



HAL
open science

Représentation et instrumentalisation du sujet narratif: "character" chez Jane Austen

Matthew Smith

► **To cite this version:**

Matthew Smith. Représentation et instrumentalisation du sujet narratif: "character" chez Jane Austen. Littératures. Université Nancy 2, 2002. Français. NNT: 2002NAN21004 . tel-01776492

HAL Id: tel-01776492

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776492v1>

Submitted on 24 Apr 2018

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

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

UNIVERSITE DE NANCY II
Département d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines

**REPRESENTATION
ET INSTRUMENTALISATION
DU SUJET NARRATIF :
« CHARACTER » CHEZ JANE AUSTEN**

*Thèse présentée et soutenue en vue de l'obtention du Doctorat Nouveau Régime de Langue,
Littérature et Civilisation Anglaises et Américaines par*

Matthew SMITH

sous la direction de

Monsieur le Professeur Michel MOREL

décembre 2002

**REPRESENTATION
ET INSTRUMENTALISATION
DU SUJET NARRATIF :
« *CHARACTER* » CHEZ JANE AUSTEN**

Je voudrais remercier le Professeur Michel Morel pour ces conseils tout au long de ce travail et plus particulièrement pour certaines indications aux débuts de mes recherches qui ont été décisives pour la forme ultime de ma thèse.

Je tiens également à remercier les collègues, qu'ils soient de l'Université de Nancy II ou du Lycée Frédéric Chopin à Nancy, et les amis qui ont contribué à l'aboutissement de cette thèse en m'aidant matériellement par leurs conseils ou par leur travail de relecture, ou simplement par leurs encouragements, leur soutien moral, et leur amitié. Je leur suis profondément reconnaissant.

À Anja
pour son soutien, pour sa patience,
et pour son amour
et à Léah
qui a fait de jolis dessins au verso des
pages corrigées du présent travail

Notes préliminaires

Abréviations

<i>NA</i>	Northanger Abbey
<i>SS</i>	Sense and Sensibility
<i>PP</i>	Pride and Prejudice
<i>MP</i>	Mansfield Park
<i>E</i>	Emma
<i>P</i>	Persuasion
<i>MW</i>	Minor Works

Toutes les références à l'œuvre d'Austen renvoient à l'édition en six volumes de R. W. Chapman, Oxford University Press, 1988 (première édition 1923).

Aide à la transposition des références

L'édition de référence n'est pas la plus diffusée, et garde l'organisation d'origine des romans en tomes et chapitres numérotés par tome, alors que bien des éditions n'en donnent aucune indication et adoptent tout simplement une numérotation continue des chapitres. Les tableaux suivants permettent de retrouver facilement dans d'autres éditions au moins les chapitres concernés pour les passages référencés ici à l'édition de Chapman, que ce soit des références par page ou par tome et chapitre.

Sense and Sensibility

Tome/chapitre édition Chapman	Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman	Tome/chapitre édition Chapman	Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman	
I	I	3-7	II	IV	159-166	
	II	8-13		V	167-174	
	III	14-18		VI	175-179	
	IV	19-24		VII	180-191	
	V	25-27		VIII	192-200	
	VI	28-31		IX	201-211	
	VII	32-35		X	212-219	
	VIII	36-39		XI	220-228	
	IX	40-45		XII	229-237	
	X	46-52		XIII	238-245	
	XI	53-57		XIV	246-254	
	XII	58-62		III	I	257-269
	XIII	63-69			II	270-278
	XIV	70-74			III	279-284
	XV	75-82	IV		285-292	
	XVI	83-89	V		293-300	
	XVII	90-95	VI		301-306	
	XVIII	96-100	VII		307-316	
	XIX	101-109	VIII		317-332	
	XX	110-117	IX		333-339	
	XXI	118-126	X		340-348	
	XXII	127-135	XI	349-356		
II	I	139-145	XII	357-360		
	II	146-152	XIII	361-372		
	III	153-158	XIV	373-380		

Pride and Prejudice

Tome/chapitre édition Chapman	Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman	Tome/chapitre édition Chapman	Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman
I	I	3-5	II	IX	177-181
	II	6-8		X	182-187
	III	9-13		XI	188-194
	IV	14-17		XII	195-203
	V	18-20		XIII	204-209
	VI	21-27		XIV	210-214
	VII	28-34		XV	215-218
	VIII	35-40		XVI	219-223
	IX	41-46		XVII	224-228
	X	47-53	XVIII	229-235	
	XI	54-58	XIX	236-241	
	XII	59-60	III	I	245-259
	XIII	61-65		II	260-266
	XIV	66-69		III	267-272
	XV	70-74		IV	273-281
	XVI	75-84		V	282-293
	XVII	85-88		VI	294-300
	XVIII	89-103		VII	301-307
	XIX	104-109		VIII	308-314
	XX	110-114		IX	315-320
	XXI	115-120		X	321-329
	XXII	121-125		XI	330-338
	XXIII	126-130		XII	339-343
II	I	133-138	XIII	344-350	
	II	139-143	XIV	351-359	
	III	144-150	XV	360-364	
	IV	151-154	XVI	365-371	
	V	155-159	XVII	372-379	
	VI	160-167	XVIII	380-384	
	VII	168-171	XIX	385-388	
	VIII	172-176			

Mansfield Park

Tome/chapitre édition Chapman	Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman	Tome/chapitre édition Chapman	Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman
I	I	3-11	II	VII	238-251
	II	12-22		VIII	252-260
	III	23-33		IX	261-271
	IV	34-43		X	272-281
	V	44-51		XI	282-290
	VI	52-62		XII	291-297
	VII	63-74		XIII	298-308
	VIII	75-83		I	311-325
	IX	84-96	III	II	326-333
	X	97-106		III	334-344
	XI	107-113		IV	345-355
	XII	114-120		V	356-365
	XIII	121-129		VI	366-374
	XIV	130-137		VII	375-387
	XV	138-149		VIII	388-392
	XVI	150-157		IX	393-398
	XVII	158-163		X	399-407
	XVIII	164-172		XI	408-414
II	I	175-186		XII	415-419
	II	187-195		XIII	420-428
	III	196-204		XIV	429-436
	IV	205-216		XV	437-447
	V	217-228		XVI	448-460
	VI	229-237		XVII	461-473

Emma

Tome/chapitre édition Chapman	Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman	Tome/chapitre édition Chapman	Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman	
I	I	1	II	XI	29	247-256
	II	2		XII	30	257-263
	III	3		XIII	31	264-269
	IV	4		XIV	32	270-280
	V	5		XV	33	281-289
	VI	6		XVI	34	290-298
	VII	7		XVII	35	299-304
	VIII	8		XVIII	36	305-312
	IX	9	III	I	37	315-318
	X	10		II	38	319-331
	XI	11		III	39	332-336
	XII	12		IV	40	337-342
	XIII	13		V	41	343-351
	XIV	14		VI	42	352-366
	XV	15		VII	43	367-376
	XVI	16		VIII	44	377-384
	XVII	17		IX	45	385-391
	XVIII	18		X	46	392-401
II	I	19	XI	47	402-414	
	II	20	XII	48	415-423	
	III	21	XIII	49	424-433	
	IV	22	XIV	50	434-443	
	V	23	XV	51	444-450	
	VI	24	XVI	52	451-460	
	VII	25	XVII	53	461-469	
	VIII	26	XVIII	54	470-480	
	IX	27	XIX	55	481-484	
	X	28				

Northanger Abbey et Persuasion

Dans l'édition de Chapman, ces deux romans sont regroupés dans le cinquième volume. Leur présentation est conforme à l'édition d'origine de 1818, en quatre tomes, les deux premiers correspondant à *Northanger Abbey* et les tomes III et IV correspondant à *Persuasion*. La numérotation des pages recommence au début du tome III.

Tome/chapitre édition Chapman		Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman	Tome/chapitre édition Chapman		Chapitre en numérotation continue	Pages édition Chapman
Northanger Abbey	I	I	13-17	Persuasion	III	I	3-10
		II	18-24			II	11-16
		III	25-30			III	17-25
		IV	31-34			IV	26-31
		V	35-38			V	32-41
		VI	39-43			VI	42-52
		VII	44-51			VII	53-62
		VIII	52-59			VIII	63-72
		IX	60-69			IX	73-81
		X	70-81			X	82-92
		XI	82-90			XI	93-101
		XII	91-96			XII	102-117
		XIII	97-105		I	121-128	
		XIV	106-115		II	129-136	
		XV	116-125		III	137-144	
	II	I	129-137		IV	145-151	
		II	138-142		V	152-161	
		III	143-148		VI	162-173	
		IV	149-153		VII	174-180	
		V	154-162		VIII	181-191	
		VI	163-171		IX	192-211	
		VII	172-181		X	212-228	
		VIII	182-189		XI	229-247	
		IX	190-198		XII	248-252	
		X	199-207	note chapitres X-XI		253-255	
		XI	208-215	chapitre X originel		258-268	
		XII	216-219	chapitre XI originel		269-273	
		XIII	220-229				
		XIV	230-239				
		XV	240-248				
		XVI	249-252				

Minor Works

Il serait trop complexe et d'une utilité discutable de donner les mêmes informations pour le tome VI de l'édition Chapman que pour ceux concernant les romans. Il peut suffire d'indiquer que ce tome regroupe entre autres les écrits de jeunesse (« The Juvenilia ») les fragments de roman *The Watsons* et *Sanditon*, et le « Plan de roman » burlesque provoqué par la correspondance d'Austen avec James Stanier Clarke en 1815-1816. Les écrits de jeunesse plus particulièrement examinés dans la présente étude incluent « Frederic & Elfrida », « Jack & Alice », « Love and Freindship », « The History of England », et « Catharine ». Le contenu du volume VI ou « Minor Works » de Chapman est regroupé de différentes manières dans d'autres éditions plus récentes. *Catharine and Other Writings*, par exemple, dans la collection « Oxford World Classics » (Oxford University Press, 1993), regroupe l'ensemble des écrits de jeunesse et y adjoint le « Plan of a Novel » ainsi que des prières et des poèmes écrits à diverses périodes par Austen, mais n'inclut pas *Lady Susan* et les deux fragments *The Watsons* et *Sanditon*. Inversement, ces trois derniers écrits sont présentés seuls dans l'édition intitulée simplement *Lady Susan/The Watsons/Sanditon* de la collection « Penguin Classics » de 1974.

Remarque sur l'orthographe et sur la ponctuation d'Austen

L'édition de Chapman référencée ci-dessus reprend telles quelles les particularités orthographiques et ponctuationnelles d'Austen, à la différence de certaines éditions ultérieures qui s'autorisent des modernisations et des corrections parfois justifiées, parfois discutables. Dans les citations figurant dans cette étude, l'édition de référence a été rigoureusement respectée. Sans fournir une liste exhaustive des particularités reprises dans ces citations, il faut savoir à titre d'exemple qu'Austen écrit régulièrement « beleive » au lieu de « believe », « freind » au lieu de « friend », et insère bien souvent des apostrophes génitives dans des pronoms de cas possessif II, écrivant donc « her's » au lieu de « hers ». Pour prendre un autre exemple à tout hasard, dans une lettre de 1814 citée à la page 339 ci-dessous, Austen orthographie « sence » le mot « sense ». La correspondance, les écrits de jeunesse ainsi que les fragments *Sanditon* présentent, en plus des spécificités déjà mentionnées, toutes les caractéristiques de documents manuscrits de ce genre : absence de véritables paragraphes, utilisation d'abréviations afin de ne pas gâcher du papier (« w^d » pour « would », « & » pour « and » etc.), ainsi qu'une utilisation abondante de tirets. Tous ces traits sont préservés tels que Chapman a voulu les préserver. Ce choix a été fait ici essentiellement pour des raisons de simplicité, bien que pour certains lecteurs puristes d'Austen il s'agisse de préserver le charme des textes d'origine. Au-delà de ces considérations, pragmatiques ou sentimentales, dans certains cas des choix éditoriaux effacent des aspects potentiellement intéressants des écrits. Dans le cas de *Sanditon*, par exemple, la décision de Margaret Drabble de moderniser l'emploi de majuscules très XVIII^e siècle d'Austen efface certains effets intrigants du texte. En tout état de cause, les citations figurant dans l'étude ont été relues et vérifiées à plusieurs reprises, et on peut affirmer avec un degré raisonnable de certitude que tout écart apparent en termes d'orthographe ou de ponctuation constaté est d'origine.

INTRODUCTION

Dans son *Dictionnaire sémiotique* de 1979, A. J. Greimas définit la notion de « personnage » comme un terme qui « a été progressivement remplacé par les deux concepts — plus rigoureusement définis en sémiotique — d'actant et d'acteur »¹. Vingt-trois ans plus tard cette affirmation plutôt hardie peut apparaître, pour les uns, bien disposés à l'égard des espoirs de Greimas, comme un vœu pieux, pour d'autres, comme un acte de terrorisme intellectuel fort heureusement démenti par les faits : car finalement, la pérennité du terme « personnage », tout comme son équivalent en anglais « character »², semble pour l'instant assurée.

Certes, le développement culturel auquel participe Greimas à sa façon, et qui a consisté partout en Occident en une accélération décisive de l'érosion des mythes bourgeois de l'individu, a laissé des traces. Dans la littérature ou dans l'art contemporain, la représentation du moi demeure soumise au doute, et se cherche. L'attaque explicite contre le personnage — cette « notion périmée » — lancée par Alain Robbe-Grillet en 1957 garde encore sa validité :

En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.

Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne [...].³

¹ A[lgirdas] J[ulien] GREIMAS et J[oseph] COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I (Paris : Hachette, 1979).

² Nous reviendrons sur les différences de conceptualisation éventuelles qu'impliquent d'un côté le terme français « personnage », de l'autre, le terme anglais « character ».

³ Alain ROBBE-GRILLET, « Sur quelques notions périmées », 1957, in *Pour un nouveau roman* (Paris : Minuit, 1963).

Il n'est pas besoin de croire avec Robbe-Grillet à une supposée modestie de l'époque pour constater l'affaïssement des représentations fortes de l'individu. Tout en entonnant régulièrement des hymnes à la gloire de ce dernier, les sociétés des pays développés sont marquées par l'omniprésence des bureaux de sondages et de marketing, capables de prédire, au moins approximativement, en s'appuyant sur des échantillons représentatifs de chaque type socioculturel, le succès de tel candidat aux élections ou de tel produit sur le marché. Bombardé quotidiennement par de telles démonstrations scientifiques, qui ne laissent que peu de place au doute et sans lesquelles d'ailleurs aucune entreprise commerciale ne peut survivre, comment saurait-on encore croire que le comportement puisse être le ressort du seul individu ? Dans ces conditions, il est exclu de revenir vers le personnage du roman du dix-neuvième siècle, avec l'illusion de ce qu'il génère de cohérence interne psychologique et d'autonomie volitive¹. Simplement, on peut déceler au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix une certaine lassitude dans la culture occidentale à l'égard des tours de passe-passe narratologiques du roman postmoderne, de son personnage en creux, de son sujet primitif squelettique ne se déplaçant que sur les rails du schéma narratif greimasien. La littérature très récente semble être à la recherche d'un moyen de réinventer le personnage, sans tomber dans la naïveté d'un retour à ce qu'on appelle le réalisme². Un retour naïf semble en tout cas exclu. Une des stratégies qui a été adoptée, parmi d'autres, semble en effet consister à assumer explicitement une telle naïveté, à grossir le trait, à accepter le besoin de l'illusion réaliste tout en rendant manifeste l'artifice qu'implique cette représentation. C'est le cas de ce qu'il est souvent convenu d'appeler le réalisme magique. Ainsi dans le roman *Beloved*, de Toni Morrison, nous dit-on d'un des personnages, Denver, que, tandis que, tel l'auteur du roman, elle cherche à reconstruire le récit de personnes qu'elle a connues, le tissage de son récit

¹ Ces évocations de ce qui peut distinguer une représentation forte de l'individu sont un peu approximatives. Elles seront affinées au cours de l'analyse.

² Le terme « réalisme » est évidemment problématique au plus haut degré, bien qu'il s'avère, comme pour d'autres vocables tels que « Romantisme », extrêmement difficile de s'en passer. Nous ne l'emploierons jamais sans conscience des problèmes qu'il soulève.

l'amène à conférer à ses personnages « plus de vie que ne l'avait fait la vie elle-même »¹. Dans cette perspective, il est admis que le réel ne construit pas des identités complètes, lisses, stables, mais il est également convenu implicitement que le personnage et les procédés de caractérisation constituent des moyens légitimes de création de sens a posteriori du réel, peu importe qu'ils aient ou non une assise strictement rationnelle et scientifique. Pour ce qui est de l'œuvre de Toni Morrison, cette recherche d'une reconstitution sensée de l'identité s'inscrit, bien sûr, dans une perspective de quête de l'identité afro-américaine, identité insaisissable car perdue dans l'océan atlantique, dans les atrocités subies dans les vaisseaux négriers et dans la vie d'esclave, pour ceux qui survécurent au voyage, qui suivit l'arrivée en Amérique. On peut cependant considérer la démarche de Morrison comme une remotivation particulière du thème de la recherche de l'identité à un niveau plus universel, c'est-à-dire au-delà de la quête d'un moi afro-américain, la quête d'une cohérence du moi tout court. Cette recherche du moi est une recherche effectuée chez Morrison dans le récit, par le récit, par les récits dans leur multiplicité.

Le statut du personnage a donc varié dans la littérature d'après-guerre et son statut dans les théories critiques a également varié (il en est de même, donc, naturellement, dans la pratique de la critique littéraire). Il est important de tenir compte de cette relativité historique et culturelle dans notre choix d'approche du concept, ou du phénomène, qu'est le personnage dans la littérature. L'historicisme comme approche nous intéresse d'ailleurs au premier chef. Cette relativité n'exclut cependant pas la recherche d'outils d'application universelle, et notamment ceux proposés par la sémiotique. La présente thèse se donne pour objectif de tenter d'associer une approche sémiotique d'un corpus littéraire, en l'occurrence l'œuvre de Jane Austen, à une démarche plus historiciste, pour, sinon concilier, du moins confronter synchronie et diachronie. Tel est le sens d'une progression partant des structures immanentes, d'une part, que recèleraient tout récit et tout personnage, pour s'intéresser à leur incarnation dans la performance individuelle d'un auteur individuel : le texte, tissage de codes et de figures clôturé sous le nom d'un

¹ « All the while Denver was obliged to talk about what they were doing—the how and why of it. About people Denver knew once or had seen, giving them more life than life had [...]. » Toni MORRISON, *Beloved*, (1987 ; New York : Plume, 1988) 120.

auteur pris dans l'histoire matérielle et culturelle. Le terme de « performance » est employé ici dans son acception chomskyenne, opposé à « compétence », c'est-à-dire dans un sens proche de celui de la « langue » de Saussure (opposé, à son tour, à « parole »). Cette manière de voir les choses a l'avantage de libérer l'analyse de l'épistémè romantique ou du roman bourgeois où l'auteur est maître, propriétaire et source indisputés de son œuvre. En linguistique chomskyenne, le sujet parlant ne crée pas le discours de toutes pièces: il dispose simplement d'une compétence partagée avec les autres membres de sa communauté linguistique à partir de laquelle il peut effectuer des performances individuelles plus ou moins réussies. La performance est du ressort de l'individu, mais elle s'élabore sur la base de la compétence commune — les codes linguistiques et culturels reconnus comme recevables par l'inconscient collectif.

L'opposition qu'établit Roland Barthes entre « texte scriptible » et « texte lisible »¹, entre « texte » et « œuvre », est incompatible avec la conceptualisation qui sera adoptée ici. En effet, pour Barthes, le texte était par définition ouvert en tant que lieu d'entrecroisement de codes et de figures toujours en provenance d'un ailleurs, le « toujours-déjà-lu »². Le « texte », dans cette perspective, s'opposait à la notion traditionnelle d'« œuvre », propriété close d'un « auteur » qui était le garant de son sens. Cette acception de la notion de texte, telle quelle, ne peut être opératoire dans une perspective historiciste, car s'il n'est guère question de retourner vers la conception monolithique de l'auteur que cherchait à déboulonner Barthes, l'auteur demeure en revanche incontournable en tant que sujet historique, c'est-à-dire en tant que, tout au moins, un lieu très spécifique d'intersection des codes qui lui sont disponibles dans son environnement, dans son territoire historique, sociologique, géographique et culturel, disponibles pour être maniés et remaniés en fonction de la performance (au sens chomskyen du terme) qu'il est amené à effectuer dans ce territoire.

En résumé : la sémiotique greimasienne, qui cherche à expliquer le personnage en lui substituant des notions linguistico-anthropologiques absolues jugées moins

¹ Voir Roland BARTHES, *S/Z*, coll. « Tel Quel » (Paris : Seuil, 1970) 10-12; et « La mort de l'auteur », *Mantéïa V* (1968).

² Sur le « déjà-lu » et le « déjà-écrit », voir Roland BARTHES, *S/Z* 26-28.

« intuitives »¹, est elle-même à situer dans un contexte culturel et historique spécifique, mais elle est tout de même capable de fournir un certain éclairage dans la mesure où il est raisonnable d'affirmer qu'il existe des constantes dans la logique du récit, quelle que soit son origine ou son contexte. Une approche sémiotique du personnage dans l'œuvre de Jane Austen sera donc confrontée à une approche historique de cette œuvre, ou plutôt historiciste. Il faudrait en principe garder, d'ailleurs, le terme « historiciste », puisque depuis le début des années quatre-vingt il existe une véritable tendance propre au monde universitaire anglo-saxon, tendance déjà abondamment commentée comme telle, et qui justifie amplement le suffixe « -isme »². Dans la mesure, cependant, où ce terme n'a pas encore d'assise claire dans la langue française, on lui préférera désormais celui, plus conventionnel, d'« historique », mais sans vouloir nier l'intérêt que présente pour cette étude les travaux de Stephen Greenblatt sur Shakespeare ou à ceux d'autres critiques d'orientation théorique comparable.

Avant de confronter analyse sémiotique et analyse historique du personnage austénien, il faut préalablement donner de plus amples indications sur ce que l'on peut entendre par ces deux perspectives. On peut donc commencer par la sémiotique, dont il faut rappeler les principes essentiels, ainsi que ses limites et les critiques qu'elle est susceptible de s'attirer. Il conviendra ensuite de définir aussi rigoureusement que possible l'intérêt que peut avoir une approche historique, et dans quel sens cette approche est historique, pour la distinguer de certaines énumérations finalement peu édifiantes de rapports de cause à effet entre biographie et œuvre. La mise en œuvre des deux approches montre non seulement des complémentarités, mais leur incomplétude l'une sans l'autre

¹ C'est le reproche habituel que fait Greimas à des termes tels que « personnage » (notion qualifiée, comme on l'a vu plus haut, de peu rigoureuse), ou, ici, au concept de « point de vue » : « On désigne généralement par l'expression *point de vue* un ensemble de procédés utilisés par l'énonciateur pour faire varier l'éclairage, c'est-à-dire pour diversifier la lecture que fera l'énonciataire du récit pris dans son ensemble ou de certaines de ses parties. Cette notion est intuitive et trop complexe : des efforts théoriques successifs ont essayé d'en dégager certaines articulations définissables, telles que la mise en perspective et la focalisation [...] ». GREIMAS et COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.1, 284.

² Le terme « new historicism » fut inauguré par Stephen Greenblatt en 1982, dans son introduction à un numéro spécial de la périodique *Genre*. Voir Stephen Jay GREENBLATT, « *King Lear* and Harsnett's 'Devil Fiction' » *Genre* 15.1-2 (printemps-été 1982) : 239-242 ; mais aussi ed. H. Aram VEESER *The New Historicism* (Routledge, 1989) ou, sur la période romantique, Marjorie LEVINSON et al, *Rethinking Historicism : Critical Readings in Romantic History* (Blackwell, 1989). M. H. Abrams donne un compte-rendu rapide de cette mouvance dans *A Glossary of Literary Terms* (Harcourt Brace College Publishers, 1993) 248-253.

sur bien des points. Notamment, la question du code générique selon lequel fonctionne un mode de construction du personnage conduit naturellement à une analyse du rôle du genre comique et du type paradigmatique dans l'écriture austénienne. Enfin, l'étude du relevé exhaustif des occurrences du terme « character » dans l'œuvre d'Austen permettra de comparer les conclusions des chapitres précédents avec la manière dont l'auteur elle-même conçoit la représentation de l'individu.

PARTIE 1
Sémiotique et
personnage

Chapitre 1 : Mise en perspective de la sémiotique

Critique externe et critique interne

Rendre opératoire un outil critique est entre autres un travail de recul critique vis-à-vis de cet outil. Il importe de savoir d'où, précisément, on parle en tant que commentateur de discours, qu'il s'agisse d'un discours dit littéraire ou autre. Le personnage différera selon que l'on le décrive du point de vue de la sémiotique greimasienne ou d'un point de vue historiciste. Il faut donc chercher à comprendre les a priori conditionnant l'apparence que prendra le personnage dans l'une ou l'autre de ces deux perspectives. Ces partis pris peuvent être d'abord examinés en termes de l'opposition critique interne/critique externe.

En termes généraux, on peut qualifier la perspective de la sémiotique comme étant de type critique interne, et celle de l'historicisme comme une perspective de type critique externe. La première approche s'appuie sur la logique interne du texte comme base de lecture et aspire même à ne tenir compte d'aucun élément autre que stylistique (dans le sens large du terme) ; la deuxième se base sur le contexte référentiel de l'œuvre. Mais ces deux définitions demandent à être complétées. Prenons d'abord la critique interne.

La sémiotique est un type de critique interne particulièrement rigoureux et particulièrement conséquente dans la mesure où, malgré un certain nombre de manœuvres destinées à éviter l'étiquetage idéologique, elle va jusqu'au bout de sa propre logique en cherchant à créer une boucle logique parfaite entre le récit, la stylistique, et la langue. Du fait de sa rigueur scientifique et méthodologique, la sémiotique représente un stade particulièrement poussé du développement de la doctrine de l'autonomie de l'œuvre d'art, qui commence réellement en tant que théorisation critique à l'époque romantique.

A cette époque-là, cette théorisation est masquée par la notion de l'art comme expression de l'âme¹ de l'auteur, ce que Wordsworth appelle : « the spontaneous

¹ Comme « réalisme », et tout une série d'autres vocables avec lesquels la critique actuelle, à juste titre, n'est plus à l'aise, le terme « âme » pourrait être mis entre guillemets, mais dans le souci de ne pas s'adonner à un alourdissement typographique outrancier, on ne le fera pas. Il faut considérer l'ère du soupçon, pour reprendre la formule de Nathalie Sarraute, comme le contexte culturel du présent travail.

overflow of powerful feelings ».¹ Mais le fait de concevoir l'art comme autre chose que mimétique ou didactique — donc fonctionnel — constitue un pas dans la direction de l'art pour l'art. En mettant l'accent sur l'expression et sur la différence qui sépare l'artiste des gens ordinaires, le discours romantique libère l'art de sa subordination platonicienne au réel et à la cité. La notion de l'art pour l'art se manifeste de manière explicite dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle, et avec la professionnalisation et l'institutionnalisation de la critique littéraire, le vingtième siècle voit l'apparition dans le système éducatif anglais d'une application concrète de la doctrine de l'autonomie de l'œuvre d'art, sous la forme de l'exercice scolaire conçu par l'universitaire I. A. Richards, et baptisé *practical criticism*² : l'étudiant prépare en conditions d'examen un commentaire sur un poème ou un extrait de texte sans savoir ne serait-ce que le nom de l'auteur ou la date de publication du texte à commenter. L'analyse du candidat ne saurait s'appuyer que sur le jugement supposé objectif du lecteur rigoureux, affranchi de toute interférence de la part des données contextuelles, tenues pour anecdotiques.

Richards fonde sa méthode pédagogique et son approche de la littérature sur le principe de la non-référentialité de la langue littéraire, mais il postule en revanche que la fonction de la langue littéraire est émotionnelle, presque thérapeutique. Sa position demeure donc influencée, à certains égards, par une vision didactique de la littérature, et par une approche en tout cas orientée vers l'affect. Richards s'inscrit donc dans la lignée du fondateur de la tradition didactique, Aristote, qui justifie lui aussi dans la *Poétique* l'art comme quelque chose à fonction factitive, ou plus précisément, dans la pensée aristotélicienne, comme cathartique. Il reviendra donc à W. K. Wimsatt et M. C. Beardsley d'achever de théoriser l'autonomie totale de l'objet littéraire, en publiant dans les années quarante leur « Intentional Fallacy » et « Affective Fallacy »³ qui condamnent non seulement le recours à l'auteur comme clé d'interprétation de l'œuvre, mais toute

¹ « [A]ll good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings ; but though this be true, Poems to which any value can be attached, were never produced on any variety of subjects but by a man who being possessed of more than usual organic sensibility had also thought long and deeply. » Préface aux *Lyrical Ballads* (1800).

² Voir I[vor] A[rmstrong] RICHARDS, *Principles of Literary Criticism* (Cambridge : Cambridge UP, 1924) et *Practical Criticism* (Cambridge : Cambridge UP, 1929).

³ Monroe C. BEARDSLEY et W. K. WIMSATT, « The Affective Fallacy » (1946) et « The Intentional Fallacy » (1949) ; les deux articles furent repris dans W. K. WIMSATT, *The Verbal Icon: studies in the meaning of poetry* (Lexington : University of Kentucky Press, 1954).

prise en compte de la manière dont un texte affecte son lecteur, nouvelle exclusion qui va au-delà de la position de Richards.¹

On remarquera d'abord que ces courants de pensée préfigurent l'aspiration à l'objectivité intrinsèque au projet sémiotique. L'isolement du texte de son contexte va de pair avec cette croyance à la possibilité de la lecture objective, la « bonne lecture » du « bon lecteur ». Il ne manquait plus, après Wimsatt et Beardsley, que le structuralisme français des années soixante vienne proposer, sous la forme de la sémiotique greimasienne, une méthode d'analyse de textes littéraires entièrement synchronique et présentée comme rigoureusement scientifique. Un deuxième point commun réside dans le fait que cette objectivité a besoin, d'une manière ou d'une autre, de la notion de l'universel. Considérer qu'un texte apporte en lui-même toutes les clés de sa propre lecture implique toujours une approche universaliste de la littérature, car un tel postulat de départ revient à dire qu'un lecteur disons portugais avisé (qui sent bien ce qu'est la condition humaine et qui sait « bien lire ») du seizième siècle et un lecteur anglais avisé du vingtième siècle pourraient se mettre d'accord sur la valeur et le sens d'un texte : les âmes nobles de toute la planète et de toute l'Histoire pourraient se reconnaître dans les mêmes œuvres; elles verraient toutes les clés de lecture que le texte a déjà en lui. Ainsi le conseil de Richards à l'étudiant qui veut apprendre à bien lire un poème est-il le suivant :

Sit by the fire (with eyes shut and fingers pressed firmly upon the eyeballs) and consider with as full 'realisation' as possible :—

- i. Man's loneliness (the isolation of the human situation).
- ii. The facts of birth, and of death, in their inexplicable oddity.
- iii. The inconceivable immensity of the Universe.
- iv. Man's place in the perspective of time.
- v. The enormity of his ignorance,

not as gloomy thoughts or as targets for doctrine, but as the most incomprehensible and inexhaustible objects for meditation there are; then in the glow of their emotional reverberation pass the poem through the mind, silently reciting it as slowly as it allows. Whether what it can stir in us is important or not to us will, perhaps, show itself then.²

¹ Il est entendu que Richards ouvre la voie à cette approche. Dans *Practical Criticism*, il fustige les excès de subjectivité de ses étudiants-cobayes, classant les erreurs de lecture de ce type sous les appellations « mnemonic irrelevances » et « sentimentality » (bien que l'inhibition soit également à éviter). Voir RICHARDS, *Practical Criticism* 15-16.

² RICHARDS, *Practical Criticism*, chapitre VII, « Doctrine in Poetry » 290-291.

La critique interne et synchronique nécessite un cadre englobant de ce type, vague et grandiloquent, puisqu'elle se prive de tout contexte plus spécifique. Le seul contexte possible est donc « la condition humaine ». Or ce cadre englobant apparaît implicitement en sémiotique greimasienne dans le terme « immanence ». Nous verrons plus loin le rôle joué par cette universalité cachée dans l'argumentation de la sémiotique.

La critique externe, elle, est en passe de faire un retour sur la scène critique sous une forme inattendue, ayant été évincée de la place dominante qu'elle occupa sans rivale jusqu'à, disons en schématisant, l'intervention de Richards. Auparavant la critique externe avait été *de facto* le mode d'analyse dominant puisque personne ne proposait autre chose, du moins explicitement. L'acte de commenter des textes entraînait forcément une certaine discussion de technique et de style, mais ces éléments n'étaient considérés que comme une ornementation du message ou contenu du texte.

Pour prendre à titre d'exemple l'époque de notre corpus, le travail du critique au temps de Jane Austen consistait essentiellement, pour ce qui est des personnages, à se demander si ceux-ci servaient bien une démonstration morale, et si cette démonstration était elle-même recevable. Les commentateurs de l'époque commençaient à s'intéresser également à la vraisemblance psychologique des personnages, mais dans les deux cas, ce qui retenait le commentateur étaient les rapports entre le texte et la réalité extratextuelle. Dans le cas de la perspective de la démonstration morale, ce sont les rapports entre le texte et son destinataire qui sont en cause : l'art considéré comme didactique. En ce qui concerne la vraisemblance psychologique, ce sont les relations entre le texte et son objet, le réel, qui sont analysées : l'art conçu comme mimétique. On s'intéressait peu, en revanche, à l'auteur lui-même et à la genèse du texte, ce troisième axe¹ de la critique externe étant encore peu développé.

L'avènement de l'auteur comme garant du sens de l'œuvre, l'auteur auquel font allusion tout en le rejetant Wimsatt et Beardsley, appartient à l'époque postromantique.

Le développement d'une vision de l'art comme expression de l'individualité de l'artiste constitue un aspect déterminant pour ce nouveau pan de la critique externe. Parallèlement se développe une conscience grandissante de la manière dont l'individu est pris dans un réseau de relations de cause à effet, une conscience de la manière dont il est le produit de son milieu et de son temps, et des événements de sa vie. Cette prise en compte de la causalité se traduit dans la représentation du personnage, dans la mesure où l'on attache de plus en plus d'importance à la vraisemblance psychologique de celui-ci, mais elle se manifeste également dans la manière de concevoir l'auteur.

Les deux penseurs les plus exemplaires à l'égard de ce développement sont les Français Charles Sainte-Beuve (1804–1869) et Hippolyte Taine (1828–1893). Si l'intérêt que porte Sainte-Beuve à l'auteur se mélange à un engouement très romantique pour l'individu en général, la critique de Taine a quelque chose de plus dur, de plus froidement « scientifique » — dans le sens fort du terme que lui donnaient les apôtres du Progrès qui abondaient à l'époque — s'inscrivant dans la lignée positiviste de la pensée d'Auguste Comte (1798–1857). Pour Taine, un texte littéraire est l'expression de la psychologie d'un individu, qui à son tour est l'expression, selon la formule devenue célèbre, de « la race, [du] milieu, et [du] moment »² qui déterminent cette psychologie. L'homme n'est qu'un « animal d'espèce supérieure »³ et son comportement, même son comportement d'écrivain, qui n'est que celui d'un animal qui manie exceptionnellement bien les signes, peut être observé et analysé à la manière dont les naturalistes observent et analysent le comportement des autres animaux.

De telles approches ont leurs avatars au vingtième siècle, et non pas uniquement dans le cadre de complaisances bourgeoises vis-à-vis de cette nouvelle preuve de la gloire de l'individu qu'est l'auteur-célébrité. Le phénomène de l'auteur-vedette, qui persiste

¹ Une partie de l'argumentation ici est bâtie sur les distinctions établies par M. H. ABRAMS dans le premier chapitre de son ouvrage *The Mirror and the Lamp*. Pour Abrams, on peut distinguer quatre « pôles » d'attraction dans le discours critique : l'univers réel (théories mimétiques), le lecteur (théories pragmatiques), l'auteur (théories expressives), l'œuvre elle-même (théories objectives). Voir M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford : Oxford University Press, 1953) Ch I.

² Voir l'introduction de Hippolyte TAINÉ, *Histoire de la littérature anglaise*, t. I (Paris, 1863) iii–xlvi.

³ TAINÉ, *Essais de critique et d'histoire* (Paris, 1858).

jusqu'à nos jours¹, prenant même, d'un certain point de vue, une ampleur inégalée à notre époque, relève surtout de la tradition romantique de la critique externe, qui se soucie d'abord de l'auteur comme source d'expression de son moi dans toute la profondeur spirituelle de celui-ci. Mais il existe aussi une tradition critique marxiste qui relève, de manière incontournable étant donné ses prémisses, de la critique externe. Elle se préoccupe tantôt de l'effet de l'œuvre sur le lecteur (approche didactique rebaptisé réalisme socialiste), tantôt de la correspondance entre représentation et réel (l'articulation entre superstructure idéologique et base matérielle socio-économique),² tantôt de l'auteur, mais au lieu d'être traité en lui-même et pour lui-même, l'auteur est alors considéré comme un sujet historique pris dans son contexte socio-économique.

Ce type de critique externe centré sur l'auteur ressemble à bien des égards à la critique de Taine — elle aussi peu complaisante à l'égard de l'auteur en lui-même — mais elle est heureusement et très logiquement débarrassée de la notion extrêmement néfaste de race qui viciait la formule tripartite tainienne. L'intérêt relativement récent porté par certains critiques à des approches historiques rénovées s'inscrit aussi bien dans cette dernière perspective de relations entre l'auteur (en tant que sujet historique) et œuvre (texte), que dans celle de l'étude des rapports entre représentation (idéologique) et réalité (matérielle).

Cette distinction méthodologique entre critique interne et critique externe est essentielle comme fondement de la discussion de la sémiotique et de l'approche historique comme perspectives sur le personnage. La sémiotique a bien des aspects en commun avec les autres écoles de critique interne depuis Richards, dans la mesure où elle aspire à la lecture objective sans prise en compte d'éléments de contexte historique, et où, comme dans le cas de ces autres écoles, l'absence de contexte précis implique un contexte absolu et immuable comme cadre de référence à l'acte critique : dans son cas, l'immanence. L'approche historique qui sera adoptée ici (approche externe), de son côté, écarte la théorie de la lecture objective (approche interne) du « bon lecteur », lecteur suffisamment cultivé et sensible pour apprécier les mêmes textes que d'autres bons

¹ Phénomène baptisé « l'effet Pivot » par Alain BONY (LYON II) lors d'une séance de l'atelier de recherche GERA à l'Université de Nancy II (14 mars 1998).

² Le meilleur exemple de ce type d'approche est sans doute le travail du critique hongrois Georg Lukács (1885–1971). Voir Georg LUKÁCS, *Wider den missverstandenen Realismus* (Hamburg, 1958).

lecteurs, quelle que soit le moment de l'histoire auquel il se trouve et quel que soit le milieu sociologique et géographique dont il est issu. La nouvelle approche historique tend à établir une relativité entre textes et privilégie plutôt une aspiration à l'objectivité — mais à une objectivité particularisante — dans l'analyse du réel socio-économique auquel les représentations littéraires doivent être comparées. On peut désormais aborder ces deux approches, sémiotique et historique, l'une après l'autre, afin de dégager leurs configurations de lecture du récit et, plus particulièrement, du personnage de roman.

