*. Oxford : Oxford University Press, 2005.
- BUTLER, Marilyn. *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background, 1760-1830*. Oxford : Oxford University Press, 1981.
- CANDLER-HAYES, Julie. *Translation, Subjectivity & Culture in France and England, 1600-1800*. Stanford : Stanford University Press, 2009.
- CASTLE, Terry. *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-century English Culture and Fiction*. Stanford : Stanford University Press, 1986.
- CHÂTEL, Laurent, "'Modern Moral Gardens': Nature, National Trust and the Modernity of Eighteenth-Century 'English' Gardens", *XVII-XVIII*, HS 3, 2013. 243-259, <https://journals.openedition.org/1718/691>. Consulté le 21 juin 2021.
- COHEN, Michèle, "'Manners' Make the Man: Politeness, Chivalry, and the Construction of Masculinity, 1750-1830", *Journal of British Studies*, vol. 44, n° 2, 2005. 312-329.
- . *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century*. Londres : Routledge, 1997.
- DOW, Gillian, "Women Readers in Europe: Readers, Writers, *Salonnières*, 1750-1900". *Women's Writing*, vol. 18, n° 1, 2011. 1-14.
- FAIRCHILD BRODIE, Laura, "Wollstonecraft's Widow: Understanding the Dead Husband's Gaze". *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 37, 2018. 15-40.
- FAY, Elizabeth, "Romanticism and feminism". Duncan Wu (éd.), *A Companion to Romanticism*. Oxford : Blackwell, 1999. 429-434.
- FERGUS, Jan. *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*. Oxford : Oxford University Press, 2007.
- FEUILLEBOIS, Victoire (éd.). *Lectures critiques du romantisme au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Classiques Garnier, 2018, <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:181198>. Consulté le 21 juin 2021.
- FROIDE, Amy M. *Never Married: Singlewomen in Early Modern England*. Oxford : Oxford University Press, 2005.
- GILPIN, William. *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting*. Londres : L. Blamire, 1792. Web. <https://archive.org/details/threeessaysonpicoogilp/page/n10/mode/2up>.
- GISBORNE, Thomas. *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*. Londres : T. Cadell and W. Davies, 1797, <https://catalog.hathitrust.org/Record/001351090>. Consulté le 21 juin 2021.

- GREENBLATT, Samuel H., "Phrenology in the Science and Culture of the 19th Century". *Neurosurgery*, vol. 37, 1995. 790-805.
- GROGAN, Claire, "The Politics of Seduction in British Fiction of the 1790s: The Female Reader and *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*". *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 11, n° 4, juillet 1999. 459-76.
- GUICHARD, Charlotte, "Taste Communities: The Rise of the *Amateur* in Eighteenth-Century Paris". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 45, 2012. 519-547.
- HARVEY, Karen, "Spaces of Erotic Delight". Miles Ogborn & Charles W.J. Withers (éds.), *Georgian Geographies: Essays on Space, Place and Landscape in the Eighteenth Century*. Manchester : Manchester University Press, 2004.
- HSAI, Paul F., "Chinoiserie in Eighteenth-Century England". *American Journal of Chinese Studies*, vol. 4, n° 2 (1997), 238-251.
- HUANG, Kristina, "Blackness and lines of beauty in the eighteenth-century Anglophone Atlantic world", *African and Black Diaspora: An International Journal*, vol. 12, n°3, 2019. 1-16.
- IBATA, Hélène, "Beyond the 'Narrow Limits of Painting': Strategies for Visual Unlimitedness and the Burkean Challenge". *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 31, n° 1, 2015. 28-42.
- JONES, Vivien. *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*. Londres : Routledge, 1990.
- KAISER, Gert. *Vénus et la mort*. 1995, Nicole Taubes (trad.), Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.
- KEEN, Paul, "The 'Balloomania': Science and Spectacle in 1780s England". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 39, n° 4, été 2006. 507-35.
- KERN, Jean B., "The Old Maid, or 'to Grow Old, and Be Poor, and Laughed At'". Schofield, Mary Anne & Cecilia Macheski (éds.), *Fetter'd or Free? British Women Novelists 1670-1815*. Athens : Ohio University Press, 1986. 201-15.
- LEVITT, Ruth, "'A Noble Present of Fruit': a Transatlantic History of Pineapple Cultivation". *Garden History*, vol. 42, n° 1 (2014), 106-119.
- MASON, Nicholas, "'The Quack Has Become God': Puffery, Print, and the 'Death' of Literature in Romantic-Era Britain". *Nineteenth-Century Literature*, vol. 60, n° 1, 2005. 1-31.
- MASSEI-CHAMAYOU, Marie-Laure, "La 'médiocrité dorée' dans l'œuvre austénienne : des 'middle ranks' à l'émergence de la 'middle class' ?", *Aurea Mediocritas, XVII-XVIII*, n° 72, 2015. 151-170.

- MCKENDRICK, Neil, John BREWER & J.H. PLUMB (éds.). *The Birth of a Consumer Society: Commercialization of Eighteenth-Century England*. Bloomington : Indiana University Press, 1982.
- MELLOR, Anne K. (éd.). *Romanticism and Feminism*. Bloomington : Indiana State University, 1988.
- MYERS, Mitzi, "Shot from Canons; or, Maria Edgeworth and the Cultural Production and Consumption of the Eighteenth-Century Woman Writer". Ann Bermingham & John Brewer, (éds.), *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*. Londres : Routledge, 1995. 193-216.
- NOGGLE, James, "Literature and Taste, 1700-1800". *Oxford Handbooks Online*, 2015, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-108>. Consulté le 21 juin 2021.
- OGBORN, Miles & Charles W. J. WITHERS (éds.). *Georgian Geographies: Essays on Space, Place and Landscape in the Eighteenth Century*. Manchester : Manchester University Press, 2004.
- PEARSON, Jacqueline. *Women's Reading in Britain, 1750-1835: A Dangerous Recreation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- PIKE CONANT, Martha. *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*. New York : The Columbia University Press, 1908, <https://ia802707.us.archive.org/34/items/orientaltaleineoconagoog/orientaltaleineoconagoog.pdf>. Consulté le 21 juin 2021.
- PLUMB, Christopher. *Exotic Animals in Eighteenth-Century Britain*, dir. Samuel Alberti & John Pickstone. Thèse de l'université de Manchester, 2010, [http://www.rhinosourcecenter.com/pdf\\_files/134/1345701669.pdf](http://www.rhinosourcecenter.com/pdf_files/134/1345701669.pdf). Consulté le 21 juin 2021.
- POINTON, Marcia, "'Surrounded with Brilliants': Miniatures in Eighteenth-Century England". *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 1, 2001. 48-71.
- RADRIZZANI, Ives, "Genèse de l'esthétique romantique : De la pensée transcendante de Fichte à la poésie transcendante de Schlegel". *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, 1996. 471-498.
- REVITT, Paul J., "Arbiters of Taste". *College Music Symposium*, vol. 21, 1981. 71-83.
- ROUNCE, Adam, "Mark Akenside, *The Pleasures of Imagination*". Christine Gerrard (éd.), *A Companion to Eighteenth-Century Poetry*. Hoboken, New Jersey : Blackwell Publishing, 2007. 237-51.
- SISKIN, Clifford. *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700-1830*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1998.
- STASZAK, Jean-François, "Qu'est-ce que l'exotisme ?". *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, vol. 148 (2008), 7-30.

SWAMINATHAN, Srividhya & Adam R. BEACH (éds.). *Invoking Slavery in the Eighteenth-Century British Imagination*. 2013, Londres : Routledge, 2016.

TODD, Janet, "Ivory Miniatures and the Art of Jane Austen". Jennie Batchelor & Cora Kaplan (éds.), *British Women's Writing in the Long Eighteenth-Century: Authorship, Politics and History*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005. 76-87.

VOGRINČIČ, Ana, "The Novel-Reading Panic in 18<sup>th</sup>-Century in England: An Outline of an Early Moral Media Panic", *Medijska Istraživanja*, vol. 14, n° 2, 2008. 103-24.

WALSH, Linda. *A guide to Eighteenth-Century Art*. Hoboken : John Wiley & Sons, 2016.

WYMAN, A L., "Baron De Wenzel, Oculist to King George III: His Impact on British Ophthalmologists". *Medical History*, vol. 35, n° 1, 1991. 78-88.

ZUNSHINE, Lisa. *Bastards and Foundlings: Illegitimacy in Eighteenth-Century England*. Columbus : Ohio State University Press, 2005.