Immanence et universalité

Il existe des approches du personnage d'orientation critique interne autres que celle de l'école greimasienne. Cette dernière pousse cependant jusqu'au bout la logique universaliste commune à la plupart des lectures de ce type. Bien des approches critiques partent implicitement de ce principe. La sémiotique, elle, postule explicitement une nature immanente de la structuration du sens. En adoptant ce principe, la sémiotique a le mérite, à la différence de certaines démarches critiques plus ou moins humanistes, d'être claire d'un point de vue méthodologique.

Le principe de l'immanence en sémiotique est un legs du linguiste Hjelmslev qui l'élabora en s'appuyant sur les travaux de Ferdinand de Saussure. Si la langue est un objet qui n'est ni purement physique, selon Hjelmslev, ni purement mental, mais qui se situe à un point de convergence du physique et de mental (le signe, point de convergence du signifiant et du signifié), alors l'étude de l'objet linguistique doit s'affranchir de toute considération extralinguistique et la relation signifié/signifiant n'est pas de nature logiquement nécessaire. Il ne reste donc plus que l'économie libre des relations entre signes, entre signifiés, et entre signifiants, économie à étudier par conséquent sous l'angle de la seule forme.¹ Partant de ce principe, Greimas a cherché dans son ouvrage *Sémantique structurale* à voir dans le récit les traces (la manifestation) d'une immanence

¹ Voir GREIMAS et COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 155, 181.

génératrice de sens, ou en tout cas, d'une immanence qui structurerait le sens¹. Cette prétention à l'universalité s'appuie sur deux axes de réflexion qui se recoupent : le premier est anthropologique, le deuxième, linguistique.

L'ancrage anthropologique de la sémiotique

Les prémisses de l'approche greimasienne sont anthropologiques dans la mesure où l'universalité à laquelle elle se réfère ressort d'un réel logiquement antérieur, qui sert de dénominateur commun à l'espèce humaine, dénominateur commun certes minimal dans son raisonnement mais implicitement présent: l'idée qu'il puisse exister une condition et une expérience humaines communes à tout être doté du pouvoir du Verbe. Greimas lui-même affirme donc l'enracinement du schéma narratif sémiotique dans la vie : « [...] le schéma narratif constitue comme un cadre formel où vient s'inscrire le 'sens de la vie' avec ses trois instances essentielles: la qualification du sujet, qui l'introduit dans la vie; sa 'réalisation' par quelque chose qu'il 'fait'; enfin, la sanction — à la fois rétribution et reconnaissance — qui seule garantit le sens de ses actes et l'instaure comme sujet selon l'être ».²

Une telle formulation est évidemment très significative dans le contexte de l'étude du personnage de roman, mais ce qui frappe d'abord, sur le plan méthodologique général, est qu'elle admette un réel et une condition humaine qui apparaissent comme logiquement antérieurs au sens. Sous la rubrique « immanence » du dictionnaire sémiotique, pourtant, Greimas évite d'avoir à se prononcer sur ce problème:

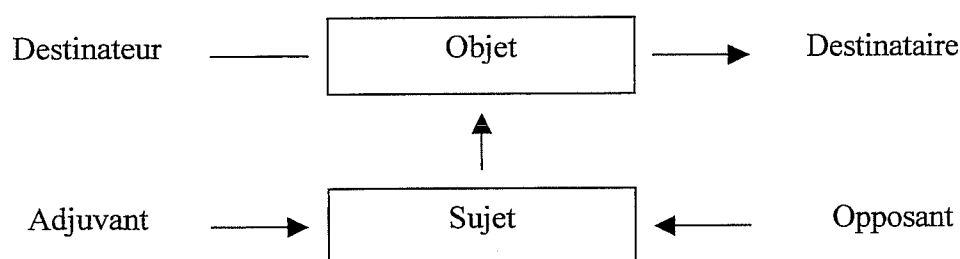
L'affirmation de l'immanence des structures sémiotiques soulève [...] un problème d'ordre ontologique, relatif à leur mode d'existence : tout comme autrefois on s'était interrogé, à propos de la dialectique, pour savoir si elle était inscrite « dans les choses » ou « dans les esprits », la connaissance des structures sémiotiques peut être considérée soit comme une description, c'est-à-dire comme une simple explicitation des formes immanentes, soit comme une construction si le monde est seulement

¹ Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, (Paris : Larousse, 1966; rééd. Paris : P.U.F., coll. « Formes sémiotiques », 1986).

² GREIMAS et COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 245.

structurable, c'est-à-dire susceptible d'être « informé » par l'esprit humain. Il nous semble opportun, pour écarter de la théorie sémiotique toute querelle métaphysique, de se contenter de la mise en place de certains concepts opératoires, en dénommant univers sémantique (le « il y a du sens ») toute sémiotique antérieurement à sa description, et objet sémantique son explicitation à l'aide d'un métalangage [...] construit.¹

La rigueur méthodologique ici est impressionnante, mais en voulant « écarter » les « querelles métaphysiques », Greimas aspire à une pureté et à une légitimité scientifiques finalement suspectes. La sémiotique se fonde bien sur des a priori anthropologiques, sur un « enracinement dans la vie ». Le schéma actantiel greimasien se décline, rappelons-le, de la manière suivante :²



Ce schéma est désormais bien connu. On le retrouve jusque dans certains manuels de français de troisième voire de quatrième. Selon le premier tome du dictionnaire sémiotique, comme on l'a vu,³ les différents postes actantiels occupés par tel ou tel acteur du récit doivent remplacer le terme désuet de personnage. Ce schéma est fondamental pour la sémiotique en général et pour ce que la sémiotique a à dire sur le personnage en particulier. Or, avec ses Sujet, Objet, Opposant, Adjuvant, Destinateur, Destinataire, il se fonde sur un postulat minimal à l'égard du réel et de l'expérience : qu'il existe un moi-Sujet, qu'il existe le non-moi ; le non-moi visé ou désirable, c'est-à-dire l'Objet; le non-

¹ GREIMAS et COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 181. Pour clarifier les choses, il semble opportun d'indiquer que lorsque Greimas parle ici d'« une sémiotique », plutôt que de « la sémiotique » en général, il s'agit du sens de « sémiotique-objet » ou de « grandeur manifestée quelconque, que l'on se propose de connaître » (339). Greimas propose comme traduction anglaise de « grandeur » le terme « entity » ; il définit « grandeur » en français comme « ce 'il y a' dont on présume l'existence sémiotique, antérieurement à l'analyse qui y reconnaîtra une unité discrète, et dont on ne postule que la comparabilité avec d'autres grandeurs du même ordre » (168).

² Le schéma actantiel paraît la première fois dans *Sémantique structurale* 180.

³ Voir *supra*, 14.

moi qui aide, ou Adjuvant ; le non-moi qui freine ou Opposant; et, plus curieusement au premier abord, le non-moi pour qui ou pour quoi le moi agit, c'est-à-dire le Destinateur. La prémisse implicite de ce postulat de départ est que chaque communauté humaine a créé un système de signes avec sujet, objet, relations sujet-objet (disons de type accusatif) et leurs diverses modalisations, objet indirect, relations sujet-objet indirect (de type datif), des adverbiaux (« le non-moi qui aide, le non-moi qui freine »), et que chaque communauté humaine a engendré des récits qui tendent un miroir de syntaxe narrative à cette syntaxe phrastique, car aussi réduit soit-il, ce niveau de conceptualisation du réel est commun à tous les êtres humains. Tel est bien, malgré toutes ses tentatives de fuite dans l'abstraction pure, ce qu'affirme la sémiotique greimasienne.

Sa réticence vis-à-vis d'une expérience universelle apparaît pourtant dans le choix même du terme « immanence » : en effet, ce terme est préféré comme notion opératoire en sémiotique à celui de « transcendance » car, pour faire allusion à l'opposition traditionnelle de ces deux termes en théologie, le sémioticien est prêt à admettre du bout des lèvres un dieu structurateur du sens présent dans chacun de nous, au niveau le plus primitif de notre contact commun avec le réel et avec l'autre, mais non pas un Dieu transcendant, point de fuite vers lequel tendraient les lignes parallèles de nos vies. Si réel universel il y a, celui-ci est à chercher dans la diversité : si l'ethnologie et l'anthropologie ont tant contribué à l'avènement et à l'avancement des recherches sémiotiques, c'est, selon Greimas et Courtès,

[...] dû au fait, tout d'abord, que l'ethnologie apparaît comme la discipline la plus rigoureuse par les exigences qu'elle s'impose, et, d'autre part, à ce que, consciente du relativisme culturel que lui rappelle sans cesse l'objet même de ses recherches, elle a dû s'attaquer à l'euro-péo-centrisme et le dépasser en développant une problématique de l'universalité des objets culturels et des formes sémiotiques.¹

La perspective adoptée par la sémiotique est donc de type universaliste, mais son universalisme se fonde sur l'anthropologie et la diversité culturelle qu'une multitude de communautés humaines ont élaborées à partir d'un certain nombre d'outils destinés à

¹ GREIMAS et COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 134-135.

structurer le sens, outils baptisés immanents, et qui, une fois identifiés, se passent de commentaire : ils n'auraient pas de sens en soi. L'opposition traditionnelle entre immanence et transcendance est utile de ce point de vue, car la transcendance impliquerait un sens à donner à la structuration du sens. La sémiotique serait donc, du fait de sa limitation à la notion de l'immanence, idéologiquement non marquée.

Cette prétendue pureté idéologique et les doutes que l'on peut avoir à son égard fera l'objet d'une discussion ultérieure. Il faut d'abord se tourner vers la deuxième axe sur laquelle la sémiotique s'appuie dans ses fondements, c'est-à-dire la linguistique.

L'ancrage linguistique de la sémiotique

Que la sémiotique revendique son enracinement dans la linguistique est bien sûr une évidence. On peut en revanche analyser plus en profondeur la manière dont la linguistique légitime en circuit fermé le niveau immanent, donc universellement applicable, qui guide l'analyse sémiotique. En effet, si l'anthropologie a permis à la sémiotique de justifier un certain nombre d'invariants (les phases du schéma narratif canonique correspondant à des stades de la vie, les postes actantiels correspondant à une structuration de base moi/non-moi, etc.), c'est l'écho que trouvent de tels invariants dans les mécanismes du langage qui les fixe en tant que concepts opératoires dans l'étude de la structuration du récit. Le schéma narratif, par exemple, a d'abord été élaboré à partir du travail de V. Propp sur le conte populaire russe, c'est-à-dire l'inventaire d'un nombre limité de fonctions (trente-trois en tout, dont « prohibition », « décision du héros », « retour », etc.) apparaissant systématiquement dans l'échantillon étudié.¹

¹ Voir Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, trad. franç., coll. « Points » (Paris : Seuil, 1970) ; texte russe publié à Leningrad, 1928. En 1966, pour *Sémantique structurale*, Greimas travaillait sur la traduction anglaise de Laurence SCOTT (Austin et Londres : University of Texas Press, 1958). Le travail de Propp avait déjà été abondamment commenté par Claude LEVI-STRAUSS dans « La structure et la forme : réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp », chapitre VIII du 2^{ème} tome d'*Anthropologie structurale* (Paris : Plon, 1973/1974).

Un facteur ressort parmi les autres qui amenèrent Greimas à conclure à la possibilité de construire des modèles universels. En effet, en réduisant et en définissant mieux les grandes instances de la structuration du récit postulées par Propp, il croyait voir une correspondance entre ces instances et les mécanismes du langage. Parmi ces mécanismes se trouve le fameux carré sémiotique qui constitue pour bien des commentateurs l'essence de l'approche greimasienne. Par exemple, Greimas parvient, par un processus de réduction et de redéfinition, à la fonction « mandement », couplée avec « acceptation » selon une relation d'implication sur la « deixis positive » d'un carré sémiotique dont la « deixis négative » est constituée du couple « prohibition » / « violation ».¹ Par ce processus, Greimas réduit les fonctions en visant « un seul niveau de généralité choisi », c'est-à-dire en cherchant le niveau paradigmatique le plus abstrait (le plus immanent) possible. Il s'agit en somme de chercher des sortes de dénominateurs communs sémantiques les plus élémentaires possibles. En plus de leur caractère élémentaire il doit pouvoir être démontré de ces dénominateurs communs sémantiques qu'ils sont reliés entre eux par des relations structurelles telles que celles qui constituent le carré sémiotique (relations de contradiction, de contrariété, de complémentarité etc.). Le principe alors est que le sens ne saurait reposer sur des unités indépendantes. Le sens d'une unité sémantique selon Greimas n'est jamais inné. Pour lui, conformément aux principes généraux qui unissent la mouvance structuraliste de son époque, le sens fonctionne par le biais de la différenciation et de l'opposition.

Mais Greimas effectue également, entre *Sémantique structurale* et le premier tome du *Dictionnaire sémiotique*, une assimilation de sa notion des trois épreuves² du schéma narratif canonique à certains rouages de l'acte de communication. Aussi l'« épreuve qualifiante » est-elle identifiée à la compétence issue de la linguistique générative chomskyenne, l'« épreuve décisive » à notion de performance pour la même école. Enfin, un rapprochement s'opère entre l'« épreuve glorifiante » et la notion de « reconnaissance » en linguistique (reconnaissance du message, du code), à quoi

¹ Nous suivons dans notre emploi des guillemets ici une des pratiques couramment employées par Greimas lui-même, pour désigner les termes d'une catégorie sémantique en insistant ainsi sur le fait qu'il ne s'agit pas de lexèmes, mais de sèmes (traits de sens). L'autre pratique greimasienne pour rappeler le niveau non lexical, ou sous-lexical, de l'existence des sèmes, est d'employer des caractères italiques.

² Voir *Sémantique structurale* 196-197, 205-6; et GREIMAS et COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 244.

s'associe étroitement le principe du contrat initial (contrat entre Destinateur et héros-Sujet-destinataire définissant la « mission » de celui-ci, mais aussi contrat implicite entre énonciateurs partageant le même code, qui acceptent, en étant de la même communauté linguistique, de se comprendre).

Cette série de rapprochements est fascinante sur le plan de l'analyse du récit, car elle aboutit à une représentation des schémas canoniques comme véritable mise en scène, comme étalage le long d'un axe temporel fictif, des données permanentes qui cadrent l'acte langagier. Les épreuves, « plutôt [...] des ornements figuratives d'opérations logiques plus profondes »¹, ne sont dès lors rien d'autre que les reflets de ces données. S'il y a une phase « compétence » du récit (à comparer à la figure narrative qu'est l'épreuve qualifiante), c'est que la situation de communication exige des énonciateurs une compétence à partir de laquelle ils pourront effectuer une performance (assimilable à l'épreuve décisive) consistant à construire un message. La reconnaissance (à comparer à l'épreuve glorifiante) en tant que phase du récit correspond à la reconnaissance permanente des messages des actes de communication, c'est-à-dire à la reconnaissance de la conformité d'énoncés au contrat qui lie tout membre d'une communauté linguistique à tout autre membre de cette communauté. Un tel postulat présente un intérêt certain pour qui veut comprendre comment le personnage joue ou met en scène les conditions inhérentes à sa propre transmission en tant que construction sémantique.

Mais le fait que la sémiotique greimasienne représente la production du sens comme essentiellement mue par la réflexivité, c'est-à-dire le fait de tendre constamment un miroir aux données fondamentales de la situation d'énonciation, met en doute sa prétendue neutralité idéologique. Du haut de son statut de lexicographe de formation et de linguiste authentique, Greimas ne daigne jamais vraiment commenter cette mise en abyme permanente qui se trouverait dans tout récit. Il revient à Barthes, en tant que porte-parole d'un structuralisme plus flamboyant, provocateur, et moins soucieux de rigueur scientifique, d'explicitier les choses, dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits » :

[...] [L]e récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est, d'une

¹ GREIMAS et COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 245.

certaine manière, l'ébauche d'un petit récit. Bien qu'elles y disposent de signifiants originaux (souvent fort complexes), on retrouve en effet dans le récit, agrandies et transformées à sa mesure, les principales catégories du verbe : les temps, les aspects, les modes, les personnes ; de plus, les « sujets », eux-mêmes opposés aux prédicats verbaux, ne laissent pas de se soumettre au modèle phrastique : la typologie actantielle proposée par A. J. Greimas retrouve dans la multitude des personnages du récit les fonctions élémentaires de l'analyse grammaticale. L'homologie que l'on suggère ici n'a pas seulement une valeur heuristique : elle implique une identité entre le langage et la littérature (pour autant qu'elle soit une sorte de véhicule privilégié du récit) : il n'est plus guère possible de concevoir la littérature comme un art qui se désintéresserait de tout rapport avec le langage, dès qu'elle en aurait usé comme d'un instrument pour exprimer l'idée, la passion ou la beauté : le langage ne cesse d'accompagner le discours en lui tendant le miroir de sa propre structure : la littérature, singulièrement aujourd'hui, ne fait-elle pas un langage des conditions mêmes du langage ?¹

En tout état de cause, la réponse à la question que pose Barthes est pour 1966, l'année où il la posait, évidemment l'affirmative. Mais comme on l'a déjà remarqué plus haut, que la littérature d'après-guerre ait fait « un langage des conditions mêmes du langage » ne démontre que le fait que cette littérature et cette époque se placent sous le signe d'une culture bien particulière et, sans doute, historiquement explicable. Pour Barthes toute la littérature depuis environ 1850, date approximative où il fixe la « désintégration de la littérature classique », depuis Flaubert surtout, est tournée vers la problématique du langage.¹ Certes, il ne fait aucun doute qu'à partir de cette période l'idée de l'autoréférentialité de l'œuvre d'art commence à apparaître de manière de plus en plus explicite dans les théories littéraires et dans la critique littéraire occidentales. Cette problématique n'épuise cependant pas toutes les possibilités d'interrogation intellectuelle de la culture depuis Flaubert. L'application exclusive, de manière tout à fait anachronique, d'une telle problématique à Jane Austen serait encore plus discutable.

De telles difficultés soulèvent à nouveau le problème de la neutralité suspecte de la sémiotique comme instrument d'analyse littéraire, et *a fortiori*, même si l'on se contente de l'histoire littéraire selon Barthes, pour un auteur mort quarante ans avant la publication de *Madame Bovary*. Cette neutralité est en effet discutable parce que la sémiotique greimasienne dans son application a tendance à déboucher sur des analyses qui font du reflet, dans le récit, des données fondamentales de l'énonciation, le seul vrai sens d'un

¹ Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », repris dans *L'Aventure sémiologique* (Paris, Seuil : 1985) 172 ; paru d'abord dans *Communications* 8 (1966).

texte : le langage ne ferait, selon de telles analyses, que se mettre éternellement en scène, sous des formes plus ou moins élaborées. Il en a découlé, depuis les années soixante et la mouvance structuraliste dont fit partie la sémiotique greimasienne, un type de lecture littéraire que d'aucuns ont ressenti comme le produit d'une « idéologie linguistique »², stérile et nihiliste, mais versant volontiers, et paradoxalement, dans une sorte de mystique³.

Selon ses critiques, ce type de lecture utiliserait finalement le langage non pas comme ancrage analytique immanent, mais comme signifié transcendant épuisant le sens du texte par l'affirmation de l'absence du sens. Loin d'être un principe purement mécanique qui structure le récit, l'autoréférentialité qui va de pair avec l'ancrage linguistique décrite plus haut devient elle-même une sorte de sens fondé sur l'absence de sens. Elle prend de ce fait un statut transcendant, en tant que clé de lecture universelle. Selon Jacques Derrida, une des fonctions de Dieu dans la pensée occidentale a été de garantir la valeur des signes de manière absolue, c'est-à-dire en termes de présence ou de valeur positive. D'après Derrida, depuis Saussure on sait qu'il n'existe qu'une économie de valeurs sémantiques glissantes et interdépendantes, qui n'ont aucune existence positive et ne sont que la trace d'un renvoi à d'autres signes qui renvoient à d'autres signes à leur tour dans un enchaînement de différence à l'infini. Comme l'affirme Derrida, « l'absence de signifié transcendant étend à l'infini le champ et le jeu de la signification »⁴.

Or paradoxalement, le rôle de clé de lecture souvent joué par l'autoréférentialité, rôle vers lequel la sémiotique peut sembler la pousser, l'érige justement en une sorte de nouveau signifié transcendant, à la place de Dieu. Le paradoxe n'est d'ailleurs

¹ C'est ce qu'il affirme dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Voir Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil : 1953) 9.

² Tel le critique d'approche socio-politique Michel Crouzet en parlant de Stendhal: « S'étonnant de l'immense investissement qui préside de nos jours à l'intérêt pour le langage, qui est en même temps sa mise en question, le sociologue se demande s'il est 'impossible d'éviter le discours sur le discours, la logologie ou la logographie', ou encore la 'logophobie'; parler de Stendhal et du langage ne vise pas à 'vérifier' l'idéologie linguistique qui sévit maintenant » (Michel CROUZET, *Stendhal et le langage*, coll. « Bibliothèque des Idées » (Paris : Gallimard, 1981) 11). Crouzet cite ici, à son tour, H. LEFEBVRE, *Le Langage et la société* (Paris : Gallimard, 1966) 22-26.

³ « Qu'entendez-vous par 'mystique'? — Ce qui présuppose l'abdication de la raison. » André GIDE cité par *Le Petit Robert* sous l'entrée « mystique ».

⁴ Jacques DERRIDA, « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », conférence prononcée au Colloque international de l'Université Johns Hopkins (Baltimore) sur *Les Langages critiques et les sciences de l'homme*, le 21 octobre 1966, reprise dans *L'Écriture et la différence* (Paris : Seuil, 1967) 411.

qu'apparent, car une insistance sur l'autoréférentialité du langage, et la tendance qu'aurait la littérature à mettre en valeur cette autoréférentialité, permet de réintroduire dans la lecture critique les mêmes extases, le même vertige inspirés par l'inaccessibilité du réel que ceux inspirés par les mystères du Tout-Puissant. Dieu, en tant que référent ultime supposé en dehors des systèmes langagiers, a certes servi comme l'affirme Derrida à garantir la cohérence du sens, voire la possibilité du sens. Les constructions mythiques qui légitiment cette garantie se fondent cependant sur une nature divine représentée comme, justement, impossible à représenter, indescriptible, indicible, ce qui constitue finalement une manière de concevoir la présence divine parfaitement adaptée à la fonction que, selon Derrida, cette présence devait remplir. Dans cette perspective, la surexploitation de la notion d'autoréférentialité dans une certaine critique contemporaine, avec son cortège d'allusions béates au vide et à l'indicible n'apparaît que comme une variante sur un thème bien connu.

Voilà donc quelques raisons de se méfier de l'usage que la sémiotique fait de la linguistique dès lors que celle-ci lui sert en quelque sorte d'alibi pour un refus — parfois quelque peu complaisant — de voir du sens dans le texte, et par extension dans le réel; c'est-à-dire un refus de toute interprétation de ce réel. Une autre raison est que la sémiotique doit être elle-même historicisée, restituée dans son contexte culturel et historique.

Historicisation de la sémiotique : l'immanence comme idéologie

Jean Baudrillard n'a été que l'un des nombreux observateurs à constater que la sémiotique se situe dans une période culturellement très préoccupée, sinon obsédée, par le code et le programme, mais il est justifiable de le citer longuement car il fait la synthèse de bien des questions que soulève ce contexte historico-culturel :

Les grands simulacres construits par l'homme passent d'un univers de lois naturelles à un univers de structures et d'oppositions binaires. Après la métaphysique de l'être et des apparences, après celle de l'énergie et de la

détermination — celle de l'indéterminisme et du code. Contrôle cybernétique, génération par les modèles, modulation différentielle, feed-back, question/réponse etc. : telle est la nouvelle configuration opérationnelle [...]. La digitalité est son principe métaphysique (le Dieu de Leibniz), et l'A.D.N. est son prophète. C'est en effet dans le code génétique que la « genèse des simulacres » trouve aujourd'hui sa forme accomplie. A la limite d'une extermination toujours plus poussée des références et des finalités, d'une perte de ressemblances et des désignations, on trouve le signe digital et programmatique, dont la « valeur » est purement tactique, à l'intersection d'autres signaux (corpuscules d'information/test), et dont la structure est celle d'un code micromoléculaire de commande et de contrôle.

[...] rien n'a changé — simplement l'ordre des fins le cède au jeu des molécules, et l'ordre des signifiés au jeu des signifiants infinitésimaux, réduits à leur commutation aléatoire. Toutes les finalités transcendantes réduites à un tableau de bord. C'est pourtant toujours le recours à une nature, à l'inscription dans une nature « biologique » : en fait une nature phantasmée comme elle l'a toujours été, sanctuaire métaphysique non plus de l'origine et des substances, mais cette fois du code : il faut que le code ait une assise « objective ». [...]

Pratiquement et historiquement, cela signifie la substitution au contrôle social par la fin (et la providence plus ou moins dialectique qui veille à l'accomplissement de cette fin) d'un contrôle par la prévision, la simulation, l'anticipation programmatrice, la mutation indéterminée, mais régie par le code. Au lieu d'un processus finalisé selon son développement idéal, on a affaire à une génération par le modèle. Au lieu d'une prophétie, on a droit à une « inscription ». Il n'y a pas de différence radicale entre les deux. Seuls changent, et, il faut le dire, se perfectionnent fantastiquement, les schèmes de contrôle. D'une société capitaliste productiviste à un ordre néo-capitaliste cybernétique, qui vise cette fois au contrôle absolu : telle est la mutation à qui la théorisation biologique du code donne ses armes. Cette mutation n'a rien d'« indéterminé » : elle est l'aboutissement de toute une histoire où successivement Dieu, l'Homme, le Progrès, l'Histoire elle-même se meurent au profit du code, où la transcendance se meurt au profit de l'immanence, celle-ci correspondant à une phase bien plus avancée dans la manipulation vertigineuse du rapport social.¹

Pour Baudrillard, donc, comprendre le personnage en termes de schéma actantiel et de schéma narratif revient simplement à participer à une phase historique du capitalisme et à une nouvelle organisation de l'économie et des rapports de pouvoir. Dans cette perspective, ce qui caractérise la représentation du moi du roman du dix-neuvième siècle (et dans une moindre mesure de celui du dix-huitième siècle) est le mouvement en avant vers la destinée psychologiquement prédéterminée du personnage (« Character is fate »²). Ce mouvement en avant du récit, et des personnages qui le portent, est le reflet formel de

¹ Jean BAUDRILLARD, *L'Echange symbolique et la mort*, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines » (Paris : Gallimard, 1976) 89-93.

² Thomas HARDY, *The Mayor of Casterbridge* (1886), Ch XVII. La note de l'édition Macmillan indique que la source de cette idée chez Novalis est la pièce *Heinrich von Ofterdingen*, dans laquelle figure la citation suivante : « Das Schicksal und Gemüt Namen eines Gegriffes sind ». Il est cependant probable que Hardy a obtenu la citation par le biais du roman de George Eliot, *The Mill on the Floss*, chapitre VI : « 'Character', says Novalis in one of his questionable aphorisms, 'Character is destiny' ».

l'idéologie du progrès, puisque si l'Histoire a une fin, alors les histoires auront, elles aussi, un début et une fin bien définis. Mais il est aussi, d'autre part, lui-même imprégné d'un optimisme à l'égard de la raison qui va de pair avec cette idéologie, car structurer le récit avec un début et une fin bien définis, et un parcours implacablement logique entre les deux, implique une grande confiance à l'égard de la capacité de la science de rendre compte de tout : les comportements des personnages seront tels ou tels et pas autrement, et les événements qui découleront de ces comportements devront être tout aussi nécessaires, conformes à la raison positiviste qui éclaire le Progrès.

La notion de destin ou d'implacabilité du mouvement en avant n'est certes pas le monopole du roman réaliste du dix-neuvième siècle. Frank Kermode, notamment, a fait remarquer que la logique du récit occidental se calque sur celle de la Bible et du mouvement vers la révélation¹. Le fidèle de Greimas répondra, soit dit en passant, que la Bible elle-même ne fait que suivre le schéma narratif sémiotique de manipulation-compétence-performance-sanction, dans lequel la Genèse apparaît comme la phase manipulation avec intervention du Destinataire, rupture du contrat et instauration d'un état de Manque, et le jugement dernier est un exemple on ne peut plus clair d'une phase reconnaissance-sanction.

En tout état de cause, ce qui préoccupe Baudrillard est la comparaison entre l'idéologie du récit du dix-neuvième et ce qu'il perçoit comme l'idéologie de la sémiotique. Or le récit du dix-neuvième siècle adopte la logique de destination du personnage d'une manière particulièrement poussée. D'une part il s'agit d'un mode narratif se fondant sur ce qu'Emile Zola n'hésitera pas à appeler « la méthode scientifique ».² Cette méthode permettra à Zola, sous l'influence du positivisme d'un Littré, et de la science médicale d'un Claude Bernard, d'affirmer dans sa préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin* que son travail d'écrivain en termes de construction des personnages dans ce roman a consisté à « simplement fai[re] sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres ».¹ De plus, cette même confiance dans la science transforme le schéma biblique du chemin vers le jugement dernier, dont parle Kermode, en marche triomphale vers le progrès et la société idéale,

¹ Voir Frank KERMODE, *The Sense of an Ending* (1966).

² Dans *Le Naturalisme au théâtre* (1881).

cette marche qui apparaissait à Hegel comme répondant aux vues secrètes de l'Esprit universel.

Cette lecture ou conceptualisation du personnage correspond à une idéologie servant, selon l'analyse de Baudrillard, un mode de production particulière qui a besoin du réseau de mythes renfermés par le terme « progrès ». Quant à la sémiotique, ses grilles d'analyse ne seraient que le reflet culturel et idéologique d'une nouvelle représentation du moi apte à servir la « manipulation [...] du rapport social »² propre à l'ère néocapitaliste et post-industrielle. Dans cette représentation le moi n'est que sujet primitif mû par un nombre délimité de mécanismes précodés, mais sans signification (sans transcendance) en soi, d'où l'accent mis sur la combinatoire et le jeu : cette interprétation du récit, cette vision du personnage, affirme Baudrillard, prive le sujet de toute logique de motivation nécessaire. Ni son histoire personnelle ni ses rapports avec la société et l'économie, c'est-à-dire avec l'Histoire, n'ont, dans l'épistémè de la nouvelle ère du capitalisme, de sens absolu, nécessaire ou permanent. Ce sens n'est que stratégique, voir tactique, éphémère, et comme on l'a vu plus haut (à cet égard l'analyse de Baudrillard semble tout à fait juste),³ si les invariants de la représentation du moi s'inscrivent désormais sous le signe de l'immanence plutôt que sous celui de la transcendance, c'est bien parce que l'immanence ne sous-entend aucune fin nécessaire. Il n'est nullement fortuit qu'un autre pan de la tradition de critique interne ait tant insisté sur le jeu. L'immanence, qui pour Baudrillard est le concept fondamental de la culture néocapitaliste, ne fournit que des billes pour jouer, et une manière de définir le jeu est comme quelque chose d'essentiellement gratuit.

On pourra faire l'objection que le jeu répond à des besoins de l'inconscient ou qu'il remplit une fonction sociale. C'est ce point de vue que semble adopter Vincent Jouve dans son ouvrage *L'Effet-personnage dans le roman*⁴, Pour Jouve, qui adapte pour ses propres fins l'analyse des rapports entre jeu et lecture élaborée par Michel Picard⁵, l'effet-personnage se décompose en trois relations avec le lecteur. La première, celle avec le

¹ Préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin*.

² BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort* 93.

³ Voir *supra*, 37.

⁴ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, coll. « Ecriture » (Paris : PUF, 1992).

⁵ Voir Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, coll. « Critique » (Paris : Minuit, 1986).

« lectant », correspond au désir intellectuel de comprendre le personnage comme pion sur un échiquier, que ce soit dans le cadre d'une interprétation du « message » de l'auteur ou d'une autre posture du lecteur qui permette à celui-ci de rester en dehors de l'illusion référentielle. Il s'agit alors de la notion de « game », proche de ce qui dans la terminologie de Roger Caillois s'appelle l'*agôn*, jeu de compétition fondé sur l'égalité des chances¹, et dont la fonction est surtout sociale. La deuxième relation, avec le « lisant », met en œuvre le désir pulsionnel du lecteur de produire l'illusion référentielle, mais du fait de la complexité de l'acte de représentation et d'échange avec le récit en question, le lisant agit à un niveau conscient : nous avons alors affaire à la notion de « playing », assimilable, toujours dans la terminologie de Caillois qui a eu tant d'influence, à celle de « mimicry ». La troisième relation, avec le lecteur en tant que « lu », toujours selon Jouve et Picard, repose sur la manière dont l'inconscient du lecteur investit le personnage d'un point de vue pulsionnel, mais cette relation participe également de la « mimicry ». Dans cette optique, la relation lecteur-personnage implique toujours la satisfaction ludique de besoins sociaux, pour ce qui est du « game », ou de besoins de l'inconscient, pour ce qui est du « playing ».

Chez Jouve on peut donc déceler une notion du jeu qui a priori se démarque de la combinatoire stérile décrite par Baudrillard et qui selon ce dernier est le produit d'une culture fascinée par le code sans finalité, le jeu syntaxique sans sens. Jouve cherche d'ailleurs ouvertement à se démarquer de l'approche greimasienne ou d'autres approches immanentistes qui selon lui ne tiennent pas suffisamment compte de la fonction référentielle forte du personnage romanesque. Pour Jouve le personnage romanesque demeure, en tout état de cause, tel qu'il fut modelé aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, les tentatives d'un Robbe-Grillet et d'autres écrivains dits postmodernes pour faire autrement étant tenues pour des épiphénomènes².

L'approche de Jouve paraît cependant, en dernière analyse, trop universaliste, trop peu soucieuse de la spécificité culturelle, que ce soit celle d'une époque ou celle d'une communauté géographique, en l'occurrence l'Occident. La relation lecteur-texte telle qu'il la décrit est en réalité fondée sur un profil de lecteur particulier avec une vision du

¹ Voir Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes*, coll. « Idées » (Paris : Gallimard, 1958).

² Voir JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman* 9.

monde spécifique, mais Jouve se garde bien de commenter ces deux facteurs déterminants. En cela il est plus proche des approches immanentistes qu'il ne veut bien reconnaître, dans le sens où ni l'analyse fondée sur des archétypes supposés universels, ni l'analyse fondée sur le roman du dix-neuvième siècle présenté comme aboutissement de la civilisation ne s'intéressent suffisamment à la relativité culturelle. Chez Jouve, le jeu est présenté comme nécessaire, on lui attribue des fonctions, mais celles-ci demeurent floues en dehors de quelques développements les assimilant à une sorte d'hygiène psychologique pour un lecteur universel.¹

Pour que le jeu apparaisse comme réellement social, il faut analyser la relation lecteur-texte et la relation lisant-texte en termes de systèmes de représentation communs. Dès lors, la dimension ludique de la lecture peut se concevoir comme un examen, dans la plus grande liberté, des possibilités et des impossibilités d'action et de création de sens fournies par les cadres conceptuels dont le sujet-lecteur dispose, c'est-à-dire les codes culturels de la communauté à laquelle il appartient. Jouve ne s'interroge pas sur la valeur relative de ces codes et son analyse, bien que rigoureuse et stimulante sur d'autres plans, paraît donc insuffisante.

La question du rôle de la dimension ludique de la littérature sera à reposer. Sans nier l'intérêt des divers travaux sur l'art qui cherchent à valoriser cette dimension, une telle entreprise peut sembler partir d'une volonté assez paradoxale de justifier l'autonomie de l'œuvre d'art, alors que l'on pourrait estimer logiquement incompatibles l'autonomie et la justification par attribution de fonction. De même, on peut légitimement se demander ce qui, si le jeu est en réalité quelque chose de fondamentalement utile, le différencie des autres activités purement fonctionnelles.

Le conflit qu'on peut constater entre, d'une part, les analyses littéraires qui privilégient le ludique, et d'autre part, le courant matérialiste que représente Baudrillard n'est, en tout état de cause, guère surprenant. Il reflète simplement le vieux conflit entre analyse politique et analyse esthétique qui remonte à la *République* de Platon, dans laquelle l'activité du poète se montre constamment incompatible avec la recherche de la

¹ Voir JOUVE 85-87.

cité idéale.¹ La présente étude, pour ce qui la concerne, évitera de verser dans l'austérité d'une sorte de réalisme socialiste, selon lequel l'objectif de la littérature serait de montrer ce qui est politiquement utile. Il conviendra de revenir sur les notions de littérarité et d'esthétique. On peut cependant accepter la critique que fait Baudrillard de la valorisation de la combinatoire et du ludique dans la culture néocapitaliste, culture de nature immanentiste qui ne fournirait, pour ainsi dire, que des billes pour jouer sans présenter de perspective générale pour comprendre le réel.

Si nous appliquons cette analyse à la sémiotique greimasienne, les « billes » sont les positions sur le schéma actantiel (Sujet, Objet, Destinateur, Destinataire, Adjuvant, Opposant) que le personnage (ou « acteur », comme dirait Greimas) occupe dans telle ou telle configuration syntactico-narrative. Elles peuvent aussi être telle ou telle combinaison des épreuves qualifiante, décisive et glorifiante (qualification sans performance décisive, performance sans reconnaissance etc.) ; ou encore telle ou telle possibilité de « faire transformationnel » du Sujet, ayant pour résultat que l'objet passe d'une catégorie sémique à une autre selon une combinatoire plus ou moins sophistiquée fournie par les oppositions logiques du carré sémiotique. Si nous appliquons la même analyse à un travail de portée philosophique, sociologique, politique et économique, comme par exemple l'ouvrage *La Condition postmoderne*, de Jean François Lyotard,² les billes sont les possibilités de « coups » pragmatiques de la part du sujet, dans la vie autant que dans sa représentation narrative, dans les jeux de langage, ou de traitement d'information, auxquels il a vocation de participer :

Le soi est peu, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations et plus mobile que jamais. Il est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des « nœuds » de circuits de communication, seraient-ils infimes. Il est préférable de dire : placé à des postes par lesquels passent des messages de

¹ Voir notamment la *République*, livre III, 394e-398b, où Socrate propose d'expulser poliment les poètes de la Cité.

² Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir* (Paris : Minit, 1979). A noter que l'ouvrage de Baudrillard précède chronologiquement celui de Lyotard, et que ce dernier est entre autres explicitement une critique de la position de Baudrillard (bien que l'ouvrage cité en rapport avec cette position ne soit pas *L'Echange symbolique et la mort* mais *A l'ombre des majorités silencieuses, ou la fin du social* (Paris : Utopie, 1978)). Lyotard n'admet pas la thèse, en effet, que la société post-industrielle soit réduite « à l'état d'une masse composée d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien. » Pour lui, « il n'en est rien, c'est une vue qui [lui] paraît obnubilée par la représentation paradisiaque d'une société 'organique' perdue » (LYOTARD 31).

nature diverse. Et il n'est jamais, même le plus défavorisé, dénué de pouvoir sur ces messages qui le traversent en le positionnant, que ce soit au poste de destinataire, ou de destinataire, ou de référent. Car son déplacement par rapport à ces effets de jeux de langage [...] est tolérable au moins dans certaines limites [...] et même suscité par les régulations et surtout par les réajustements dont le système s'affecte afin d'améliorer ses performances. On peut même dire que le système peut et doit encourager ces déplacements pour autant qu'il lutte contre sa propre entropie et qu'une nouveauté correspondant à un « coup » inattendu et au déplacement corrélatif de tel partenaire ou de tel groupe de partenaires qui s'y trouve impliqué peut apporter au système ce supplément de performativité qu'il ne cesse de demander et de consumer.¹

L'épistémè à laquelle s'attaquait déjà Baudrillard apparaît à nouveau ici. Qu'il s'agisse des travaux narrato-linguistiques de Greimas ou de l'analyse sociologique de Lyotard, on décèle une seule et même mouvance culturelle fondée sur le principe de l'immanence. D'un côté, ce que propose la sémiotique pour l'analyse du récit est un nombre limité d'opérations et de formes sémantiques, de règles morphologiques pour les jeux du sens, opérations et formes universelles de manière immanente mais qui ne génèrent aucune lecture sensée du récit, dans la mesure où le récit, précisément, n'est que jeu. De l'autre, ce que propose l'analyse sociologique (socio-épistémologique à vrai dire) de Lyotard est un fonctionnement social fondé sur le « coup » tactique qu'effectue l'individu sans que cette opération ait un sens autre qu'en référence à la « lutte contre l'entropie ». L'interprétation du réel pour l'individu, selon Lyotard, ne saurait plus s'effectuer dans la perspective d'un « Grand Récit » transcendant (tel que le Progrès). Il n'y a plus que des « petits récits », ou ce que Lyotard appelle la « paralogie », pour légitimer l'action et constituer une sorte de savoir éphémère et purement tactique. Il n'y a aucune transcendance, il n'y a que des règles immanentes qui servent de base à un jeu sémiotique perpétuel sans but final.