#### IX) Sites internet et autres

"In the Footsteps of Jane Austen", *Visit Bath*, <https://visitbath.co.uk/things-to-do/jane-austens-bath/in-the-footsteps-of-jane-austen/>. Consulté le 21 juin 2021.

"James Thompson (1700-1748)". *The Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poets/james-thomson>. Consulté le 21 juin 2021.

"Notice bibliographique pour Agnes Maria Bennett", *Catalogue Général de la BNF*, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30083829p>. Consulté le 21 juin 2021.

"Plaque Ceremony for Sarah Harriet Burney, 11 June 2016". *The Burney Society UK Website*, <https://burneysociety.wordpress.com/2016/05/24/plaque-ceremony-for-sarah-harriet-burney-11-june-2016/>. Consulté le 21 juin 2021.

BISHOP, Chris, "Celebrating the Brilliant Burneys of King's Lynn". *Eastern Daily Press*, 6 juin 2014, <https://www.edp24.co.uk/lifestyle/heritage/celebrating-the-brilliant-burneys-of-kings-lynn-676014>. Consulté le 21 juin 2021.

DUMBILL, Eleanor, "Why it's not Empowering to Abandon the Male Pseudonyms used by Female Writers". *The Conversation*, 18 août 2020, <https://theconversation.com/why-its-not-empowering-to-abandon-the-male-pseudonyms-used-by-female-writers-144607>. Consulté le 21 juin 2021.

FLOOD, Alison, "George Eliot Joins 24 Female Authors Making Debuts Under their Real Names". *The Guardian*, 12 août 2020, <https://www.theguardian.com/books/2020/aug/12/george-eliot-joins-24-female-authors-making-debuts-under-their-real-names>. Consulté le 21 juin 2021.

- GEFEN, Alexandre, "Que valent vraiment les best-sellers de l'été ?", *Marianne*, 5 juillet 2015, <https://www.marianne.net/culture/que-valent-vraiment-les-best-sellers-de-lete-0>. Consulté le 21 juin 2021.
- LOOSER, Devoney, "Genius Expressed in the Nose". *Times Literary Supplement*, décembre 2019, <https://www.the-tls.co.uk/articles/genius-expressed-in-the-nose/>. Consulté le 21 juin 2021.
- Mary Shelley's House of Frankenstein*, <https://houseoffrankenstein.com/whats-inside>. Consulté le 21 juin 2021.
- POUSSIN, Nicolas, "The Descent from the Cross (The Lamentation)", 1627-28. *The State Hermitage Museum*, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36588/>. Consulté le 21 juin 2021.
- SELF, Cameron, "King's Lynn", *Literary Norfolk*, [http://literarynorfolk.co.uk/king's\\_lynn.htm](http://literarynorfolk.co.uk/king's_lynn.htm). Consulté le 21 juin 2021.
- FORETEK, Nicholas, "Jane Austen and the Prince Regent: The Very First Purchase of an Austen Novel", *Georgian Papers Programme*, 24 juillet 2018, <https://georgianpapersprogramme.com/2018/07/24/jane-austen-and-the-prince-regent-2/>. Consulté le 21 juin 2021.
- HALL, Sandra, "Bridget Jones's Baby review: the strain shows after tough trip to the cinema". *Sydney Morning Herald*, 13 septembre 2016, <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/bridget-joness-baby-review-the-strain-shows-after-tough-trip-to-the-cinema-20160912-grepb1.html>. Consulté le 21 juin 2021.
- JACKSON, H. J., "Jane Austen's Rival", *The Times Literary Supplement*, 5 avril 2006, <https://web.archive.org/web/20081121184335/http://tls.timesonline.co.uk/article/0,,25338-2120194,00.html>. Consulté le 21 juin 2021.
- LESZKIEWICZ, Anna, "Austenmania: Why 1995 Was the Year Jane Austen Catapulted into Pop Culture". *New Statesman*, 31 décembre 2015, <https://www.newstatesman.com/culture/books/2015/12/austenmania-why-1995-was-year-jane-austen-catapulted-pop-culture>. Consulté le 21 juin 2021.
- STIEHM, Jamie, "Jane Austen was the master of the marriage plot. But she remained single", *The Washington Post*, 15 décembre 2017, <https://www.washingtonpost.com/news/soloish/wp/2017/12/15/jane-austen-was-the-master-of-the-marriage-plot-but-she-remained-single/>. Consulté le 21 juin 2021.
- WU, Katherine J., "How a Pseudopenis-packing Hyena Smashes the Patriarchy's Assumptions: Lessons from Female Spotted Hyenas for the #MeToo Era". *Vox*, 27 juin 2018, <https://www.vox.com/2018/6/18/17469196/metoo-spotted-hyena-pseudopenis-matriarchy>. Consulté le 21 juin 2021.

## X) Outils critiques et sites internet de références

- BAILEY, Nathan. *An Universal Etymological English Dictionary*. Londres : T. Osborne, 1763, <https://archive.org/details/universaletymoloobail>.
- BESALKE, Brandi (éd.). *A Dictionary of the English Language: A Digital Edition of the 1755 Classic by Samuel Johnson*. 2021, <https://johnsonsdictionaryonline.com>.
- BROWN, Susan, Patricia CLEMENTS, & Isobel GRUNDY (éds.). *Orlando: Women's Writing in the British Isles from the Beginnings to the Present*. Cambridge : Cambridge University Press Online, 2006, <http://orlando.cambridge.org/>.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Nancy, 2012, <https://www.cnrtl.fr>.
- GARSIDE, Peter, J. E. BELANGER, and S. A. RAGAZ (éds.). *British Fiction, 1800-1829: A Database of Production, Circulation & Reception*. Designer A. A. Mandal, 2004, <http://www.british-fiction.cf.ac.uk>.
- GROVE, Francis. *Classical Dictionary of the Vulgar*. Londres : Hooper & Wigstead, 1796, <https://archive.org/details/aclassicaldictioigrosgoog>.
- JOHNSON, Samuel. *A Dictionary of the English Language in which the Words are Deduced from their Originals, Explained in their Different Meanings*. Dublin : W. G. Jones, 1768, [https://books.google.fr/books?id=bXsCAAAAQAAJ&pg=PPg&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=bXsCAAAAQAAJ&pg=PPg&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false).
- Le Grand Robert de la langue française*. Version numérique 4.1, novembre 2017, <https://grandrobert.lerobert.com>.
- McGill Burney Centre Website, <https://www.mcgill.ca/burneycentre/burney-society>.
- The Holy Bible, King James Version*. Cambridge Edition, 1769. *King James Bible Online*, 2021, <https://www.kingjamesbibleonline.org/>.
- The Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, [www.oxforddnb.com](http://www.oxforddnb.com).
- The Oxford English Dictionary Online*. Oxford University Press, [www.oed.com](http://www.oed.com).
- Urban Dictionary*. 2021, <https://www.urbandictionary.com>.
- ZALTA, Edward N. (éd.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2021, <https://plato.stanford.edu>

## INDEX DES AUTEURS

---

### A

ADDISON, Joseph, 32, 114, 119, 326, 332, 344, 345, 408, 638  
ADLER, Shelley, 402  
ALAMICHEL, Marie-Françoise, 369, 370  
ALAYRAC-FIELDING, Vanessa, 415  
ALCOTT, Louisa May, 206  
ALTHUSSER, Louis, 569  
ANDERSON, W.E. K., 562  
ARNAUD, Noël, 665  
ARON, Paul, 72, 569, 645  
AUSTEN, Jane, 11, 19, 25, 27, 42, 46, 50, 57, 71, 83, 84, 85, 101, 115, 120, 145, 147, 148, 165, 171, 174, 175, 178, 182, 183, 184, 196, 197, 233, 246, 250, 265, 276, 285, 286, 292, 323, 356, 372, 373, 417, 439, 440, 468, 469, 470, 493, 511, 512, 519, 520, 527, 547, 549, 552, 553, 554, 555, 556, 559, 560, 562, 564, 565, 566, 567, 570, 577, 578, 579, 585, 587, 588, 592, 593, 595, 602, 605, 607, 624, 626, 632, 640, 642, 652, 659, 669, 671, 676, 677, 680, 687, 688, 689, 694, 695, 696, 697, 700, 701, 706, 707  
AZAR, Amine, 578

---

### B

BABINGTON, Thomas, Lord MACAULAY, 19, 41, 554  
BAILEY, Nathan, 212, 324, 325  
BALDERSTON, Katharine C., 95  
BALLASTER, Ros, 180, 188, 637, 670  
BANDRY-SCUBBI, Anne, 1, 3, 120, 255, 356, 357, 359, 360  
BARBAULD, Anna Laetitia, 40, 44, 92, 93, 190, 269, 532, 557, 616, 681, 701  
BARCHAS, Janine, 42, 101, 102, 148, 470, 578  
BARRETT, Charlotte, 9, 53, 58, 88, 103, 229, 606  
BARTHESS, Roland, 83, 578, 647, 648  
BARTON-BELLESA, Shannon, 395  
BATCHELOR, Jennie, 16, 17, 127, 338, 356, 417, 564, 592, 611, 637, 673, 676, 685, 686, 692, 693, 694, 706  
BATTERSBY, Christine, 610  
BAUDRY, Samuel, 173  
BEAL, Joan, 426, 427, 428, 429  
BEASLEY, G.D., 345  
BENDING, Stephen, 347  
BENVENISTE, Émile, 238  
BERNSTEIN, Robin, 331  
BESALKE, Brandi, 153  
BIRD STEWART, Anna, 45, 46  
BISHOP, Chris, 245, 395, 586  
BLAIN, Virginia, 149  
BLANCHEMAIN-FAUCON, Laure, 245, 246, 305, 308

BONNIOT-MIRLOUP, Aurore, 583, 584, 588  
BONY, Alain, 114, 119  
BOSWELL, James, 35, 333, 606  
BOUILLAGUET, Annick, 144, 145, 146, 148, 227, 330, 665  
BOUR, Isabelle, 1, 3, 276, 579, 671, 675  
BOURDIEU, Pierre, 567, 568, 569, 626, 627, 636  
BOUSQUET-VERBEKE, Lysiane, 74  
BOWERS, Bege K., 19, 20, 66, 199, 226, 301  
BREWER, John, 37, 116, 117, 345, 351, 405, 421, 422, 479, 705  
BRIMLEY JOHNSON, R., 61  
BROWN, Martha G., 40, 41, 42, 56, 150, 170, 172, 206, 538, 680, 681, 683  
BUELOW, George, 132, 136, 137  
BULL, Polly Elizabeth, 33  
BULLITT, John, 343, 344  
BURNARD, Trevor, 381  
BURNEY, Charles (Dr), 11, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 44, 49, 51, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 74, 78, 83, 92, 100, 129, 204, 440, 471, 500, 586  
BURNEY, Charles (Jr), 36, 41, 51, 60, 92, 129  
BURNEY, Frances, 4, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 74, 75, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 96, 100, 101, 103, 105, 107, 119, 125, 127, 134, 157, 161, 164, 168, 179, 180, 181, 190, 191, 193, 196, 204, 208, 222, 245, 246, 251, 273, 276, 279, 280, 303, 305, 306, 340, 342, 353, 361, 368, 383, 395, 435, 437, 440, 443, 444, 446, 451, 458, 466, 468, 469, 470, 476, 490, 499, 500, 516, 517, 518, 522, 524, 529, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 555, 559, 562, 565, 566, 568, 569, 570, 575, 582, 583, 585, 586, 587, 588, 595, 596, 599, 600, 606, 611, 622, 624, 628, 652, 658, 659, 662, 663, 664, 668, 669, 671, 672, 675, 678, 687, 688, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701  
BURNEY, James, 36, 41, 77, 477, 480  
BURNEY, Sarah Harriet, 4, 6, 8, 9, 11, 12, 14, 23, 25, 28, 29, 38, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 98, 100, 101, 114, 115, 119, 120, 127, 135, 148, 156, 164, 171, 178, 179, 181, 186, 187, 188, 189, 199, 239, 248, 279, 343, 357, 370, 378, 381, 383, 387, 404, 424, 435, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 444, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 457, 458, 461, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 476, 477, 479, 480, 481, 487, 490, 491, 492, 500, 502, 506, 511, 513, 515, 516, 518, 523, 524, 527, 529, 530, 531, 533, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 557, 559, 562, 565, 575, 576, 586, 587, 592, 593, 594, 602, 606, 621, 624, 628, 649, 658, 662, 667, 668, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 678, 680, 696, 697, 698, 699, 700, 706  
BUTLER, Christopher, 646, 671

BUTLER, Judith,167  
BUTLER, Marilyn,19, 469, 560, 570  
BUURMA, Rachel Sagner,653

---

## C

CAMPBELL, D. Grant,306, 417  
CANDLER-HAYES, Julie,141  
CANFIELD, J. Douglas,409  
CASSAGNES-BROUQUET, Sophie,438, 459, 461  
CASTLE, Terry,120, 139, 171, 315, 317, 333, 353, 560,  
562, 640, 647, 692, 698  
CAVENDISH, Georgiana,55, 56, 207  
CHAPONE, Hester,103, 190, 321  
CHÂTEL, Laurent,406, 408  
CHODERLOS DE LACLOS, Pierre,56, 673  
CHOI, Samuel,38, 39  
CIVALE, Susan,18, 19, 103, 549, 554, 555, 607, 608  
CLARK, Lorna J.,23, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59,  
60, 61, 62, 63, 65, 70, 72, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 86,  
172, 173, 318, 357, 424, 437, 440, 442, 446, 452,  
468, 469, 470, 471, 475, 476, 477, 478, 479, 493,  
494, 500, 505, 509, 513, 523, 545, 562, 565, 576,  
671, 681  
COHEN, Michèle,103, 426, 453, 455  
COLERIDGE, Samuel Taylor,77, 132, 330, 343, 344, 350,  
370, 386, 485, 486, 615  
COUÉGNAS, Daniel,639, 640  
COULOMBEAU, Sophie,35, 37, 671  
COURTÉS, Joseph,195, 196, 198, 334, 388  
COWAN, Brian,603, 605  
COX, Stephen D.,386  
CRAFT-FAIRCHILD, Catherine,42, 44, 309  
CROUCH, Eleanor,276  
CRUMP, Justine,17, 18, 42, 44, 45, 95  
CURRAN, Stuart,551, 552

---

## D

DAVALLON, Jean,581, 582  
DECOUT, Maxime,138  
DERBYSHIRE, Valery,345  
DESSONS, Gérard,634, 635, 649, 650, 651  
DOLAN, Elizabeth,615  
DOODY, Margaret Anne,17, 18, 36, 38, 39, 41, 42, 45,  
47, 49, 57, 104, 118, 145, 225, 306, 384, 394, 395,  
398, 481, 488, 516, 517, 551, 555, 576, 577, 578,  
601, 671, 678  
DOW, Gillian,17, 33, 142, 583, 637, 671, 685, 686  
DUMBILL, Eleanor,590, 591  
DUQUETTE, Natasha,329  
DURROT-BOUCE, Élizabeth,412

---

## E

ECKERT, Kenneth,148  
ECO, Umberto,202, 262, 275, 299, 334, 335

ELIOT, George,12, 46, 66, 215, 225, 327, 486, 517, 564,  
585, 590, 607, 611, 657, 684, 690, 697, 706  
ENGEL, Laura,312  
EPSTEIN, Julia,38, 39, 224, 234, 394, 395, 398, 399,  
400, 458, 489, 490, 557  
ESSEX, Caroline,610, 611, 615, 619  
EZELL, Margaret J. M.,16, 151, 155, 156, 158, 166, 184,  
670

---

## F

FAIRCHILD BRODIE, Laura,502  
FAY, Elizabeth,149, 150, 566  
FERGUS, Jan,33, 203, 492, 642, 643  
FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carmen María,381, 437, 451,  
453, 464, 465, 469, 492, 502, 511, 512, 531, 532,  
534, 536, 538, 539, 543, 544, 545, 671  
FEUILLEBOIS, Victoire,574  
FITZGERALD, Laure,139  
FLETCHER, Loraine,552, 553  
FLOOD, Alison,590  
FLUDERNIK, Monika,213  
FOREMAN, Amanda,55  
FORETEK, Nicholas,566  
FOUCAULT, Michel,199, 589, 590  
FOURNIER, Mauricette,584, 588  
FRAISSE, Luc,621, 622, 623, 631, 649, 650, 670, 687  
FRANCUS, Marilyn,40, 88, 671  
FRIANT-KESSLER, Brigitte,356, 357, 359, 360  
FROIDE, Amy M.,494, 499, 500, 507, 513  
FULLER, Anne,21, 119, 179, 676