Ce qui distingue Greimas de Lyotard est que ce dernier assume le rapport entre, d'une part, l'épistémè de l'immanence et, d'autre part, un stade précis de l'histoire culturelle de l'Occident, c'est-à-dire notre époque. Pour lui, ce mode de fonctionnement socio-épistémologique est tenable : il est tout à fait possible de se passer des grands récits et de légitimer par la paralogie et le jeu², par une adoption moralement et politiquement

¹ LYOTARD 31-32.

² Voir plus particulièrement le chapitre 14 de *La Condition postmoderne*, « La légitimation par la paralogie ».

assumée d'une sorte de « pensée faible ». Là où Baudrillard voit une nouvelle manipulation de l'individu, cette fois-ci par l'ordre néo-capitaliste cybernétique, Lyotard perçoit des marges de manœuvre pour la liberté individuelle. Greimas, lui, esquivent entièrement la question, présentant ainsi la sémiotique et son épistémè immanentiste comme dépourvues d'orientation idéologique ou de spécificité historique.

Baudrillard ne se prononce pas sur le moyen de s'en sortir, puisque pour lui les Grands Récits (justification par la Fin) n'étaient qu'une épistémè utile pour justifier le rapport social d'une autre époque (l'ère productiviste). Mais Baudrillard et Lyotard s'accordent pour dire que l'immanence comme principe est propre au mode de production économique et d'organisation sociologique de notre époque.

Il est également possible d'analyser la sémiotique et l'immanence comme des symptômes idéologiques de l'époque postcoloniale. En effet, si l'obsession du code et de la chose linguistique dénotent une épistémologie du jeu, de l'agonistique, de l'existence comme une série de coups tactiques sans finalité ultime, l'ancrage anthropologique de la sémiotique, lui, dépend étroitement d'une notion de sujet primitif qui peut s'expliquer historiquement en termes du déclin des Etats-Nations occidentaux et du modèle d'expansion impérialiste. En effet, la période d'après-guerre qui est celle des analyses anthropologiques de Claude Lévi-Strauss, coïncide avec une phase de décolonisation généralisée et par conséquent une remise en cause des mythes fondamentaux de l'impérialisme, du moins de l'impérialisme propre à l'Etat-Nation.

L'idéologie du Progrès, étroitement liée à celle de l'individu bourgeois, est également intimement mêlée à la croyance que l'on est autorisé à aller conquérir d'autres pays : il en va du bien-être de tout le monde, se disait-on depuis la Renaissance et surtout depuis les Lumières, que les Prosperos européens aillent apporter la science et la civilisation aux Calibans d'Algérie et d'Inde, etc., que les Robinson Crusoe aillent cultiver la nature, et les sauvages du tiers-monde. L'opposition culture-nature et la Grande Chaîne de l'Etre étaient des données idéologiques fondées sur le principe de la transcendance : Prospéro arrive à transcender la bête en lui alors que Caliban n'est qu'un

« démon », sur la nature duquel « jamais [...] aucune éducation ne tiendra »¹. Ces idéologies servaient d'alibi à un processus d'appropriation de matières premières et de marchés qui évidemment ne tenait guère compte des intérêts des peuples conquis. Le moi de l'individu bourgeois occidental se forge historiquement et en tant qu'entité culturelle sous le signe de la transcendance, que ce soit pour se ranger du côté de la « culture » pour se rapprocher de la musique des sphères et de l'Idéal dans la grande chaîne de l'être, pour se dépasser et se maîtriser dans les doctrines religieuses issues de la Réforme, ou enfin, au dix-neuvième siècle, pour s'inscrire dans la marche vers cette grande synthèse transcendante que devait être la Fin de l'Histoire selon Hegel.

Cette conception du moi change radicalement au cours du vingtième siècle et de manière décisive pendant la période de décolonisation, qui n'est pas simplement un processus dans lequel des pays conquis s'affranchissent de leurs oppresseurs, mais un changement à l'échelle mondiale de mode de production, d'organisation économique. Le capitalisme n'a plus besoin de l'Etat-Nation pour fonctionner : l'accès aux marchés et aux matières premières passera même, désormais, par l'érosion de la protection douanière qui allait de pair avec l'impérialisme nationaliste pour lequel la coopération des classes dirigées occidentales avait été obtenue en échange de la protection de la valeur de la production locale. Les Etats-Nations à modèle classique (les Etats européens) sont de toute façon épuisés par deux guerres mondiales. Il faut à l'Occident des *Weltanschauungen* capables, d'une part, de démontrer pourquoi la colonisation, qui avait été juste, désormais ne l'est plus, et même, tout compte fait, ne l'a jamais été ; et d'autre part, capables de démontrer pourquoi il ne sera plus possible de penser le moi comme avant, pourquoi le moi, tout compte fait, n'a jamais été comme on l'avait cru.

C'est ce vide que vient remplir — de manière très spartiate — le sujet primitif théorisé par Lévi-Strauss, puis repris en analyse sémantique par Greimas. Le moi n'est plus transcendant, pourrait-on dire pour résumer la nouvelle épistémè. Il se réduit à une existence linguistique d'opérateur de coups tactiques effectués avec un seul et même

¹ « A devil, a born devil, on whose nature/Nurture can never stick », William SHAKESPEARE, *The Tempest* [1611] IV, 1, 188-189. L'opposition culture/nature (« nurture/nature ») est beaucoup plus claire en anglais que dans la traduction française de Pierre Leyris (Paris : GF-Flammarion, 1991) empruntée ici. Il faut reconnaître, par ailleurs, que tout en se servant du matériau idéologique disponible à son époque, Shakespeare brouille considérablement les pistes, ce qui rend possible des lectures étonnamment anti-impérialistes de *La Tempête*.

appareil à opérations sémantiques immanente commune à toute l'humanité. En dehors de cet appareil structurant du sens, il n'existe qu'une série relative de systèmes culturels de signes avec chacun sa propre économie sémantique. Il n'est pas possible de transcender ces systèmes. On peut seulement comprendre la nature de leurs économies sémantiques, le mode de fonctionnement de leurs catégories structurelles. Il n'existe pas de regard réellement extérieur. Les oppositions sur laquelle l'expansion occidentale s'était bâtie en justifiant l'opposition colonisateur-colonisé, à savoir culture-nature, observateur-observé, sujet-objet, s'en trouvent, du coup, brouillées. La nouvelle épistémè établit un sujet universel mais dépouillé au possible, minimal. Puisque la nouvelle organisation du mode de production tend vers l'abandon de l'Etat-Nation comme appui logistique principal, il n'y a plus besoin d'idéologies qui postulent au fond l'existence de deux modes d'être pour le moi, un mode transcendant (culturel et cultivant) et un mode non-transcendant (naturel).

Il existe, d'autre part, dans l'après-guerre, un état de fait : les peuples conquis se sont émancipés de leurs tuteurs occidentaux et l'expansion coloniale, expansion qui fondait encore à la fin du dix-neuvième siècle le sentiment d'euphorie presque général, est désormais discréditée. Il est donc nécessaire de repenser la représentation de l'« homme naturel » et en même temps, par une sorte d'effet de contrecoup, de rapprocher la représentation du moi occidental de quelque chose de plus « intuitif », de plus « naturel », et « primitif ». Ceci explique, à partir de la fin de la guerre, la valorisation non seulement des cultures dites « primitives » mais la remise en valeur du folklorique, des racines ethniques supposées pré-rationnelles des cultures occidentales. La contribution de Lévi-Strauss change radicalement la donne dans la discipline de l'anthropologie.

Le britannique Edward Burnett Tylor (1832-1917) avait fondé cette discipline, du moins en tant que discipline scientifique et institutionnalisée,¹ sur le principe très darwiniste que l'étude des cultures dites primitives servait à déterminer leur position sur le chemin du progrès. Dans *Primitive Cultures* (1871), il postule notamment que l'homme primitif est comme un enfant dans son anthropomorphisme, c'est-à-dire son

¹ Il fut le premier Professeur attitré explicitement dans le domaine de l'anthropologie, appelée comme telle, à l'Université d'Oxford (titre obtenu en 1896), et élaborera entre 1896 et 1909 les premiers cursus débouchant sur des diplômes d'anthropologie.

incapacité de faire la différence entre lui-même en tant que conscience et le monde naturel qui l'entoure, qui lui est dépourvu de conscience. Selon Tylor, donc, l'homme primitif croit que les arbres et les pierres ont une âme tout comme l'enfant qui croit que sa poupée est vivante et consciente, ce qui pour Tylor traduit un stade enfantin de développement culturel (l'état adulte étant bien évidemment celui des cultures européennes).

Or l'anthropologie de Lévi-Strauss et le structuralisme français aboliront non seulement l'ethnocentrisme évolutionniste qui sous-tend la position de Tylor, mais également la distance entre sujet et objet que l'anthropologue britannique avait brandi comme principal atout de la civilisation mûre qu'il était censé représenter. Non seulement les diverses formes d'organisation sociale et culturelle qui existent sont-elles ramenées au même rang et relativisées, mais la pensée occidentale doit désormais se passer de la notion que le sujet puisse accéder à un regard extérieur et donc transcendant. Tout être humain est doté des mêmes outils structurants fondamentaux, mais tout être humain est par là même pris inextricablement dans le fonctionnement intrinsèque du sens et de la culture sans pouvoir les regarder d'en haut et accéder à une métalangue.

Ce qui caractérise le structuralisme que fonde Lévi-Strauss en anthropologie, et qui sera si important pour la représentation du moi chez Greimas (si tant est que le terme « moi » corresponde à cette représentation) n'est pas uniquement le relativisme qu'il instaure entre les cultures, mais son universalisme. En effet, l'évolutionnisme ethnocentrique de Tylor et de ses contemporains¹ avait déjà été mis en cause par l'anthropologue germano-américain Franz Boas (1858-1942). Mais Boas postule un relativisme culturel total fondé sur le particularisme historique : chaque culture est le fruit de sa propre histoire et n'a pas à être jugée à l'aune de telle ou telle culture dominante². L'insistance sur le particularisme historique chez Boas exclut, précisément, le recours à des principes tenus pour universels. L'innovation de Lévi-Strauss est donc d'associer

¹ L'Américain Lewis Henry Morgan (1818-1881) fut un autre anthropologue évolutionniste et anthropologue fondateur. Ses travaux (*The Indian Journals, 1859-62*) anticipent même sur ceux de Tylor, mais il reviendra à ce dernier d'instaurer l'anthropologie comme discipline universitaire reconnue. Par souci de justice, il faut reconnaître l'énorme contribution de ces deux hommes à notre conception de la culture : par la rigueur même de leurs efforts pour comprendre l'Autre, ils initièrent tout de même la déstabilisation de la *Weltanschauung* ethnocentriste occidentale.

² Voir par exemple Franz BOAS, *Kultur und Rasse* (1913).

relativisme et universalisme : l'universalisme transcendant de Tylor fondé sur des valeurs occidentales auxquelles les cultures primitives devaient aspirer est remplacé par un universalisme immanentiste qui nivelle toute l'humanité par le biais du sujet minimal. Or cette forme d'universalisme paraît historiquement appropriée à la période de la décolonisation dans la mesure où elle satisfait à un besoin d'apaiser une sorte de sentiment de culpabilité collective vis-à-vis du « Sauvage » désormais émancipé des Etats-Nations européens, tout autant qu'à un désir de repenser l'individu occidental.

Au cœur, donc, des deux grilles principales que fournit la sémiotique pour lire le personnage, c'est-à-dire celles du schéma actantiel et du schéma narratif, se trouve un sujet à définition minimale, un sujet purement structural, fonctionnel, immanent, et qu'on peut considérer comme le fruit idéologique d'une situation matérielle donnée, à savoir celle de la période postcoloniale. Or, avant de placer Catherine Morland, Elinor Dashwood, Elizabeth Bennet, Fanny Price, Emma Woodhouse, ou Anne Elliot sur la position « Sujet » de cette sorte de tableau de jeu qu'est le schéma actantiel, il convient de s'interroger sur la spécificité historique de ce schéma et de se demander si du fait même de cette spécificité historique, son effet en tant qu'outil d'analyse ne sera pas d'occulter certains aspects du personnage austénien et d'exagérer l'importance d'autres aspects. Le contexte culturel dans lequel le sujet immanent de la sémiotique est né étant restitué, on peut maintenant le confronter au contexte de l'époque d'Austen.

Chapitre 2 : Applications possibles

La comparaison épistémologique

La sémiotique a donc des a priori idéologiques, qu'ils soient reconnus par Greimas lui-même ou non, et qui peuvent être expliqués en termes historiques. Fondamentalement, il s'agit pour ce qui concerne la présente analyse de savoir si le principe épistémologique de l'immanence peut s'appliquer au personnage des romans de Jane Austen et de manière plus générale à la littérature de son époque.

L'épistémè de la sémiotique est spécifiquement post-industrielle. Elle tend à produire des lectures où la mise en abyme des conditions de l'énonciation devient le seul sens valable. Malgré les précautions rhétoriques de Greimas, elle se fonde bien sur une *Weltanschauung* particulière, et cette vision de monde est celle de l'anthropologie universaliste et immanentiste définie par ailleurs par Lévi-Strauss. Il en résulte une représentation spécifique du moi qui est de nature idéologique et ne saurait être superposée à l'aveugle sur le personnage austénien ou sur quelque représentation du moi propre aux années 1792–1817¹. Le sujet primitif et immanent est à bien des égards le produit de l'époque de la décolonisation et le regard nouveau que porte l'Occident sur les peuples nouvellement émancipés après la deuxième guerre mondiale. Il est également spécifique à un nouveau stade du développement du capitalisme pour lequel l'idéologie de l'individu bourgeois est nettement moins utile qu'auparavant, dans la mesure où la montée de la bourgeoisie comme puissance politique avait été liée aux trois facteurs interdépendants qu'étaient le nationalisme, la révolution industrielle et l'expansion coloniale, et où précisément ces trois facteurs ont désormais une importance bien moindre.

Or à l'époque d'Austen, le colonialisme battait son plein et la montée de l'individu bourgeois se fait sentir dans ses romans par la manière dont cet écrivain, de sympathie à

¹ Les années pendant lesquelles on considère qu'Austen a été active comme écrivain.

bien des égards plutôt Ancien Régime, rejetait ce nouveau mode d'être du sujet qui était alors un phénomène relativement nouveau, en tout cas en tant que modèle idéologique dominant. Toute adéquation ou non entre le schéma actantiel et le fonctionnement des personnages austéniens devra donc être jugée en termes du degré de ressemblance entre la *Weltanschauung* à laquelle elle appartenait en tant que femme de son époque et de son milieu, et celui que nous avons tâché de décrire et d'analyser plus haut, celui de la sémiotique.

Il sera, par exemple, possible d'affirmer que les personnages d'Austen suivent un parcours très archétypique, très proche du schéma narratif canonique de Greimas (manipulation, compétence, performance, reconnaissance), au cours duquel l'héroïne passe par un certain nombre d'épreuves propres à révéler son « caractère ». Sa capacité à « réussir » ces épreuves est, dans cette perspective, rétribuée par la société à la fin du roman par la reconnaissance publique que constitue le mariage. Mais on pourra très bien affirmer également que ceci tient à ce que l'épistémologie d'Austen est préromantique¹ et à ce que celle de la sémiotique constitue une sorte de tentative de retour vers une forme de préromantisme, vers une épistémè qui n'est pas encore dominée par l'Individu. Il s'ensuit qu'une structure est présente dans les romans d'Austen qui reflète la primauté du groupe sur l'individu.

On peut, en fait, anticiper sur l'analyse historique des deuxième et troisième parties pour constater que les rapports entre la représentation de l'individu chez Austen et cette structure prédominante sont notoirement problématiques. De plus, ces rapports sont explicitement problématisés à l'intérieur des romans jusque dans les conversations des personnages, comme ici dans *Sense and Sensibility*, où apparaît de manière très nette le réseau notionnel triangulaire entre « character », individu, et société:

“I believe you are right,” he replied, “and yet I have always set [Marianne] down as a lively girl.”

“I have frequently detected myself in such kind of mistakes,” said Elinor, “in a total misapprehension of character in some point or other—fancying people so

¹ Ce terme n'est pas employé ici dans le sens « qui anticipe sur le Romantisme », mais dans le sens « qui n'est pas encore Romantique ». Il faut par ailleurs préciser que la présente étude ne conteste pas l'utilité du terme Romantique sous prétexte qu'il ne fait référence qu'à une version partielle de l'histoire. Il y a bel et bien une époque Romantique et un héritage Romantique, qui historiquement se rattachent à la période des révolutions bourgeoises.

much more gay, or grave, or ingenious, or stupid than they really are, and I can hardly tell why or in what the deception originated. Sometimes one is guided by what they say of themselves, and very frequently by what other people say of them, without giving oneself time to deliberate and judge.”

“But I thought it was right, Elinor,” said Marianne, “to be guided wholly by the opinion of other people. I thought our judgments were given us merely to be subservient to those of our neighbours. This has always been your doctrine, I am sure.”

“No, Marianne, never. My doctrine has never aimed at the subjection of the understanding. All I have ever attempted to influence has been the behaviour. You must not confound my meaning. I am guilty, I confess, of having often wished you to treat our acquaintance in general with greater attention; but when have I advised you to adopt their sentiments or conform to their judgment in serious matters?”

“You have not been able, then, to bring your sister over to your plan of general civility,” said Edward to Elinor.

(SS 94)

Le conflit entre la nécessité de se soumettre au devoir social et celle de rester libre de son jugement est, bien sûr, thématiquement on ne peut plus clairement dans *Sense and Sensibility*. Une lecture schématique de ce roman y fera représenter l’individualisme par Marianne la sentimentale (« sensibility ») et le devoir, donc la société, par Elinor la raisonnable (« sense »). Une lecture plus poussée du passage que nous venons de citer fait cependant apparaître une négociation autrement plus complexe autour de cette question, puisque, on le voit, Elinor refuse d’endosser le rôle que lui attribue Marianne, à savoir celui d’avocat de la soumission à la société. D’autres éléments dans le roman viennent brouiller l’opposition individu-société, éléments sur lesquels il faudra revenir, par exemple le fait que le comportement sentimental de Marianne dans le roman est censé être individualiste mais était à comprendre à l’époque de la publication de *Sense and Sensibility* comme un phénomène de mode, s’opposant en cela au non-conformisme à la fois intérieur et supérieur d’Elinor, ou le fait que la matière principale de ce roman est justement la vie intérieure et secrète d’Elinor.

Si l’on considère *Sense and Sensibility* ainsi que les autres romans d’Austen comme étant d’appartenance essentiellement conservatrice — et c’est le point de vue qui sera essentiellement défendu ici —, Austen n’est pas seule dans son camp à être aux prises avec de telles apories. Certes, le maître à penser de l’ordre régnant est devenu progressivement, à l’époque, en tout état de cause une fois que la peur de la révolution française s’est bien installée, Edmund Burke, et celui-ci, dans les *Reflections on the Revolution in France*, assume sans états d’âme la soumission du jugement de l’individu au jugement supérieur du groupe. Burke fait sans état d’âme l’éloge explicite du préjugé :

comme la tradition, il est hérité des aïeux. Le préjugé selon le Burke des *Reflections* est la marque d'une réticence saine à faire confiance à sa perception individuelle :

[In England] we are afraid to put men to live and trade each on his own private stock of reason; because we suspect that this stock in each man is small, and that the individuals would be better to avail themselves of the general bank and capital of nations, and of ages. Many of our men of speculation, instead of exploding general prejudices, employ their sagacity to discover the latent wisdom which prevails in them. If they find what they seek, and they seldom fail, they think it more wise to continue the prejudice, with the reason involved, than to cast away the coat of prejudice, and to leave nothing but the naked reason.¹

Le conservatisme de Burke dans les *Reflections* est sans ambages, presque caricatural, et fut d'ailleurs reçu comme tel, lors de sa publication, par le camp conservateur comme par le camp radical². Bien qu'en réalité la personnalité de Burke ne soit pas aisée à cerner, l'importance historique des *Reflections* est celle d'une plaidoirie pour le conservatisme comme état d'esprit et comme approche générale de tout problème, ce qui en fait un texte fondateur dans l'histoire politique britannique.

De manière générale dans les années 1790-1820, cependant, le traitement de la question de la soumission à la société, dans les écrits qu'on peut appeler défenseurs de l'ordre régnant, est d'une grande complexité. Le mouvement évangélique, à l'intérieur de l'église établie de l'Etat britannique, l'église Anglicane, n'est que l'expression la plus claire d'un sentiment général chez les classes dirigeantes d'un besoin de réformes morales afin de conserver leur légitimité, et ce besoin de réforme passe par un rejet des influences négatives venues de la société et donc par une méfiance à son égard. A l'intérieur même de l'establishment, on rencontre dans des écrits tels que ceux de Hannah More un individualisme paradoxal qui à certains égards rejoint celui de radicaux tels que Mary Wollstonecraft, William Godwin, ou Horne Tooke.

Au fond, même chez Burke, l'opposition individu-société est plus trouble qu'il n'y paraît à première vue, dans la mesure où l'un des arguments fondamentaux de Burke pour justifier l'existence d'une classe de propriétaires terriens inamovibles est que ceux-ci

¹ Edmund BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, ed. L. W. MITCHELL, coll. « World's Classics » (1790 ; London : Oxford UP, 1993) 87.

² Voir l'introduction de Leslie Mitchell aux *Reflections* dans l'édition Oxford UP, collection « World Classics » viii-x.

seraient au-dessus de la mêlée, capables par conséquent de réflexion indépendante et libérés du besoin de flatter les gens du commun. Bien que Burke soit très méfiant quant à la capacité à raisonner de l'individu, et prône le recours à la tradition et la sagesse collective, c'est en même temps au nom de l'indépendance d'esprit conférée par le rang, et plus concrètement par la propriété permanente, qu'il récuse les valeurs démocratiques.

Cette même forme très particulière d'individualisme, propre à Burke, apparaît parfois comme valeur directrice chez Austen, notamment dans la construction axiologique des personnages de Darcy dans *Pride and Prejudice* et de George Knightley dans *Emma*. Alors que de manière générale, dans le réseau d'oppositions et de connivences idéologiques de l'époque, l'attachement au jugement individuel va de pair avec l'aspiration à l'extension du suffrage, et à un égalitarisme plus ou moins prononcé, Darcy et Knightley sont en effet individualistes dans un sens qui oppose précisément l'individualisme aux valeurs démocratiques radicales. Pour ces deux personnages, de manière très burkénne, se fier à son sens du devoir et ne pas tenir compte de l'opinion générale sont les deux aspects complémentaires d'un même état d'esprit. Dans *Pride and Prejudice*, Elizabeth Bennet et Fitzwilliam Darcy apparaissent comme des personnages qui par excellence expérimentent cette idée burkénne d'un individualisme paradoxalement aristocratique qui permet d'être le garant des intérêts permanents de la société, à l'abri des agitations passagères dont un pouvoir démocratique pourrait être prisonnier. Il ne faut pas, en effet, perdre de vue en lisant *Pride and Prejudice* que l'individualisme étincelant d'Elizabeth Bennet, qui contribue encore à la popularité inébranlable de ce roman même de nos jours, est très rapidement intégré à cette logique burkénne qui est très loin d'approuver l'individualisme tel qu'un lecteur du XX^{ème} ou du XI^{ème} siècle le perçoit. Darcy est chargé de le souligner dans un passage de *Pride and Prejudice*. Darcy se distingue dans ce roman par son indifférence à l'opinion publique, indifférence initialement perçue par les autres personnages et surtout par l'héroïne comme de la morgue, mais qui finit par apparaître comme une distance nécessaire au juste exercice de l'autorité. Dans une scène fondamentale à Rosings, le domaine de Lady Catherine de Bourgh, au chapitre VIII du deuxième tome, Darcy commente de façon extrêmement significative l'indifférence d'Elizabeth à l'opinion des autres, et l'interprète comme une affinité entre eux. Dans ce passage, Elizabeth reproche à Darcy son comportement dans le Hertfordshire où il n'a pas cherché outre mesure à se montrer

agréable. Darcy répond :

“[...] I am ill qualified to recommend myself to strangers.”

“Shall we ask your cousin the reason of this?” said Elizabeth, still addressing Colonel Fitzwilliam. “Shall we ask him why a man of sense and education, and who has lived in the world, is ill qualified to recommend himself to strangers?”

“I can answer your question,” said Fitzwilliam, “without applying to him. It is because he will not give himself the trouble.”

“I certainly have not the talent which some people possess,” said Darcy, “of conversing easily with those I have never seen before. I cannot catch their tone of conversation, or appear interested in their concerns, as I often see done.”

“My fingers,” said Elizabeth, “do not move over this instrument in the masterly manner which I see so many women’s do. They have not the same force or rapidity, and do not produce the same expression. But then I have always supposed it to be my own fault—because I would not take the trouble of practising. It is not that I do not believe *my* fingers as capable of any other woman’s of superior execution.”

Darcy smiled and said, “You are perfectly right. You have employed your time much better. No one admitted to the privilege of hearing you, can think any thing wanting. We neither of us perform to strangers.”

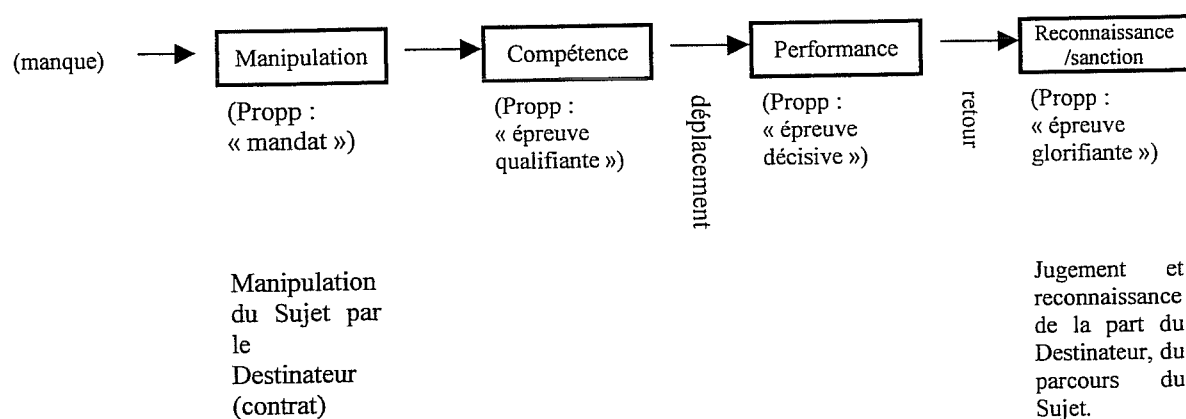
(PP 175-176)

Ces ambiguïtés dans la pensée conservatrice de l’époque d’Austen, ainsi que leurs explications historiques, devront faire l’objet d’une discussion ultérieure, lorsque sera abordée la détermination historique comme perspective à part entière. Pour l’instant, la question de l’opposition individu-groupe n’a d’importance que dans la mesure où elle touche à celle de la conceptualisation implicite de cette opposition qui est propre à la sémiotique.

Si les ambiguïtés de l’attitude d’Austen ainsi que de son milieu sont réelles, il reste que la structure dominante des romans d’Austen suit globalement une logique de prééminence du groupe et que cette structure est aussi celle autour de laquelle gravitent les outils fournis par la sémiotique, puisque la sémiotique est issue d’une mouvance qui cherche à instaurer un moi universel mais moindre, minoré en quelque sorte. Ce modèle conceptuel du moi est fondé sur les études élaborées par Lévi-Strauss et ses pairs en Amazonie et ailleurs, études qui ont eu pour objet des sociétés où effectivement le groupe prime sur l’individu. La neutralité supposée de la sémiotique semble donc ici encore suspecte dans la mesure où son analyse tend à faire apparaître la norme, le canonique, dans des représentations anti-individualistes.

L’œuvre d’Austen est traversée d’une certaine idéologie plutôt Ancien Régime. On pourrait à titre de contre-exemple évoquer des textes beaucoup plus orientés vers

l'individualisme et issus des idéologies de l'époque des révolutions bourgeoises. *Die Leiden des Jungen Werthers* (1774) de Goethe ou encore *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal sont des textes éclairants dans cette perspective. Dans la mesure où les grilles de lecture de la sémiotique privilégient implicitement le groupe, pour analyser ces deux œuvres on ne peut plus individualistes dans leurs représentations du moi, le sémioticien est obligé de recourir à des arguments fondés sur la signification de l'absence d'un élément d'un schéma. Afin d'être plus clair, on peut esquisser une application des schémas sémiotiques au roman de Stendhal. Le schéma narratif peut être représenté de la manière suivante :



Ce schéma postule au départ du récit un état de manque qu'un Sujet-héros doit réparer sur l'invitation d'un Destinateur au cours d'une phase de manipulation (dans le conte folklorique le Destinateur peut être le roi du pays, ou, comme dans le conte « Jack and the Beanstalk », une vieille femme mystérieuse qui s'avérera plus tard être une bonne fée). Une phase d'épreuve initiale, qui peut apparaître de manière plus ou moins explicite, permet de démontrer l'aptitude du héros à affronter l'épreuve décisive. A lieu ensuite cette épreuve, souvent à un endroit éloigné de la communauté d'origine. Très souvent le Sujet-héros rapporte une preuve de son succès, qui peut être par exemple la queue du dragon abattu, ou l'or ou le cadavre du géant qui, dans le conte « Jack and the Beanstalk », tombe du haut de la tige de haricot, traversant ainsi la frontière entre l'ailleurs du combat et la communauté d'origine. La preuve du succès du héros peut encore être une blessure reçue pendant l'épreuve décisive.

Ce dernier cas de figure est très intéressant dans la perspective greimasienne, dans la

mesure où, comme nous l'avons signalé plus haut, la blessure peut être assimilée à la notion de marque en linguistique. La reconnaissance par la communauté d'origine du faire du héros, dernière phase du schéma narratif, fait écho alors à la reconnaissance en linguistique, qui fonctionne, du point de vue très binariste de l'école greimasienne, en termes de présence ou d'absence d'une marque. Il importe, si l'on veut comprendre la façon dont la théorie greimasienne voit dans le récit une mise en scène des conditions de la communication, de noter que la notion de marque en sémiotique du récit fait écho à celle en linguistique, où elle désigne la présence d'un trait morphologique ou phonétique, par exemple la qualité voisée qui distingue le phonème /z/ (consonne fricative alvéolaire voisée) du phonème /s/ (consonne fricative alvéolaire non voisée). Ainsi, si nous suivons la logique de la sémiotique greimasienne, la blessure qui permet de reconnaître le héros en tant que tel est une figure narrative qui tend un miroir au processus de la communication qu'implique, à sa manière, le conte lui-même. A la reconnaissance par le lecteur des traits sémantiques dont il partage le système avec l'écrivain, correspond la reconnaissance de la blessure par la communauté mise en scène à l'intérieur du conte. Cette reconnaissance clôturera à la fois le récit en tant que diégèse (plan narratif) et le récit en tant que transmission sémantique (plan discursif).

Or dans *La Chartreuse de Parme* et *Die Leiden des Jungen Werthers*, il n'y a pas de véritable phase de reconnaissance. Dans le roman de Stendhal, Fabrice del Dongo semble passer par un certain nombre d'épreuves, y compris l'épreuve initiale qualifiante constituée par le célèbre épisode à Waterloo au début du roman. Il semble y avoir également un moment qui correspond à la figure de l'épreuve décisive : il s'agit de la période d'emprisonnement du héros dans la Tour Farnèse, au cours de laquelle il tombe amoureux de Clélia et découvre son amour de la solitude spirituelle dans sa prison aérienne. La reconnaissance de ce parcours, cependant, est fort problématique, ou n'intervient pas dans le récit. Après s'être échappé de la Tour, Fabrice tente de faire reconnaître par Clélia l'amour que l'héros et l'héroïne ont conçu l'un pour l'autre pendant la période d'emprisonnement. Ayant juré de ne plus jamais le voir, Clélia résiste, puis n'accepte de le recevoir que furtivement, et dans le noir. Le récit se termine alors très rapidement, comme s'il se sabordait en quelque sorte. Un enfant est né, mais meurt, Clélia meurt à son tour de tristesse. Le héros, accablé, s'enferme pour le restant de ses jours dans la Chartreuse de Parme, abbaye qui n'apparaît pour la première fois qu'à la

dernière page du roman. Le choix du nom de l'abbaye comme titre confère à celle-ci un rôle prépondérant dans le sens du récit, mais elle semble moins apporter une clôture au roman que placer sa fin sous le signe de l'enfermement, de l'exclusion. Tout se passe comme si l'individualisme effréné du roman stendhalien le privait de la possibilité d'exploiter cette figure éminemment sociale qu'est la phase reconnaissance, puisque celle-ci correspond à la reconnaissance par la communauté linguistique, représentée par le lecteur, du sens du récit. Or justement Stendhal signale que son roman n'est pas destiné à la communauté dans son ensemble, en le terminant par les mots, en langue étrangère de surcroît : « To The Happy Few ». Le roman n'est destiné à être compris que par ces âmes isolées dignes de la complicité de l'écrivain et qui comprennent son langage.

Dans la *Chartreuse de Parme*, comme d'ailleurs dans tous les romans de Stendhal, et comme dans le *Werther* de Goethe, où le suicide final met en figure de manière radicale l'absence de reconnaissance du parcours du héros, le sémioticien considérera cette absence comme une forme marquée, la forme non marquée étant le schéma narratif canonique constitué par la séquence manipulation-compétence-performance-reconnaissance. L'exemple de la *Chartreuse de Parme* montre qu'il est possible de rendre compte de manière sensée de cette forme marquée, en la mettant en rapport avec la posture énonciative de l'écrivain et de l'idéologie véhiculée par son œuvre. L'adversaire de la sémiotique aura cependant beau jeu de dénoncer une prise de position qui s'emploie à classer les récits en termes de normalité et d'anormalité plutôt que de considérer chaque stratégie narrative dans son originalité.

Les structures qui dominent dans les romans d'Austen semblent quant à elles très proches du schéma narratif canonique tel que Greimas le conçoit. Cette correspondance apparente peut tenir cependant à ce que la vision du monde qu'implique la sémiotique et celle d'Austen coïncident partiellement, du fait que toutes deux privilégient le rôle de la communauté au dépens de l'individu. Ainsi, malgré les réserves que l'on peut émettre sur la sémiotique, voire à cause de ces réserves, il existe au moins une manière d'appliquer les outils fournis par Greimas aux romans d'Austen. Plutôt que de considérer la sémiotique comme un moyen d'observation objective, il est possible de se contenter de comparer la représentation du moi implicite dans la sémiotique à celle implicite dans l'œuvre d'Austen. La démarche consisterait simplement en une comparaison entre deux épistémès prises explicitement comme telles et analysées en termes idéologiques dans le

cadre d'une interrogation sur l'histoire culturelle. Une telle approche se fixerait comme but de comprendre le processus de changement historique qui a amené le moi occidental de la fin du dix-huitième siècle, tel que le corpus fourni par Austen en fait ressortir les traits, à son état tel qu'il est représenté dans ce que Baudrillard appelle « la métaphysique de l'indéterminisme et du code »¹.

Il serait cependant peu intéressant de se limiter à un simple exercice de confrontation de deux *Weltenanschauungen*. La relativisation totale mènerait à une exploitation quelque peu pauvre de la perspective greimasienne et, en fin de compte, laisserait sans réponse la question du choix de cette perspective. Il est important de prendre en compte toutes les objections possibles à la sémiotique et de remettre dans son contexte historique cet outil potentiel pour l'analyse des personnages afin de savoir de quoi il est fabriqué. Mais l'utilisation d'un tel outil au départ a bien sa justification. Certes, bon nombre de critiques aujourd'hui considèrent cette méthode comme dépassée, comme une chimère propre à l'ambiance culturelle des années soixante et soixante-dix. Mais malgré tout, un certain nombre de principes en sémiotique semblent tout à fait opératoires, indépendamment du travail de contraste entre différentes épistémès qui mérite également d'être effectué.

Austen, l'archétype et « Cendrillon »

Il faut d'abord s'efforcer de trancher là où Greimas rechigne à le faire. Comme il a été vu plus haut, malgré le langage froidement scientifique de la sémiotique qui a pu agacer, son universalisme immanentiste est fort minimaliste, et par conséquent marqué par une grande méfiance vis-à-vis de la possibilité d'analyser de manière neutre et objectif, c'est-à-dire de l'extérieur. Greimas lui-même s'interroge donc dans le *Dictionnaire sémiotique*, y étant contraint par sa propre logique, sur l'existence objective des entités qu'il décrit, ce qui veut dire concrètement pour notre problématique, des entités telles que le Destinateur, le Sujet, l'épreuve, etc.

Il semble prudent de partir du principe que, dans l'ensemble, « la connaissance des

¹ BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, 89 ; voir *supra*, 36-37.

structures sémiotiques [est] une construction », plutôt qu'une « description » puisque la base théorique appliquée ici sera aussi que le monde est sinon « seulement », du moins surtout « structurable, c'est-à-dire susceptible d'être 'informé' par l'esprit humain »¹. En d'autres termes, on ne peut guère affirmer que les structures soient immuables. Une telle précaution évitera de chercher à tout prix de belles séquences des trois phases compétence, performance et reconnaissance, ou même, le cas échéant, de considérer qu'une telle séquence doit être considérée comme la norme.

Une méfiance raisonnable envers la notion de structure, cependant, n'exclut pas la possibilité de considérer l'être humain précisément comme une conscience qui structure son environnement. Le structuralisme a en fait laissé sa marque sur la pensée de gauche, ne serait-ce que dans la mesure où le réel matériel pur, tel qu'il était envisagé par les positivistes du dix-neuvième siècle n'est plus vraiment considéré comme un donné que la raison peut atteindre. Les textes, le réel, ne viennent pas se donner à notre lecture de manière transparente comme dans le plus naïf des contes de fées empiristes ou inductifs.

D'autre part il semble raisonnable de considérer que ce travail de structuration s'effectue par l'intermédiaire de protocoles sémantiques qui recèlent un certain nombre de facteurs communs d'une communauté culturelle à une autre. Il semblerait en effet vrai que la plupart des communautés linguistiques et culturelles ressentent le besoin d'un « je », de verbes, de relations de type transitif-accusatif, de relations de type datif, et que par conséquent il est parfaitement envisageable qu'il y ait également des facteurs communs entre les communautés au niveau discursif et narratif comme il en existe au niveau syntaxique. On peut également accepter le point de vue selon lequel l'une des choses qu'effectue un texte est de mettre en scène les processus linguistiques inhérents à son existence, à sa vie en tant qu'énoncé, et cette mise en scène est sans doute plus accentuée dans un texte littéraire, où la conscience de l'acte de l'énonciation et de la présence du langage (ce que Barthes appela le « grain de la voix »²) sont plus sensibles. Simplement, il ne faut pas faire de ces processus formels le sens ultime et transcendant du texte, presque par dépit, à défaut d'autres significations ultimes.