---

## G

GALLAGHER, Catherine,110, 228  
GALPERIN, William,570, 571, 573  
GARSIDE, Peter,13, 22, 51, 52, 56, 81, 92, 127, 150,  
170, 171, 180, 203, 267, 279, 557, 630, 631, 666,  
669  
GEFEN, Alexandre,632  
GEMMEKE, Mascha,107  
GENETTE, Gérard,72, 73, 74, 100, 124, 134, 144, 166,  
327, 665  
GIDE, André,193  
GILPIN, William,345, 346, 527  
GISBORNE, Thomas,512  
GIUST-DESPRAIRIES, Florence,342  
GOMERSALL, Ann,153, 262  
GRANDE, Nathalie,154, 363, 429, 536, 581, 582, 583,  
585, 586, 587, 588, 589, 638  
GREEN, Sarah,40, 41, 99, 147, 216, 233, 353, 681, 683  
GREENBLATT, Samuel,242  
GREENFIELD, Susan,38, 39  
GRIEDER, Joséphine,142  
GRIFFIN, Robert J.,14, 16, 73, 151, 589, 590, 686  
GRIFFITH, Elizabeth & Richard GRIFFITH,120, 121, 127,  
180  
GROGAN, Claire,338  
GROVE, Francis,221, 367



GRUNDY, Isobel,56, 149  
GUEST, Harriet,564  
GUICHARD, Charlotte,644  
GUILHAUMOU, Jacques,165

---

## H

HAGGERTY, George,198, 199  
HALL, Sandra,147, 148, 377, 495  
HARVEY, Karen,407, 530  
HAWKINS, Laetitia-Matilda,21, 109, 179, 203, 204, 635, 636, 643, 676  
HAYS, Mary,109, 190, 502, 622, 675  
HAYWOOD, Eliza,127, 138, 143, 214, 259, 260, 356, 359, 482, 578, 644, 685  
HEMLOW, Joyce,9, 36, 41, 44, 45, 59, 60, 62, 276  
HERSHINOW, Stephanie Insley,66  
HOFFMANN, Benjamin,580, 581, 599, 600, 620  
HSAI, Paul,414  
HUANG, Kristina,534  
HUGHES, Linda,22, 57, 127, 654, 655, 672  
HUNTER, Paul,555, 680  
HUTCHEON, Linda,628

---

## I

IBATA, Hélène,3, 346, 351  
IVES, Maura,59, 571, 705

---

## J

JACKSON, H. J.,343, 344, 565, 702  
JACOBI, Daniel,639, 640, 641, 643, 652  
JACOBS, Edward,14, 121, 122  
JACSON, Frances,23, 115, 171, 172, 179, 243, 244, 263, 265, 267, 269, 593  
JAKOBSON, Roman,621  
JAUSS, Hans Robert,47, 97, 136, 630  
JEANDILLOU, Jean-François,14, 47, 156, 160, 161, 162  
JIMENEZ, Marc,125, 128  
JOHNSON, Samuel,11, 18, 32, 35, 40, 51, 61, 105, 125, 126, 134, 135, 153, 203, 216, 245, 269, 333, 362, 367, 426, 428, 480, 601, 606, 607, 611, 630, 680, 684, 688, 708  
JOHNSTON, Elizabeth,181  
JONES, Vivien,18, 45, 103, 118, 147, 148, 150, 174, 175, 325, 362, 517, 553, 678, 692, 699, 707, 708

---

## K

KAISER, Gert,106  
KAUFMAN Heidi,560, 561, 698  
KEEN, Paul,40  
KELLY, Gary,13, 138, 276, 572, 575, 669  
KENNEDY, Fiona,401  
KEYMER, Thomas,137, 138, 147, 565, 647, 700

KILLICK, Tim,120  
KINCADE, Kit,560, 561  
KRAUSE, Monika,573, 574, 575, 670  
KUBICA HOWARD, Susan,40, 41, 45

---

## L

LAFARGE, Claude,626  
LANE, Maggie,11  
LANGBAUER, Laurie,118, 168  
LANSER, Susan,217, 218, 223, 280, 320  
LE FAYE, Deirdre,25, 197, 565, 566  
LEJEUNE, Philippe,48, 49  
LESZKIEWICZ, Anna,578  
LEVITT, Ruth,416  
LILTI, Antoine,40, 556, 567, 583, 602, 603, 604, 631, 632, 653  
LLOYD-SMITH, Alan,384  
LOOSER, Devoney,105, 115, 116, 605, 606, 671

---

## M

MACKENZIE, Mary Jane,21, 22, 23, 108, 127, 130, 131, 132, 231, 262, 269, 275, 363, 672  
MANDAL, Anthony,564, 565, 602, 708  
MANDEL, Jerome,483, 484  
MARSDEN, Jean,166  
MARSHAL, Tim,364  
MASON, Nicholas,52, 53, 79, 472  
MASSEI-CHAMAYOU, Marie-Laure,632  
MAUZI, Robert,406  
MCCHORD CROTHERS, Samuel,216  
MCCREA, Brian,180, 181, 182, 183, 279, 303, 517, 523, 556, 567, 568, 569, 572, 573, 600, 601, 605, 667  
MCDERMOTT, Hubert,118  
MCDOWELL, Paula,111, 622  
MCKENDRICK, Neil,37  
MCMASTER, Juliet,145, 251, 261, 262, 517, 524, 642, 681, 694  
MCMURRAN, Mary Helen,673  
MCNAY, Lois,165, 166  
MELLOR, Anne,149, 150  
MESSENT, Trudie,142, 689  
MICHEL, Géraldine,58, 590, 689  
MIGOZZI, Jacques,621, 622, 627, 632  
MILFORD, Humphrey,53  
MISSSET, Juliette,555  
MOLINIÉ, Georges,72  
MOORE, Richard,384, 545  
MORE, Hannah,57, 62, 111, 132, 133, 139, 145, 190, 206, 319, 375, 532, 558, 563, 564, 565, 567, 568, 664, 675, 694, 700  
MORETTI, Franco,66  
MORLEY, Edith,50, 60, 76, 85  
MRS BENNETT,56, 57, 353, 391, 706  
MRS JOHNSON,21, 119, 130, 179, 181, 221, 224, 239, 672, 676  
MRS MARTIN,45, 147, 229  
MULLAN, John,14, 151

MURPHY, Olivia,553, 577  
MYERS, Mitzi,479, 560

---

## N

NEWBOULD, Mary,255, 256, 302  
NOGGLE, James,638, 639  
NORTH, Julian,45, 610

---

## O

OATLEY, Keith,383, 482, 483  
ODELL, D.W,111  
OGBORN, Miles,405, 704

---

## P

PAGE, Norman,115, 277, 695  
PAKU, Gillian,590, 591, 592  
PALFY, Cora,453  
PARK, Julie,42, 44, 47, 48, 222, 246, 309, 313, 333, 559, 577, 693  
PATRON, Sylvie,178  
PAVEAU, Marie-Anne,580  
PEARSON, Jacqueline,33  
PECK, Louis,139, 153  
PERNOT, Denis,107  
PIKE CONANT, Martha,480  
PINO, Melissa,125  
PLUMB, Christopher,37, 364  
POINTON, Marcia,348, 356, 357, 358  
POLWHELE, Richard,190  
POOLE, Adrian,125  
POOVEY, Mary,184  
POUSSIN, Nicolas,349

---

## Q

QUILLER-COUCH, Arthur,391

---

## R

RADCLIFFE, Ann,42, 56, 66, 93, 132, 138, 139, 157, 329, 345, 389, 395, 396, 398, 404, 423, 431, 433, 477, 496, 519, 551, 552, 553, 557, 563, 565, 567, 614, 616, 618, 662, 664, 669, 675, 700, 701, 702  
RADRIZZANI, Ives,571  
RAND, Nicholas,386  
RAVEN, James,13, 14, 15, 22, 51, 73, 111, 112, 127, 130, 150, 151, 180, 203, 267, 279, 591, 592, 593, 618, 645, 666, 669  
REEVE, Clara,93, 117, 119, 495  
REGARD, Frédéric,1, 3, 16, 25, 26, 27, 152, 153, 670, 686  
RENA-DOZIER, Emily,564

REVITT, Paul,644  
REYNOLDS, Joshua,35, 39, 40, 347, 348, 421, 601, 602, 684  
RICHARD, Jessica,41  
RICHARDSON, Samuel,13, 66, 117, 118, 119, 121, 125, 126, 127, 129, 137, 138, 140, 147, 158, 181, 216, 233, 250, 275, 301, 336, 366, 517, 552, 553, 554, 565, 578, 601, 636, 680, 682, 701  
RICCEUR, Paul,123, 348, 349, 361, 365, 381  
RIZZO, Betty,443  
ROBSON, Mark,590, 591, 595, 596  
ROSS, Trevor,32, 33, 117, 593  
ROUHETTE, Anne,1, 3, 16, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 165, 383, 579, 592, 670, 671  
ROUNCE, Adam,332  
ROUSSEAU, Jean-Jacques,125, 126, 275, 328, 337, 379, 406, 578, 602, 604  
RUMBOLD, Valérie,335  
RUNGE, Laura,618  
RUSS, Joanna,26, 624, 625, 626, 634, 636, 651  
RUSSO, Stephanie,477