¹ GREIMAS ET COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 181 ; voir *supra*, 28-29.

² Voir Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte* (Paris : Seuil, 1975).

Pour ce qui est du personnage, la sémiotique fournit une grille d'analyse particulièrement intéressante sur la base de la notion d'épreuve, n'en déplaise à Baudrillard pour qui celle-ci constitue sans doute encore une facette d'une culture cybernétique dans laquelle le signe n'est plus qu'un « corpuscule d'information/test »¹. L'épreuve est d'une grande capacité opératoire car elle apparaît comme un moyen pour le récit de transformer du « faire » en « être », pour reprendre la terminologie de Greimas. Si dans un conte folklorique dépourvu de systèmes valeurs complexes le héros passe par une série d'épreuves afin de prouver qu'il est, tout simplement, le héros, dans un roman tel que ceux d'Austen, les héroïnes passent par des épreuves propres à révéler leur « caractère ». Ce qu'elles font génère donc ce qu'elles sont et qui elles sont.

La sémiotique contribue autrement encore à l'analyse de l'œuvre d'Austen, à savoir par la possibilité de dépassement des archétypes conçus en termes de contes populaires spécifiques pour rechercher des logiques plus profondes. Avant de montrer ce que la sémiotique peut apporter en termes d'analyse de ces contes et de leur relation à l'œuvre d'Austen, il convient de se pencher sur cette relation sans parler spécifiquement de sémiotique. Greimas et ses collaborateurs, en effet, se sont beaucoup appuyés sur des échantillons de contes populaires pour élaborer leur théorie, notamment en recourant aux travaux de Propp, mais la sémiotique prétend dépasser les perspectives d'un Jung ou d'un Northrop Frye, dans lesquelles les schémas des contes sont en quelque sorte les rêves ou sublimations psychologiques de l'inconscient collectif. Avant de s'interroger sur la logique immanente que la sémiotique, elle, pense être à la racine de ces schémas, on peut examiner en eux-mêmes les rapports possibles entre contes populaires et l'œuvre d'Austen.

On a souvent fait remarquer, par exemple, et non sans intérêt, que le schéma essentiel des romans d'Austen ressemble à celui du conte « Cendrillon »². Ainsi cinq des héroïnes des six romans ont-elles des points en commun avec l'héroïne de ce conte populaire, l'exception étant Emma Woodhouse. Ces héroïnes sont toutes plus ou moins pauvres, à l'échelle, bien entendu, de l'univers d'Austen d'où est banni presque tout signe de

¹ BAUDRILLARD, 89 ; et voir *supra*, 36-37.

² Pour une discussion du travail critique déjà fait sur le problème des archétypes dans l'œuvre d'Austen, et pour une contribution intéressante au débat, voir Katharine Fraser MILLER, *The Archetype in the Drawing Room: Fairy Tale Structures in the Novels of Jane Austen*, Thèse (Ann Arbor, 1980).

véritable indigence. Des scènes de misère abjecte détruiraient en effet la vision véhiculée par ces romans d'une Angleterre où l'extrême, en politique ou en d'autres domaines, n'a pas de place. Elisabeth Bennet et Elinor Dashwood ont été privées de leur héritage d'une manière plus ou moins injuste. Dans le conte, le père de l'héroïne est trop faible pour protéger sa fille contre les exactions d'une nouvelle épouse qui du point de vue de Cendrillon est placée sous le signe d'une altérité hostile. Dans le cas d'Elisabeth Bennet dans *Pride and Prejudice*, on retrouve la figure du père faible dans la mesure où Mr. Bennet, bien que d'une grande vivacité intellectuelle, se refuse, par désintérêt, à aller contre les volontés de son épouse de façon à ce que ses filles Lydia et Kitty soient mieux éduquées, et que règne un plus grand esprit de responsabilité morale dans sa famille.

Bien que Mrs. Bennet soit la vraie mère d'Elisabeth, elle joue un rôle comparable à celui de la figure de la belle-mère dans « Cendrillon », de par le fait qu'elle domine en réalité son mari. L'autorité qu'elle exerce n'est qu'une autorité par défaut qui vient remplir le vide que Mr. Bennet se refuse à remplir. Mrs. Bennet est également comparable à la belle-mère de « Cendrillon » de par l'altérité absolue que la définit face à l'héroïne. De son côté, en restant en retrait, Mr. Bennet dessert les intérêts de Jane et d'Elisabeth en contribuant à faire fuir Bingley et Darcy, leurs Princes Charmants potentiels, et contribue également, par son manque d'autorité et de responsabilité, à la fugue déshonorante de Lydia avec Wickham. De plus, il devient clair que selon la logique de l'intrigue, si Mr. Bennet avait davantage pris ses responsabilités, il aurait pu mieux assurer le bien-être financier de ses filles malgré le problème de la substitution de l'héritage (PP 308). La responsabilité de Mrs. Bennet dans cette mauvaise gestion financière est soulignée. Lydia et Kitty ont quelques traits fonctionnels qui les rapprochent des demi-sœurs de « Cendrillon », pour lesquelles la belle-mère prend toujours parti. Evidemment la situation est moins polarisée que dans le conte, malgré une certaine dose de caricature : la laideur physique ne vient pas refléter la laideur de l'âme en ce qui concerne Lydia, Kitty et Mrs. Bennet, et l'univers austénien, de toute manière, fonctionne rarement en termes de haine totale vis-à-vis de tel ou tel personnage.¹

¹ Malgré la présence d'une certaine haine latente, selon D. W. HARDING, « Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen », *Scrutiny* (1939/1940), repris dans Ian WATT, ed. *Critical Essays on Jane Austen*, coll. « Twentieth Century Views » (Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1963) 166-179.

La figure du patriarche faible manipulé par un personnage matriarcal hostile apparaît également dans *Sense and Sensibility*. Bien que quelque peu retravaillé, et en un sens inversé, le schéma du deuxième mariage est également employé comme procédé pour créer un pôle actantiel d'Opposant, ou d'anti-Sujet, regroupant les forces de l'altérité hostile. La faiblesse morale d'un premier patriarche, le vieux monsieur célibataire autour de qui le roman commence, contribue à l'indigence future de Mrs. Henry Dashwood et de ses trois filles, puisqu'il constitue principaux héritiers de sa fortune le fils de Mr. Henry Dashwood, Mr. John Dashwood (fils par le premier mariage de Mr. Henry Dashwood), et le fils de Mr. John Dashwood. Le vieux monsieur jette son dévolu sur ce petit garçon pour des raisons sentimentales en dépit de la menace de dépendance et de misère relative qui pèse sur la deuxième Mrs. Henry Dashwood et ses trois filles, Elinor, Marianne, et Margaret.

On remarquera qu'Austen semble jouer avec le schéma comme pour le parodier, d'abord en l'inversant en faisant des Cendrillons d'Elinor et de Marianne, alors que c'est elles qui sont les filles d'Henry Dashwood par son deuxième mariage, et ensuite par sa complexification outrancière. Tout lecteur ayant connaissance du début de « Frederic & Elfrida » concédera la possibilité que cette litanie de liens de parenté qui lance *Sense and Sensibility* a un côté parodique, chez une romancière on ne peut plus consciente des conventions de l'incipit romanesque :

The Uncle of Elfrida was the Father of Frederic ; in other words, they were both first cousins by the Father's side.

Being both born in one day & both brought up at one school, it was not wonderfull that they should look on each other with something more than bare politeness.

(*MW* 4)¹

La distance ironique par rapport à tout schéma, si marquée dans l'écriture d'Austen, et la sensibilité très développée chez cet écrivain à la tendance de toute forme figée vers l'absurde, est un problème sur lequel il faudra revenir à plusieurs reprises. Il sera notamment nécessaire, si nous voulons parler du personnage en tant qu'entité se

¹ « Frederic & Elfrida » est un des écrits de jeunesse Austen, datant de la période entre 1787 et 1790, alors qu'Austen avait entre onze et quinze ans. Il fait partie du premier tome de la *Juvenilia*.

déplaçant sur des schémas sémiotiques limités, de rendre compte de la propre sensibilité d'Austen à la finitude de l'imaginaire, et à la fonctionnalité du personnage comme pion syntaxique dans un système de permutations narratives. Cette distance et la conscience du fait que les éléments narratifs sont permutable ne sont nulle part plus apparentes que dans ce feu d'artifice de la parodie, et preuve de la quantité immense de romans dévorés par Austen dès son enfance, qu'est la *Juvenilia*.

Quel que soit le rôle à accorder aux effets ironiques qui viennent troubler la présence du schéma de Cendrillon dans *Sense and Sensibility*, l'action de Mrs. John Dashwood rappelle également celle de la belle-mère du conte. Elle pousse son mari à ne pas s'occuper de sa propre belle-mère et de ses demi-sœurs, jouant ainsi pleinement son rôle de figure maternelle hostile. Cette figure est dédoublée avec l'apparition de Mrs. Ferrars, mère de Fanny Ferrars, alias Mrs. John Dashwood. Ce qui provoque le sentiment que l'autorité maternelle est usurpée par une sorte d'anti-mère. Dans « Cendrillon », cette usurpation est compensée par l'intervention de la fée marraine, mais dans les romans d'Austen, aucune fée marraine ne vient sauver l'héroïne-Cendrillon. Dans *Sense and Sensibility* sa mère, Mrs. Henry Dashwood, n'est non seulement d'aucun secours pour Elinor, mais encourage Marianne dans son irrationalisme d'une manière qui rappelle les encouragements de Mrs. Bennet pour les folies de Lydia. Marianne, d'ailleurs, bien que présentée d'une manière globalement positive, ne se distingue de Lydia que par la distance qui sépare le culte du sentiment, d'une part, de l'égoïsme pur et simple, de l'autre, distance qui dans l'axiologie austénienne n'est jamais très grande. Dans *Mansfield Park*, le schéma « Cendrillon » apparaît clairement de par l'origine humble de Fanny Price, avec les deux cousines Maria et Julia Bertram dans le rôle des demi-sœurs, et Mrs. Norris dans le rôle de la belle-mère prenant toujours parti pour les sœurs Bertram aux dépens de Fanny. Sir Thomas Bertram représente la figure paternelle dupée par l'anti-mère qu'est Mrs. Norris. La fée marraine n'apparaît pas : l'infortunée Frances Price, née Ward, vraie mère de Fanny, demeure victime de son choix de mari ; Lady Bertram est l'incarnation de la passivité ; le seul personnage féminin brillant, Mary Crawford, devient finalement une rivale et un modèle négatif.

Persuasion comporte un exemple d'une fée-marraine manquée, en quelque sorte, en

la personne de Lady Russell, en fait la marraine d'Anne (P 6), qui aboutit à une version de « Cendrillon » dans laquelle la fée conseillerait à l'héroïne de ne pas aller au bal et d'éviter tout contact avec le Prince Charmant, en l'occurrence, le capitaine Wentworth. Un autre trait frappant consiste en ce que, contrairement à Mrs. Price qui dans *Mansfield Park* est impuissante et perdue socialement, dans *Persuasion*, pour la seule fois, comme dans le conte, la vraie mère est défunte et idéalisée :

Lady Elliot had been an excellent woman, sensible and amiable ; whose judgement and conduct, if they might be pardoned the youthful infatuation which made her Lady Elliot, had never required indulgence afterwards.—She had humoured or softened, or concealed [Sir Walter Elliot's] failings, and promoted his real respectability for seventeen years ; and though not the very happiest being in the world herself, had found enough in her duties, her friends, and her children, to attach her to life, and make it no matter of indifference to her when she was called on to quit them.—Three girls, the two eldest sixteen and fourteen, was an awful legacy for a mother to bequeath ; an awful charge, rather, to confide to the authority and guidance of a conceited, silly father. She had, however, one very intimate friend, a sensible, deserving woman, who had been brought, by strong attachment to herself, to settle close by her, in the village of Kellynch ; and on her kindness and advice, Lady Elliot mainly relied for the best help and maintenance of the good principles and instruction which she had been anxiously giving her daughters.

(P 5)

Dans *Persuasion*, d'autre part, le père est non seulement faible mais franchement sot. Nous retrouvons les demi-sœurs, avec Elizabeth endossant également en partie le rôle de la belle-mère méchante, dans la mesure où elle devient maîtresse de la maison et où c'est elle qui exerce son influence sur la figure paternelle. Anne est peut-être, de toutes les héroïnes d'Austen, celle qui ressemble le plus à Cendrillon :

Anne, with an elegance of mind and sweetness of character, which must have placed her high with any people of real understanding, was nobody with either father or sister : her word had no weight ; her convenience was always to give way ;—she was only Anne.

(P 5)

Northanger Abbey, l'autre roman publié de manière posthume, mais qui fut composé en fait environ dix-huit ans avant *Persuasion*, est celui dans lequel, à l'inverse, le schéma de « Cendrillon » apparaît le moins clairement. L'horreur amusée que ressentait Austen à l'égard de l'incipit évocateur d'un destin romanesque, épique, folklorique, et de tout schéma figé, se fait ici nettement sentir :

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be an heroine. Her situation in life, the character of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her. Her father was a clergyman, without being neglected, or poor, and a very respectable man, though his name was Richard—and he had never been handsome. He had a considerable independence, beside two good livings—and he was not in the least addicted to locking up his daughters. Her mother was a woman of useful plain sense, with a good temper, and, what is more remarkable, with a good constitution. She had three sons before Catherine was born ; and instead of dying in bringing the latter into the world, as any body might expect, she still lived on—lived to have six children more—to see them growing up around her, and to enjoy excellent health herself.

(NA 13)

L'incipit de *Northanger Abbey* vient nous rappeler la nature problématique d'une application d'archétypes à des romans dont on peut toujours se demander si l'auteur ne joue pas délibérément avec de tels schémas. Dans son récit « Henry et Eliza », d'ailleurs, la jeune Austen parodie de manière impitoyable le cliché folklorique et romanesque de l'orpheline née dans la misère (en l'occurrence, la petite Eliza, trouvée dans une meule de foin) qui se révèle à la fin avoir été depuis le début l'héritière légitime du domaine¹.

Cependant, on peut postuler que *Northanger Abbey* se distingue des autres romans par la possibilité dont le texte dispose de s'appuyer sur le burlesque dans sa progression romanesque. Dans les romans ultérieurs, Austen s'efforce de bâtir des récits sans dimension directement parodique, et le schéma de « Cendrillon » se fait de plus en plus sentir, processus qui semble culminer avec la composition de *Persuasion*.

A l'autre extrémité temporelle de l'œuvre, *Emma* constitue une exception plus frappante encore que *Northanger Abbey*. Mr. Woodhouse est certes l'exemple d'un père faible, et la vraie mère est décédée, mais le rang élevé de l'héroïne est très délibérément établi dès les premières lignes : « Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings in existence [...] ». Il y a cependant dans le roman une Cendrillon par procuration dans le personnage Jane Fairfax. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que Jane hante l'arrière-plan du roman de manière si troublante. Elle trouble et agace Emma, qui n'hésite guère d'ailleurs à le dire : « I wish Jane Fairfax very well; but she tires me to death » (E 86). On peut voir

¹ « Henry & Eliza » fut écrit entre 1787 et 1790, alors qu'Austen avait entre onze et quinze ans, et figure dans le premier tome de la *Juvenilia*. Voir MW 33-39.

en cette gêne causée par le personnage de Jane un rappel de son statut d'héroïne manquée : selon le schéma habituel des romans d'Austen, c'est elle qui aurait servi de focalisateur. *Emma* met ainsi en œuvre une variante générique ingénieuse du conte de Cendrillon.

On voit donc que les romans d'Austen semblent utiliser, que ce soit directement ou en les bouleversant ou les parodiant, les paradigmes narratifs fournis par « Cendrillon ». Le récit « Cendrillon » lui-même, cependant, n'est qu'une variante sur des thèmes et des structures très répandues dans la littérature folklorique. « Hansel et Gretel », par exemple, recourt également à la figure de la belle-mère. « Blanche-Neige » incorpore non seulement la belle-mère hostile, avec la surenchère que représente sa pratique de la magie noire, mais la figure de la princesse abandonnée puis rétablie comme princesse à la fin. Les romans d'Austen se prêtent particulièrement bien à un rapprochement avec le paradigme du conte de fée puisque leur action se déroule toujours dans cet univers apparemment clos si bien connu, le petit village des campagnes verdoyantes de l'Angleterre du sud. Un tel univers, associé à des schémas narratifs relativement apurés, devient aisément l'*illud tempus* de l'inconscient collectif, si dans une perspective jungienne, le conte de fée relève essentiellement de l'inconscient collectif. On peut l'analyser comme un moyen de mettre en scène rituellement les angoisses de l'enfant devant l'acquisition de l'identité, l'identité dans une telle analyse se concevant comme le fait d'être autre que ses parents.

Le paradigme suggère toujours, de manière rassurante, que ce qui est acquis à la fin n'est que ce qui avait été dérobé au début, ou plutôt avant le début, qui définit l'état de manque ou de désordre servant de moteur au récit : Cendrillon gagne un statut de princesse au sens propre pour remplacer le statut de petite princesse dans le cœur de son père dont elle jouissait avant l'usurpation effectuée par la belle-mère ; dans « Blanche-Neige » la mise en figure employée fait de l'héroïne une véritable princesse qui est chassée du palais par la belle-mère à l'insu du roi. Les interprétations freudiennes en termes de sexualité sont évidemment très tentantes : le personnage de la belle-mère fonctionne en réalité comme point de fixation pour absorber la haine qui autrement serait dirigée vers la vraie mère de l'enfant. L'usurpation qui est alors mise en scène n'est pas tant celle de la place de la vraie mère du conte, mais de celle de l'enfant. Une interprétation semblable est possible, d'ailleurs, en inversant des rôles des parents, pour

« Jack and the Beanstalk ». Dans ce conte Jack vit avec sa mère et tue le géant qui, selon la fée qui a veillé sur l'ensemble de l'action, avait tué le véritable père du héros en dérochant toute la fortune de la famille. L'alibi cette fois-ci est celui de la mort du « véritable » père dans le conte, ce qui permet de canaliser vers le géant usurpateur l'antagonisme inconscient que ressent l'enfant vis-à-vis de son père dans la vie réelle. La jalousie spécifiquement sexuelle dirigée contre la mère ou contre le père n'est cependant qu'une composante des forces inconscientes gérées par les contes appartenant au paradigme de « Cendrillon ». La présence des demi-sœurs détestées, également dans le rôle d'usurpatrices, suggère que le parcours de l'héroïne met en scène une quête d'identité qui passe par le désir de retrouver l'omnipotence de l'enfant dans le ventre de sa mère, enfant aux besoins duquel l'organisme maternel subvient constamment ou toujours instantanément. Les frères et sœurs sont ressentis par l'inconscient de l'enfant comme des rivaux qui empêchent le rêve du retour à l'omnipotence de se réaliser. L'identité, dans cette perspective, est le fantasme de l'autonomie conçue comme l'omnipotence retrouvée.

De telles interprétations des schémas des contes folkloriques ont un intérêt indéniable, mais leur application aux romans d'Austen est autrement plus problématique. On peut certes postuler un rapport avec la situation de marginalité relative dans laquelle a vécu l'auteur, que ce soit par rapport à sa famille ou par rapport à son milieu de manière générale. Une telle approche, cependant, consistant à psychanalyser sommairement l'auteur et à peu de frais intellectuels, semble d'un intérêt limité. Il nous paraît d'ailleurs peu satisfaisant de se complaire dans une certaine image d'Austen, image par trop facile, en vieille fille aigrie¹. L'analyse du schéma du conte de fée dans les écrits d'Austen en termes d'archétype jungien, et donc de symptôme de névroses pérennes chez l'espèce humaine, ouvre des perspectives scientifiques plus rigoureuses et présente un intérêt moins anecdotique. Du point de vue jungien, le mythe permet la résolution de problèmes impossibles à résoudre, comme ceux de l'origine de la vie, de l'existence des deux sexes, des limites apparentes de la raison, ou de la finalité de l'action humaine malgré la mortalité de l'individu.

¹ Je suis d'accord avec Claudia L. Johnson sur ce point. Voir Claudia L. JOHNSON, *Jane Austen : Women, Politics, and the Novel* (Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1988) xix.

Le schéma du conte de fée, cependant, à la différence de mythes tels que Prométhée, ou le paradis terrestre, ou le jugement dernier, est le propre de l'imaginaire enfantin ou adolescent, avec ses angoisses liées à l'entrée dans la vie adulte et à la définition de l'identité. Il se prête donc bien aux projets et au contrat implicite du roman didactique qu'Austen adopta comme genre, que la pratique qu'elle en fait ait ou non dépassé ce cadre. Les conditions propices à un tel choix de la part de l'auteur sont du ressort de l'histoire culturelle, cette histoire culturelle étant elle-même, selon nous, le fruit de facteurs socio-économiques. Une discussion ultérieure examinera la relation entre l'environnement socio-économique de « l'ère des révolutions »¹ et le genre du « conduct-book », de même que les possibilités qu'offrait ce genre en termes d'exploration de l'identité féminine et de l'identité en général. Auparavant il reste à démontrer l'attrait de la sémiotique comme approche de ces niveaux fondamentaux de structuration du récit. Une telle démonstration devrait pouvoir s'appuyer sur n'importe quelle manifestation du récit, et en l'occurrence, un exemple à première vue très éloigné de l'œuvre d'Austen peut s'avérer d'une aide précieuse.

D'Aristote au feuilleton télévisé, ou le problème du rapport d'antériorité logique entre personnage et intrigue

Adopter une perspective sémiotique, c'est postuler l'existence de niveaux fondamentaux de structuration se situant en deçà de la perspective jungienne. Chercher des archétypes jungiens sous la surface des romans d'Austen conduit à imaginer un autre récit sensé, un récit derrière le récit principal. La sémiotique, elle, ne postule pas un autre récit caché derrière le premier, un message secret qui n'attendrait qu'à être déchiffré. Le principe de l'immanence, comme nous l'avons vu plus haut, interdit la possibilité d'un sens transcendant. La sémiotique n'explore pas, en quelque sorte, l'au-delà sémantique du récit, mais son en-deçà, une ossature dépourvue de signification narrative diégétique.

¹ Je fais allusion à l'ouvrage de Eric HOBSEBAWM, *The Age of Revolutions* (Londres : Weidenfield and Nicolson, 1962).

A elle seule, son utilisation éclairée ne permet pas de dégager l'investissement idéologique du récit, celui-ci étant du ressort d'autres niveaux d'analyse, et notamment celui de l'analyse historique. En revanche, elle peut aider à cerner le statut et le fonctionnement du personnage en tant que tel.

Un aspect fondamental de ce fonctionnement est celui du rapport logique entre action et acteur du récit. En effet, la critique littéraire se heurte constamment au problème de l'antériorité logique à attribuer dans la relation entre intrigue et personnage. Dans un article à ce propos, Sarah Kay exprime la difficulté ainsi :

The relationship between character and plot confronts the literary critic with a chicken and egg problem of ostrich proportions. How far can we dissociate what a literary character is from what he does, and supposing such dissociation to be operable, which is the proper, primary level of description in any text? Should we say, for instance, that Othello is a character liable to violent jealousy, and so can be set up to kill his ever-loving wife, or do we say that the killing of an unjustly suspected wife leads us to perceive her murderous husband as violently jealous? Do texts differ in this regard?¹

Kay conclut que l'hésitation entre personnage et intrigue comme point de départ est inévitable et que l'approche adoptée varie essentiellement selon la propre épistémè du lecteur, même si certains textes semblent objectivement inviter une perspective ou l'autre. Le débat qu'évoque Kay n'est pas nouveau dans la pensée occidentale, puisqu'il remonte à Aristote. Or ce dernier, qui aborde ce problème dans la *Poétique*, donne la primauté, pour ce qui est de la tragédie, à l'action :

[...] la plus importante des parties est l'agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie (le bonheur et le malheur résident eux aussi dans l'action, et la fin que nous visons est une action, non une qualité ; c'est en fonction de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en fonction de leurs actions qu'ils sont heureux ou pas). Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie [...].²

On retrouve ici une certaine antipathie aristotélicienne vis-à-vis de l'abstraction qui

¹ Sarah KAY, « The Character of Character in the Chansons de Geste » in Leigh A. ARRATHOON, ed., *The Craft of Fiction : Essays in Medieval Poetics* (Rochester, Michigan : Solaris Press, 1984) 475.

² *Poétique*, 1450a 15-25. J'utilise la traduction de Michel Magnien (Paris : Librairie Générale Française, 1990).

fait de l'auteur de la *Poétique* à bien des égards le père de l'empirisme, en opposition au rationalisme idéaliste de Platon. La position d'Aristote privilégie l'antériorité logique du fait. Selon elle, le procédé d'abstraction qui constitue le personnage vient en second. La sémiotique est, comme nous l'avons vu plus haut, loin d'être empiriste comme approche puisqu'elle postule un appareil structurant la perception en amont du contact (hypothétique) avec le réel. Bien plus, digne héritière de la linguistique saussurienne, elle nie implicitement la possibilité de l'expérience extralinguistique ou plus généralement extrasémiotique¹. Cependant, suivant sa propre logique, la sémiotique n'admet pas non plus l'hésitation de Kay, prenant parti très clairement en faveur de la prééminence de la relation et de l'action. Cette prise de position est cohérente avec le statut en quelque sorte minoré du sujet en sémiotique.

Historiquement, d'ailleurs, l'incertitude quant à la primauté de l'intrigue ou du personnage est relativement récente. Elle semble être le fruit de ce qu'on peut nommer une essentialisation progressive du moi dans la métaphysique et la critique littéraire occidentales au fur et à mesure qu'approche la période des révolutions bourgeoises. En effet, bien qu'Aristote concède qu'un des buts à viser pour ce qui est des caractères est la cohérence, ce n'est que le dernier but dans une liste de quatre impératifs, et la plupart des commentateurs de la littérature le suivent dans ce désintéret pour la psychologie jusqu'au milieu du dix-huitième siècle environ.

Un éclairage peut-être quelque peu inattendu mais intéressant sur la problématique aristotélicienne est à trouver du côté du feuilleton télévisé moderne. Ce genre a d'ailleurs plus d'un point commun avec la littérature romanesque dont l'œuvre d'Austen fait partie. Il est en effet l'héritier du feuilleton romanesque du XIX^e siècle. Sa structuration a tendance à être plus indécise, tout comme celle du roman lorsqu'on le compare aux genres dramatique et poétique. La souplesse de la prose, avec ses facilités en termes de passage entre analyse et récit, entre une focalisation et une autre, un lieu et un autre, une période temporelle et une autre, avec retour en arrière si besoin est par des procédés analeptiques parfaitement lisses (un personnage théâtral peut opérer un retour en arrière

¹ Roland Barthes expose très clairement les implications de l'héritage saussurien à cet égard dans son article « Saussure, le signe, la démocratie » in *Le Discours social* (n°3-4, avril 1973), repris dans Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique* (Paris : Seuil, 1985).

en narrant un événement, mais il y a alors rupture de mode de représentation), ont en effet précédé à leur façon de presque deux siècles les féeries de la mise en scène filmique ou télévisuelle, ceci surtout dans la version à épisodes du XIX^e siècle. Au XVIII^e siècle, faut-il le rappeler, le roman a été perçu un peu comme l'est la télévision aujourd'hui, c'est-à-dire comme un divertissement d'une certaine vulgarité et d'une influence douteuse sur la population.

Austen elle-même paraît souvent s'amuser de l'attachement qu'elle éprouvait ainsi que toute sa famille à ce genre encore très souvent méprisé. En témoigne le passage célèbre de *Northanger Abbey* où la narrateur fait l'éloge du genre et fustige le mépris avec lequel il est traité par les commentateurs littéraires de la période : « Let us leave it to the Reviewers to abuse such effusions of fancy at their leisure, and over every new novel to talk in threadbare strains of the trash with which the press now groans » (*NA* 37). Plus loin dans *Northanger Abbey*, le héros Henry Tilney exprime sans vergogne son appréciation du genre romanesque et même, à l'intérieur de celui-ci, du genre on ne peut plus sensationnaliste qu'est le gothique¹. Dans une autre lettre, Austen revendique plus particulièrement une caractéristique du genre romanesque qu'on retrouve également dans le feuilleton télévisé, à savoir précisément sa propension à être quelque peu décousu par rapport à d'autres genres, plus unis en termes d'intrigue, de but esthétique ou de concept central. Il s'agit d'une lettre à sa nièce Anna Austen, qui s'essaie à l'écriture d'un roman et à qui sa tante a donné quelques conseils en la matière :

Your Aunt C[assandra] does not like desultory novels, & is rather fearful yours will be too much so, that there will be too frequent a change from one set of people to another, & that circumstances will be sometimes introduced of apparent consequence, which will lead to nothing.—It will not be so great an objection to *me*, if it does. I allow much more Latitude than she does—& think Nature and Spirit cover many sins of a wandering story—and People in general do not care so much about it [...].²

Une série américaine à très grand succès aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe, *E. R.*,

¹ Voir aussi sa lettre à Cassandra Austen datée du 18 décembre 1798, ed. CHAPMAN 38-39 : « As an inducement to subscribe [to her library] Mrs. Martin tells us that her Collection is not to consist only of Novels, but of every kind of Literature, &c. &c.—She might have spared this pretension to *our* family, who are great Novel-readers & not ashamed of being so;—but it was necessary I suppose to the self-consequence of half her Subscribers. »

² Lettre à Anna Austen datée du 10 août 1814, ed. CHAPMAN 395-396.

fournit un exemple très intéressant d'utilisation de récits déstructurés, et de la relation que peut avoir une telle approche avec la construction des personnages¹. En termes formels, mais avec des répercussions importantes sur le sens, la série a pour particularité d'avoir choisi de faire du centre d'urgences d'un hôpital la vraie vedette de la série plutôt que tel ou tel personnage. Il s'agit en effet de ce qui est appelé dans la terminologie du métier un « ensemble show », c'est-à-dire une catégorie de feuilleton où aucun personnage en particulier n'est suivi plus que les autres.

E. R. pousse la logique de l'« ensemble show » jusqu'à la limite en employant une stratégie de décentrage permanent de l'intrigue, qui ne suit presque jamais en permanence le parcours de tel ou tel personnage. Chaque personnage est cependant soigneusement construit de façon à donner l'illusion d'une identité forte, et la présence de la « bible » ou cahier des charges se devine toujours derrière les trouvailles narratives des scénaristes. Les situations auxquelles les personnages se trouvent confrontés leur permettent donc de démontrer et de re-démontrer à l'envi qu'ils possèdent telle qualité ou tel défaut. Le docteur Doug Ross sera ainsi constamment placé dans des contextes où son action révélera à nouveau qu'il est impétueux et indiscipliné, parfois irresponsable, mais brillant, courageux et généreux, et ainsi de suite. Le docteur Weaver se doit de prouver avec assiduité qu'elle est tyrannique, procédurière, extérieurement froide, carriériste, mais bonne organisatrice et secrètement une grande sentimentale (les scénaristes lui ménagent régulièrement des fils narratifs se déroulant hors de la vue et largement à l'insu des autres personnages). Ces constellations de caractéristiques incessamment confirmées servent en partie à rassurer le téléspectateur quant à l'existence d'identités définissables et stables. Paradoxalement, en même temps, ce n'est pas un accident si leur description entraîne inévitablement une articulation contrastive, car la construction de ces personnages doit générer un effet de complexité, la complexité de l'individu étant dans le code réaliste gage de la profondeur du moi. En fin de compte, l'intrigue décentrée et les scènes frénétiques de *E. R.* ne permettent de montrer des individus pris dans les courants parfois aléatoires de la vie que pour, finalement, mieux construire une image rassurante de l'individu, dont l'identité demeure forte malgré le maelström qui l'entoure.

¹ Diffusée en France sous le titre *Urgences*. « E. R. » renvoie à « Emergency Room », « service des urgences ».

Du point de vue de la sémiotique et de la problématique aristotélicienne, *E. R.* est un exemple éclairant car ni sa construction nébuleuse, ni ses personnages qui visiblement fonctionnent selon un cahier des charges, ne dispensent le scénario de construire ces mêmes personnages sur la base de structures narratives étendues, ou plus précisément sur des parcours narratifs. L'effet recherché est de représenter le service d'urgences de l'hôpital de Cook County comme un lieu simplement traversé par la vie avec tous ses malheurs et bonheurs, et cette stratégie peut sembler incompatible avec le principe aristotélicien de la primauté de l'action. D'un autre point de vue, en contradiction apparente aussi avec l'analyse aristotélicienne, on a vu que les personnages permanents de la série sont conformes à une certaine représentation forte de l'individu, ce qui pourrait suggérer une antériorité logique du caractère par rapport à l'intrigue. En fait, malgré l'absence de récit global, malgré la façon appuyée dont l'identité de chaque personnage est mise en avant, les scénaristes sont bel et bien obligés de créer non pas un seul récit mais des récits-supports pour faire exister les personnages. Des sortes de courbes narratives apparaissent ainsi dans le continuum général du feuilleton. Ces courbes ou parcours narratifs se terminent parfois avec une élégance classique facilitée par la sortie obligée d'un acteur de la série pour cause de fin de contrat. Dans d'autres cas, une fin de parcours a été atteinte par le personnage mais celui-ci ne s'en va pas pour autant, et alors dégage une curieuse impression de flou, comme si en dépit de sa formidable panoplie de caractéristiques susceptibles d'exploitation, il avait cessé d'exister, du moins, le temps que les scénaristes lui trouvent un nouveau parcours ou une façon de prolonger le précédent. Le personnage du docteur Mark Greene fournit un bon exemple.

Le parcours narratif de Greene, qui se dessine à travers la masse d'incidents et de destins entrecroisés de la série est celui d'une série de malheurs (mariage fragilisé, mort d'une patiente, mise en cause professionnelle¹, procès contre l'hôpital, séparation², et ainsi de suite) qui se terminent par une agression dans les toilettes du centre d'urgences qui constitue le point culminant de ses mésaventures³. Quelque temps plus tard, il

¹ *E. R.*, première saison, épisode 19, « Love's Labor Lost », scénariste Lance A. GENTILE, réalisateur Mimi LEDER, CBS, 3 septembre 1995.

² *E. R.*, première saison, épisode 22, « Men Plan, God Laughs », scénariste Robert NATHAN, réalisateur Christopher CHULACK, CBS, 27 avril 1995.

³ *E. R.*, troisième saison, épisode 67, « Random Acts », scénariste Carol FLINT, réalisateur Jonathan KAPLAN, CBS, 1^{er} mai 1997.

entrepris un voyage pour San Diego, qui constitue un moment charnière de son parcours à partir duquel, après s'être confronté à ses parents, il commence à remettre de l'ordre dans sa vie¹. Ce voyage est un exemple d'un procédé mis en œuvre périodiquement pour chacun des personnages de la série, qui quittent chacun un temps l'hôpital d'une manière parfaitement conforme à la théorie greimasienne : là où parmi les exemples proppiens de Greimas le héros va dans un lointain pays pour affronter un dragon, l'infirmière Hathaway se retrouve au milieu d'un braquage d'épicerie², Dr. Ross va à Barstow enterrer son père qu'il ne voyait plus³, et le Dr Benton en tant que médecin noir se retrouve dans le Mississippi raciste le temps d'un épisode dans une sorte de version hospitalière du célèbre film de Norman Jewison *In the Heat of the Night* (1967)⁴. Le titre de l'épisode où ce procédé est mis en œuvre pour Benton, « In the Middle of Nowhere » résume bien l'importance sémantique et symbolique du lieu. L'« ailleurs » de la figure de la lutte décisive est un lieu en dehors des références habituelles du personnage. Cette qualité du lieu de la lutte décisive relève sans doute de l'archétype, dérivant en partie du récit biblique du Christ dans le désert confronté à ses doutes et à ses peurs, si ce dernier récit n'est pas en fait issu d'un archétype plus vieux encore. L'analyse sémiotique retient ainsi surtout de ces lieux leur caractère extérieur et souvent empreint d'indétermination. Par rapport à un espace de référence dénommé « espace topique », donc, la localisation spatiale typique d'une confrontation décisive, loin de tout et aux contours plutôt indéfinis, se nomme « espace utopique »⁵.

Greene, en tout cas, suite à ce voyage d'épreuve décisive à San Diego, finit par nouer une relation avec le docteur Elizabeth Corday, ce qui constitue une sorte de fin de parcours mettant un terme à la suite de malheurs qui s'abattaient sur lui. La quête de

¹ *E. R.*, quatrième saison, épisode 83, « Family Practice », scénariste Carol FLINT, réalisateur Charles HAID, CBS, 5 février 1998.

² *E. R.*, troisième saison, épisode 62, « The Long Way Around », scénariste Lydia WOODWARD, réalisateur Christopher CHULACK, CBS, 13 février 1997.

³ *E. R.*, quatrième saison, épisode 76, « Fathers and Sons », scénariste John WELLS, réalisateur Christopher CHULACK, CBS, 13 novembre 1997.

⁴ *E. R.*, cinquième saison, épisode 126, « Middle of Nowhere », scénaristes Carol FLINT et Neal BAER, réalisateur Jonathan KAPLAN, CBS, 25 février 1995.

⁵ GREIMAS ET COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, *op. cit.*, rubrique « localisation spatio-temporelle », 215-216. L'emploi du terme « utopique », dans ce cas, ne relève en rien de la notion d'un pays idéal imaginaire, mais reprend son étymologie d'origine, à savoir les mots grecs *ou* signifiant « non » et *topos*, « lieu », l'espace utopique sémiotique étant alors une négation sémantique du concept même de lieu.

Greene peut se résumer en la recherche d'un moyen de reconstruire sa vie privée, mais il est clair que les scénaristes voudraient faire comprendre également qu'une transformation importante est opérée à San Diego, que Greene a mûri et que son voyage l'amène à se connaître, vieille thématique de la littérature anglo-saxonne. Le détail psychologique de cette transformation n'est cependant pas particulièrement travaillé dans le scénario, alors qu'il s'agit d'un genre par nature peu avare d'explications psychologiques. En réalité, l'effet de transformation est obtenu par des moyens formels plutôt que par un contenu soigneusement articulé en termes de cause et d'effet. Enfin, et surtout, la fin de cette courbe narrative, qui a construit et fait vivre le personnage Greene depuis le début de la série, ne précipite pas son départ définitif comme dans le cas d'autres personnages. De fait, pendant un certain temps après la clôture tacite de cette séquence, Greene dégage une impression curieuse de flottement et d'inconsistance, et sa présence à l'écran semble purement auxiliaire. Figure quelconque en blouse blanche, il sert de focalisateur permettant de suivre les multiples histoires des patients du service. Les scénaristes luttent vaillamment contre le problème visiblement ressenti, en introduisant par exemple l'histoire, par ailleurs plutôt réussie, de Mobalage Ekebo, ingénieur fuyant le régime politique nigérian, réduit au rôle subalterne d'agent de nettoyage à l'hôpital¹. Alors que les récits de patients du service d'urgence sont à quelques exceptions près peu développés, celui-ci s'étend sur six épisodes et donne ainsi davantage de substance au rôle auxiliaire auquel Greene est désormais relégué, faute de parcours narratif propre en tant que Sujet. Sur le schéma actantiel sémiotique, Greene occupe alors le poste de Destinataire face à un Sujet Mobalage qui affronte ses propres épreuves. Dans les épisodes qui suivent, les scénaristes finissent par essayer de relancer le médecin sur un nouveau parcours mais la difficulté apparente de l'exercice fait parfaitement apparaître les liens causaux entre intrigue et construction de personnage.

Plus précisément, même dans l'univers du feuilleton télévisé américain, où l'on s'attendrait à ce que l'individualisme culturel régnant fasse du personnage le centre et le support de tout, on constate que l'antériorité logique dans la relation intrigue-personnage revient à l'intrigue. La structuration narrative, toutes proportions gardées, relativement décentrée et fragmentaire de *E. R.* n'y change rien, car on décèle dans la toile de fils

¹ *E. R.*, cinquième saison, épisodes 104–110

narratifs des macrostructures importantes dont les personnages sont indissociables. L'exemple du feuilleton télévisé est donc utile en ce qu'il démontre, d'un point de vue formel, que l'axiome aristotélicien quant au personnage reste valable même quand l'environnement culturel y semble peu propice. Mais cet exemple peut également être instructif pour l'analyse du personnage austénien. Austen elle-même, en effet, a longtemps été louée pour ses personnages plutôt que pour ses intrigues, préférence qu'on peut observer encore dans la critique contemporaine.

Le rapport personnage-intrigue chez Austen : un cas particulier ?

En 1815, en parlant d'*Emma*, un des premiers critiques d'Austen, Walter Scott insiste sur l'effet-personnage, en louant « le doigté remarquable avec lequel elle présente des personnages que le lecteur a infailliblement l'impression de reconnaître »¹. Ecrivant six ans plus tard, en 1821, Richard Whately vante tout particulièrement la capacité qu'a Jane Austen de peindre des personnages, en attribuant à l'écrivain une « attention au caractère presque à la hauteur de Shakespeare lui-même »². Whately est le premier à évoquer l'entomologie pour décrire les mérites de la construction du personnage austénien, parlant de la capacité d'un naturaliste avisé à appréhender les traits minuscules d'insectes sur une feuille³. Enfin, Whately répond à ceux d'entre ses contemporains qui ont pu trouver fastidieuse et lassante la construction des personnages d'Austen, que la minutie de cette construction est indispensable pour créer la « connaissance profonde des personnages qui

¹ « [T]he peculiar tact with which she presents characters that the reader cannot fail to recognize », ma traduction. Walter SCOTT, critique d'*Emma*, *Quarterly Review* 14 (octobre 1815) 188-201, repris dans B. C. SOUTHAM, ed., *Jane Austen: Sense and Sensibility, Pride and Prejudice and Mansfield Park*, coll. « Casebook Series » (London : Macmillan, 1976) 37.

² « [A] regard to character hardly exceeded even by Shakspeare [*sic*] himself », ma traduction. Richard WHATELY, critique de *Northanger Abbey* et de *Persuasion*, *Quarterly Review* 24 (janvier 1821) 352-76, repris dans B. C. SOUTHAM, ed., *Jane Austen: Sense and Sensibility, Pride and Prejudice and Mansfield Park*, *op. cit.*, 51.

³ « [M]any who have succeeded pretty well in painting superior characters, have failed in giving individuality to those weaker ones, which it is necessary to introduce in order to give a faithful representation of real life: they exhibit to us mere folly in the abstract, forgetting that to the eye of a skilful naturalist the insects on a leaf present as wide differences as exist between the elephant and the lion. » WHATELY, repris dans B. C. SOUTHAM, ed., *op. cit.*, 51-52.

s'impose afin que le lecteur s'y intéresse de tout cœur »¹. En 1843, T. B. Macaulay reprend la comparaison avec Shakespeare employée pour la première fois par Whately, et ce à nouveau pour insister sur le seul aspect de la délinéation de personnages :

Shakespeare has had neither equal nor second. But among the writers who, in the point which we have noticed, have approached nearest to the manner of the great master, we have no hesitation in placing Jane Austen, a woman of whom England is justly proud. She has given us a multitude of characters, all in a certain sense, common-place, all such as we meet every day. Yet they are all as perfectly discriminated from each other as if they were the most eccentric of human beings. [...] And almost all this [work of distinction] is done by touches so delicate, that they elude analysis, that they defy the powers of description, and that we know them to exist only by the general effect to which they have contributed.²

Une bonne partie des études critiques consacrées à Austen depuis ces appréciations de la part de Scott, Whately et Macaulay les ont suivis dans leur insistance sur le personnage. Il est par ailleurs évident que la psychologie occupe une place particulièrement grande dans l'œuvre d'Austen par rapport à d'autres écrivains, particulièrement des écrivains comiques. De même il est certain que le réalisme si souvent attribué à Austen a bien un sens et une existence tangible qui doivent être analysés même si le terme « réalisme » pose problème en lui-même. Macaulay a le mérite, pour un critique bénéficiant de relativement peu de recul par rapport à la production d'Austen, d'évoquer ces deux questions dans l'article cité plus haut. Il cherche à distinguer les personnages d'Austen de la tradition comique du personnage-humeur qui dans la tradition littéraire anglaise remonte à Ben Jonson³.

Cependant l'identification qui s'est opérée entre l'œuvre d'Austen et sa faculté de construire des personnages vivants ou vraisemblables a comme effet d'accorder aux personnages austéniens une sorte d'illusion d'autonomie. Dans un article un rien provocateur mais rigoureux, Claudia L. Johnson montre que les amateurs d'Austen les plus instruits ont longtemps compté parmi eux des lecteurs susceptibles de céder à cette illusion d'autonomie et même d'y voir l'intérêt principal de l'œuvre. Johnson pour sa part

¹ « [T]hat thorough acquaintance with the characters, which is necessary to make the reader heartily interested in them. » WHATELY, repris dans B. C. SOUTHAM, ed., *op. cit.*, 52.

² T. B. MACAULAY, article dans le *Edinburgh Review* (janvier 1843), repris dans B. C. SOUTHAM, ed., *op. cit.*, 54.

³ Ce point particulier sera examiné en détail dans la troisième partie de la présente étude.

développe l'argument que la perte de cette dimension n'est pas forcément positive et que la rigueur scientifique apparente qui l'a chassée couvrirait en réalité une normativité culturelle tyrannique, plus précisément bourgeoise, masculine et homophobe¹. Pour elle, jusqu'aux années quarante, les figures dominantes de la critique austénienne, c'est-à-dire des commentateurs tels que Lord David Cecil, R. W. Chapman, E. M. Forster, et autres personnalités du cercle Bloomsbury, étaient souvent de milieu aristocratique, approchant l'œuvre de façon ludique, plutôt esthétique et peu orientée vers l'étude des formes. Pour résumer l'esprit du milieu évoqué, on peut citer George Edward Moore (1873-1958), le philosophe qui eut tant d'influence sur le cercle Bloomsbury, et qui défendait l'idée que la contemplation de la beauté et des relations personnelles chaleureuses étaient ce qui dans la condition humaine se rapprochait le plus du Bien : « One's prime objects in life were love, the creation and enjoyment of aesthetic experience and the pursuit of knowledge »². Les critiques issus de ce milieu, démontre Johnson, adoptaient volontiers envers les personnages d'Austen l'attitude qu'Edmund Wilson reproche aux « Janeites » G. B. Stern et Sheila Kaye-Smith en 1945 :

Miss Stern is preoccupied with the characters, whom she sometimes treats as actual people, classifying them on principles of her own and speculating about their lives beyond the story; sometimes criticizes from the point of view of a novelist who would see the situation in some cases a little differently, modifying or filling out a character or assigning a heroine to a different mate. [...] They make an effort to evoke the personalities of characters who are mentioned but never appear, and they have concocted a terrific quiz, which few readers, I imagine, could pass.³

¹ Claudia L. JOHNSON « The Divine Miss Jane : Jane Austen, Janeites, and the Discipline of Novel Studies », *Boundary 2* 23.3 (1996) : 143-163. L'article de Johnson s'inscrit très explicitement dans le contexte du domaine universitaire foisonnant aux Etats-Unis, et dans une certaine mesure au Royaume-Uni, de « Queer Studies ». Pour des raisons de simplicité et de focalisation sur l'objet de la présente étude, je ne chercherai pas à résumer cet aspect de son argumentation, bien qu'il soit assez dominant dans son article. Il peut pour certains paraître assez excentrique et obscur, et faire l'unanimité n'est de toute manière pas l'objectif de Johnson. Elle démontre cependant avec un certain succès que les critiques de Leavis, entre autres, envers les « Janeites » tendent à reprocher ceux-ci d'être insuffisamment virils et masculins selon les modèles conventionnels, tendent en somme à être des accusations voilées d'homosexualité.

² Cité sous la rubrique « Bloomsbury Group, The », Ian OUSBY, ed., *The Cambridge Guide to Literature in English* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993).

³ Edmund WILSON, critique de G. B. STERN et Sheila KAYE-SMITH, *Speaking of Jane Austen* (1944) intitulé « A Long Talk About Jane Austen », d'abord paru dans *The New Yorker*, octobre 13 1945, repris dans Ian WATT, ed., *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*, coll. « Twentieth Century Views » (Englewood Cliff, N. J. : Prentice-Hall, 1963) 36. Cité par Johnson dans « The Divine Miss Jane », *op. cit.*, 138.

A la relecture de Wilson, on note que ses propos à l'égard de ces deux lectrices bien informées et avec lesquelles il partage une admiration profonde pour Austen sont bien moins sévères et plus chaleureux qu'il ne transparaît dans l'article de Johnson. Un peu plus loin, cependant, Wilson regrette explicitement, quoiqu'en termes mesurés, une certaine superficialité dans le livre de Stern et de Kaye-Smith, exprimant une préférence sur le plan intellectuel pour le travail de Queenie Leavis (1906-1981), l'épouse de F. R. Leavis paru quelques années plus tôt dans *Scrutiny*¹. Johnson souligne la façon particulièrement nette dont deux camps critiques ont émergé pendant cette période, ou plutôt la façon dont une nouvelle mouvance s'est définie par rapport à ce qui était perçu comme la vieille garde. Il s'agissait en effet moins de deux groupes adversaires que d'une sorte de croisade menée par F. R. Leavis et son cercle, avec comme arme principale la revue *Scrutiny*, contre les divers ennemis de la civilisation qu'il devinait dans l'environnement culturel contemporain. La désapprobation des époux Leavis et, généralement avec une virulence moindre, comme on le voit avec Wilson, celle de leurs admirateurs et sympathisants, s'en prenait régulièrement au cercle Bloomsbury et pour ce qui concerne Austen, à ceux que les leavisiens qualifiaient avec mépris de « Janeites ». Il n'est pas difficile de trouver des exemples qui confirment l'argument de Johnson jusque-là. Pour n'en citer qu'un, Q. D. Leavis ne manque jamais une occasion de railler le cercle de Bloomsbury et les « Janeites », lors de sa discussion de la version post-1932 de la correspondance d'Austen. De manière bien caractéristique, sa raillerie vise ce qu'avait été la réaction initiale des « Janeites » vis-à-vis de cette nouvelle version plus complète, donc plus caustique, et moins compatible avec un certain beau idéal. Queenie Leavis fait apparaître l'esthétique de Bloomsbury comme insipide et précieuse, à côté d'une Austen plus terre-à-terre et rude :

When Dr. Chapman in 1932 printed for the first time in its entirety every letter of Jane Austen's he could find, the reaction of even Bloomsbury critics was one of

¹ WILSON, « A Long Talk » in WATT, ed., *op. cit.*, 36. L'essai de Queenie Leavis auquel Wilson fait allusion parut en quatre parties dans quatre numéros différents de *Scrutiny* : Q[ueenie] D[orothy] LEAVIS, « A Critical Theory of Jane Austen's Writings », *Scrutiny* 10.1 (Cambridge: Cambridge UP, juin 1941) 61-87 ; « A Critical Theory of Jane Austen's Writings (II): 'Lady Susan' into 'Mansfield Park' », *Scrutiny* 10.2 (octobre 1941) 114-142 ; « A Critical Theory of Jane Austen's Writings (II): 'Lady Susan' into 'Mansfield Park' (concluded) », *Scrutiny* 10.3 (janvier 1942) 272-294 ; « A Critical Theory of Jane Austen's Writings (III): The Letters », *Scrutiny* 11 (1943/1944) 104-119.

shock and distaste (best seen in *Abinger Harvest* where Mr. E. M. Forster reprints his review); it looked for the moment as if there would be a similar slump in her reputation to that in Trollope's in consequence of the publication of his disillusioning *Autobiography* which proved too much for an age committed to the romantic theory of artistic Inspiration. But Janeites rallied round, declaring that the objections rested only on two or three jokes, lapses of taste and ill-humour such as we are all liable to in our correspondence, and that far from these representing the tone of the Austen household it was probable that Cassandra wrote back reproving Jane.¹

Ayant rappelé cette opposition des années quarante entre, d'une part, Leavis et ses disciples, et d'autre part, l'esprit « Janeite », Johnson se penche sur les deux conceptions du personnage qui s'y associent. Bien que les époux Leavis eux-mêmes ne puissent guère être qualifiés de formalistes outranciers, leur insistance sur la notion de « sérieux moral » comme valeur de référence dans la critique et dans la littérature interdit des pratiques aussi légères que la spéculation sur des personnages en dehors des appuis internes au texte, sans parler du jeu proposé par Stern et Kaye-Smith pour tester les connaissances des lecteurs par rapport aux divers personnages de l'œuvre. Pour Johnson, la critique universitaire, de plus en plus professionnalisée, que Leavis avait appelée de ses vœux, s'efforce après les années 1940 de construire un canon littéraire bourgeois. Cette critique privilégie l'action, en termes aristotéliens, et donc adopte un formalisme au sens large, se détournant d'une certaine façon du personnage, et ce qui importe encore plus pour Johnson, des mœurs, qui pour elle sont aux fondements du genre romanesque.

Il faut rappeler qu'en abordant cette question Johnson revendique un point de vue féministe, et qui plus est se situe dans le cadre du débat politique et culturel autour de la sexualité. Elle cherche donc à développer deux arguments essentiels. Elle s'efforce tout d'abord de réfuter l'importance centrale accordée à l'intrigue fondée sur le mariage, qui par exemple mène Wayne Booth à la conclusion que la progression vers son alliance avec Knightley et la réforme morale du caractère de l'héroïne Emma Woodhouse vont de pair et constituent l'essentiel de l'intérêt du roman². Du point de vue de Johnson, l'intrigue fondée sur le mariage n'est précisément qu'un schème narratif conventionnel au point

¹ Q. D. LEAVIS, « A Critical Theory of Jane Austen's Writings (III): The Letters », *op. cit.*, 105.

² Exemple cité par Johnson, dans « The Divine Miss Jane », *op. cit.* 159. Les références de l'essai concerné sont les suivantes : Wayne BOOTH, « Control of Distance in Jane Austen's *Emma* », paru dans *Rhetoric of Fiction* (Chicago : University of Chicago Press, 1961) 243-266 ; repris dans David LODGE, ed., *Jane Austen: Emma, A Casebook* (London : Macmillan, 1991) 137-169.

d'en être obligatoire, et qui par conséquent n'a guère d'importance, le véritable travail sur le sens, et sur l'idéologie, ayant lieu ailleurs. Dans une autre étude, de façon d'ailleurs très convaincante, elle adopte le même argument concernant la présence de caricatures de féministes dans de nombreux romans féminins de l'époque d'Austen, alors même que leurs auteurs sont loin d'être des partisans de l'ordre régnant :

Sceptical women novelists try to engage in incisive social criticism and at the same time to assure touchy readers that *they* are not uppity and insubordinate women, by creating an new and short-lived character-type: the freakish feminist, or "female philosopher", as she was then called. A sop thrown to gullible readers, this figure espouses the feminist principles of the 1790s in a ridiculously caricatured form, and is duly mocked throughout the novel and contrasted unfavorably to modest and sensible young ladies. [...]

Fanny Burney goes the furthest in *The Wanderer, or, Female Difficulties*, where the anti-heroine's feminist ravings, though duly dismissed by "sensible" characters, provide accurate running commentary on the humiliation and injustice suffered throughout the novel by the heroine, Ellis. More than merely a reassuring diversionary ploy, Burney's female philosopher, however vulnerable to criticism herself, is an indispensable element of the novel. [...]

This procedure of using apparently conservative material in order to question rather than confirm it illuminates the artistic choices of authors who, like Austen, make no explicit announcement about engaging in social criticism in the first place.¹

Johnson s'efforce de démontrer que, tout comme la présence de caricatures évoquant Mary Wollstonecraft dans des romans féminins de la période ne signifie pas forcément le rejet total des positions de celle-ci, l'exploitation d'une intrigue associant l'apprentissage de la vie par l'héroïne et son mariage à venir n'indique pas nécessairement que les femmes ont besoin d'un mari pour atteindre un semblant de sagesse éthique et intellectuelle. Il s'agit donc de rejeter toute représentation des romans d'Austen qui ferait d'eux des récits d'héroïnes insoumises ramenées sur le droit chemin par leurs héros.

Le deuxième point sur lequel Johnson engage la controverse est celui du point de vue culturel en termes de sexualité adopté par telle ou telle approche du roman austénien en particulier et du roman en général, concernant le lien personnage-intrigue. Elle rechigne en fait à définir exactement ce que serait l'approche idéale de ce lien mais analyse l'insistance sur l'intrigue de la part de la critique bourgeoise post-leavisienne en employant le terme anglais récent « heteronormative », c'est-à-dire qui présente

¹ JOHNSON, *Jane Austen : Women, Politics, and the Novel*, op. cit., 19, 21.

l'hétérosexualité ou une certaine culture hétérosexuelle et masculine comme la norme. Johnson met en relation cette insistance sur l'intrigue et l'hostilité de Leavis envers le cercle de Bloomsbury, hostilité plus ou moins consciemment homophobe selon Johnson. Selon cette analyse, l'intérêt porté aux mœurs dans le roman, et donc aux multiples représentations des relations entre personnes, est effacé dans la critique bourgeoise au profit d'une obsession quant aux finalités diégétiques et à la démonstration didactique.

On peut trouver très spécialisées ou même excentriques les analyses et les préoccupations de Johnson dans cet article, et l'objet ici n'est pas d'entrer dans la controverse concernant la sexualité. En termes de problématique aristotélicienne touchant au rapport entre personnage et intrigue, il est important cependant de prendre position.

Comme on peut le constater dans le feuilleton télévisé, et contre toute attente, l'intrigue construit le personnage et non l'inverse, et cela vaut pour tout récit. Oublier ce principe, c'est priver l'analyse de véritable pertinence. Tout en exprimant sa sympathie pour l'approche « Janeite » du personnage, Johnson elle-même reconnaît dans son article cette difficulté. Elle évoque ici à nouveau l'intrigue à mariage en indiquant que pour E. M. Forster, cet aspect du roman n'était qu'un aspect de l'interaction humaine en général et que cet intérêt pour les relations humaines dans toutes leurs dimensions, ou ce que Johnson appelle « les mœurs »¹, est ce qui anime les colloques et conventions des diverses associations d'amateurs de Jane Austen :

E. M. Forster [...] accorded the courtship plot less power: "A man and woman [...] want to be united and perhaps succeed." The compulsory nature of the love story as described here is acknowledged, and that compulsion has ideological import that we know weighed very heavily on Forster's own career. Still, it seems important to observe that Forster describes these events *not* under the headings "Plot" or "Story" but under the heading "People," classifying it not as an overarching structure but as one among many other "facts of human life"—alongside birth, food, sleep, death, and other people, that interest people and novelists who write about them. Many similar Janeite reading practices discussed earlier with respect to Kipling's story flourish today in the Jane Austen Societies, where fans convene to stage teas, balls, games, readings, and dramatic representations; to take quizzes (bringing together minutiae with no hierarchy or agenda-driven priority); and to imagine how a character in one novel might behave toward a character from another, all of which practices render Austen's novels one loose, baggy middle.²

¹ JOHNSON, *The Divine Miss Jane*, *op. cit.*, 161.

² JOHNSON, *The Divine Miss Jane*, *op. cit.*, 160. L'ellipse dans la citation de Forster est de Johnson. La référence de cette citation est comme suit : Edward Morgan FORSTER, *Aspects of the Novel* (1927), ed. Oliver STALLYBRASS (Middlesex : Pelican, 1976) chapitre 3, « People », 62.

A ce stade de son argumentation, il faut avouer, il est de plus en plus difficile de savoir ce que Johnson veut dire exactement. Ayant critiqué le consensus sur le rôle central de l'intrigue fondée sur le mariage dans l'analyse des romans austéniens, elle semble proposer un retour aux principes de Forster comme méthode de rechange, mais ne signale l'utilisation de telles méthodes dans les colloques contemporains des « Jane Austen Societies » que pour aussitôt concéder que ces pratiques font de tous les romans d'Austen « un grand tout amorphe » (« one loose baggy middle »). On peut raisonnablement se demander alors si l'analyse a encore un sens quelconque. On peut soit dit en passant également mettre en doute la représentation que fait Johnson de l'étude des mœurs, c'est-à-dire de l'étude des codes d'interaction sociale, comme d'un domaine où la rigueur et la méthode seraient curieusement superflues¹.

Si certains aspects de son article laissent tout simplement perplexe, la question soulevée par Johnson quant au rôle de l'intrigue fondée sur le mariage comme principe structurel dans les romans d'Austen mérite davantage d'attention. Son argument selon lequel la progression vers le mariage associée à l'apprentissage de la vie peut être considéré comme un support quelconque est assez convaincant. Pour Johnson, on ne doit pas s'étonner de la contradiction entre d'une part l'absence d'épanchements sentimentaux chez le héros et l'héroïne, et d'autre part la permanence chez Austen de l'intrigue amoureuse :

Booth elevates the structural and moral import of marriage as the novel's inevitable, its only possible, meaning: plot brings about "the reform of [Emma's] character," and heterosexual love is what Emma must "learn" for the novel to end. Evidence is unnecessary to sustain this standard of value. Countless readers have claimed that the infamous absence of 'love scenes' in Austen's novels must mean *something*. Not so for Booth: norms about gender and sexuality are encoded onto plot so that representation in the form of kisses, palpitations, and embraces is superfluous.²

Et effectivement, l'intrigue fondée sur le mariage est si répandue et banalisée dans les

¹ Le problème de la réaction à avoir vis-à-vis de la position de Johnson à ce sujet est exacerbé par son télescopage apparent des deux sens du terme de « manners » en anglais : celui de « mœurs » comme dans « roman de mœurs », et celui de « manières » comme lorsqu'on parle d'une personne « maniérée ».

² JOHNSON, *The Divine Miss Jane*, *op. cit.*, 159. Les références de l'essai de Booth que Johnson cite et critique sont les suivantes : Wayne BOOTH, « Control of Distance in Jane Austen's *Emma* », in *Rhetoric of Fiction* (Chicago : University of Chicago Press, 1961) 243-266.

romans de l'époque que son utilité comme trait distinctif à analyser peut s'en trouver assez limitée. L'intrigue amoureuse et le mariage, ont peut-être moins d'importance en eux-mêmes que des critiques comme Booth ne l'ont affirmé, bien que les lecteurs et lectrices qui restent indifférents à l'histoire d'amour dans *Pride and Prejudice* sont sans doute très minoritaires.

Le cadre générique de l'apprentissage de la vie semble plus difficile à écarter, tant les actions des personnages chez Austen, comme on le verra, apparaissent imprégnées de valeurs. Tout compte fait, la description et la construction des héros austéniens manquent de sensualité. A part Fitzwilliam Darcy, ces héros s'exposent très souvent à l'accusation d'être fades en tant que représentations d'êtres humains, le cas le plus marqué étant certainement celui d'Edward Ferrars. Ils occupent en fait un rôle fonctionnel, qui dans au moins trois des cas (Tilney, Darcy, Knightley) est celui de Destinateur. Austen s'appuie sur cet aspect pour les travailler sur le plan axiologique. Knightley, par exemple, est moins important en tant qu'époux programmé d'Emma qu'il ne l'est en termes de véhicule d'un certain nombre de valeurs. Il est vrai que dans une certaine mesure, Tilney s'avère un Destinateur imparfait, et cette imperfection est encore plus marquée dans le cas de Sir Thomas Bertram ou d'Edmund Bertram dans *Mansfield Park*, mais de telles variantes figuratives autour du Destinateur ne rend pas moins décelable la logique actantielle qui structure le récit tel que la sémiotique le décrit. Enfin, il faut noter que même la fadeur apparente d'un Edward Ferrars a son utilité sur le plan axiologique puisque la discrétion et la méfiance envers le langage sont partout valorisées chez Austen.

Johnson a raison de critiquer la grille d'analyse de Booth, mais le problème de celle-ci n'est pas de représenter d'une part le récit comme un mouvement et d'autre part le personnage et l'intrigue comme indissociables. L'erreur de Booth est de confondre l'importance du rôle formel du mariage et son importance thématique, et de se lancer dans une défense d'Austen contre des accusations de froideur de la part de Marvin Mudrick : « Marriage to an intelligent, amiable, good, and attractive man is the best thing that can happen to this heroine, and the readers who do not experience it as such are, I am convinced, far from knowing what Jane Austen is about—whatever they may say about

the ‘bitter spinster’s’ attitude towards marriage »¹. En ce qui concerne les thèmes du mariage et celui de l’amour, qu’il est d’ailleurs important de distinguer, une différence d’appréciation entre lecteurs est en fait inévitable. Il est légitime de trouver que la représentation de l’expérience de l’amour chez Austen est assez mince, mais tout aussi légitime de trouver que l’érotisme fonctionne chez elle au niveau de l’implicite et du retardement. Au fond, cela ne change rien, de toute manière, en ce qui concerne la relation personnage-intrigue, puisque l’opération formelle de clôture en fin de parcours narratif, qu’on peut rapprocher du concept greimasien de la reconnaissance, pourrait avoir une autre manifestation que celle du mariage (un banquet, un retour devant le roi, une cérémonie de reconnaissance publique, un méchant démasqué ou une identité révélée, etc.). Si le but de la position de Johnson est d’éviter que, par exemple, les remarques négatives d’Emma Woodhouse sur le mariage (*E* 83) soient balayées au nom de la conclusion nuptiale du roman, on ne peut que s’incliner. Si en revanche l’idée principale est que le personnage existe du point de vue analytique en dehors de son parcours narratif, ce parti pris paraît intenable.

Johnson note elle-même dans son livre sur Austen que celle-ci est une auteur profondément consciente de la mise en récit permanente de la vie :

[...] *Emma* invites us to consider how the two poles of romance and reality [...] actually interpenetrate. In this respect *Emma* recalls and refines the aesthetic self-consciousness of the juvenilia and *Northanger Abbey*.²

On ne saurait être en désaccord avec cette analyse si ce n’est pour dire que cette propension à la mise en abyme et cette conscience de la perméabilité de la frontière entre le réel et le récit ne se cantonnent nullement aux écrits de jeunesse, à *Northanger Abbey* et à *Emma*, l’œuvre entier d’Austen en étant imprégné. Quoi qu’il en soit, apprécier cette dimension des écrits d’Austen revient à admettre que ni le caractère dans la vie, ni le personnage romanesque, n’ont d’essence apriorique. Les deux sont des constructions, et c’est ce que la sémiotique greimasienne, en adoptant une version bien plus élaborée du

¹ Cité par Johnson dans « The Divine Miss Jane », *op. cit.* 159. La référence précise de la citation est la suivante : Wayne C. BOOTH, « Control of Distance in Jane Austen’s *Emma* », chapitre IX de *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.* 260.

² JOHNSON, *Jane Austen : Women, Politics, and the Novel*, *op. cit.*, 133-134.

modèle aristotélicien, réussit à faire apparaître. On peut retenir certaines des objections de Johnson envers Leavis et autres critiques, et considérer qu'il ne faut pas prendre la présence d'une intrigue fondée sur l'attente de mariage comme signe d'une validation de l'autorité masculine. Ces intrigues sont bien entendu conventionnelles. En revanche, les principes de structuration dont elles sont la mise en figure sont bien plus profonds et permanents.

L'épreuve, ou le personnage comme terme d'une relation

Le parti pris de la sémiotique sur ce point s'explique entre autres par l'importance toute naturelle qu'elle attribue à l'idée de système : le Sujet n'existe qu'en tant que poste actantiel, c'est-à-dire qu'il existe uniquement en termes de rôle ou de fonction, et n'est rien de plus, par conséquent, que l'un des pôles de la relation Sujet-Objet¹. Cette relation qui peut être de conjonction ou de disjonction n'est jamais effacée. De ce fait, le personnage tel qu'il est perçu par le sémioticien n'a pas d'essence : il n'est défini qu'en tant que terme de cette relation. Les deux types de rapports Sujet-Objet sont représentés de la manière suivante, où \cup représente la disjonction et \cap la conjonction :

relation de disjonction

$S \cup O$

relation de conjonction

$S \cap O$

L'interdépendance de ces deux types de relations explique en sémiotique la tendance du récit à utiliser la figure de la fortune perdue ou du rang perdu, telle qu'on la rencontre dans « Cendrillon », comme point de départ. Derrière l'état de manque initial qui sert de moteur au récit il y a une relation de conjonction virtuelle en attente, l'autre pendant de la relation de disjonction en place. Au niveau le plus élémentaire de la construction du sens,

¹ Pour le problème du statut relationnel du sujet en sémiotique voir plus particulièrement Aligirdas Julien GREIMAS, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », d'abord paru dans la revue *Langages*, 31 (1973), et repris dans A. J. GREIMAS, *Du Sens II : Essais sémiotiques* (Paris : Seuil, 1983).

le Sujet n'existe que comme l'un des termes de deux relations possibles, dont l'une implique la possibilité de l'autre. Ainsi, comme dans « Cendrillon », récit dont on voit à quel point il informe les structures romanesques d'Austen, dans beaucoup de contes le héros ou l'héroïne apparaît au début comme en attente. Il est déjà le héros en puissance. Il suffit d'un basculement de la relation qui le définit en tant que Sujet pour qu'il devienne lui-même. Greimas commente le statut virtuel du héros au début du récit (il nous faudra penser en termes d'héroïne, évidemment, pour ce qui concerne Austen) dans *Sémantique structurale* :

[...] le héros, à ce stade du récit, est très souvent présenté comme un simplet, une sorte d'idiote du village, qui se laisse facilement duper, ou bien, dans les cas extrêmes, s'endort pendant que le traître opère ; en un mot, il s'agit bien d'un héros non révélé. A cette manifestation camouflée du héros correspond, à la fin du récit, sa transfiguration : le héros apparaît dans toute sa splendeur, vêtu d'habits royaux ; il manifeste sa véritable nature de héros. Dès lors, en comparant les fonctions du début et de la fin, on peut dire qu'à la manifestation du traître et du héros déguisés, se cachant sous des apparences, correspond la révélation de leur véritable nature.¹

Ce processus semble bien correspondre à ce qui arrive à Elizabeth Bennet, à Fanny Price, à Elinor Dashwood, et aussi à Anne Elliot. Les cas de Catherine Morland et d'Emma Woodhouse sont plus particuliers, mais ne sont pas sans rapport avec le schéma décrit par Greimas. Du point de vue de l'approche greimasienne, le fait que tel ou tel schéma soit postulé comme naturel, ou plutôt immanent, ne signifie pas qu'il n'existe pas une marge de liberté pour l'écrivain pour ce qui est de la mise en figure du schéma. Cette perspective apporte un éclairage révélateur sur le problème du personnage même si on peut exprimer quelques réserves sur sa présentation sans doute par trop mécanique de la création artistique qui en découle. Sans entrer dans tous les détails à ce stade de notre analyse, nous pouvons évoquer quelques aspects des diverses manières dont ce modèle narratif, celui du passage de Sujet virtuel au statut de Sujet révélé, peut être retravaillé. Les cas d'Elizabeth Bennet et d'Emma Woodhouse peuvent servir d'exemples.

¹ GREIMAS, *Sémantique structurale* 200. Rappelons que dans ce passage, comme tout au long des dixième et onzième parties de *Sémantique structurale*, Greimas cherche à dégager une logique profonde à la narratologie plus simplement descriptive fournie par Vladimir PROPP dans son ouvrage *Morphologie du conte*.

Nous avons déjà vu qu'Elizabeth Bennet présente bien des traits en commun avec l'héroïne de « Cendrillon ». Plus généralement, mais plus précisément en termes d'analyse sémiotique, on devine clairement son statut d'héroïne non révélée à la lecture du début de *Pride and Prejudice*. Le fait dominant est que, personnage central, elle est absente de la première scène, le dialogue célèbre entre Mr. et Mrs. Bennet, sauf par le biais d'une allusion passagère :

“[...] I dare say Mr. Bingley will be very glad to see you; and I will send a few lines by you to assure him of my hearty assent to his marrying which ever he chuses of the girls; though I must throw in a good word for my little Lizzy.”

“I desire you will do no such thing. Lizzy is not a bit better than the others; and I am sure she is not half so handsome as Jane, nor half so good humoured as Lydia. But you are always giving *her* the preference.”

“They have none of them much to recommend them,” replied he; “they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sisters.”

(PP 4-5)

A la première lecture du roman, cette allusion se remarque à peine. Elizabeth est signalée, démarquée des autres, mais on ne lui attribue qu'une sorte d'aura potentielle en tant qu'héroïne, malgré l'oisiveté morale et intellectuelle dont Mr. Bennet l'accuse, avec les autres, de manière d'ailleurs fort hypocrite. On peut noter au passage que dans bon nombre de contes une telle indolence est le trait distinctif du héros en attente de son propre héroïsme, par exemple dans « Jack and the Beanstalk ».

Le narrateur ne donne directement la parole à Elizabeth que deux fois dans les deux chapitres suivants. Dans le troisième chapitre, l'héroïne essuie les remarques de Darcy, très peu galantes à son égard, qui sont déterminantes pour la suite des événements, et le narrateur intervient pour la première fois pour la caractériser, mais elle ne parle toujours pas. De même, en termes de représentation de l'espace, dans la scène où Bingley attire l'attention de Darcy vers elle, Elizabeth évolue à l'arrière-plan, n'étant vue qu'à travers les autres ou présentée sommairement par le narrateur comme s'il s'agissait d'un personnage secondaire :

“You are dancing with the only handsome girl in the room,” said Mr. Darcy, looking at the eldest Miss Bennet.

“Oh! she is the most beautiful creature I ever beheld! But there is one of her sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say, very agreeable. Do let me ask my partner to introduce you.”

“Which do you mean?” and turning round, he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said, ‘She is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me.’”

Mr. Bingley followed his advice. Mr. Darcy walked off; and Elizabeth remained with no very cordial feelings towards him. She told the story however with great spirit among her friends; for she had a lively, playful disposition, which delighted in any thing ridiculous.

(PP 12)

Le rôle d'Elizabeth ne se révèle que progressivement jusqu'à devenir le focalisateur principal de la narration à partir du quatrième chapitre. Cependant, on peut penser que son statut d'héroïne en termes sémiotiques est encore virtuel au moins jusqu'au chapitre trente-six, du fait de son ignorance du véritable caractère de Darcy et de celui de Wickham. En effet, comme le héros de la structure archétypique commentée par Greimas plus haut, elle « s'endort pendant que le traître opère » dans le sens où elle se laisse duper par les mensonges de Wickham dans le seizième chapitre, et d'une façon plus nette encore, par les impressions superficielles sur lesquelles elle a fondé son opinion de Darcy. En passant par un certain nombre d'épreuves, elle évoluera du statut de Sujet virtuel à celui de Sujet réel. De façon plus détaillée, le schème virtuel-réel permet de distinguer un Sujet virtuel (avant l'épreuve qualifiante), un Sujet actuel (avant l'épreuve décisive) et un Sujet réel (avant l'épreuve glorifiante). Toutefois, bien qu'il puisse être intéressant de repérer des moments du récit qui semblent correspondre à ces trois épreuves canoniques, une telle identification terme à terme semble difficile du fait même que le roman est une forme de récit fort complexe, multipolaire, dépassant de loin les structures du simple conte. Concernant notre approche, il suffit d'être conscient du progrès du récit et du Sujet principal à travers des processus de qualification, de réalisation et de reconnaissance. Derrière les stratégies figuratives très élaborées auquel recourt le roman, on peut cependant deviner la trace de structures plus élémentaires. La révélation du caractère comme ensemble de traits psychologiques et comme image

sociale¹ passe ainsi par des épreuves d'appropriation de qualités et enfin par des épreuves de reconnaissance du parcours effectué. La notion de reconnaissance en particulier surgit en tant que figure à la surface du roman, nous semble-t-il, de manière particulièrement nette.

On peut tout d'abord observer la figure de l'épreuve, pour ensuite revenir à la notion de reconnaissance dans la structure du récit en général et plus particulièrement dans le processus de construction du personnage. L'épreuve se définit en sémiotique comme une opération de conjonction réfléchie et de disjonction transitive. Autrement dit, au niveau le plus élémentaire du sens, l'épreuve correspond à la mise en place d'une relation de conjonction entre le Sujet et un objet de valeur, mise en place effectuée aux dépens d'un autre Sujet. En adoptant la notation symbolique couramment employée en sémiotique greimasienne, nous pourrions faire ressortir, d'une part, la nature de l'épreuve comme modification de la relation avec l'objet, et d'autre part, le statut relationnel du Sujet. Si le premier Sujet se représente comme S et le deuxième comme -S (l'anti-Sujet), l'épreuve peut se visualiser comme l'opération suivante :

$$S \cup O \cap -S \longrightarrow S \cap O \cup -S^2$$

Nous recourons peu à ce type de procédé car son utilité est discutable dès lors qu'il s'agit d'un récit fort complexe et qu'il faudrait dans on ne sait quel but s'acharner à transformer les quelques quatre cents pages d'un roman en milliers de notations symboliques. Son intérêt ponctuel réside en ce qu'il peut aider à dégager un principe structurel et à adopter ainsi une distance plus critique. En l'occurrence, la froideur de cette représentation de l'épreuve met en avant un certain nombre de points.

On voit tout d'abord clairement que la construction du personnage est affaire de relations entre sujet et objet. Ensuite, dans une perspective sémiotique, la caractérisation avance souvent par le biais de la figure de la lutte, par exemple dans le chapitre VIII de *Pride and Prejudice* où le conflit manifesté au niveau de la diégèse sous forme de joute

¹ Ces deux aspects de la notion de « character », surtout tels qu'ils se manifestent dans l'emploi de ce terme anglais à l'époque d'Austen, sont évidemment de la plus grande importance. Voir *infra*, 347-413.

² Pour rappeler le sens des autres signes, « O » représente l'objet, « ∪ » la disjonction et « ∩ » la conjonction.

oratoire entre Elizabeth et Miss Bingley reflète un processus d'établissement de différences entre personnages.

Troisièmement, à la différence du conte où les objets de valeur seront des souliers de vair ou des capes magiques permettant l'invisibilité, et plus globalement, la main d'un prince ou d'une princesse, dans le roman, l'objet de valeur peut également être une caractéristique, une qualité.