---

## S

SABOR, Peter,35, 36, 43, 45, 137, 240, 443, 611, 647, 678, 681, 694, 700  
SAGE, Lorna,396, 702  
SAGGINI, Francesca,280, 303  
SANGSUE, Daniel,146  
SCHELLENBERG, Betty,642  
SCHOFIELD, Mary Anne,150, 189, 693, 704  
SHAKESPEARE, William,32, 193, 312, 321, 327, 452, 457, 472, 482, 483, 484, 485, 612, 613, 614, 690  
SHERRINGHAM, Marc,124  
SHIP, Judith,175, 176  
SISKIN, Clifford,128, 129, 133, 134, 135, 320, 422, 424, 554, 556, 560, 567, 577, 579, 604  
SMITH, Charlotte,93, 127, 180, 189, 190, 233, 345, 353, 472, 551, 552, 562, 577, 675, 697, 698  
SMITH, Sharon,530  
SNAITH, Anna,177  
SOUTHAM, B. C.,560  
SPENCER, Jane,38, 39, 83, 127, 150, 204, 272, 322  
SPENDER, Dale,105, 154, 185, 186, 277, 282, 294, 670  
STAMATATOS, Efstathios,594  
STASZAK, Jean-François,414, 415, 416  
STERN, Simon,31, 32, 140  
STEWART, Sally,45, 65, 611  
STIEHM, Jamie,183  
STONE-MEDIATORE, Shari,182, 183, 184  
STRAUB, Kristina,45, 107, 110, 551, 599, 601, 602, 656  
STROBEL, Heidi A.,207  
STUART, Shea,115, 551, 552, 697  
SUTHERLAND, Kathryn,565  
SWAMINATHAN, Srividhya,379  
SWIFT, Jonathan,32, 245, 368, 578

---

**T**

TEGAN, Mary Beth,93  
THADDEUS, Janice Farrar,20, 41, 45, 55, 125, 544  
TIMPERLEY, Charles Henry,51  
TINKER, Chauncer Brewster,134  
TODD, Janet,356, 357, 469  
TOMLINS, Sophia Elizabeth,21, 22, 23, 88, 92, 115, 129,  
179, 208, 247, 306, 321, 322, 326, 329, 532, 535,  
536, 594, 649, 657, 672, 676, 678  
TOMPKINS, J. M. S.,181, 292, 640  
TONER, Anne,93  
TORNATORE, Jean-Louis,581, 584  
TORTEL, Jean,664, 665  
TOYNBEE, Helen & Paget TOYNBEE,105, 364  
TROIDE, Lars E.,9, 35, 229, 611  
TURNER, Cheryl,40, 42, 122, 171, 236, 350, 403  
TWIDALE, Kathleen M.,276  
TYTLER, Graeme,241

---

**V**

VAILLANT, Alain,570, 621  
VIALA, Alain,72, 627  
VOGRINČIČ, Ana,17, 33  
VOLZ, Jessica,519, 520, 527

---

**W**

WALSH, Linda,45, 348

WARHOL, Robyn,215  
WATT, Ian,117, 118, 182, 320, 636  
WEIL, Michèle,193, 194, 195, 196  
WHEELER, Roxann,531, 532, 539, 542  
WHITE, Donna R.,145, 633  
WILLIAMS, Helen Maria,147, 190, 329, 330, 532, 561,  
636, 678, 697  
WILTSHIRE, John,522  
WITTGENSTEIN, Ludwig,63, 64, 66, 68  
WOOLF, Virginia,177, 223, 511, 607, 684, 690, 692  
WORDSWORTH, William,280, 330, 485, 486, 615, 695  
WRIGHT, Eamon,149, 150, 378, 531, 534, 544  
WRIGHT, Elizabeth,531, 534, 607  
WU, Katherine J.,150, 364, 703  
WYMAN, A L.,321

---

**Y**

YEAZELL, Ruth B.,286, 287  
YOUNG, Edward,21, 39, 41, 45, 46, 59, 67, 93, 103, 106,  
108, 120, 132, 137, 150, 155, 189, 204, 207, 209,  
290, 333, 334, 386, 442, 464, 498, 593, 671, 675,  
678, 679, 681, 697, 699  
YOUNG, Patrick,35

---

**Z**

ZALTA, Edward,363  
ZUNSHINE, Lisa,353

## INDEX DES TITRES DES ROMANS DU CORPUS

---

**B**

Burney, F. *Camilla*,21, 22, 24, 41, 42, 43, 44, 50, 51, 53, 60, 61,  
62, 65, 74, 78, 80, 81, 88, 97, 105, 115, 130, 172, 179, 211, 212,  
216, 217, 222, 243, 245, 251, 339, 374, 383, 394, 395, 396,  
397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 431, 433, 442, 451, 470,  
473, 474, 480, 482, 489, 490, 493, 499, 500, 506, 517, 522,  
523, 524, 529, 550, 553, 557, 559, 583, 585, 601, 630, 660,  
662, 666, 667, 672, 675, 678  
Burney, F. *Cecilia*,13, 21, 22, 23, 40, 41, 43, 47, 53, 55, 56, 66,  
67, 80, 81, 85, 88, 93, 104, 106, 107, 110, 114, 121, 128, 130,  
150, 172, 179, 182, 208, 210, 211, 222, 224, 225, 243, 245,  
247, 279, 282, 283, 306, 307, 311, 312, 321, 324, 325, 368,  
372, 373, 386, 394, 395, 437, 440, 442, 446, 451, 516, 550,  
551, 553, 554, 558, 559, 561, 563, 565, 597, 601, 609, 611,  
612, 616, 619, 621, 627, 629, 632, 635, 642, 659, 664, 666,  
667, 672, 673, 678, 693, 695, 696, 704  
Burney, F. *Evelina*,12, 14, 19, 21, 22, 23, 27, 35, 37, 38, 39, 40,  
41, 43, 45, 47, 55, 62, 65, 66, 67, 72, 80, 83, 85, 88, 93, 94,

97, 98, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 120, 121, 126,  
127, 128, 129, 135, 143, 144, 150, 151, 158, 172, 179, 182, 186,  
188, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 215, 224, 225, 231,  
238, 239, 243, 245, 246, 247, 251, 252, 253, 254, 256, 262,  
263, 265, 279, 280, 282, 284, 305, 306, 312, 313, 314, 316,  
319, 329, 334, 348, 352, 353, 354, 368, 384, 394, 397, 419,  
420, 426, 440, 442, 443, 445, 446, 448, 449, 451, 456, 459,  
460, 470, 490, 496, 516, 517, 544, 550, 551, 552, 554, 555,  
556, 558, 559, 563, 578, 597, 601, 605, 609, 611, 612, 616,  
619, 621, 627, 629, 630, 632, 641, 651, 653, 664, 666, 667,  
672, 677, 678, 683, 693, 694, 696, 697, 699, 700  
Burney, F. *The Wanderer*,17, 21, 22, 40, 42, 43, 44, 50, 82, 88,  
104, 107, 120, 130, 147, 171, 179, 182, 185, 197, 205, 211, 224,  
225, 231, 233, 237, 240, 244, 308, 309, 310, 382, 386, 417,  
424, 427, 443, 470, 476, 544, 550, 556, 559, 571, 573, 630,  
660, 666, 672, 673, 678, 698  
Burney, S.H. *Clarentine*,23, 51, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62,  
64, 65, 66, 67, 68, 72, 75, 76, 80, 81, 84, 85, 87, 120, 136,  
172, 179, 187, 233, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445,