Les super-héros de bande dessinée américaine du vingtième siècle mais plus particulièrement depuis les années cinquante et soixante présentent une variante intéressante du conte folklorique avec un rajout moderne de psychologie aussi rudimentaire qu'indispensable à l'esprit du genre. Pour prendre comme exemple la série de bande dessinée culte *X-Men*, dont il a été tiré dernièrement une adaptation cinématographique, chaque personnage principal possède un don surhumain qui lui sert de caractéristique quasiment unique, par exemple savoir voler, briser des objets par le seul regard, devenir invisible, etc. Le fonctionnement de l'intrigue est centré sur la mise en évidence à l'infini de cette caractéristique ou objet de valeur. Chaque scénario d'épisode n'est ainsi qu'un support plus ou moins sophistiqué qui permet de ménager une situation où la caractéristique ou objet de valeur d'un ou plusieurs personnages sera testée. La construction des personnages, de façon fort sommaire certes, est ainsi constamment validée. Le point intéressant dans l'exemple des *X-Men* ou dans celui de nombre d'autres séries de bande dessinée américaine des éditions Marvell ou de chez DC comics (Spiderman, Batman, l'incroyable Hulk, etc.) est une fois encore le sort qui y est réservé à l'opposition aristotélicienne entre intrigue et caractères. Ces personnages sont en fait peu de chose, ce qui semblerait valider la théorie d'Aristote. Ceci en dépit du fait que dans un pays où l'individualisme né des révolutions bourgeoises atteint, surtout dans les années cinquante et soixante, un certain paroxysme, le moi qui figure dans de telles séries paraît surdimensionné à cause de la mise à l'épreuve perpétuelle de ses caractéristiques. Un besoin culturel spécifique suscite ainsi une mise en œuvre spécifique du schéma narratif décrit par Greimas. On ne saurait parler de construction de personnage dans un genre dont la raison d'être et le mode de fonctionnement se résument à l'assertion, vigoureuse et toujours renouvelée, d'une caractéristique unique du personnage. Le schéma est repris inlassablement, du fait de la nature des intrigues, ainsi que de la sérialisation. On se retrouve donc dans la situation paradoxale où un type de

récit exclut tout autre objectif narratif, alors même que les personnages construits restent très rudimentaires. Cette exploitation des figures de la construction du personnage est également révélatrice, du point de vue culturel, si on considère que ces super-héros, souvent déprimés, souffrent presque systématiquement de ce qu'ils sont. La caractéristique prend ainsi une allure de trauma psychologique, dont l'origine lointaine est constamment rappelée dans des séquences analeptiques, comme si un héros de conte folklorique se mettait de temps à autre à se remémorer mélancoliquement le moment de la morsure de dragon qui, du point de vue greimasien, en tant que marque sémiotique, fait de lui un Sujet qualifié et à qui il doit une existence en tant que héros et personnage. Ces connotations psychologiques voire psychiatriques dont le genre BD de super-héros est parsemé paraissent symptomatiques de la manière dont la culture américaine s'est emparée de l'analyse freudienne, jusqu'à la notion de souffrance psychiatrique, comme moyen de mettre en avant le moi.

La notion d'épreuve en sémiotique, nous semble-t-il, permet donc de prendre du recul par rapport à la croyance au personnage comme personne, même si on ne peut nier la complexité et la richesse de cette illusion dans des genres tels que le roman du dix-neuvième siècle. Le sujet minoré de la sémiotique est un sujet sans essence, n'existant qu'en tant que terme d'une relation avec l'objet, et tel est, au fond, le noyau du personnage romanesque. Le personnage a toute les apparences d'une essence atemporelle, ses actions découlant de son essence, alors qu'en réalité l'illusion d'essence est construite progressivement par l'accumulation de traits sémantiques, c'est-à-dire de conjonctions avec des objets-qualités. Ce n'est qu'à la fin du roman que le personnage, entité linéaire, est complet, comme l'a souligné Philippe Hamon :

Morphème « vide » à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a de référence que contextuelle), [le personnage] ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent.¹

Dans le schéma narratif canonique, tel qu'il est défini par Greimas, la plénitude qu'évoque Hamon, ou plutôt l'effet de plénitude sémantique du personnage, s'effectue

¹ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage » in Roland BARTHES *et al.*, *Poétique du récit*, coll. « Points » (Paris : Seuil, 1977) 128.

sous la forme de la sanction, ou de la reconnaissance. L'actant du Destinateur, qui a initié l'action en manipulant le Sujet, par exemple la vieille femme qui convainc Jack dans « Jack in the Beanstalk » de troquer sa génisse contre une poignée de haricots, évalue et donne un sens à son parcours en fin de récit. Dans le cas de « Jack and the Beanstalk », la vieille femme explique que le géant que le héros vient d'abattre avait tué le père de Jack, et que par conséquent les trésors magiques qu'il avait volés au géant n'étaient finalement que les propres biens de sa famille. On retrouve la reconnaissance comme figure canonique jusque dans un conte de fée moderne et hollywoodien tel que le film *La Guerre des étoiles*, pour prendre un exemple simple. La Princesse Léa, après avoir manipulé le héros Luke Skywalker pour qu'il vienne la secourir et qu'il transmette les plans de l'arme suprême des forces du mal aux rebelles (les forces du bien), remet dans la dernière scène sa médaille à Luke, qui non content de devenir Sujet compétent, selon la terminologie de la sémiotique, en sauvant la princesse et en assurant le bon convoyage des plans, détruit en personne l'Etoile de la Mort au cours d'une épreuve décisive on ne peut plus identifiable.

La sémiotique s'est suffisamment intéressée à la notion de reconnaissance pour qu'on attribue à cette dernière une place centrale dans le schéma narratif canonique, mais si ce terme intéresse tant, c'est en partie parce qu'il remonte jusqu'à la *Poétique* d'Aristote. Ce dernier l'identifie comme une figure fondamentale à l'action de la tragédie :

La reconnaissance — son nom même l'indique — est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie, comme celle qui prend place dans *Œdipe*. Il y a encore d'autres reconnaissances ; ce qu'on vient de dire peut en effet survenir à propos d'objets inanimés, même banals ; savoir si un homme a accompli ou pas une action, peut aussi être matière à reconnaissance.¹

Cet héritage aristotélicien du terme « reconnaissance » aide à concevoir celui-ci comme autre chose qu'une phase du récit nécessairement finale. La notion de

¹ *Poétique*, 1452a, 25-35.

reconnaissance comme moyen de clôturer le récit est utile, mais la reconnaissance intervient aussi ailleurs dans la progression narrative. Si on rencontre surtout des phases reconnaissance qui à la fin d'un récit servent à donner un sens à ce qui a eu lieu, et dans la problématique du personnage, à couronner pour ainsi dire le héros en tant que héros, et à le reconnaître comme tel, la reconnaissance peut aussi faire avancer le récit en s'intégrant dans une épreuve. Pour ce qui concerne Austen, dans *Sense and Sensibility*, *Emma*, ou *Mansfield Park*, la stratégie narrative paraît plus classique dans la mesure où une série de mises à bas des masques se concentre vers la fin du roman. Dans d'autres romans, cependant, la reconnaissance apparaît de manière très marquée plus tôt dans l'intrigue.

Dans *Pride and Prejudice*, par exemple, la reconnaissance sert de pivot à l'action du roman. Au trente-quatrième chapitre (tome II chapitre XI) la fausse apparence de Darcy tombe en partie au moment où il déclare son amour à Elizabeth : il se révèle en tant qu'amant au lieu de tyran, le passage s'effectuant alors du paraître à l'être. Au chapitre suivant, Elizabeth reçoit la lettre de Darcy qui va révéler la vérité sur Wickham, sur sa conduite dans l'affaire de la cure que ce dernier avait espéré obtenir, et donc sur Darcy lui-même : « my character required it to be written and read », affirme Darcy (*PP* 196).

Lorsque dans l'illusion de réalité Darcy utilise le mot de « character » ici, il s'agit d'une notion extra-littéraire propre à la société et à langue anglaises du dix-huitième et de la première moitié du dix-neuvième siècles, notion qui renvoie simultanément à deux entités. Le terme concerne tout d'abord la façon dont une personne est perçue par la société ou par autrui. Il est significatif que Darcy ne supporte pas, ne serait-ce que de la part d'une seule personne, et encore s'agit-il d'une personne qu'il ne compte pas revoir, un jugement négatif sur sa conduite. L'intensité de cette perception sociale de l'identité va au-delà de la notion de réputation : pour Darcy, son « character » inclut ce qu'Elizabeth pense de lui indépendamment du poids qu'aurait cette opinion dans la bonne société. Il perçoit son identité à travers ce qu'il est estimé être par l'Autre. Deuxièmement, le terme concerne la cohérence de l'ensemble de la conduite et des qualités morales d'une personne telle que cette personne les perçoit elle-même. Darcy confirme cette dimension de la notion de « character » en insistant, un peu plus loin dans sa lettre, sur le fait que cette explication de ses actions est « ce qu'il se doit à lui-même » (« the explanation of them [...] is due to myself ») (*PP* 197). Austen met en scène ici un

Darcy qui en fait se construit un personnage, ou un moi, comme on le voudra, en lissant les aspérités de son être pour que celui-ci forme un tout cohérent. Le moi et le personnage sont tous deux, dans cette perspective, une question d'explication convaincante.

Comme on le verra plus loin lors de l'analyse diachronique du terme « character », l'interpénétration entre la notion littéraire et romanesque de « character » et ses acceptions dans la réalité extra-littéraire (disons dans le discours se voulant non fictif) est un des constats les plus frappants que le commentateur est amené à faire sur cette période d'histoire culturelle. Le parcours historique même du roman contribue sans aucun doute à cette interpénétration, dans la mesure où le roman dans son développement oscille entre d'une part un genre perçu comme pure fantaisie, le type de roman tenu pour tout juste digne de l'attention de jeunes filles rêveuses, et dangereux pour la morale de celles-ci, et d'autre part, quelque chose qui joue constamment avec le factuel et le réel, surtout dans sa forme épistolaire. L'auteur de celui-ci se présente généralement non pas comme un fabulateur, mais, à l'instar de Samuel Richardson avec *Pamela* (1740), comme quelqu'un qui pour le bien du public se contente de collationner et de publier une série de lettres, pour « publier », c'est-à-dire « rendre public, exposer » le « caractère » des protagonistes, que celui-ci soit un modèle de vertu dans le cas de *Pamela*, ou de vice comme dans le cas des *Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, pour prendre un exemple en dehors de la littérature anglaise¹.

La lettre de Darcy fonctionne donc à ces deux niveaux. Sur le plan de la diégèse, autrement dit de l'illusion référentielle, elle sert à démasquer, à la révélation du caractère (« whatever may be the sentiments which Mr. Wickham has created, a suspicion of their nature shall not prevent me from unfolding his real character ») (*PP* 200). Sur celui de la progression formelle du récit, elle sert de moyen de construction de personnages fictifs, ceux de Darcy et de Wickham en tant qu'êtres romanesques. A cela s'ajoute le fait que ce n'est pas seulement la révélation qui est importante dans *Pride and Prejudice*, mais la réaction d'Elizabeth à cette dénonciation, réaction qui à son tour contribuera à la construction de son propre personnage.

¹ Le sens « rendre public » du verbe « to publish » n'est plus courant en anglais, mais il est attesté au dix-huitième siècle, y compris chez Austen elle-même (voir *SS* 373, *PP* 123, *P* 106).

Le chapitre XIII du deuxième tome de *Pride and Prejudice* peut ainsi s'interpréter comme une phase de reconnaissance imbriquée elle-même dans d'autres processus de progression narrative. Au cours de cette phase de reconnaissance, en lisant et en relisant la lettre de Darcy, Elizabeth évalue simultanément son propre parcours, ainsi que les itinéraires narratifs dont ce parcours dépend, c'est-à-dire ceux de Wickham et de Darcy. On voit la complexité des stratégies narratives à l'œuvre dans *Pride and Prejudice* par le fait que, certes, la lettre peut être considérée comme une lutte à laquelle se livre Darcy, qui s'approprie des qualités en les arrachant à Wickham, mais la lecture de la lettre par Elizabeth, le fait de juger correctement entre ces deux autres personnages, et de tirer les conséquences de cette évaluation pour ce qui la concerne, constitue en soi le passage d'une épreuve pour Elizabeth, la révélant structurellement un peu plus comme héroïne et ouvrant la voie aux développements de la suite. L'exclamation qui sert de charnière au roman, se situant d'ailleurs à peu près au milieu de celui-ci (il s'agit du trente-sixième chapitre d'un roman dont les deux tomes comptent en tout soixante chapitres), reflète bien le processus structural de la révélation dans l'effet-personnage :

'How despicably I have acted !' she cried.—'I, who have prided myself on my discernment!—I, who have valued myself on my abilities! who have often disdained the generous candour of my sister, and gratified my vanity, in useless or blameable distrust.—How humiliating is this discovery!—Yet, how just a humiliation!—Had I been in love, I could not have been more wretchedly blind. But vanity, not love, has been my folly.—Pleased with the preference of one, and offended by the neglect of the other, on the very beginning of our acquaintance, I have courted prepossession and ignorance, and driven reason away, where either were concerned. Till this moment, I never knew myself.' (PP 208)

Aristote note que « savoir si un homme a accompli ou non une action, peut aussi être matière à reconnaissance ». C'est en somme ce qui se passe ici, et la figure de la reconnaissance est démultipliée. Elizabeth décide que Darcy n'a pas accompli certaines actions, comme le refus gratuit et malicieux d'accorder une cure, et que Wickham en a accompli d'autres, comme une tentative d'enlèvement sur la personne de Georgiana Darcy. En arrivant à cette conclusion, Elizabeth se définit elle-même : en empruntant une terminologie greimasienne généralement mieux adaptée à des récits plus simples que *Pride and Prejudice*, on pourrait affirmer que la reconnaissance du héros lui permet de passer du statut de Sujet virtuel à celui de Sujet compétent, prêt désormais à passer par les

épreuves décisives de la deuxième moitié du roman. Dans la perspective des phases compétence et performance et leurs corrélatifs proppiens, l'épreuve qualifiante et l'épreuve décisive, la lecture de la lettre de Darcy constitue pour Elizabeth une épreuve qualifiante, dans laquelle est imbriquée une reconnaissance du parcours de Darcy.

« [*Pride and Prejudice*] is thematically related to the dramas of recognition which constitute the great tradition of Western tragedy—*Edipus Rex*, *King Lear*, *Phèdre*—albeit the drama has now shifted to the comic mode » observe Tony Tanner¹. Austen n'innove cependant pas en se servant de la figure de la reconnaissance dans le genre comique : les comédies de Shakespeare telles que *Twelfth Night* (c. 1600) recourent abondamment à des quiproquos et à des déguisements, suivis de reconnaissances et de révélations. Dans l'histoire du roman, Austen est précédée entre autres par Goldsmith, dont le *Vicar of Wakefield* (?1761-2 ; publ. 1766) exploite dans sa phase finale la révélation d'identité et de caractère cachés (Mr. Burchill est en fait Sir William Thornhill, qui reconnaît à son tour l'immoralité de son neveu, etc.). De même, la fin du roman *Belinda* (1801) de Maria Edgeworth est émaillée de variations sur la figure de la reconnaissance, imbriquées les unes dans les autres et toutes contribuant à la clôture du récit. Ainsi le père de Virginia reconnaît-il sa fille, qu'il avait abandonnée dix-huit ans plus tôt, par la présence d'une marque (un grain de beauté) sur son front ; Mr. Vincent révèle sa faiblesse pour le jeu, libérant ainsi Belinda de son engagement moral de l'épouser au lieu d'épouser Clarence Hervey ; l'amour de Virginia pour l'homme de la New Forest est révélé lorsque, en public, elle le reconnaît sur un tableau ; l'homme sur le tableau s'avère ensuite être le capitaine Sutherland, et ainsi de suite. La fin de *Belinda* n'est en fait qu'un exemple particulièrement clair d'une figure presque classique du roman du XVIII^e siècle.

En sémiotique, pourtant, la reconnaissance revêt une importance fonctionnelle qui va au-delà d'une simple tradition, dans la mesure où pour Greimas elle constitue la mise en scène d'une des conditions de l'acte langagier, acte dont le récit est un exemple. Nous avons cependant vu que la reconnaissance dans le roman, en tout cas dans le roman austénien, semble être beaucoup plus qu'un moyen de clôture du récit. Il convient

¹ Dans son introduction à l'édition Penguin de *Pride and Prejudice* de 1972.

maintenant d'approfondir notre exploration du potentiel analytique des notions d'épreuve et de reconnaissance à l'égard de la construction de personnage, en nous penchant sur les notions complémentaires que sont celles de Destinateur et de contrat.

Destinateur, contrat et sanction

Même si la nature cumulative et non essentielle du personnage paraît acquise, la primauté de l'épreuve dans le processus de sa construction est plus problématique. La compatibilité de la notion d'épreuve semble inégale, par exemple, avec les deux procédés souvent associés à la caractérisation dans la terminologie critique anglaise et qui sont ce qu'on appelle « showing » et « telling », employés dans ce sens pour la première fois par Wayne Booth¹. En effet, lorsqu'un personnage parle ou agit sans intervention du narrateur de manière à illustrer ou à construire son caractère, c'est-à-dire lorsque la caractérisation s'effectue au moyen de « showing » plutôt que de « telling », la pertinence du concept d'épreuve paraît relativement claire : le personnage est en effet comme testé par telle ou telle situation de telle façon que ses traits apparaissent progressivement. Le contraste entre « showing » et « telling » est très net chez Austen, et le *Glossary of Literary Terms* de M. H. Abrams y revient en prenant *Pride and Prejudice* comme exemple pour illustrer les deux notions. On y voit comment Mr. et Mrs. Bennet sont révélés (ou plutôt construits) d'abord sans intervention du narrateur, et comment ensuite celui-ci scelle l'effet déjà accompli en énonçant le verdict conclusif au tout dernier paragraphe du chapitre :

Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character. *Her* mind was less difficult to develop. She was

¹ Voir Wayne BOOTH, *Rhetoric of Fiction*, op. cit. 3-20.

a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news. (*PP* 5)

Ce type de procédé semble justement poser problème dans le contexte de l'applicabilité de la notion d'épreuve : en quoi consisterait l'épreuve ici ? En fait, ce passage, du « telling » par excellence, peut être considéré comme une phase de reconnaissance venant au terme d'un certain nombre d'épreuves destinés à tester et à faire apparaître ces constructions sémantiques que sont Mr. et Mrs. Bennet. L'intervention d'un narrateur omniscient à la fin du chapitre vient couronner et confirmer la transformation d'action en essence, ou en l'illusion d'essence : il s'agit de la reconnaissance de cette transformation.

Le cas du recours préalable au « telling » est différent. Nous en trouvons un exemple parmi bien d'autres dans *Emma*, où avant que l'auteur laisse agir pour ainsi dire indépendamment le personnage de Mr. Woodhouse (nous ne l'avons ni vu ni entendu jusque-là), le profil suivant est établi :

[Emma] dearly loved her father, but he was no companion for her. He could not meet her in conversation, rational or playful.

The evil of the actual disparity in their ages (and Mr. Woodhouse had not married early) was much increased by his constitution and his habits; for having been a valetudinarian all his life, without activity of mind or body, he was a much older man in ways than in years; and though everywhere beloved for the friendliness of his heart and his amiable temper, his talents could not have recommended him at any time.

[...] His spirits required support. He was a nervous man, easily depressed; fond of every body that he was used to, and hating to part with them; hating change of every kind. Matrimony, as the origin of change, was always disagreeable; and he was by no means yet reconciled to his own daughter's marrying, nor could ever speak of her but with compassion, though it had been entirely a match of affection, when he was now obliged to part with Miss Taylor too; and from his habits of gentle selfishness and of being never able to suppose that other people could feel differently from himself, he was very much disposed to think Miss Taylor had done as sad a thing for herself as for them, and would have been a great deal happier if she had spent all the rest of her life at Hartfield. (*E* 7-8)

Cette intervention n'est pas une sanction ou une reconnaissance d'un parcours effectué mais correspond plutôt à la notion de contrat en sémiotique. Le contrat définit les termes selon lesquels un parcours narratif sera testé, c'est-à-dire selon lesquels un

parcours communicatif (entre texte et lecteur) s'effectuera. En l'occurrence, dans *Emma*, une fois défini le cadre dans lequel s'exercera la complicité entre narrateur et narrataire à l'égard de Mr. Woodhouse, Austen recourt très peu à l'intervention omnisciente : son personnage fonctionne comme une marionnette à fils invisibles, à la plus grande joie du lecteur désormais avisé, ravi d'être dans le secret des règles de jeu du comportement de Mr. Woodhouse et content de pouvoir savourer les astuces de ce jeu. Le contrat est constamment relancé par les réactions de Mr. Woodhouse aux épreuves qui vont le construire. Le narrateur se gardera cependant d'intervenir sur le mode de l'explicitation (du « telling »). Ainsi, au chapitre IX du tome I, le recours persistant de la part de Mr. Woodhouse à l'épithète « poor » concernant sa fille Isabella, ou ses enfants, se passe de commentaire, de même que les terreurs que provoque chez le père d'Emma l'habitude qu'a George Knightley de lancer ses neveux en l'air par jeu.

Ce recours limité à la narration omnisciente est d'ailleurs une constante chez Austen. L'efficacité de son écriture est en effet étroitement liée au fait qu'elle oblige le lecteur à participer à la mise à l'épreuve des personnages. D'une certaine façon, ceci reflète une dimension des romans d'Austen qui appartient à un autre genre, celui du théâtre, dont peu de romans sont réellement affranchis à la fin du XVIII^e siècle. Au théâtre, surtout au théâtre du XVII^e et du XVIII^e siècles, regarder le spectacle revenait à participer à une confirmation rituelle et collective des qualités pré-programmées jusqu'à dans les noms des personnages, comme ceux par exemple de Congreve dans sa pièce *The Way of the World* (1700) : Fainall, qui feint tout, ou qui aimerait bien tout avoir (« he would fain have all »), Mirabell, qui admire une belle, Millamant, l'héroïne aux mille amants, Mrs. Marwood, qui gâcherait les plans du héros si elle le pouvait (« to mar » signifiant « gâcher »), etc.. Chez Austen, le procédé du nom-résumé pour le personnage a disparu, mais la construction des personnages repose en partie sur une démarche héritée du théâtre, qui de par sa nature doit se passer de narration. Austen semble avoir voulu délibérément travailler de cette manière, qui pour elle faisait partie d'un certain minimalisme esthétique, l'horreur du trait lourd, comme en témoigne cet extrait d'une lettre écrite à Cassandra à propos du manuscrit de *Pride and Prejudice* :

There are a few typical errors; and a 'said he', or a 'said she' would sometimes make the dialogue more immediately clear; but

I do not write for such dull elves
As have not a great deal of ingenuity themselves.

The second volume is shorter than I could wish, but the difference is not so much in reality as in look, there being a larger proportion of narrative in that part. I have lop't and crop't so successfully, however, that I imagine it must be rather shorter than S. & S. altogether.¹

Généralement associée à la notion de l'épreuve en sémiotique greimasienne est celle du Destinateur. Cet actant accomplit un faire manipulateur au début du schéma narratif canonique qui lance l'action en instaurant un contrat cadrant les épreuves par lesquelles passera le Sujet, contrat qui servira de base pour la reconnaissance/sanction du faire du Sujet à la fin du schéma. Etant donné ce que nous venons d'évoquer sur le rôle du « telling » préalable dans la construction du personnage, il est clair que le Destinateur principal de la narration est le narrateur, et que son destinataire est le narrataire. Nous avons vu plus haut que la corrélation entre d'une part l'acte de communication narrateur-narrataire et d'autre part la forme du récit est une corrélation par laquelle la sémiotique se légitime : il s'agit là de l'ancrage linguistique de la sémiotique déjà amplement commenté. Projetée sur le récit, selon Greimas, se trouve l'ombre de l'acte de communication constitué par ce récit. Cette ombre s'aperçoit clairement dans beaucoup de contes simples, dans lesquels les mécanismes de construction et de transmission du sens influent fortement sur la forme que prend l'histoire.

Le Destinateur initial se trouve donc partout dans les contes folkloriques. Ainsi dans bon nombre de contes, le héros se voit-il confier une mission par un roi qui lui promet la main de sa fille en échange de ses services. Après avoir passé un certain nombre d'épreuves dont une décisive, le héros doit souvent subir une sorte d'épreuve finale ou glorifiante, qui consiste à faire croire au roi-Destinateur qu'il a réellement tué le dragon, ou à combattre un traître qui conteste sa version des faits et qui en fait se révèle complice des malheurs qui avait assailli le royaume. Dans « Jack and the Beanstalk » et « Cendrillon » le Destinateur prend des allures providentielles en apparaissant sous la forme d'une fée. A la différence de l'exemple classique où le Destinateur est un roi, on notera que la fée ici n'incite le Sujet qu'à s'aider lui-même, même si dans « Jack and the

¹ Lettre à Cassandra Austen datée du 29 janvier 1813, ed. R. W. CHAPMAN, *Jane Austen's Letters* (Londres : Oxford University Press, 1952) 297-298.

Beanstalk » les ressources de l'imaginaire collectif fournissent la variante astucieuse qui consiste à cacher le rôle providentiel de la fée au départ : ses ordres paraissent absurdes et destructifs (elle pousse Jack à troquer la dernière vache du ménage contre une poignée de haricots). On voit à quel point, même dans des contes simples, il est possible d'élaborer sur le schéma canonique en jouant sur la liaison acteur-actant. Il est donc clair qu'au schéma actantiel Destinateur-Destinataire/Sujet-Objet/Opposant-Adjuvant ne correspond pas forcément une configuration exactement équivalente d'acteurs du récit¹. Même le cas de figure tenu pour le plus canonique implique un syncrétisme actantiel Destinataire-Sujet pour le seul acteur que constitue le héros, celui-ci étant en effet défini à la fois par sa relation de quête vis-à-vis de l'objet et par sa relation de manipulé vis-à-vis du Destinateur. De même, si un seul acteur peut occuper deux postes actantiels (Destinataire et Sujet dans le cas du héros de la configuration canonique), plusieurs acteurs peuvent également occuper un seul poste actantiel.

Le conte « Rumpelstiltskin » présente un cas assez cocasse de dédoublement et d'emboîtement schématique à l'égard du Destinateur, que nous citerons comme dernier exemple avant de retourner à Austen, afin de montrer que de telles démultiplications ne rendent pas l'analyse impossible, au contraire. Dans ce conte, un roi-Destinateur ordonne à la jeune fille d'un meunier de transformer de la paille en or en la filant : il y a donc manipulation et contrat, ce dernier stipulant que la jeune fille deviendra reine ou mourra selon qu'elle réussit ou non à effectuer sa tâche. Le nain Rumpelstiltskin apparaît, dans le rôle actantiel d'Adjuvant, qu'en sémiotique on appelle aussi auxiliaire positif², et lui permet de remplir son contrat. Le roi la soumet à l'épreuve à trois reprises. Cependant, le nain introduit un deuxième contrat stipulant que l'héroïne devra lui donner son premier enfant en échange de son aide : l'acteur Rumpelstiltskin cumule ainsi les rôles actantiels d'Adjuvant et de deuxième Destinateur. Devenue reine et mère de l'enfant royal, l'héroïne doit accomplir une épreuve glorifiante pour sceller sa réussite dans son premier contrat, en cherchant à contourner le deuxième. Le nain accepte de modifier le contrat et de déclarer forfait si elle parvient à savoir son nom, ce qu'elle tente à trois reprises,

¹ Voir GREIMAS, « Les actants, les acteurs, et les figures » in GREIMAS, *Du Sens II : essais sémiotiques*.

² Voir *supra*, 29.

réussissant à la troisième tentative (avec, dans le rôle actantiel d'Adjuvants, des messagers qu'elle envoie partout dans le pays).

Chez Austen, s'il est clair que si dans chaque roman une structure formelle fondée sur la progression de l'héroïne se détache nettement, la figure du Destinateur comme initiateur et vérificateur de son parcours apparaît avec divers degrés de précision. Dans *Sense and Sensibility*, Edward Ferrars ne donne direction au récit que par défaut : Edward ne peut guère être considéré comme Destinateur, tout au plus s'agit-il de l'objet de la quête du Sujet-héroïne. Le personnage de Sir Thomas Bertram dans *Mansfield Park* semble se couler dans le moule du Destinateur avec une certaine facilité de par sa fonction de patriarche, mais sans qu'il soit nécessaire d'entrer dans une analyse plus détaillée de ce roman pour l'instant, on concédera aisément que la fin repose sur une épreuve fondamentale pour Fanny Price, épreuve consistant précisément à désobéir à Sir Thomas en refusant d'accepter les hommages d'Henry Crawford. Dans *Persuasion*, une figure intéressante se présente sous la forme d'une proposition de contrat (l'offre de mariage du Capitaine Wentworth) avant le début du récit, auquel elle fournit le cadre essentiel. Dans *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice* et *Emma*, les personnages masculins Henry Tilney, Fitzgerald Darcy et George Knightley peuvent se comprendre comme des mentors en même temps que des amants, de la manière la plus claire dans le cas du dernier. Greimas a fait remarquer que cette figure est courante pour les histoires d'amour, et le statut d'histoire d'amour ne peut être sérieusement refusé aux romans d'Austen dans leurs stratégies structurelles d'ensemble¹. Comme nous le verrons, certaines lectures féministes récentes contestent l'importance de ce cadre général, mais il est néanmoins là, et se conçoit comme une variante sur la distribution acteurs-actants suivante, identifiée par Greimas dans *Sémantique structurale*² :

<u>Lui</u> ≃	<u>Sujet + Destinataire</u>
Elle	Objet + Destinateur

¹ C'est sur ce point que la position de Claudia L. Johnson semble devenir intenable. Voir Claudia L. JOHNSON, *The Divine Jane*, op. cit.

² Voir *Sémantique structurale*, op. cit. : 177.

Dans les exemples les plus clairs comme dans *Pride and Prejudice* et dans *Emma*, cette distribution se trouve simplement inversée comme suit :

$$\begin{array}{l} \underline{\text{Elle}} \\ \text{Lui} \end{array} \quad \cong \quad \begin{array}{l} \underline{\text{Sujet + Destinataire}} \\ \text{Objet + Destinateur} \end{array}$$

Ce qui donne à cette inversion une résonance particulière dans ces deux romans est le fait que Darcy et Knightley bénéficient en tant que personnages d'un investissement thématique fort, étant en effet tous deux emblématiques du patriarche-seigneur en position d'autorité. Nous verrons plus loin comment cet investissement passe par une relation métonymique entre personnage et domaine, comment la représentation et le rôle de Pemberley dans *Pride and Prejudice* et de Donwell Park dans *Emma* renforcent et enrichissent le trait simple de l'actant Destinateur pour en faire quelque chose de bien plus complexe en termes idéologiques, à une époque où le débat sur le paternalisme et les responsabilités de l'aristocratie terrienne, point central des *Reflections on the Revolution in France* d'Edmund Burke, est omniprésent. Qu'il suffise pour l'instant de constater que Darcy et Knightley apparaissent en sémiotique comme des exploitations fortes du rôle actantiel du Destinateur. Le mécanisme de l'épreuve, qui selon Greimas est simplement une façon de nommer un rouage fondamental de la production du sens, trouve parfois un écho dans une véritable épreuve diégétique. La fin de *Mansfield Park* en est un assez bon exemple d'une telle exploitation forte. De même, le rôle actantiel du Destinateur peut être assumé et thématisé comme il l'est dans *Emma* et dans *Pride and Prejudice* plutôt que d'être dilué ou de n'être présent que formellement et abstraitement.

Emma peut servir d'exemple pour montrer d'une part avec quelle virtuosité créative l'actant du Destinateur peut être manié, et pour bien cerner aussi la marge de flexibilité dont nous disposons pour appliquer la grille analytique fournie par la sémiotique. Ce roman présente un degré impressionnant de démultiplication et d'emboîtement des schémas actantiel et narratif sémiotiques. Il commence par une séquence contractuelle, au sens du contrat que nous avons cherché à développer plus haut, séquence assez étendue, fonctionnant sur le mode du « telling » pour établir selon quels termes abstraits le narrataire doit comprendre les personnages d'Emma, de Mr. Woodhouse, et de George Knightley. A l'intérieur de ce contrat entre narrateur et narrataire Knightley est cependant

placé en position de Destinateur vis-à-vis du Sujet-héroïne Emma, de par son rôle de vérificateur de son parcours :

‘[...] Mr. Knightley loves to find fault with me you know—in a joke—it is all a joke. We always say what we like to one another.’

Mr. Knightley, in fact, was one of the few people who could see faults in Emma Woodhouse, and the only one who ever told her of them [...].

(E 11)

La complexité du genre romanesque fait que Knightley lui-même est testé par les situations qui se présentent et qui le font apparaître comme Destinateur compétent. Tel est bien son rôle déjà lorsqu’il émet un jugement sur un parcours déjà effectué par Emma, celui dont elle prétend qu’il a mené au mariage de Mr. Weston et de sa gouvernante Miss Taylor :

‘[...] I planned the match [...]; and when such success has blessed me in this instance, dear papa, you cannot think that I shall leave off match-making.’

‘I do not understand what you mean by “success;” ‘ said Mr. Knightley. ‘Success supposes endeavour. Your time has been properly and delicately spent, if you have been endeavouring for the last four years to bring about this marriage. A worthy employment for a young lady’s mind! But if, which I rather imagine, your making the match, as you call it, means only your planning it, your saying to yourself one idle day, ‘I think it would be a very good thing for Miss Taylor if Mr. Weston were to marry her,’ and saying it again to yourself every now and then afterwards,—why do you talk of success? where is your merit?—what are you proud of?—you made a lucky guess; and *that* is all that can be said.’

(E 12-13)

Le personnage-Destinateur de Knightley ne tarde pas à montrer sa parenté avec le narrateur-Destinateur. Ses paroles participent non seulement de la reconnaissance, sanctionnant un parcours, comme ici vis-à-vis d’Emma, mais également de la contractualisation, établissant les termes selon lesquels il nous faudra comprendre les parcours à venir de Mr. Weston et de Miss Taylor (je souligne) :

‘A *straight-forward, open-hearted* man, like Weston, and a *rational unaffected* woman, like Miss Taylor, may be safely left to manage their own concerns. You are more likely to have done harm to yourself, than good to them, by interference.’

(E 13)

La mise en place de la relation fonctionnelle Destinateur-sujet entre Knightley et

Emma sert également à affiner le contrat sur la base duquel le récit se lance. Celui-ci s'appuie essentiellement sur l'emboîtement d'un deuxième parcours, dans lequel Emma est Destinateur, à l'intérieur d'un premier parcours où elle est Sujet-destinataire par relation fonctionnelle avec le Destinateur qu'est Knightley. En effet, les relations qui définissent le poste actantiel du Destinateur sont celle de la communication (avec le Destinataire) mais également celle de la factitivité, nommée également en sémiotique celle du faire manipulateur, la manipulation ayant pour objet le Sujet-destinataire. Or Emma manipule et évalue : elle le fait notoirement avec Harriet Smith, pour qui elle élabore la mission qui consiste à épouser Mr. Elton et à ne pas épouser Robert Martin. Ce parcours interne, à l'intérieur duquel s'emboîte à leur tour ceux de Harriet, de Mr. Elton, de Robert Martin et d'autres Sujets-destinataires, est un parcours en quelque sorte d'épreuves pour Destinateur, dans lequel d'un point de vue fonctionnel Emma se construit sémantiquement à travers les manipulations qu'elle effectue et les jugements qu'elle porte sur l'action de ses Destinataires.

A l'extérieur de ce cadre se situent les parcours pour lesquels d'une part le narrateur est Destinateur et d'autre part Knightley est Destinateur, ce dernier personnage guidant dans une grande mesure les contrats établis entre narrateur et narrataire. Son apparition n'est pas seulement nécessaire, comme on l'a vu au premier chapitre, mais s'avère déterminante pour la construction des personnages, dont bien évidemment Emma au premier plan, tout au long du roman. Ainsi le cinquième chapitre du premier volume est-il entièrement consacré à une discussion entre Mrs. Weston et Mr. Knightley qui permet à ce dernier de contractualiser encore davantage les termes selon lesquels le parcours d'Emma est à comprendre, notamment en lui permettant d'évaluer (négativement) le contrat naissant entre Emma-Destinateur et Harriet Smith-héroïne-Destinataire. En même temps, l'auteur profite de la parole qu'elle a accordée à cette marionnette si importante pour la construction de ses autres personnages pour mettre dans la bouche de Knightley l'élément contractuel suivant, aussi fondamental pour le roman que subtilement et ironiquement inséré :

'Be satisfied,' said he, 'I will not raise any outcry. I will keep my ill-humour to myself. I have a very sincere interest in Emma. Isabella does not seem more my sister; has never excited a greater interest; perhaps hardly so great. There is an anxiety, a curiosity in what one feels for Emma. I wonder what will become of her!'

‘So do I,’ said Mrs. Weston gently; ‘very much.’

‘She always declares she will never marry, which, of course, means just nothing at all. But I have no idea that she has yet ever seen a man she cared for. It would not be a bad thing for her to be very much in love with a proper object. I should like to see Emma in love, and in some doubt of a return; it would do her good. But there is nobody hereabouts to attach her; and she goes seldom from home.’

(E 40-41)

Les paroles de Knightley sont ici naturalisées, pour reprendre le terme de Barthes¹ : on y ressent la trace du code du réel, de ce qui est accepté comme plausible. Le sémioticien y verra cependant une mise en figure du rôle actantiel principal de Knightley, dont la fonction dans les mécanismes de caractérisation du récit est on ne peut plus compatible avec le désir de savoir « ce qui adviendra d’[Emma] ». Quant à la formule « I should like to see Emma in love, and in some doubt of a return ; it would do her good », si innocemment prononcée et si habilement minimisée par la suite (« but there is nobody hereabouts to attach her »), elle décrit en réalité la mission essentielle d’Emma dans la structure du roman, et qui consiste à tomber amoureuse de Knightley.

Quitte à s’éloigner momentanément de la problématique du Destinateur, il convient de nuancer immédiatement notre propos : une telle affirmation, évidemment, sera contestée par certains critiques féministes, et il faut concéder qu’elle est à certains égards contestable. Nous reviendrons plus loin sur la façon dont, à l’intérieur de la trame essentielle de son roman, celle du mariage au héros, Austen tisse d’autres motifs idéologiques, plus particulièrement en ce qui concerne la condition féminine. Les films d’un Quentin Tarantino suffisent comme exemple récent du procédé de la reprise du contrat générique avec un travail au niveau microstylistique qui vient troubler le contrat macrostylistique de départ. Cependant, que l’intrigue organisée autour du mariage soit ou non un leurre chez Austen, comme l’affirment certains², et soit destinée à cacher d’autres démarches idéologiques et politiques, elle reste incontournable comme composante du

¹ Sur la naturalisation, voir Roland BARTHES, *S/Z* 29-30, ainsi que Jonathan CULLER, *Structuralist Poetics* (Londres : Routledge and Kegan Paul 1975) chapitre IX, « Poetics of the Novel », 134-160.

² Voir Claudia L. JOHNSON, *Jane Austen : Women, Politics, and the Novel*, ainsi que l’article du même auteur, Claudia L. JOHNSON « The Divine Miss Jane : Jane Austen, Janeites, and the Discipline of Novel Studies » *Boundary 2* 23.3 (1996) : 143-163; ou encore Julie SHAFFER, « Not Subordinate: Empowering Women in the Marriage Plot. The Novels of Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen » in *Criticism : A Quarterly for Literature and the Arts* 34.1 (Detroit, hiver 1992) 51-73.

roman. Même si on prend la position plutôt extrême à notre sens de ne la considérer que comme une sorte de cheval de Troie politique, force est de constater qu'elle demeure d'abord précisément, tout comme le stratagème du mythe grec, suffisamment réussi du point de vue esthétique pour parvenir à ses véritables fins. Toutefois, le débat féministe autour d'Austen en général et d'*Emma* en particulier soulève des questions essentielles, y compris celle, fondamentale pour toute discussion de la sémiotique, du degré de pertinence des stratégies macrostylistiques d'un texte en regard de son interprétation. Au fond, c'est au niveau macrostylistique que les outils sémiotiques auxquels nous recourons fonctionnent, mais d'autres niveaux d'analyse peuvent faire apparaître des sens différents de ceux suggérées par la trame générale du récit, voire des sens y étant diamétralement opposés.

Acceptons pour l'instant le cadre d'analyse fourni par la sémiotique, avec Mr. Knightley en position de Destinateur par rapport auquel les processus de construction de personnages d'*Emma* s'effectuent. Le cinquième chapitre du premier tome, celui du dialogue entre Knightley et Mrs. Weston, permet à ce Destinateur de consolider la contractualisation du récit dont il est pour ainsi dire en charge. Or cette scène s'insère entre deux chapitres dans lesquels un deuxième niveau de construction de parcours est mis en place (ou troisième, si l'on considère le premier niveau comme étant celui du contrat narrateur-narrataire). Il s'agit du parcours de Harriet Smith, qui devra passer par un certain nombre d'épreuves sous l'impulsion d'Emma. Ainsi le quatrième chapitre constitue-t-il une véritable phase de manipulation, au cours de laquelle, comme dans tant de contes de fées, un état de manque initial est identifié : « Harriet would be loved as one to whom [Emma] could be useful. [...] for Harriet everything [was to be done] ». Harriet va recevoir une mission d'Emma, consistant au fond à devenir quelqu'un, en se mariant avec Mr. Elton. Il est tentant de voir dans le parcours de Harriet une parodie du schéma narratif sémiotique, ce qui constituerait évidemment un anachronisme. Cependant, dans la mesure où le postulat de départ de ce schéma est qu'il est de dimension universelle, et dans la mesure où Austen possédait une très grande sensibilité vis-à-vis des formes narratives et des archétypes (les écrits de jeunesse le démontrent constamment), que l'auteur joue ici insolemment avec des structures figées semble une analyse plausible. Emma, comme Catherine Morland, est un personnage qui a lu trop de romans, et Austen se moque gentiment de ses tentatives de projeter une structure romanesque sur le réel.

Cette opposition réel/romanesque, dans le cadre de la question du réalisme austénien, contribue d'ailleurs à donner une illusion de substance à une prétendue réalité qui bien sûr est elle aussi seulement de papier. On peut en effet comprendre l'ironie d'Austen de deux manières. D'un côté, dans la tradition critique d'un Lionel Trilling, on peut considérer qu'elle rend fondamentalement ambigu le sens de ses récits¹. Ou bien on peut considérer que l'ironie vis-à-vis des codes romanesques constitue une façon d'envoyer des signaux au lecteur pour que celui-ci, rassuré par un sentiment de refus de la naïveté et flatté d'être pris pour quelqu'un d'avisé, trouve plus réel d'autres éléments du récit. Le roman qui se moque du romanesque réussit à se faire passer pour autre chose que purement romanesque.

Quoi qu'il en soit, Harriet dans *Emma* se présente comme une sorte de Cendrillon qui à la façon d'un héros ou d'une héroïne de conte de fée doit passer sémiotiquement parlant du statut de Sujet virtuel à celui de statut réalisé². Elle est orpheline, naturellement, ce qui constitue une mise en figure de son manque d'identité. Emma-Destinateur cherche à en faire un personnage révélé, à lui donner des qualités pour la faire exister en tant qu'héroïne. Comme Pygmalion, son travail de sculpteur passe par la construction de contours, mais comme toujours dans la problématique de la création artistique, il y a ambiguïté entre construction de quelque chose qui n'existait pas auparavant, et révélation de quelque chose qui était déjà là, dont l'artiste n'est que l'interprète inspiré :

'You have given Miss Smith all that she required,' said [Mr. Elton]; 'you have made her graceful and easy. She was a beautiful creature when she came to you, but, in my opinion, the attractions you have added are infinitely superior to what she received from nature.'

'I am glad you think I have been useful to her; but Harriet only wanted drawing out, and receiving a few, very few hints. She had all the natural grace of sweetness of temper and artlessness in herself. I have done very little.'

¹ Voir Lionel TRILLING, « Mansfield Park », in *The Opposing Self* (New York, 1955).

² Voir *supra*, 87-89.

‘If it were admissible to contradict a lady,’ said the gallant Mr. Elton—
 ‘I have perhaps given her a little more decision of character, have taught her to think on points which had not fallen her way before.’
 ‘Exactly so; that is what principally strikes me. So much superadded decision of character! Skilful has been the hand!’

(E 42-43)

Il est à noter que la sémiotique suit assez naturellement la logique qui veut que personnage soit révélé plutôt que construit, dans la mesure où la transformation $S \cup O \rightarrow S \cap O$, comme nous l’avons vu, implique un simple basculement entre relation de disjonction et une relation de conjonction en attente : le Sujet virtuel devient Sujet actualisé et enfin, après la phase reconnaissance, Sujet réalisé. L’univers de l’immanence est un univers fermé où rien ne se crée et rien ne se perd, la logique de toute construction sémantique se trouvant déjà préinscrite dans les mécanismes du langage.

Cette logique semble illustrée par le parcours de Harriet sous l’impulsion et le contrôle d’Emma-Destinateur, mais de manière purement formelle, puisque ce que Harriet devient est loin d’être clair : la formule un peu vague « decision of character » ne semble correspondre à rien de précis, en tout cas au premier abord. En revanche, dans la perspective sémiotique, elle rappelle l’épreuve décisive de Greimas et de Propp, moyen purement formel de construction du personnage. Tout se passe comme s’il s’agissait d’une mise en abyme du processus d’attribution de qualités dans le récit, dans laquelle Harriet S (S comme Sujet quelconque et S comme Smith, nom de famille quelconque...) est mise en relation de conjonction avec la caractéristique O, mais ce O formel demeure vide. La capacité d’Austen à jouer avec le processus de caractérisation n’est pas à sous-estimer, comme on le voit dans le passage suivant extrait de « Jack & Alice »¹ :

Before I proceed to give an account of the Evening, it will be proper to describe to my reader, the persons and Characters of the party introduced to his acquaintance.

Mr. & Mrs. Jones were both rather tall & very passionate, but were in other respects, good tempered, wellbehaved People. Charles Adams was an amiable, accomplished & bewitching young Man; of so dazzling a Beauty that none but Eagles could look him in the Face.

Miss Simpson was pleasing in her person, in her Manners & in her Disposition; an unbounded ambition was her only fault. Her second sister Sukey was Envious,

¹ « Jack & Alice » figure dans le premier volume de la *Juvenilia* et fut probablement écrit entre 1787 et 1790, alors qu’Austen avait entre onze et quinze ans.

Spitefull & Malicious. Her person was short, fat & disagreeable. Cecilia (the youngest) was perfectly handsome but too affected to be pleasing.

In Lady Williams every virtue met. She was a widow with a handsome Jointure & the remains of a very handsome face. Tho' Benevolent & Candid, she was Generous & sincere; Tho' Pious & Good, she was Religious & amiable, & Tho' Elegant and Agreeable, she was Polished & Entertaining.

The Johnsons were a family of Love, & though a little addicted to the Bottle & the Dice, had many good Qualities.

(*MW* 12-13)

Ce passage parodique, qui correspond à une contractualisation de parcours, met tout à son service pour miner sa propre fonction référentielle et faire apparaître la caractérisation comme artifice. L'emploi des majuscules renforce l'impression de catalogue de qualités standardisées, le mélange absurde de qualités physiques d'une simplicité saugrenue (le fait d'être grand) et des qualités morales crée un sentiment troublant de marquage aléatoire pour des fins d'identification ultérieure, les qualités utilisées n'ayant aucune espèce d'importance. La formule « She was a widow with a handsome Jointure & the remains of a very handsome face » recourt à un effet de zeugme en instaurant un parallélisme syntaxique entre « face » et « Jointure » bien que les deux termes ne soient pas de catégorie sémantique équivalente, poursuivant ainsi le procédé employé à l'égard de « Mr. & Mrs. Jones ». L'image brutale des restes d'un visage, glissé avec malice dans la même phrase, tranche avec le ton sentimental, employé satiriquement, qui prédomine dans le passage. Un effet analogue s'obtient par le biais du jugement sans appel passé sur Sukey, qualification dont la cruauté péremptoire est d'autant plus absurde qu'il est juxtaposé de manière tout à fait incohérente à des formules qui, elles, s'acharnent à obtenir un équilibre très dix-huitième siècle entre qualités positives et négatives. Dans le style qu'Austen parodie, l'équilibre reflète un respect de la rhétorique et de la forme apurée ainsi que, moralement, l'importance accordée à la capacité de juger de manière impartiale. Ici, évidemment, la rhétorique est en réalité bancal, puisque le « tho' » est plaqué arbitrairement sur des couples de groupes d'adjectifs — eux-mêmes formés également de binômes adjectivaux pour augmenter l'impression de surenchère formelle — qui ne sont pas en réalité opposés. De même, l'« ambition sans bornes » de Miss Simpson constitue un défaut un rien trop grave pour que l'effet d'équilibre dans la construction de son personnage puisse être pris au sérieux.

La série d'épreuves délibérément artificielles qui suit ce contrat montre à quel point

la jeune Austen était déjà consciente des procédés de construction du personnage en tant que procédés. La scène est un bal masqué, phénomène de société souvent utilisé dans la littérature du dix-huitième siècle pour thématiser la problématique du personnage et de l'identité, par exemple dans le quatorzième chapitre du *Cecilia* de Fanny Burney. Ici la révélation des caractères malgré ou à cause du masque qu'ils portent est tournée en ridicule de par la lourdeur des tests révélateurs et des phases de reconnaissance, par exemple à l'égard de Mr. et Mrs. Jones, dont le contrat de construction a stipulé, on s'en souviendra, qu'ils seront « assez grands et très passionnés, mais par ailleurs des gens de bon caractère qui se comportent sagement » :

[The company's] attention was attracted by 2 Domino's who advanced in a horrible Passion ; they were both very tall, but seemed in other respects to have many good qualities. 'These said the witty Charles, these are Mr. & Mrs. Jones.' and so indeed they were.

(*MW* 13-14)

Il n'est donc nullement surprenant de trouver un parcours narratif pour Harriet Smith, plus d'une quinzaine d'années plus tard dans la carrière de l'écrivain, si empreint d'une certaine conscience de l'artifice de la construction du personnage. Du point de vue de l'intertexte, il est peut-être plus exact de situer la distance que possédait Austen vis-à-vis de cet artifice dans le cadre spécifique de sa relation avec le romanesque plutôt que, par exemple, en termes de sensibilité au fonctionnement des archétypes du conte folklorique ou aux structures immanentes du langage et du récit. Que cette compréhension soit passée par les romans plutôt que par autre chose, toutefois, ne change rien au fait qu'Austen la possédait sans aucun doute. Sa sensibilité à l'artifice qu'implique la construction du personnage lui permet dans *Emma* de faire de l'héroïne un Destinateur qui organise des parcours qui ressemblent à certains égards à ceux de « Jack & Alice », dans la mesure où ces parcours sont en quelque sorte dépourvus de sens, pure mise en abyme des procédés romanesques.

L'astuce formelle de ce travail sur la construction du personnage est bien sûr le fait qu'il soit lui-même emboîté dans le parcours d'Emma en tant que Sujet-héroïne-Destinataire. Les contrats extérieurs à celui entre Emma et Harriet font que ce contrat, ainsi que la reconnaissance donnée par Emma aux actions de son héroïne, sont à leur tour

jugés par Knightley et par le narrataire. Lorsqu'elle émet un jugement sur le parcours de Harriet, ainsi que sur celui, associé au premier, de Mr. Elton, Emma est elle-même jugée. La maîtrise technique du point de vue intervient considérablement dans ce processus, dans la mesure où elle exploite le décalage qui sépare les contrats d'une part entre narrateur et narrataire et entre Knightley et Emma, et d'autre part entre Emma et Harriet. Ce décalage se décèle dans l'extrait suivant, entre autres :

'Did you ever have your likeness taken, Harriet?' said [Emma]: 'Did you ever sit for your picture?'

Harriet was on the point of leaving the room, and only stopt to say, with a very interesting naïveté,

'Oh! dear, no, never.'

(E 43)

La qualification « with a very interesting naïveté » est à comprendre comme provenant d'Emma, dont le point de vue est exprimé ici par le biais du style indirect libre. Emma s'efforce en fait de considérer « Oh dear, no, never » comme une réaction intéressante à l'épreuve à laquelle elle soumet son protégé (la proposition de faire son portrait), alors que la réplique ne renvoie en substance et en fonction qu'au vide. L'épreuve du portrait et la qualification « interesting » vise en fait à instituer Harriet comme Sujet d'un parcours narratif sans manipulation élaborée du sens. A cet égard, il est frappant de remarquer l'emploi du terme « interesting » dans l'extrait suivant de *Sanditon*, le roman amorcé par Austen avant son décès en 1817 :

And as for Miss Brereton, her appearance so completely justified Mr. P.'s praise that Charlotte thought she had never beheld a more lovely, or more Interesting young Woman.—Elegantly tall, regularly handsome, with great delicacy of complexion & soft Blue eyes, a sweetly modest & yet naturally graceful Address, Charlotte could see in her only the most perfect representation of whatever Heroine might be most beautiful & bewitching, in all the numerous vol:^s they had left behind them on Mrs. Whitby's shelves.

(MW 391)

Ce qui est important ici est le lien apparent, du point de vue de Charlotte Heywood, qui tient dans *Sanditon* le rôle équivalent à celui d'Emma, entre la propriété « interesting » et le fait d'être une héroïne de roman potentielle. Emma et Charlotte s'amuse toutes les deux avec de la syntaxe narrative. Ce lien chez Austen entre le mot « interesting » et l'imagination romanesque est d'ailleurs confirmé par sa présence à un moment où

Catherine Morland laisse libre cours au sien, à propos du décès de la mère de Henry et d'Eleanor :

"[...] Eleanor, I suppose, has talked of her a great deal?"

"Yes, a great deal. That is—no, not much, but what she did say, was very interesting. Her dying so suddenly," (slowly, and with hesitation it was spoken,) "and you—none of you being at home—and your father, I thought—perhaps had not been very fond of her."

"And from these circumstances," he replied, (his quick eye fixed on her's) "you infer perhaps the probability of some negligence—some—(involuntarily she shook her head)—or it may be—of something still less pardonable."

(NA 196)

Ici « interesting » ne qualifie pas un personnage mais des informations données par Eleanor. Ces informations, cependant, transformées par l'imaginaire de Catherine, lui permettent d'instituer Mrs. Tilney comme Sujet d'un parcours narratif bien particulier et dont le contrat générique est à chercher dans la littérature gothique toujours à la mode dans les années 1790. La manière dont Catherine joue avec de la syntaxe narrative est moins espiègle que dans le cas d'Emma Woodhouse, et bien plus naïve que dans celui de Charlotte Heywood, mais le jeu est le même et Austen emploie le même terme pour le signaler au lecteur avisé.

Dans *Emma*, l'épreuve du portrait, destinée à Harriet sur un niveau d'emboîtement, teste également Mr. Elton à un autre :

She was not less pleased another day with the manner in which he seconded a sudden wish of her's, to have Harriet's picture.

(E 43)

Le rôle d'Emma en tant que vérificateur de parcours apparaît clairement ici alors que la réaction de Mr. Elton reçoit son approbation de Destinateur. Cette épreuve suit directement une autre, d'ailleurs, dans laquelle Mr. Elton doit réagir à la remarque d'Emma sur Harriet :

'[...] I never met with a disposition more truly amiable.'

'I have no doubt of it.' And it was spoken with a sort of sighing animation, which had a vast deal of the lover. She was not less pleased another day with the manner in which he seconded a sudden wish of her's, to have Harriet's picture.

(E 43)

Le degré d'emboîtement des actes d'évaluation dans ce passage est considérable : la réponse de Mr. Elton au jugement passé par Emma sur le caractère de Harriet permet à l'héroïne du roman à son tour de sanctionner l'action interprétative de Mr. Elton et de lui attribuer un rôle fonctionnel, celui de « l'amant » — mais bien sûr en tant que soupirant de Harriet et non pas, comme cela s'avérera en admirateur d'elle-même. La mauvaise évaluation des paroles d'Elton révèle ou construit Emma elle-même en tant que personnage dans le cadre des contrats entre Knightley et Emma et entre narrateur et narrataire.

Cette technique n'est sans doute pas seulement à trouver dans l'écriture d'Austen, mais elle contribue tout de même dans une large mesure à sa spécificité. D'une part, la distance ironique si éminemment austénienne permet l'imbrication de structures romanesques les unes à l'intérieur des autres. En même temps, et de manière complémentaire, Austen manipule le point de vue avec une virtuosité qui, sans vouloir tomber dans les clichés hagiographiques, ne paraît guère avoir son pareil dans la littérature anglaise de l'époque. Un domaine où Austen semble en effet innover est celui du regard dans le roman. La convention épistolaire du dix-huitième siècle présente une série de lettres-récits constituant chacune le regard rétrospectif de tel personnage à tel moment sur tel segment de temps référentiel. Si l'on accepte le principe selon lequel l'abandon progressif de la forme épistolaire est un des facteurs essentiels de l'évolution du roman comme genre, on constate que le roman austénien gère parfois presque simultanément le regard de Knightley sur Emma qui regarde Elton, croyant que celui-ci regarde Harriet, alors qu'il regarde surtout Emma, etc.. Or ce qui semble déterminant pour la réussite de cette technique est la mise en œuvre de multiples niveaux de contractualisation. En effet, comme pour l'ironie, il n'est pas toujours possible de montrer du doigt sur la page du roman ce qui constitue le jeu des regards chez Austen : tout y est question de cadrage.

L'épisode de l'exécution du portrait dans *Emma* peut servir de dernier exemple pour la question de la contractualisation et de la reconnaissance de parcours, ainsi que pour celle de la démultiplication de niveaux à l'intérieur de ces opérations. Le portrait apparaît en termes sémiotiques comme une mise en figure de la sanction ou phase de

reconnaissance sous la forme d'un résumé pictural de l'identité de Harriet effectué par Emma. Parce que cette reconnaissance est défailante, le parcours d'Emma sera lui-même marqué, et en sémiotique, le personnage n'est rien d'autre que son parcours. Mr. Woodhouse, Mrs. Weston, et Mr. Elton commentent chacun à leur tour le portrait et se révèlent par-là en tant que personnages. Leurs commentaires n'affinent pas la qualification d'Emma, seulement leurs propres qualifications. Il revient, comme on pourrait s'y attendre, à Mr. Knightley de sanctionner le portrait en tant qu'épreuve pour Emma, et ainsi d'apporter une pierre — un trait sémantique — à l'édifice de son personnage : « 'You have made her too tall, Emma,' said Mr. Knightley. Emma knew that she had, but would not own it » (*E* 48).

Il ne convient pas pour l'instant de s'attarder encore longtemps sur *Emma*. En effet, nous reviendrons sur ce roman, ainsi que sur *Pride and Prejudice* et *Mansfield Park*, dans la deuxième grande partie de notre présentation. Ce que l'on peut constater, pour terminer ce tour d'horizon assez rapide des possibilités d'exploitation des outils fournis par la sémiotique, est que le travail sémantique de l'actant Destinateur, pour autant que cette notion soit applicable à Austen, concerne en grande mesure la notion de véridiction, concept qui a considérablement préoccupé les sémioticiens. On peut risquer l'affirmation suivante comme base de travail, et qui, à notre sens, reçoit un éclairage utile lorsqu'on se situe dans la perspective de la sémiotique : la construction du personnage chez Austen et les récits qui l'encadrent avancent au moyen de conflits entre différentes versions du vrai. Il faut cependant distinguer quelque peu le parcours du Sujet-héroïne austénien de celui du schéma narratif canonique décrit par Greimas dans ce passage du dictionnaire sémiotique :

Dans le cadre du schéma narratif, on pourra opposer, d'une certaine façon, le parcours du Destinateur, qui se déroule sur la dimension cognitive, à celui du Destinataire-sujet, qui s'effectue surtout sur la dimension pragmatique. Le Destinateur, en effet, se manifeste comme celui qui, au début du récit, communique le programme à réaliser sous forme de contrat ; il lui revient, à la fin, d'exercer la sanction cognitive, par la reconnaissance du héros et la confusion du traître.¹

¹ A. J. GREIMAS et J. COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné du langage*, t. I, 41.

Si l'on adopte cette terminologie, il est clair que dans les récits d'Austen, la dimension pragmatique de l'action du Sujet, même si elle n'est pas totalement absente, est relativement faible : comme un certain nombre des détracteurs d'Austen l'ont fait remarquer, tout comme un certain nombre de ses admirateurs, il se passe finalement assez peu de choses dans ses romans. Austen elle-même semble revendiquer le statut d'observateur des riens de la vie dans ses conseils célèbres à sa nièce sur l'art du roman (« You are now collecting your People delightfully, getting them exactly into such a spot as is the delight of my life ;—3 or 4 Families in a Country Village is the very thing to work on »¹) ou dans sa lettre à Cassandra où elle affirme, non sans l'ironie dont elle fait toujours preuve vis-à-vis d'elle-même, toute la passion que lui inspire la nouvelle de l'achat d'un gâteau (« You know how interesting the purchase of a sponge-cake is to me »²). Dans une autre lettre à Cassandra, une remarque à propos de l'absence de matière ressemble à un manifeste esthétique qui pourrait s'appliquer à toute l'œuvre de l'écrivain : « Expect a most agreeable letter; for not being over-burdened with subject—(having nothing at all to say)—I shall have no check to my Genius from beginning to end »³.

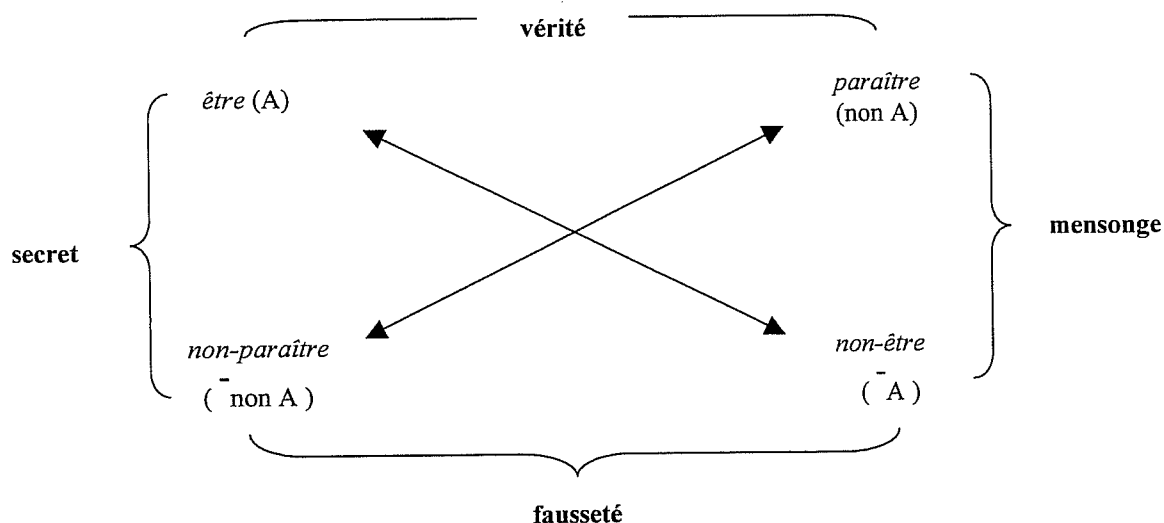
L'action du Sujet s'effectue donc chez Austen surtout sur le plan cognitif. Cette action est accompagnée certes de quelques événements sur le plan pragmatique, comme par exemple le changement de comportement d'Emma vis-à-vis de Miss Bates ou le refus de Fanny Price d'envisager le mariage avec Henry Crawford, mais elle consiste essentiellement à changer de perception, par le biais d'une meilleure connaissance de soi-même (telle, en tout cas, se présente la chose d'un point de vue thématique dans les romans) ou par l'accès à une nouvelle information tenue jusque-là secrète, comme le passé de Willoughby dans *Sense and Sensibility* ou celui de Wickham dans *Pride and Prejudice*. En d'autres termes, une grande partie de l'évaluation et donc de la construction des parcours des personnages dans les romans d'Austen se fait au moyen de déplacements sur ce qui se nomme en sémiotique la catégorie de la véridiction, qui peut

¹ Lettre à Anna Austen datée du 9 septembre 1814, ed. R. W. CHAPMAN, *Jane Austen's Letters* 401.

² Lettre à Cassandra Austen datée du 15 juin 1808, ed. CHAPMAN 191.

³ Lettre à Cassandra Austen datée du 21 janvier 1801, ed. CHAPMAN 112.

être représentée sur le carré sémiotique de la manière suivante¹ :



Il n'est nul besoin de réfléchir longtemps pour s'apercevoir que la catégorie de la véridiction résume une très grande partie des opérations sémantiques effectuées dans l'œuvre d'Austen. Qu'il s'agisse du secret que garde Elinor dans *Sense and Sensibility*, ou Anne Elliot dans *Persuasion*, ou encore Jane Fairfax et Frank Churchill dans *Emma*, ou du mensonge de Wickham dans *Pride and Prejudice*, de Willoughby dans *Sense and Sensibility*, ou de Henry et Mary Crawford dans *Mansfield Park*, le travail de transformation des romans est constamment guidé par ces termes. (Quant aux notions de vérité et de fausseté, rappelons qu'il est inutile d'essayer de les opposer sémantiquement au secret et au mensonge puisque leurs relations à ces derniers sont, précisément, tangentes : le mensonge et le secret impliquent la fausseté et la vérité indirectement, diversement configurées.) Cependant, bien qu'on puisse imaginer une certaine utilité pour la problématique de la véridiction, un certain nombre de remarques s'imposent à son égard, qui nous amèneront à conclure provisoirement notre discussion théorique de la sémiotique.

Il importe d'insister sur le fait que la vérité apparaît en sémiotique comme une

¹ Ce schéma est tiré du premier tome du dictionnaire sémiotique, de l'article sur « Véridiction (modalités) ». Voir A. J. GREIMAS et J. COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 419.

simple permutation sémantique, comme le métaterme /vérité/, produit par opposition à /fausseté/. Cette opposition est elle-même le simple fruit de la combinaison des termes /être/ et /paraître/ (relation de contrariété $A/\text{non } A$), combinaison opposée aux termes /non-paraître/ et /non-être/, qui eux n'existent que par leur relation aux premiers sur la deixis positive et la deixis négative (les flèches sur le schéma, représentant des relations de contradiction A/\bar{A} et $\text{non } A/\bar{\text{non } A}$). L'association de /non-paraître/ et de /non-être/ produisent le métaterme /fausseté/¹. Il n'existe pas de vérité à comprendre en termes de présence, pour reprendre la terminologie de Derrida. En sémiotique, la vérité est un effet de sens produit par relation binaire, les types de relation binaire étant la contrariété (opposition de différence non définie) et la contradiction (opposition de différence par interdépendance logique, comme l'interdépendance logique entre « non » et « si »), et leurs combinaisons hiérarchiques. Autrement dit, il n'y a pas de vérité transcendante, il n'y a que l'immanence, le jeu logique des systèmes de signification se déterminant eux-mêmes en circuit fermé, sans aucune possibilité de renvoi à un niveau supérieur de vérité ou de réalité. « En postulant l'autonomie, le caractère immanent de tout langage », dit Greimas, « et, du même coup, l'impossibilité du recours à un référent externe, la théorie saussurienne a contraint la sémiotique à inscrire parmi ses préoccupations non pas le problème de la vérité, mais celui du dire-vrai, de la véridiction »².

Ainsi, lorsque Knightley dit « You have made her too tall, Emma » dans l'exemple que nous avons vu plus haut, la sémiotique proposera l'analyse suivante : un Destinateur (Knightley) a établi un prédicat modal (l'être de l'être) pour sanctionner une épreuve effectuée par un Destinataire-sujet (Emma), et ce prédicat modal correspond au métaterme /fausseté/. Soit. Cependant, ce compte-rendu du fonctionnement du sens ne nous apprend précisément rien qui ait du sens : il s'agit précisément de l'en-deça du sens des personnages. Ce que la sémiotique propose comme description du fonctionnement des personnages, aussi fastidieuse qu'elle puisse paraître parfois, nous semble globalement convaincant. En revanche, pour en tirer des conclusions qui concernent autre chose que ce fonctionnement — ce que la sémiotique interdit —, il faut accepter de

¹ Pour plus de détails sur le carré sémiotique et les relations qui le constituent, voir GREIMAS et COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 29-33.

² A. J. GREIMAS et J. COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 417.

construire d'autres récits. Ces derniers sont sans doute guidés par des schémas immanents, mais à moins de vouloir renoncer à comprendre le réel, on s'efforcera de croire que ces schémas sont aussi des outils qui ont une certaine efficacité pour manipuler le réel et pour en rendre compte.

Chapitre 3 : Bilan

La notion de contrat, point fort et point faible de la sémiotique

Pour aller au-delà des considérations développées jusqu'ici, il faut s'interroger sur le contenu des contrats très justement indiqués par la sémiotique comme étant au cœur du problème de la construction des personnages. S'il ne fait pas de doute que les quatre pôles vérité, fausseté, secret, mensonge sont fondamentaux pour l'évaluation des parcours des sujets-personnages d'Austen, et s'il semble plausible qu'Austen pense le personnage selon un certain nombre de schémas communs à chaque être humain, encore faut-il se demander au service de quoi ces schémas sont mis en œuvre.

Le contrat de base d'un récit inclut par exemple un contrat générique et un certain nombre de contrats axiologiques, faisant appel à des codes qui permettront l'instauration d'une complicité entre narrateur et narrataire. Seul le contexte culturel et historique de l'écrivain permet de déterminer le contenu de ces contrats. Dans le cas d'Austen, les travaux historiques de Marilyn Butler, Warren Roberts et d'Alistair Duckworth ont fait apparaître la présence du contrat générique du « conduct-book » dans les romans d'Austen. Ces derniers, bien que beaucoup plus sophistiqués que les autres romans du même genre et courants à l'époque, tels les ouvrages de Jane West ou de Hannah More, font appel aux mêmes procédés que le roman didactique destiné aux jeunes filles et fortement pétri d'idéologie anti-jacobine. Dans ces conditions, d'ailleurs, l'interrogation ou la construction de l'essence des personnages selon les formes que nous avons vues prend une autre dimension, dans la mesure où le roman didactique se doit de mener à bien une démonstration. Le roman didactique a en effet une tendance on ne peut plus naturelle à déclarer un contrat déontique et épistémique initial (une association de principes éthiques et d'affirmations quant au résultat logique d'un non-respect de ces principes) et à ensuite faire apparaître la vérité du contenu contractuel à travers les actions des personnages, pour enfin couronner le tout par une sorte de « je vous l'avais bien dit » triomphal en guise de sanction de parcours. Ce que la sémiotique peut éventuellement

nous aider à comprendre est la complexité des stratégies contractuelles chez Austen par rapport à celles de certains de ses contemporains, ainsi que la subtilité des relations chez elle entre contrat, parcours et sanction, mais la sémiotique est en revanche d'un recours limité pour identifier la nature et le sens du contrat.

Ce sens n'existe que dans un intertexte idéologique spécifique. En revenant au portrait de Harriet nous verrons que le contrat offre davantage en termes de potentiel analytique que des considérations purement formelles. Lorsque la sanction effectuée par Emma du parcours de Harriet, sanction représentée par le portrait, est à son tour sanctionnée par Knightley, qui le déclare faux, cette deuxième sanction s'insère dans un cadre contractuel on ne peut plus idéologique. Toute l'erreur d'Emma, selon ce contrat implicite entre narrateur et narrataire renforcé par le contrat Knightley-Emma, consiste à essayer de représenter Harriet comme plus « grande », physiquement et sociologiquement, qu'elle ne l'est. Emma essaie d'améliorer, en somme, là où il faudrait accepter les choses telles qu'elles sont. Elle essaie d'élever Harriet au-dessus de son rang, alors que Harriet n'a en réalité rien à apporter à l'œuvre d'orientation socio-culturelle à laquelle les classes dirigeantes sont appelées à participer, et elle ferait mieux, nous fait-on comprendre, de se marier avec Robert Martin. L'interprétation à laquelle mènent les termes du contrat implicite est loin d'être innocente dans le contexte de la propagande anti-jacobine dans laquelle baignait Austen, et notamment de l'argumentation de cette propagande en ce qui concerne la Révolution française.

En dehors des valeurs plus ou moins explicitement tirées d'une démonstration, la problématique du personnage soulève la question du mode de représentation du moi, ce mode de représentation pouvant exprimer une position idéologique de manière continue et diffuse. L'aptitude des outils sémiotiques à différencier des modes de représentation n'est que partielle. En fait, comme nous le verrons, à la fin du dix-huitième siècle, le terme « character » recouvrait plusieurs notions dont quelque chose comme « réputation » et en même temps une sorte d'essence psychologique identitaire, liée à la cohérence interne du personnage aux yeux du lecteur. L'importance accordée à cette cohérence est perceptible dans les contrats épistémiques du roman, c'est-à-dire les contrats explicites ou implicites qui postulent ce qui peut être considéré comme plausible ou non (*epistêmê* en grec signifie « science », « savoir »). Elle apparaît également, toutefois, dans les stratégies de focalisation ou de point de vue du roman, ce que les grilles de lecture

fournies par la sémiotique ne font que faiblement apparaître. Le fait même d'employer une focalisation interne de la manière dont Austen le fait suggère une façon particulière de concevoir le moi et par conséquent le personnage. Or la sémiotique passe à côté de cette focalisation et surtout de son interprétation idéologique. Greimas aborde certes le problème du point de vue, en termes de débrayage et d'embrayage actoriel, c'est-à-dire le fait que l'acteur qu'est l'énonciateur (le narrateur, dans un roman) puisse assumer les énoncés d'un autre acteur. La volonté affichée par Greimas dans ce domaine est comme toujours de tout réduire à une grille d'analyse linguistique : en linguistique, le débrayage et l'embrayage concernent par exemple la manière dont le pronom « je » n'a de sens qu'en fonction de la personne qui dit « je ». Lorsqu'une personne dit « je », « je » est embrayé, alors que le lexème « je » dans l'abstrait est débrayé. Un tel appareil analytique nous paraît cependant encombrant pour l'analyse et surtout ne rend pas compte du sens des changements de stratégie de focalisation au cours de l'histoire littéraire, ni de ce que de tels changements peuvent refléter de l'environnement socioculturel de l'écrivain.

Pour illustrer cette notion, on peut revenir à un problème soulevé plus haut en termes sémiotiques et qui prend une toute autre dimension dès lors qu'il est examiné dans une perspective historique. Il s'agit de cette prédominance déjà remarquée du cognitif sur le pragmatique, et de la tendance des romans d'Austen à se construire sur des croisements de points de vue, de connaissances limitées, de jugements passés sur des jugements passés à leur tour sur d'autres jugements. Or le sexe de l'auteur est sans doute déterminant pour ce mode d'écriture : la femme à l'époque d'Austen n'était pas autorisée à se représenter comme acteur pragmatique. Il en résulte une sorte d'hypertrophie du cognitif qui en développant techniquement l'illusion du point de vue et de la vie intérieure contribue de manière déterminante au développement du roman en tant que genre. Celui-ci tendait d'ailleurs à devenir le véhicule des représentations du moi demandées par les nouveaux modes d'organisation socio-économique de la période des révolutions bourgeoises. Le roman en général était essentiellement féminin à l'époque d'Austen, et qu'il l'ait été est fondamental pour l'évolution du genre dans l'histoire littéraire anglaise.

On peut raisonnablement affirmer que la grille fournie par la sémiotique ne fait pas apparaître de tels profils du moi et donc du personnage, c'est-à-dire ce qu'on peut appeler le moi de la profondeur psychologique. Elle peut être utile pour comprendre le

fonctionnement de l'idéologie dans un récit par le biais des contrats, et notamment si l'on estime qu'à la période d'Austen la conception de la cohérence psychologique du moi et des actions de l'individu prend une tournure particulière. Elle peut être utilisée, comme nous l'avons vu, pour analyser la quête de qualités psychologiques ou de caractéristiques comme objets de valeur, même si elle ne saurait expliquer le développement d'un tel mode de représentation à partir d'une certaine période. Elle est peu efficace sur le problème de la représentation de la vie intérieure. En revanche, elle a une compatibilité naturelle avec l'autre sens du terme « character » tel qu'il était employé à la fin du dix-huitième siècle, et qui concerne surtout la représentation que se fait la société de tel ou tel individu. En effet, la reconnaissance diégétique de la valeur de tel ou tel personnage par la société (« the World »), reflet de ce que dans la réalité du dix-huitième siècle une personne vaut dans l'économie des rapports sociaux, correspond même parfaitement à la reconnaissance de cette valeur par le lecteur. Le regard de la société, bien que souvent tourné en dérision, garde suffisamment d'autorité dans les récits d'Austen pour qu'on puisse comprendre ces derniers comme se terminant sur des épisodes de révélation de caractères, c'est-à-dire des épisodes de reconnaissance publique de la véritable nature de tel ou tel individu : « You do not know *what* he really *is* » (*PP* 376, je souligne), dit Elizabeth Bennet à son père à propos de Darcy dans le chapitre XVII du troisième tome de *Pride and Prejudice*.

Il faut dire que la sémiotique, censée être un moyen d'analyse purement formelle, a tendance à privilégier ce modèle idéologique de la construction du personnage pour plusieurs raisons. D'abord, l'apport des études sur le conte folklorique a été déterminant pour son élaboration, et le héros folklorique, comme le héros épique est le plus souvent un simple représentant de sa communauté, se voit récompensé par sa communauté à la fin, et n'a rien d'important en dehors de son utilité sociale. Comme nous l'avons déjà vu plus haut, la sémiotique a tendance à privilégier les systèmes de représentation dans lesquels le groupe prime sur l'individu. Deuxièmement, la sémiotique peut elle-même être comprise comme une composante d'une mouvance en réaction contre le moi bourgeois qui a triomphé comme représentation du sujet au cours du dix-neuvième siècle.

Ces correspondances ou conflits entre la sémiotique et l'objet d'analyse qui nous intéresse sont révélatrices, tout comme un certain nombre d'outils, notamment celui de l'épreuve et celui du contrat, qui peuvent être d'une grande utilité, mais il semble

nécessaire de sortir de la sémiotique pour les exploiter. Puisque pour ce faire la présente étude aura recours au contexte historique, il reste à définir exactement comment l'Histoire peut être utilisée comme support d'analyse, ce que l'on peut entendre précisément par contexte historique, puis à justifier cette utilisation. Dans la mesure où, dans le cadre d'une approche critique qui se veut consciente de ses propres a priori épistémologiques, il est souhaitable d'interroger rigoureusement les outils analytiques avant de les utiliser, il faudra s'éloigner un temps de l'œuvre d'Austen.

PARTIE 2

Histoire culturelle :
personnages en jeu et
l'enjeu didactique

Le Sens dans l'Histoire

« Les deux cariatides de l'ancien ' savoir ' littéraire se nommaient, on s'en souvient peut-être : l'*homme* et l'*œuvre* »¹. Ainsi s'exprime Genette dans un essai sur le fétichisme de l'auteur, fétichisme issu de la critique de Sainte-Beuve et de Taine, et sur l'absurdité d'une telle obsession étant donné que nous n'avons aucun accès direct et limpide à l'auteur lui-même, et que même au sommet du romantisme, mouvance si marquée par l'idéologie de l'expression, l'« égotisme » de Stendhal ne fait qu'accentuer l'impression d'avoir affaire à des fantasmes, des faux-fuyants. Prôner une approche historique ne veut nullement remettre en service les cariatides auxquelles fait allusion Genette. Il ne s'agit pas de relever la statue monumentale, monolithique, de l'Auteur, qui avait pour fonction dans la critique de veiller sur la bonne interprétation de son Œuvre. Il nous semble en revanche nécessaire de réintroduire dans le travail critique la notion de contexte. Comme l'étymologie de ce terme l'indique, la « réalité » externe à laquelle nous aurons recours pour poursuivre notre analyse est elle-même largement une construction textuelle, ou du moins une construction sémiotique. Rien ne prouve que nous puissions atteindre, comme le croyaient de manière si optimiste les positivistes Sainte-Beuve et Taine, un point de vue transcendant depuis lequel nous pourrions patiemment retranscrire le réel au fur et à mesure que celui-ci se donne à nous, de manière limpide et transparente. L'Histoire est elle-même une construction langagière et la perception de l'historien de la culture est prise inextricablement dans le même tissu discursif. Il semble cependant que deux principes s'imposent. Le premier concerne l'importance de la prise en compte de la diachronie, le deuxième a trait à la matérialité du réel, matérialité qui selon nous demeure et demeurera toujours incontournable, qu'il y ait ou non entre elle et nous le mur des systèmes de signification.