447, 448, 449, 451, 454, 465, 481, 491, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 515, 518, 519, 520, 521, 529, 559, 594, 679  
Burney, S.H. *Country Neighbours*, 12, 23, 69, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 84, 130, 172, 173, 179, 187, 188, 189, 438, 439, 442, 445, 463, 464, 465, 466, 476, 479, 487, 488, 489, 491, 501, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 522, 524, 526, 527, 528, 667, 679, 697  
Burney, S.H. *Geraldine Fauconberg*, 23, 51, 54, 71, 72, 73, 76, 80, 81, 85, 172, 179, 187, 239, 381, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 450, 452, 453, 454, 455, 475, 476, 481, 491, 493, 501, 502, 503, 520, 521, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 594, 679, 697  
Burney, S.H. *The Shipwreck*, 23, 54, 55, 72, 73, 74, 76, 77, 80, 82, 85, 173, 179, 187, 239, 438, 439, 441, 443, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 471, 472, 473, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 487, 491, 493, 508, 521, 522, 533, 614, 629, 668, 679  
Burney, S.H. *Traits of Nature*, 23, 49, 53, 54, 55, 58, 60, 62, 70, 72, 75, 76, 80, 81, 83, 84, 98, 172, 179, 187, 381, 438, 441, 442, 443, 445, 446, 449, 451, 452, 453, 455, 456, 473, 474, 475, 491, 504, 505, 506, 512, 513, 522, 523, 524, 525, 526, 531, 532, 533, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 544, 546, 556, 594, 602, 667, 679, 696, 697

---

## F

Fuller, A. *The Convent*, 14, 21, 120, 179, 200, 203, 209, 211, 289, 290, 292, 293, 294, 300, 303, 304, 315, 316, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 349, 365, 366, 367, 383, 385, 387, 388, 390, 425, 426, 442, 508, 666, 679

---

## H

Hawkins, L.M. *Constance*, 21, 22, 106, 109, 114, 123, 146, 172, 179, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 218, 221, 224, 232, 233, 236, 237, 287, 288, 289, 295, 296, 297, 298, 314, 367, 379, 380, 385, 392, 393, 424, 425, 442, 455, 542, 593, 635, 636, 643, 645, 666, 679

---

## J

Jacson, F. *Things by their Right Names*, 5, 24, 172, 243, 244, 263, 264, 266, 267, 268, 435, 593, 665  
*Julia de Vienne*, 23, 24, 28, 141, 143, 172, 179, 186, 236, 260, 261, 317, 335, 336, 337, 348, 361, 383, 386, 394, 395, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 411, 412, 413, 414, 416, 431, 433, 435, 523, 558, 565, 566, 662, 679

---

## L

*Lumley-House*, 14, 21, 88, 106, 172, 178, 179, 200, 203, 209, 212, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 232, 240, 248, 252, 257, 262,

312, 315, 320, 331, 332, 352, 353, 354, 358, 359, 385, 386, 388, 410, 411, 426, 443, 448, 451, 518, 608, 612, 613, 614, 618, 666, 676, 678

---

## M

MacKenzie, M.J. *Geraldine*, 5, 23, 24, 28, 51, 54, 71, 72, 73, 76, 80, 81, 85, 120, 131, 132, 133, 140, 165, 172, 179, 187, 231, 233, 239, 242, 263, 268, 269, 270, 271, 272, 302, 318, 319, 326, 330, 338, 350, 351, 355, 362, 363, 373, 374, 381, 384, 391, 405, 409, 411, 428, 429, 435, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 449, 450, 452, 453, 454, 455, 465, 475, 476, 481, 491, 493, 501, 502, 503, 520, 521, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 550, 558, 563, 564, 565, 567, 594, 610, 616, 617, 618, 619, 674, 675, 679, 697  
Mrs Johnson, *Terentia*, 21, 172, 178, 179, 200, 203, 205, 209, 212, 214, 218, 221, 222, 223, 224, 230, 231, 233, 235, 236, 237, 249, 250, 251, 252, 282, 283, 288, 302, 304, 309, 310, 330, 347, 348, 352, 353, 354, 359, 360, 365, 367, 368, 370, 371, 372, 376, 377, 378, 380, 385, 428, 442, 443, 608, 666, 668, 679  
Mrs Johnson, *The Innocent Fugitive*, 21, 179, 200, 202, 203, 209, 211, 212, 214, 223, 229, 231, 234, 235, 247, 248, 253, 261, 280, 281, 282, 299, 300, 301, 307, 308, 326, 333, 334, 348, 352, 359, 366, 367, 369, 370, 373, 380, 385, 386, 391, 392, 399, 406, 408, 409, 410, 412, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 443, 666, 679  
Mrs Johnson, *The Platonic Guardian*, 14, 21, 179, 200, 202, 203, 209, 212, 233, 234, 239, 241, 248, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 278, 279, 291, 292, 300, 301, 313, 317, 318, 346, 347, 390, 391, 455, 666, 679

---

## O

*Oswald Castle*, 21, 114, 128, 172, 179, 200, 203, 209, 212, 218, 221, 224, 283, 284, 285, 286, 287, 313, 320, 349, 372, 373, 378, 379, 385, 389, 399, 442, 447, 483, 561, 666, 676, 678

---

## T

*The Whim*, 9, 23, 28, 147, 179, 210, 212, 292, 313, 335, 337, 435, 558, 674, 678, 679  
Tomlins, S.E. *The Conquests of the Heart*, 21, 23, 92, 106, 109, 130, 179, 200, 203, 206, 207, 208, 209, 211, 232, 234, 246, 247, 254, 265, 299, 320, 321, 325, 326, 363, 364, 380, 381, 385, 386, 399, 406, 408, 448, 532, 533, 666, 679  
Tomlins, S.E. *The Victim of Fancy*, 20, 21, 22, 28, 88, 130, 179, 186, 200, 203, 208, 209, 211, 218, 305, 306, 321, 322, 329, 330, 402, 594, 605, 617, 657, 666, 678, 679

## INDEX DES CONCEPTS

### A

Air de famille, 4, 14, 24, 28, 38, 49, 51, 59, 63, 64, 66, 68, 82, 174, 361, 437, 445, 446, 490, 544, 547, 559, 662  
Air du temps, 68, 575, 595, 597  
Amatrices, 6, 317, 637, 639, 642, 643, 644, 645, 648, 655  
Analogie, 81, 356, 365, 366, 368, 382, 514  
Attribution, 22, 56, 92, 327, 549, 580, 581, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 624, 663  
Autorité, 5, 6, 12, 16, 27, 38, 39, 68, 74, 104, 105, 108, 131, 142, 143, 144, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 162, 164, 166, 213, 215, 217, 219, 225, 226, 237, 242, 266, 267, 271, 281, 283, 286, 293, 295, 297, 320, 327, 328, 330, 341, 352, 353, 354, 378, 387, 389, 390, 392, 393, 394, 397, 400, 401, 403, 428, 450, 458, 472, 489, 541, 562, 564, 649, 652, 653, 654, 655, 656, 664, 670

### B

*Bildungsroman*, 66, 107, 226, 447, 449, 698, 699, 700  
*By a gentleman*, 15, 159, 160, 185, 265  
*By a lady*, 4, 6, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 33, 34, 37, 38, 59, 86, 87, 88, 92, 96, 99, 101, 106, 107, 112, 113, 125, 131, 134, 141, 143, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 178, 183, 184, 185, 190, 191, 193, 196, 213, 223, 225, 228, 265, 292, 295, 338, 341, 383, 438, 492, 550, 551, 556, 557, 558, 563, 565, 566, 567, 570, 572, 575, 576, 578, 583, 589, 591, 593, 594, 595, 618, 623, 629, 634, 643, 651, 654, 658, 659, 660, 663, 664, 669, 670, 672, 673

### C

Canon littéraire, 4, 7, 19, 26, 32, 33, 44, 59, 63, 79, 84, 93, 135, 164, 175, 176, 549, 552, 553, 555, 556, 559, 560, 567, 568, 569, 577, 578, 606, 608, 627, 634, 656, 658, 670, 686  
Cauchemar, 383, 384, 385, 387, 392, 394, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 404, 431, 433, 481, 482, 484, 662  
Célébrité, 6, 7, 22, 40, 55, 56, 57, 60, 105, 175, 312, 549, 556, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 608, 614, 619, 643, 653, 656, 664, 688  
Chemins de traverse, 4, 27, 86, 96, 98, 668, 719  
Communauté, 6, 17, 24, 33, 164, 165, 170, 173, 174, 182, 183, 191, 242, 255, 263, 283, 430, 432, 461, 505, 525, 535, 549, 576, 595, 638, 639, 644, 651, 660, 663, 668  
Confidente, 205, 210, 211, 212, 213, 215, 232, 278, 279, 292, 315, 328, 358, 412, 450, 501  
Connivence, 4, 146, 177, 181, 186, 190, 201, 209, 213, 227, 493, 604, 633, 670  
Copyright, 31, 32, 37, 116, 140  
Culture Populaire, 6, 176, 364, 578, 579, 628, 639, 641, 643, 645, 646, 652, 655, 656, 671, 677  
*Cypher*, 238, 239, 240, 241, 273, 441, 495

### D

Dédicace, 41, 72, 73, 74, 77, 106, 108, 141, 203, 206, 207, 208, 493, 562

### E

Écart esthétique, 97, 136, 668  
École Burney, 4, 6, 8, 9, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 87, 88, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 109, 114, 123, 125, 128, 129, 130, 135, 136, 138, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 158, 160, 164, 165, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 182, 184, 186, 190, 191, 193, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 217, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 240, 242, 243, 251, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 271, 272, 273, 276, 279, 282, 284, 286, 291, 292, 294, 302, 311, 319, 320, 326, 327, 328, 331, 337, 340, 342, 344, 346, 353, 355, 358, 362, 368, 369, 375, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 393, 394, 395, 396, 399, 404, 406, 412, 428, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 440, 441, 443, 447, 450, 453, 454, 455, 457, 458, 461, 463, 466, 467, 469, 470, 471, 475, 476, 480, 481, 487, 488, 489, 490, 492, 503, 508, 518, 530, 532, 533, 537, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 551, 553, 556, 561, 563, 565, 567, 569, 570, 572, 573, 574, 575, 576, 578, 579, 580, 582, 585, 588, 589, 593, 594, 595, 596, 597, 599, 600, 604, 608, 609, 610, 612, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 635, 637, 638, 640, 643, 644, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 654, 655, 656, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 672, 674, 675, 678, 679, 719  
Empreinte mémorielle, 26, 436, 580, 596, 599, 635, 636, 663  
Éphémère, 4, 110, 111, 112, 130, 191, 471, 485, 574, 622, 644, 659  
Esquive, 29, 200, 201, 227, 273, 274, 275, 432, 660  
*Ethos*, 24, 69, 72, 201, 202, 203, 205, 213, 215, 225, 227, 273, 299, 432, 479, 572, 605, 611, 613, 626, 633, 660  
Exotisme, 5, 119, 363, 405, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 479, 705

### F

*Fancy*, 41, 135, 269, 278, 322, 343, 344, 387, 467, 480, 485, 486, 488  
Femme non-mariée, 494, 499, 500, 508, 513, 515  
Forum de discussion, 26, 169, 177, 182, 190  
Francophobie, 421

### G

*Gender*, 12, 14, 18, 31, 150, 151, 167, 168, 175, 203, 407, 451, 495, 517, 530, 591, 610, 633, 639

Génie,6, 7, 75, 132, 133, 137, 138, 554, 592, 600, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 625, 626, 641, 656, 657, 664, 692  
Gothique (n.m et adj.),97, 126, 139, 140, 146, 147, 322, 337, 384, 388, 389, 394, 395, 396, 399, 400, 404, 412, 423, 431, 433, 472, 480, 481, 487, 490, 551, 557, 577, 583, 662, 668, 697  
Griffe,4, 6, 28, 29, 38, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 85, 86, 87, 435, 437, 438, 491, 493, 543, 544, 546, 547, 658, 662, 667, 668, 672

---

## H

Héritage collectif,6, 568  
Héroïsme,6, 438, 439, 440, 450, 451, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 493, 529, 546, 662  
Hiérarchisation de la littérature,13, 99, 184, 194, 609, 620, 621, 623, 626, 627, 628, 687  
Horizon d'attente,47, 54, 97, 136, 158, 160, 162, 164, 595, 665

---

## I

Idéologie,6, 26, 44, 134, 139, 146, 175, 180, 184, 185, 190, 205, 220, 225, 242, 284, 329, 347, 387, 398, 406, 531, 534, 539, 543, 544, 547, 549, 556, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 579, 597, 622, 636, 645, 652, 664, 690, 692  
Image de marque,48, 54, 55, 58, 95, 586, 654  
Imaginaire collectif,5, 200, 226, 342, 344, 382, 383, 393, 394, 404, 405, 412, 416, 430, 433, 480, 661, 662, 691  
Imagination,5, 6, 74, 75, 113, 133, 139, 200, 222, 260, 304, 322, 332, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 359, 360, 361, 362, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 375, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 400, 402, 404, 405, 406, 408, 410, 414, 420, 430, 431, 433, 438, 464, 467, 473, 478, 479, 480, 481, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 546, 551, 577, 608, 615, 619, 640, 661, 662, 690  
Imitation,4, 7, 14, 24, 26, 29, 31, 34, 47, 65, 70, 79, 94, 95, 101, 102, 114, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 162, 167, 168, 191, 202, 205, 260, 326, 348, 368, 420, 470, 558, 561, 563, 566, 579, 608, 613, 615, 626, 632, 644, 647, 657, 659, 664, 665, 669, 671, 675, 692  
*In the footsteps of...*,13, 14, 79, 88, 383, 561, 588, 606, 612, 706

---

## J

Jargon Burney,5, 25, 26, 27, 28, 29, 196, 197, 198, 201, 225, 241, 242, 243, 248, 249, 252, 263, 271, 273, 342, 344, 354, 362, 369, 374, 381, 384, 385, 387, 393, 394, 404, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 438, 441, 448, 476, 480, 481, 487, 490, 503, 514, 532, 537, 547, 565, 572, 576, 595, 611, 623, 626, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 669, 672, 674, 677  
Jeunesse,4, 44, 56, 57, 103, 104, 106, 107, 108, 123, 315, 317, 342, 350, 493, 521

Jugements de littérarité,6, 7, 29, 149, 436, 581, 596, 598, 599, 600, 620, 621, 626, 632, 635, 637, 646, 649, 651, 655, 664, 665, 686

---

## L

Label,37, 38, 46, 48, 54, 78, 83, 97  
Lectrice Modèle,201, 202, 213, 492, 660

---

## M

Majeur/ mineur,27, 59, 129, 169, 282, 348, 361, 445, 454, 457, 512, 555, 576, 587, 599, 601, 602, 621, 622, 623, 624, 629, 631, 632, 634, 635, 645, 649, 650, 655, 662, 670, 687  
Marginalisation,26, 637  
Marque de fabrique,4, 24, 25, 28, 29, 31, 34, 37, 38, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 63, 64, 68, 69, 70, 75, 79, 82, 85, 86, 87, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 139, 141, 161, 162, 167, 191, 225, 361, 369, 433, 435, 437, 438, 469, 471, 476, 491, 516, 543, 546, 547, 549, 550, 566, 567, 597, 602, 606, 614, 639, 651, 652, 655, 658, 659, 660, 662, 663, 664, 665, 668, 673, 674, 676  
Matrimoine,6, 29, 436, 549, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 596, 597, 688  
Matrimonialisation,7, 549, 582, 585, 588, 589, 596, 658, 663, 669, 671, 688  
Médiocrité,206, 629, 630, 631, 632, 634, 635, 636, 637, 656, 658, 664, 687, 704  
Métaphore,37, 38, 48, 79, 97, 109, 110, 111, 115, 138, 194, 205, 248, 249, 348, 356, 361, 362, 363, 364, 365, 371, 372, 380, 382, 417, 527, 580  
Miniature,5, 257, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361  
Modèle Burney,4, 87, 98, 191, 273, 446, 654, 671

---

## N

*Nobody*,71, 228, 229, 230, 231, 238, 246, 273, 307, 353  
Nomenclature,5, 243, 244, 245, 255, 264, 265, 268, 269, 488, 527, 665  
Non-dit,5, 186, 227, 254, 259, 261, 262, 263, 264, 273, 285, 316, 358, 569, 660  
Norme narrative,21, 96, 191, 659  
Notoriété,6, 40, 44, 46, 49, 57, 61, 82, 446, 555, 600, 602, 603, 604, 605, 606, 612, 620, 627, 641, 659  
Nouveauté,4, 34, 44, 94, 101, 103, 113, 114, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 132, 133, 191, 325, 326, 420, 603, 659  
*Novel*,15, 18, 19, 20, 25, 33, 55, 60, 61, 66, 68, 70, 71, 80, 81, 92, 93, 94, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 130, 133, 138, 145, 146, 149, 151, 153, 175, 191, 196, 197, 210, 215, 224, 226, 244, 245, 253, 266, 271, 276, 286, 292, 320, 322, 323, 387, 395, 422, 424, 458, 476, 479, 487, 491, 495, 496, 530, 537, 545, 551, 553, 559, 560, 561, 563, 564, 565, 572, 592, 593, 599, 616, 622, 639, 640, 642, 643, 645, 660, 665  
*Novel of manners*,19, 20, 66, 121, 145, 146, 149, 191, 226, 285, 356, 384, 440, 458, 479, 487, 660

---

## O

Original, 43, 70, 95, 114, 123, 133, 134, 138, 143, 148, 155, 245, 250, 331, 337, 355, 359, 360, 362, 368, 395, 409, 414, 470, 473, 546, 566, 614, 619, 626, 647, 675  
Originalité, 7, 24, 26, 31, 32, 46, 76, 92, 97, 102, 113, 114, 119, 126, 130, 131, 132, 134, 137, 140, 149, 163, 205, 326, 342, 348, 455, 470, 623, 625, 645, 692

---

## P

Pacte de lecture, 48  
Pastiche, 125, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 626, 692  
Pittoresque, 74, 126, 345, 346, 405, 406, 413, 415, 527  
Plagiat, 31, 94, 125, 137, 139, 140, 141, 143, 148, 204  
Plaisir, 33, 62, 67, 102, 113, 114, 119, 134, 177, 227, 239, 290, 314, 316, 409, 471, 476, 501, 538, 540, 639, 645, 646, 647, 648, 649, 655, 665, 671, 689  
Postérité, 6, 19, 27, 44, 105, 435, 549, 554, 556, 567, 580, 581, 596, 599, 603, 604, 605, 606, 619, 620, 636, 669, 688  
Préface, 17, 72, 88, 98, 106, 108, 120, 126, 129, 131, 132, 133, 146, 151, 177, 203, 205, 209, 219, 244, 245, 319, 326, 330, 479, 480, 552, 557, 561, 562, 563, 592, 616, 623, 624, 625, 630  
Public (n.m), 32, 48, 49, 53, 95, 97, 101, 104, 115, 129, 149, 174, 177, 191, 201, 312, 492, 528, 567, 625, 630, 631, 632, 637, 638, 641, 646, 652, 673  
*Puffing*, 52, 53, 474

---

## R

Race, 113, 153, 375, 378, 491, 530, 531, 539  
Rapports de classe, 5, 56, 282  
Reconnaissance, 3, 5, 6, 13, 24, 40, 46, 69, 75, 208, 228, 249, 292, 351, 352, 354, 355, 361, 430, 473, 505, 507, 549, 584, 589, 596, 597, 599, 600, 604, 618, 625, 642, 651, 661, 663, 665  
Rêve, 5, 24, 74, 344, 370, 374, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 404, 412, 431, 433, 448, 467, 480, 481, 482, 483, 484, 487, 488, 489, 490, 557, 605, 662  
Roman à la troisième personne, 66, 76, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 213, 217, 223, 224, 225, 234, 238, 254, 275, 277, 279, 282, 298, 304, 328, 664, 666  
Roman épistolaire, 5, 66, 76, 86, 128, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 213, 217, 225, 262, 277, 278, 279, 281, 292, 299, 300, 303, 471, 501, 520, 551, 558, 604, 664, 666

Roman sentimental, 83, 113, 145, 146, 165, 340, 450, 475, 496, 505, 604, 672  
*Romance*, 15, 19, 70, 71, 72, 74, 76, 83, 84, 86, 93, 117, 118, 119, 120, 121, 146, 147, 148, 150, 168, 174, 180, 186, 187, 233, 245, 253, 322, 323, 330, 340, 369, 384, 387, 389, 393, 394, 395, 424, 460, 481, 487, 491, 551, 557, 559, 564, 565, 664  
Romantisme, 6, 7, 13, 23, 27, 99, 104, 113, 138, 147, 148, 150, 165, 251, 253, 305, 328, 332, 335, 345, 350, 366, 380, 404, 406, 425, 441, 442, 451, 453, 455, 462, 466, 471, 472, 476, 479, 485, 486, 495, 503, 510, 549, 568, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 579, 580, 597, 610, 623, 658, 663, 670, 687, 695, 703, 705

---

## S

Sensibilité, 3, 147, 197, 262, 275, 276, 278, 330, 402, 458, 462, 480, 489, 523, 674  
Société de gout, 6, 600, 638, 644, 655, 656, 658, 664  
Sororité, 4, 34, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 183, 185, 190, 191, 433, 618, 638, 644, 654, 663  
Sous-marque, 4, 70, 79, 82, 83, 86, 548  
Sublime, 126, 330, 345, 346, 350, 383, 390, 615, 623, 629

---

## T

*Tale*, 19, 68, 74, 78, 80, 81, 113, 120, 121, 206, 328, 411, 475, 479, 491, 511, 562  
Théâtralité, 5, 298, 302, 303, 305, 308, 311, 319  
*Topos*, 24, 169, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 205, 209, 359, 385, 406, 443, 444, 565, 612, 660, 663, 690  
Traduction, 43, 56, 142, 143, 144, 402, 480, 640, 673

---

## V

Veuve, 442, 485, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 504, 507, 515, 545  
Voix commune, 178, 223

---

## Z

*Zeitgeist*, 68, 573, 574, 575, 576, 579, 597, 631, 658, 663, 670, 691





Lucy-Anne KATGELY

**Entre obscurité et renommée :  
trajectoires et chemins de traverse  
des romans de l'« école Burney » (1778–1820)**

### Résumé

Cette thèse cherche à définir l'« école Burney », à retracer ses trajectoires, et à déterminer son héritage. Pour ce faire, elle se concentre sur les romans publiés sous l'étiquette *by a lady* entre 1778 et 1820, soit de la publication d'*Evelina* de Frances Burney à celle de *Country Neighbours* de Sarah Harriet Burney. Qu'est-ce qui rendit la « marque de fabrique Burney » si attrayante pour les romancières en herbe sur une courte période correspondant à un noyau de neuf romans parus entre 1785 et 1791 ? Après avoir analysé la tendance des critiques de l'époque à percevoir entre eux un air de famille, ce travail définit cette marque sur le plan narratif en repérant les motifs et les récurrences typiques de ces textes. Ce travail de recherche préconise la revalorisation du rôle de l'« école Burney » dans l'histoire littéraire en tant qu'œuvre collective unifiée par une signature pseudo-anonyme à la fois singulière et plurielle mais aussi par un jargon romanesque qui témoigne de stratégies de résistance coopératives. Afin de mettre en évidence la contribution de ces autrices oubliées à une tradition littéraire féminine, nous entreprenons d'examiner ce « jargon Burney » qu'elles s'approprièrent et transformèrent puis d'évaluer son influence sur les romans de Sarah Harriet Burney ainsi que sur quatre autres romans pseudo-anonymes. En attestant que ces romans brillèrent par leur « médiocrité », dans tout ce que le concept peut avoir de positif, cette thèse affirme que ces écrivaines formaient une société de goût dont l'étude informe nos connaissances sur l'autorité littéraire, les pratiques d'anonymat, et le marché littéraire au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce travail de recherche soutient ainsi que ces romans dits « mineurs » jouent collectivement un rôle majeur, non seulement dans le développement du roman mais aussi dans notre compréhension de l'auctorialité féminine.

**Mots-clé :** anonymat, *by a lady*, genre, imitation, marque de fabrique, littérature mineure, matrimonialisation, histoire culturelle

### Résumé en anglais

This thesis seeks to define the 'Burney school', trace its trajectories, and determine its legacy. It does so by focusing on the novels published *by a lady* between 1778 and 1820, i.e. from the publication of Frances Burney's *Evelina* to Sarah Harriet Burney's *Country Neighbours*. What made the 'Burney brand' so attractive to aspiring female novelists over a short period of time when nine novels in the 'Burney style' were published between 1785 and 1791? After analysing why critics of the time tended to perceive a family resemblance between them, this work defines this brand on a narrative level by identifying recurring themes and verbal patterns. This research calls for a reevaluation of the role of the 'Burney school' in literary history as a collective work unified at once by a singular and plural pseudo-anonymous signature and by a novelistic jargon that testifies to cooperative strategies of resistance. In order to highlight the contribution of these overlooked authors to a feminine literary tradition, we endeavour to examine the 'Burney jargon' they appropriated and transformed, and assess its influence on Sarah Harriet Burney's novels, as well as four other pseudo-anonymous novels. By demonstrating that these novels were 'mediocre', in a positive sense, this thesis argues that these writers formed a society of taste whose study informs our knowledge of literary authority, anonymity practices, and the literary marketplace at the turn of the nineteenth century. This research thus argues that these so-called 'minor' novels collectively play a major role, not only in the development of the novel but also in our understanding of female authorship.

**Keywords :** anonymity, *by a lady*, gender, imitation, literary branding, minor literature, matrimonialisation, cultural history