¹ Gérard GENETTE, « Stendhal », in *Figures II*, coll. « Points » (Paris : Seuil, 1969) 156.

Pour le contexte, pour la diachronie

Vers la fin de leur célèbre essai sur les intentions de l'auteur, Wimsatt et Beardsley prennent comme exemple l'allusion à Donne qu'on peut éventuellement déceler à la fin du poème *The Love Song of Alfred J. Prufrock*, de T. S. Eliot¹. Ils affirment que l'exploration de cette allusion n'a d'intérêt que si on peut démontrer qu'elle a un sens dans la construction sémantique du poème, construction prise comme un ensemble avec sa propre logique interne cohérente. L'allusion n'est exploitable que si la façon dont le chant des sirènes fonctionne dans le poème de Donne est compatible avec la logique interne dans laquelle s'inscrit le chant des sirènes dans *Prufrock*. Or le paradoxe de cette approche est qu'une fois écartées les intentions de l'auteur comme clé d'analyse, ainsi que des critères d'évaluation esthétiques hérités du Romantisme tels que « authenticité d'expression », « sincérité d'expression », etc., le sens du poème demeure définitivement arrêté, objectivement définissable, comme si on pouvait se débarrasser de l'auteur mais que son fantôme montait encore la garde sur sa propriété unie et indivisible. La question qui devrait se poser est : comment peut-on accéder à la logique du poème en se fondant sur le seul poème lui-même, en excluant tout contexte ? Le rejet du fétichisme des détails de la vie de l'auteur pour eux-mêmes (si Eliot a lu ce poème-là de Donne avant d'écrire *Prufrock*, etc.) est légitime. Nous pouvons affirmer avec Wimsatt et Beardsley que l'exploitation de la biographie doit être avant tout sensée. *Prufrock* pris isolément, cependant, ne suffit pas selon nous pour confirmer ou infirmer ce caractère sensé. Il existe derrière chaque œuvre littéraire un ensemble de codes, de paradigmes, d'attentes qui sont les règles du jeu auquel l'auteur participe, règles essentielles pour comprendre l'œuvre, et qui, comme l'affirment très justement Wimsatt et Beardsley, n'appartiennent pas à l'auteur, mais le dépassent :

There is a difference between internal and external evidence for the meaning of a

¹ WIMSATT et BEARDSLEY, « The Intentional Fallacy », repris dans ed. David LODGE *Twentieth Century Literary Criticism : A Reader* (Londres et New York : Longman, 1972) 344. Il s'agit du vers « I have heard the mermaids singing, each to each » du poème d'Eliot, dont Wimsatt et Beardsley se demandent (à titre d'exemple méthodologique) s'il a quelque trait au vers de Donne « Teach me to heare Mermaides singing ».

poem. And the paradox is only verbal and superficial that what is (1) internal is also public : it is discovered through the semantics and syntax of a poem, through our habitual knowledge of the language, through dictionaries, in general through grammars, dictionaries, and all the literature which is the source of dictionaries, in general through all that makes a language and culture; while what is (2) external is private or idiosyncratic; not part of the work as a linguistic fact: it consists of revelations (in journals, for example, or letters or reported conversations) about how and why the poet wrote the poem—to what lady, while sitting on what lawn, or at the death of what friend or brother.¹

Wimsatt et Beardsley reconnaissent donc implicitement l'importance du contexte — ici « tout ce qui fonde une langue et une culture » — mais comme d'habitude dans la critique interne, ce contexte est considéré comme évident et invariable. Wimsatt et Beardsley ont raison d'écarter l'Auteur comme maître de son environnement linguistique et culturel, qui est, comme ils l'affirment, « public », mais ils ont tort de considérer cet environnement comme quelque chose qui n'est pas problématique. Les termes mêmes qu'ils utilisent pour décrire cet environnement soulèvent en fait une pléthore de questions : « our habitual knowledge of the language », « dictionaries », « the literature which is the source of dictionaries ». Ne faudrait-il pas s'interroger sur ce qui forge cette « connaissance habituelle de la langue » (les habitudes de qui, quand, où, et pourquoi ?), sur la nature des dictionnaires et les institutions qui les gèrent (université d'Oxford ou Académie Française au service d'Etats-nations qui, afin de fonctionner de manière efficace en tant qu'entités politiques et économiques, se doivent d'harmoniser les pratiques linguistiques sur leurs territoires), et surtout sur cette « littérature qui est la source des dictionnaires » ? Au fond, comme tous les théoriciens de l'époque du « New Criticism », Wimsatt et Beardsley sont mus par un désir de donner, ou de redonner à la littérature, à la culture, une place centrale dans le savoir (d'où leur agacement devant des approches de l'art perçues comme « non scientifiques » et anecdotiques). La littérature se doit d'être « la source des dictionnaires », et ce statut est présenté comme une évidence. De plus, cette source, la « Culture » arnoldienne, apparaît comme intemporelle et permanente, ce qui permet une analyse synchronique sans scrupule du texte.

Une telle analyse synchronique du texte, et plus particulièrement du personnage, ne paraît pas satisfaisante. Il est vrai que le personnage doit être considéré comme une

¹ WIMSATT et BEARDSLEY, in LODGE, ed. 339.

construction textuelle et sémiotique, plutôt que d'être analysé en termes anecdotiques (en s'attardant, par exemple, sur le fait que Mr Darcy dans *Pride and Prejudice* ressemble à un dénommé Mr. Calland dans la correspondance d'Austen¹). Il est également vrai que cette construction textuelle doit être analysée en se référant à un matériau culturel qui se manifeste dans des ouvrages de référence, dans des écrits et dans d'autres objets sémiotiques. Mais il est erroné de considérer ce matériau culturel comme intemporel, ou en tout cas comme exclusivement intemporel. Le personnage se construit selon un certain nombre de codes et de schémas et à des niveaux, dont quelques-uns peuvent être intemporels (c'est tout le sens de l'intérêt porté ici aux travaux de Greimas), et dont les autres sont disponibles à un lieu et à un moment donnés dans un milieu donné. Ces schémas, codes et niveaux sont à analyser en termes mimétiques (sur quels modes de représentation de l'individu et du moi s'appuie l'auteur, ou desquels se démarque-t-il radicalement ou partiellement ?) et en termes didactiques (sur quels codes axiologiques l'auteur s'appuie-t-il, ou desquels se démarque-t-il radicalement ou partiellement, dans la mesure où le personnage est utilisé comme un véhicule pour les valeurs dans le cadre d'une démonstration?).

Il faut donc écarter le recours au pseudo-contexte de la « condition humaine » ou de la « Culture » pour lui substituer selon les règles de la nouvelle historiographie des contextes spécifiques, qu'ils soient géographiques, sociologiques ou autres, tout en reconnaissant que ces contextes sont autant de territoires sémiotiques, par conséquent construits culturellement. On adoptera une approche diachronique du personnage chez Austen, c'est-à-dire tenant compte de données relevant de l'histoire culturelle, tout en admettant la possibilité de principes structurants invariants tels que ceux évoqués plus haut. Le statut primordial du contexte dans notre démarche étant désormais établi, il reste à définir une approche par rapport à l'épineux problème dans toute analyse historique qu'est la matérialité.

¹ « Our ball was very thin, but by no means unpleasant. [...] Of the gentlemen present you may have some idea from the list of my partners—[...] [who included] Mr. Calland, who appeared as usual with his hat in his hand, and stood every now and then behind Catherine and me to be talked to and abused for not dancing. We teased him, however, into it at last. I was very glad to see him again after so long a separation, and he was altogether rather the genius and flirt of the evening. He enquired after you. » Lettre datée du 24 décembre 1798, ed. CHAPMAN, *Jane Austen's Letters* 43.

Base et superstructure

Dans la tradition marxiste de l'analyse historique et de la critique littéraire, il existe un *primum mobile* constant, qui est la base socio-économique, opposé à la superstructure idéologique¹. Dans cette perspective matérialiste, la littérature fait partie d'un matériau culturel fabriqué après-coup, logiquement ultérieur à ce moteur de l'Histoire qu'est l'intérêt (lutte des classes, luttes entre autres groupes, etc.). Les êtres humains s'organisent en groupes d'intérêt commun plus ou moins fluctuants — plus ou moins organisables, précisément — et agissent pour obtenir, d'abord, la satisfaction des besoins de leurs corps, ensuite, des objets d'une valeur plus ou moins fantasmée mais qui ont pour fonction de garantir la pérennité de l'accès aux objets primordiaux. Ils agissent d'abord en modifiant leur environnement matériel, et de manière auxiliaire, cherchent à organiser leur environnement social afin d'optimiser la modification dans leur intérêt de l'environnement matériel. La conjonction des deux tendances constitue le mode de production (féodalisme, capitalisme...), c'est-à-dire une manière de transformer l'environnement matériel, manière dont l'organisation sociale est assurée par un ensemble d'institutions et justifiée par un appareil idéologique consistant, lui, en un tissu de récits et de croyances (mythologies).

La littérature, dans la tradition héritée du marxisme, fait donc partie d'une superstructure idéologique construite de représentations du réel reflétant les préoccupations de tel ou tel groupe sociologique. L'approche adoptée par Ian Watt dans son ouvrage célèbre *The Rise of the Novel*¹ n'est pas tout à fait marxiste, mais elle est matérialiste à bien des égards dans la mesure où elle privilégie le rôle de l'ascendance des classes moyennes dans l'émergence du roman comme genre de plus en plus respecté au cours du XVIII^e siècle et comme genre qui était voué à dominer le XIX^e. Dans son analyse du personnage comme composante clé de cette émergence, Watt met en avant l'établissement graduel au cours du XVIII^e siècle d'un équilibre entre un éclairage

¹ Voir David FORGACS, « Marxist Literary Theories » in ed. Ann JEFFERSON et David ROBEY, *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction* (Londres : B. T. Batsford, 1986) 168-169. Marx lui-même esquisse cette opposition pour la première fois dans la préface de 1859 aux *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1858).

intérieur de l'individu (mode de perception dont Richardson serait le pionnier) et l'individu représenté de l'extérieur, dans son environnement social, comme simple « catégorie » sociale (mode de perception que ferait notamment avancer Fielding). Pour Watt, d'ailleurs, le couronnement de ce développement progressif est l'œuvre d'Austen qui à son sens réussit à associer d'une part représentation externe, sociale, commentaire de mœurs et de rôles sociaux sans lourdeur didactique ou artifice évident, et d'autre part vie intérieure, émotion, subjectivité sans perte de distance vis-à-vis du personnage. L'absence de distance est ce que Fielding reprochait à *Pamela* dont il trouvait l'héroïne somme toute assez calculatrice et hypocrite, impression liée au fait que la forme épistolaire du roman de Richardson permet moins le détachement vis-à-vis de la conscience de son protagoniste principal. Pour Watt il existe une succession linéaire assez soudée Defoe–Richardson–Fielding–Austen au cours de laquelle se développent deux modes de perception liés à la montée des classes moyennes et qui constituent les deux pans du réalisme, de la *Weltanschauung* bourgeoise : l'exploration de la conscience individuelle, mais en même temps la recherche de la maîtrise de l'environnement par l'observation méthodique², observation qui, pourrait-on ajouter à l'analyse de Watt, ne tarde d'ailleurs pas à avoir son équivalent en-dehors du roman sous la forme de la science socio-économique naissante d'un Adam Smith, ou, en France, des physiocrates. Adam Smith (1723-1790) publia son *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* en 1776. En France, Turgot, (1727-1781), proche des physiocrates, anticipa sur certaines des idées de Smith dans ses *Réflexions sur la formation et la distribution des richesses* (1766), et tenta d'appliquer ses principes d'économie libérale en tant que Contrôleur général des Finances entre 1774 et 1776. Culturellement, le rôle de ces deux penseurs en tant que fondateurs du libéralisme économique est peut-être moins important que leur reconnaissance implicite de l'existence même des forces économiques et sociologiques et leur efforts pour comprendre ces forces.

Dans cette perspective, le roman apparaît comme une forme narrative qui se prête aussi bien au décortilage de l'expérience intérieure, du moi qui se ressent comme moi, qu'à l'analyse des phénomènes socio-économiques (bien que personne ne les eût appelés

¹ Ian WATT, *The Rise of the Novel* (Londres : Chatto & Windus, 1957).

² Voir WATT, *The Rise of the Novel*, *op. cit.* 290-301.

ainsi à l'époque). Ce décorticage se nourrit des réflexions de Locke et de Hume, de même que l'analyse sociale se nourrissait, ne fût-ce qu'indirectement, des idées de penseurs tels que Smith, Turgot, et Quesnay. Watt associe cette double tendance au dualisme cartésien, qui ne serait qu'une manifestation de plus de cette épistémè fondée sur l'axe sujet-univers si essentielle pour le mode de production proto-industrielle, épistémè dépendant de la capacité du sujet à analyser, utiliser, et exploiter son environnement social et matériel, ainsi que de sa conscience de lui-même en tant que sujet. Il s'ensuit que le personnage du roman évoluera dans cette double perspective d'exploration. D'un côté, il s'agit de la découverte du moi et de la vie intérieure ; de l'autre, de la manière dont le comportement et l'existence individuels sont déterminés par des forces sociales et économiques, forces que le romancier perçoit de mieux en mieux comme telles au cours du XVIII^e siècle.

Le problème que pose cette approche, aussi séduisante soit-elle sur le plan général, est qu'elle réduit l'histoire littéraire et culturel à un cheminement unitaire qui se cherche à travers les âges et qui suit inexorablement son cours vers le destin glorieux de la bourgeoisie, ou, dans une perspective plus spécifiquement marxiste, vers l'apogée d'un ordre bourgeois qui ne fait en réalité que préparer sa propre chute pour céder la place au socialisme et la fin éventuelle de l'Histoire. Dans cette version des choses, le roman, en tant que genre écrit en langue vernaculaire, se donne comme l'étendard culturel d'un groupe socio-économique s'identifiant avec la « nation », et qui va balayer l'ancien ordre aristocratique et cosmopolite avec ses velléités de culture latine et grecque transeuropéenne. De plus, la prose va permettre la mise en œuvre du double objectif analytique que nous venons de décrire et qui sert au mieux les intérêts de ce groupe.

Dans la réalité, les choses sont plus difficiles à cerner. Cette version des faits fondée sur la base matérielle et le socio-économique, métalangage prétendument ultime au-delà des chimères de la superstructure idéologique, s'avère être un récit lui aussi, uniformisant et lissant l'infinie quantité d'irrégularités et d'aspérités qui caractérise la réalité matérielle vécue. Sans doute celle-ci n'est-elle pas, d'une manière ultime et définitive, connaissable, mais tout en retenant les principes de base de l'approche matérialiste, on peut imaginer un modèle plus complexe et donc plus fidèle. Cet affinement passe par une reconnaissance du fait que l'individu et le groupe, s'ils suivent sans doute leur intérêt, le font sans perception limpide et transcendante de la meilleure manière de le suivre. Entre eux et le

réel se dresse un mur de signes et de récits, matériau idéologique qu'inconsciemment ils cherchent certes à manier et à remanier à leur avantage, mais dont ils sont également à tout moment les dupes et les prisonniers. Il est donc utile, en essayant de comprendre la manière dont la littérature reflète telle ou telle volonté de pouvoir, de s'armer du concept supplémentaire à l'analyse matérialiste qu'est le territoire.

Chapitre 1 : Didactisme et didactisme en fuite de lui-même

La territorialité, et le problème de l'ambiguïté austérienne

Le territoire est le lieu d'où parle le sujet, mais ce sujet travaille, définit ou redéfinit constamment les limites de ce lieu dont les frontières sont sémantiques. Le territoire est celui d'un groupe que ce soit le sexe, la sexualité, l'éthnie, la nation ou le courant, le lobby, le parti, la classe. Le terme pourrait être remplacé par celui d'« identité », mais il traduit mieux la notion de conflit perpétuel qui sous-tend toute analyse matérialiste de l'histoire culturelle, et insiste en outre sur l'opération sémantique qui consiste à ce que le sujet se perçoive sur une ligne, à une frontière, qui le sépare de l'Autre. Ces frontières sont flottantes et les territoires se chevauchent et s'emboîtent les uns dans les autres avec la plus grande complexité.

L'approche adoptée ici peut être qualifiée de deleuzienne. Alors que dans la pensée structuraliste telle qu'elle se manifeste chez Foucault le sujet immanent n'a pas d'importance en soi, la conscience n'existant pas en dehors du collectif, dans la pensée de Deleuze une place est accordée à l'individu, ne serait-ce qu'en tant que corps. D'autre part, sans vouloir attribuer à l'individu une capacité de raisonnement transcendant, Deleuze reconnaît à l'homme une différence par rapport aux autres êtres vivants, l'absence de territoire naturel. Puisque l'homme n'a pas de territoire biologique naturel, il se le construit, comme l'explique Alberto Gualandi dans le cadre d'une discussion de la question de l'homme chez Deleuze :

[...] Deleuze a [...] bien vu que la singularité physio-biologique de l'homme réside dans la déconnexion originaire de son appareil sensoriel et de son appareil moteur, dans l'indétermination de son système nerveux et cérébral, dans le manque de coordinations génétiques qui adaptent les autres animaux à des milieux spécifiques. [L]a singularité de l'homme réside dans son être biologique et anthropologique hautement *déterritorialisé* [...]. Le monde « originaire » de l'homme est un monde de sensations et d'émotions intensives hétérogènes et désagrégées, et « *l'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure* », dans une situation où les données de la vue diffèrent en nature de celles du tact, et celles du

tact de celles de l'ouïe [...]. Le problème du schématisme est alors celui de définir le parcours ontogénétique et phylogénétique par lequel l'homme dépasse sa « fêlure constitutive », et à partir de cette situation originare d'hiatus sensori-moteur parvient à se construire un monde historique structuré individuellement et socialement.¹

Cependant, bien que le terme « territoire » ait trait à cette problématique spécifique et fort complexe chez Deleuze de la territorialisation, l'historiographie que l'on cherche à adopter ici est plus modestement inspirée par l'idée de ce qui se nomme dans la pensée anglo-saxonne néo-matérialiste « locatedness » ou « situatedness ».

Concrètement, la notion de territoire ainsi conçue peut permettre d'y voir plus clair concernant l'analyse du personnage austénien. Le personnage du roman peut être perçu comme une manifestation idéologique, reflet d'une négociation sémantique avec le réel de la part d'un sujet (en l'occurrence Austen) pris dans l'Histoire matérielle et qui parle d'un territoire particulier. C'est la compréhension de cette positionnalité, si l'on peut traduire ainsi « situatedness » ou « locatedness », qui permettra de définir au mieux les termes du contrat, ou plutôt des contrats multiples, qui cadrent la construction du personnage selon le modèle adopté dans la partie précédente du présent travail. Comprendre cette positionnalité mène également à la prise en compte d'autres dimensions du personnage dont la sémiotique du récit rend insuffisamment compte, dimensions telles que les procédés de focalisation ou plus globalement le lien entre construction du personnage et représentation du moi. Or les contours de ce territoire identitaire sont particulièrement difficiles à cerner chez Austen. La fameuse ambiguïté austénienne existe, mais il semble justement plus intéressant comme projet de recherche, plutôt de mettre en évidence l'ambivalence présentée comme une valeur de civilisation raffinée, de tenter de comprendre les conflits identitaires, les chevauchements territoriaux qui sont à l'origine de cette ambiguïté. Aussi peut-on se demander comment il faut comprendre le rôle attribué à Austen par Ian Watt dans le développement du personnage romanesque.

¹ Alberto GUALANDI, *Deleuze* (Paris : Les Belles Lettres, 1998) 127-128. Le marquage typographique est de Gualandi. Gualandi se réfère dans cette citation à deux passages des écrits de Deleuze : *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2 : *Mille plateaux* (Paris : Minuit, 1972) 400 et *Cinéma 2. L'image-temps* (Paris : Minuit, 1985) 223.

Selon Watt, l'œuvre d'Austen couronne un processus de conciliation de l'éclairage interne du sujet et l'analyse de sa place dans son environnement social et matériel, les deux modes de représentation chers à la nouvelle classe industrielle en puissance. Si ce développement linéaire et monodimensionnel explique tout, que dire du fait qu'Austen était en fait issue de groupes sociologiques plutôt Tory que Whig, plutôt liés aux grands propriétaires terriens dont Burke se fait l'apologiste dans ses *Reflections on the Revolution in France* qu'aux dissidents protestants des bourgs du nord de l'Angleterre, ou aux Dissenters de Manchester, territoires culturels dont les porte-parole étaient des écrivains tels que Richard Price¹ ou Joseph Priestley² qui réclamaient l'extension du suffrage et davantage de liberté individuelle ? Peut-on tout mettre au compte de la capacité du génie à sentir et à traduire l'air du temps ? La manière dont Austen fait se chevaucher plusieurs territoires identitaires est fondamental pour comprendre sa représentation du personnage en général et l'investissement idéologique des individualités qu'elle construit.

Toryisme

L'arrière-grand-oncle maternel d'Austen, Thomas, deuxième Baron Leigh de Stoneleigh (1652-1710), se maria avec la petite-fille du 1^{er} Earl of Strafford, ministre de

¹ Richard Price (1723-91) : écrivain de foi unitarienne, figure marquante avec Joseph Priestley de la mouvance « Rational Dissenter », proche de Mary Wollstonecraft (rencontrée en 1784), ses *Observations on Civil Liberty* (1776), publiées pendant la guerre d'indépendance américaine (1775-1783) se vendirent à 60 000 exemplaires en quelques mois. Son sermon saluant la Révolution française de 1789 scandalisa Edmund Burke, et servit de déclencheur à ses *Reflections on the Revolution in France* (1790) (Voir BURKE 10).

² Joseph Priestley (1733-1804) : chimiste et théologien anglais qui améliora les méthodes d'analyse des gaz en les recueillant au-dessus du mercure. Il découvrit l'oxygène indépendamment du Suédois Scheele. Il avait, comme bien d'autres membres du milieu industriel et scientifique, des opinions unitariennes en matière de religion. La sympathie qu'il montra à l'égard de la Révolution Française agaça, et ses livres et son laboratoire furent détruits par des émeutiers partisans de « l'Eglise et du Roi » à Birmingham en 1791. Le caractère spontané de l'émeute est fort douteux : ses participants furent sans doute manipulés par la petite noblesse locale ou du moins bénéficièrent de la complicité de celle-ci. Voir E. P. THOMPSON, *The Making of the English Working Class* (Londres : Penguin, 1980) 79-80. Priestley émigra aux Etats-Unis en 1794.

Charles 1^{er} et décapité en 1641, un an avant le début de la guerre civile anglaise¹. Ce n'est là que le lien le plus spectaculaire avec l'aristocratie pro-Stuart dans une famille de culture profondément Tory.

On rappellera que le terme « Tory » était employé au départ par leurs opposants sous le règne de Charles II pour désigner les défenseurs de la prérogative royale (le mot avait précédemment servi à désigner des hors-la-loi catholiques irlandais, de l'irlandais *toraidhe*, « hors-la-loi », du moyen irlandais *toir*, « poursuite »). Les Torys traitèrent à leur tour leurs détracteurs de « Whigs », terme qui désignait à l'époque des rebelles écossais presbytériens (*whiggamores*, un de plusieurs groupes de rebelles qui s'attaquèrent à Edinbourg au cours du XVII^e siècle, de l'écossais *whig* « faire avancer » et *more, mer, maire*, « cheval »). Bien qu'en 1688-1689 le roi déchu Jacques eût fini par perdre la confiance des deux partis, les Whigs furent les grands gagnants de la Révolution Glorieuse : soutenus par les classes marchandes et par les financiers de la City de Londres, ils trouvèrent davantage leur compte dans la limitation des pouvoirs de la couronne que ce ne fut le cas pour l'aristocratie plus exclusivement rurale, qui fondait son autorité sur la seule propriété terrienne.

Les Torys furent discrédités par leur association réelle ou imaginée avec les tentatives de retour au pouvoir de la dynastie Stuart (révoltes jacobites en 1714-15), et, à partir de 1714, ses membres furent progressivement absorbés par le parti Whig puisque tous les privilèges et récompenses institutionnels passaient par celui-ci². En dehors des Whigs n'existaient que des « Independent Country Gentlemen ». En 1780, le terme « Tory » ne s'appliquait plus vraiment à un parti au parlement et ne sera plus vraiment revendiqué comme appellation officielle avant 1827. A partir de cette date il devait perdurer jusqu'à notre époque pour désigner la droite politique britannique (ou en tout

¹ Voir l'arbre généalogique élaboré par Donald Greene et présenté dans John HALPERIN, *The Life of Jane Austen* (Baltimore : Johns Hopkins UP, 1984) xiv-iv. Pour une discussion plus détaillée de la question du lien entre Jane Austen et la dynastie Stuart, ainsi que de celle de la complexité du Toryisme de l'auteur, voir Donald J. GREENE, « Jane Austen and the Peerage » (1953) in ed. Ian WATT, *Critical Essays on Jane Austen*, coll. « Twentieth Century Views » (Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1963) 154-165.

² Il faut préciser que ce sont les révoltes jacobites de 1714-1715 qui sont responsables du déclin du parti Tory jusqu'en environ 1784, à partir de laquelle on en voit une réapparition sous l'impulsion du jeune Pitt. Ces révoltes, malgré les efforts de Henry St John Bolingbroke (1678-1751), dont l'exil en France à partir de mars 1815 est symbolique de la disgrâce de son parti, furent des échecs cuisants. La révolte jacobite la plus sérieuse est bien sûr celle de 1745-1746, mais ne concerne pas l'établissement d'une hégémonie politique Whig, déjà en place depuis une trentaine d'années.

état de cause, anglaise)¹.

La nièce de l'écrivain, Caroline Austen (1805-1880) indique explicitement dans ses mémoires que toute la famille était Tory². Ses deux frères James Austen et Henry Austen firent tous deux leurs études à Oxford, le centre névralgique du toryisme selon Warren Roberts³. Mais ce toryisme était une culture plutôt qu'une appartenance politique, un sentiment d'ancrage dans la vie rurale loin des centres industriels en puissance et du secteur financier toujours plus puissant de la capitale, une fidélité à l'église établie, sinon une toujours plus vague tradition de nostalgie du catholicisme et du règne des Stuarts. Cette culture se fait sentir déjà dans la parodie d'ouvrage historique « History of England », complétée en 1791 alors qu'Austen n'a que seize ans.

Ce croquis pseudo-scientifique expédie joyeusement toute la période 1399–1649 dans une dizaine de pages dont le parti-pris est volontiers outrancier. La jeune auteur y donne une version caricaturale des événements truffée d'éloges à l'égard des héros et héroïnes non seulement de l'église établie mais de la religion catholique (Marie Stuart, « Queen of Scots », exécutée par Elisabeth Tudor), et de manière générale, à l'égard des Stuarts. Le ton est bien sûr déjà distant, ironique et ludique, comme il transparait immédiatement à la lecture de la fin de sa démonstration, où, avec une allégresse totalement assumée, la jeune Austen achève de lever tout doute sur l'identité des Bons et des Méchants de l'Histoire :

The Events of this Monarch's reign [*c'est-à-dire celui de Charles I*] are too numerous for my pen, and indeed the recital of any Events (except what I make myself) is uninteresting to me ; my principal reason for undertaking the History of England being to prove the innocence of the Queen of Scotland, which I flatter myself with having effectually done, and to abuse Elisabeth, tho' I am rather fearful of having fallen short in the latter part of my Scheme.— As therefore it is not my intention to give any particular account of the distresses into which this King was involved through the misconduct & Cruelty of his Parliament, I shall satisfy myself with vindicating him from the Reproach of Arbitrary & tyrannical Government with which he has often been Charged. This, I feel, is not difficult to be done, for with one argument I am certain of satisfying every sensible & well-disposed person whose opinions have been properly guided by a good Education—& this Argument

¹ Pour plus de détails sur le sens du terme « Tory » voir Warren ROBERTS, *Jane Austen and the French Revolution* (Londres et Basingstoke : Macmillan, 1979) 12-17.

² Caroline AUSTEN, *My Aunt Jane Austen, A Memoir* (Alton : Jane Austen Society, 1952) 9.

³ Voir ROBERTS 17.

is that he was a Stuart.

(*MW* 149)¹

La dernière phrase, de manière très austénienne, fissure ce qui reste de stable dans l'argumentation précédente en soulignant l'arbitraire de l'opinion et des idées. On voit ici, comme partout dans l'œuvre, la posture profondément anti-Romantique de cet auteur qui met toujours implicitement en doute son statut comme origine des idées qu'elle peut véhiculer. Austen est consciente qu'elle hérite ses opinions de son entourage. Toute la complexité de la définition de l'identité « Tory » s'en trouve étrangement ramenée à un niveau assez primitif, et assumée comme tel. Loin des débats sur la société organique, le rôle de la propriété, l'ordre naturel, la place de l'individu, et autres, la jeune Austen présente une autre vision de ce que c'est que d'être Tory, c'est-à-dire quelque chose de comparable au fait de soutenir l'équipe de football de sa ville, que l'équipe en question joue de manière exécrationnelle ou non. Sur le sort de son héroïne Marie 1^{ère} Stuart, elle s'exclame :

Oh! what must this bewitching Princess whose only friend was then the Duke of Norfolk, and whose only ones are now Mr Whitaker, Mrs Lefroy, Mrs Knight & myself, who was abandoned by her son, confined by her Cousin, Abused, reproached & villified by all, what must not her most noble mind have suffered when informed that Elizabeth had given orders for her Death!

(*MW* 145)

Austen adopte une remarquable distance ironique. Cette distance sape les fondements des opinions présentées en indiquant clairement qu'elles sont le fruit d'un milieu donné et arbitraire.

A quel point cette distance relève du seul écrivain ou d'un recul partagé par tout son milieu familial est difficile à déterminer. Il peut s'agir d'un état d'esprit dans la lignée

¹ Comme ailleurs, le texte précis établi par R. W. Chapman à partir des manuscrits est repris, la ponctuation « .— » étant d'origine.

culturelle shaftesburyenne¹ particulièrement prononcé chez la jeune Austen. Elle était née en effet vers la fin d'un siècle qui, après les déchirements de la guerre civile en Angleterre et les conflits encore plus sanglants sur le continent comme la guerre de Trente Ans, avait tenté de chasser tout « enthousiasme », toute réification ou codification idéologique, pour privilégier un détachement et un esprit d'observation que semblait cautionner les avancées de la « philosophie naturelle » (ce que nous appellerions la Science) et qu'encourageait une augmentation sensible du niveau de vie et de confort des classes dirigeantes.

Le détachement qui frappe tant dans la « History of England » et qui demeurera toujours un trait fondamental de l'écriture d'Austen est, en fait en soi le signe d'une affiliation aux classes dirigeantes, car il y avait en novembre 1791, comme pendant tout le XVIII^e siècle, bien d'autres groupes identitaires avec des visions du monde nettement plus marqués sinon définis par l'enthousiasme, dans le sens religieux et politique qu'avait le terme anglais « enthusiasm » de l'époque. On ressent dans cette acception l'étymologie du vocable, « en- » (« dans », « à l'intérieur ») associé à « theos » (« dieu ») : dans le grec de l'Antiquité déjà, *enthusiasmos* signifiait « transport divin », renvoyant au délire sacré qui saisissait l'interprète de la divinité. Le sens du mot auquel Shaftesbury fait allusion, par exemple, dans son essai *A Letter concerning Enthusiasm* de 1708, est proche du terme originel grec et évoque la ferveur religieuse extravagante ou déséquilibrée. Ces groupes à contre-courant des valeurs des classes dirigeantes étaient entre autres les muggletoniens, les boltoniens, les Shakers, les swedenborgiens et divers mouvements d'orientation plus ou moins millénariste. Pour ces courants, le détachement émotif et intellectuel cher aux groupes sociaux politiquement puissants, ou aux milieux comme

¹ Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of (1671-1713), né à Londres, fut formé à Winchester College sous la direction de John Locke. Il rejeta l'austérité de Hobbes et de Locke mais mit en cause également les dogmes religieux. Il est l'auteur de, entre autres, *An Inquiry concerning Virtue* (1699), *A Letter concerning Enthusiasm* (1708), *The Moralists* (1709) and *Soliloquy : or, Advice to an Author* (1710). En postulant que le bien était quelque chose d'évident de par sa beauté, perçue de manière intuitive sans qu'il y ait besoin de recourir à des systèmes métaphysiques élaborés, Shaftesbury joua un rôle idéologique clé pour son époque dans le développement de deux courants de pensée apparemment contradictoires mais en réalité très proches : (1) le culte du sentiment, surtout, plus tard dans le siècle, avec l'ajout de l'influence de Rousseau; (2) l'esprit de détachement et de décontraction élégante et raffinée, au-dessus des « enthousiasmes », que valorisait l'art de vivre des classes dirigeantes anglaises au XVIII^e siècle. Pour une discussion des liens entre la vision du monde d'Austen et celle de Shaftesbury, voir Gilbert RYLE, « Jane Austen and the Moralists » in ed. B. S. SOUTHAM, *Critical Essays on Jane Austen* (London, 1968) 106-122.

celui d'Austen qui faisait partie historiquement sinon en réalité de la structure dominante, était une valeur froide propre à ceux qui n'avaient pas intérêt à ce que l'ordre établi soit bousculé. Les membres de ces courants étaient les descendants idéologiques, et souvent biologiques, des vrais grands perdants de la Guerre Civile¹ et de la Révolution Glorieuse. Blake en reste sans doute le porte-parole le plus connu mais le moins bien compris. Comme l'affirme E. P. Thompson, « dans le contexte de la Dissension religieuse londonienne, avec sa frange de déistes et de mystiques convaincus, William Blake n'a plus l'air du génie autodidacte et loufoque qu'il doit avoir aux yeux de ceux qui ne connaissent que la culture de bon ton de l'époque »². Austen participe de cette culture « de bon ton » (*genteel*), avec tout ce qu'elle comporte de détachement et de scepticisme, au point d'en maîtriser les armes intellectuelles et littéraires bien au-delà de la plupart de ses contemporains. On décèle cependant dans la voix de la jeune écrivain, indépendamment de la réserve ironique qui était propre à tout son milieu, une indétermination territoriale, une appartenance mal définie qui lui est spécifique.

D'un côté, elle semble bien ressentir, malgré l'ironie qu'elle n'hésite pas à appliquer à son propre héritage idéologique, les loyautés et les enthousiasmes enfouis d'une partie des classes dirigeantes qui se réclame encore intérieurement de l'héritage Stuart et d'une vision de monde se distinguant de la norme de son époque. Ces valeurs, liées au paternalisme d'un autre âge, à un sentiment d'ordre et de finitude garantis par la grande chaîne de l'être, ont été ébranlées par le matérialisme de plus en plus cynique et ouvert qui guide le comportement des groupes socio-économiques dominants de la fin du XVIII^e siècle, et par l'impression de plus en plus pesante que les fondements des richesses de la société se sont modifiés, par l'impression que, en d'autres termes, un changement de mode de production est en train de s'opérer.

Ce premier territoire socioculturel général met Austen en léger décalage avec son époque : tout en avançant avec la société de son temps vers un nouveau monde de

¹ Voir THOMPSON, *The Making of the English Working Class* 24-27.

² Voir THOMPSON 56, ma traduction (« Against the background of London Dissent, with its fringe of deists and earnest mystics, William Blake seems no longer the cranky untutored genius that he must seem to those who know only the genteel culture of the time »). Pour plus d'information sur Blake dans ce contexte et sur la Dissension religieuse londonienne et ses liens avec les courants jacobins, Thompson renvoie vers David V. ERDMAN, *Blake, Prophet against Empire* (Princeton, 1954).

changements technologiques et de réorganisations politiques, sociales, et idéologiques, elle garde en partie les valeurs qui avaient présidé à son éducation, valeurs rurales et quelque peu nostalgiques de la gentry, fondées sur une organisation sociale hiérarchique mais avec devoirs réciproques entre seigneur local et paysans, qui allaient jusqu'à celui de secourir les pauvres et de faire soigner les malades. On peut certes considérer cette représentation du paternalisme comme un mythe réifié servant d'alibi à un système en réalité fondé sur l'exploitation et l'injustice. Tel est bien en tout cas le traitement réservé à cet ordre social et à sa mythologie par William Godwin dans son roman *Caleb Williams* (1794). L'histoire de la période, cependant, fournit des exemples qui donnent à penser qu'un certain paternalisme existait réellement, et qu'il était voué à disparaître.

Le système de Speenhamland¹ de 1795, qui cherchait à compléter les revenus des pauvres pour pallier les problèmes de chômage et de pénurie de vivres de l'époque, est un exemple de tentative de renouveau du paternalisme et qui était combattu par des rationalistes représentatifs des nouvelles classes industrielles tel que Malthus². Les déclarations du Lord Chief Justice Kenyon, également en 1795, contre des pratiques de propriétaires terriens qui consistait à acheter des vivres en grande quantité pour pouvoir les revendre plus cher ultérieurement, ou à les acheter même dans le but précis de faire monter les prix (pratiques appelées respectivement « forestalling » et « regrating ») vont dans le même sens, dans le contexte d'un débat très vif qui opposait partisans de la responsabilité paternaliste et ceux du progrès économique et scientifique, sur fond d'une peur palpable chez les classes aisées vis-à-vis des pauvres. D'une certaine manière, les partisans du progrès économique et scientifique furent victorieux sur deux fronts dans les années 1830. D'une part, le suffrage fut étendu aux nouvelles classes moyennes avec la Reform Act de 1832, d'autre part, le Poor Law Amendment Act de 1834 abolit tout

¹ Voir John RULE, *Albion's People : English Society 1714–1815*, coll. « Social and Economic History of England » (Londres et New York : Longman, 1992) 129-135 et plus particulièrement 133-134, ainsi que THOMPSON, *The Making of the English Working Class* 73. Rule et Thompson arrivent tous les deux à la conclusion que la mauvaise réputation dont le système de Speenhamland a souffert pendant très longtemps est en réalité le résultat d'une reprise par des historiens de tous bords des arguments malthusiens et anti-paternalistes de l'époque.

² Thomas Robert Malthus (1766–1834), économiste. Publia son *Essay on the Principle of Population as It Affects the Future Improvement of Society* en 1798, dans le contexte de famines à répétition et de problèmes de paupérisation dans les campagnes. Une des nombreuses critiques d'inspiration malthusienne envers le système de Speenhamland était justement qu'il encourageait les pauvres à avoir plus d'enfants.

semblant de posture paternaliste aristocratique envers les pauvres, posture qui désormais appartenait au monde agricole du passé et aux mythes fondateurs de son ordre social. Le paysan se retrouvant sans moyen de vivre partait des campagnes radicalement restructurées par la dernière vague de clôture des terres (« enclosures ») pour se retrouver, à partir de cette date, devant le choix entre l'hospice (« workhouse ») conçu pour être insupportable, ou la soumission au travail dans les mines ou dans les nouvelles manufactures urbaines.

C'est dans ce contexte que doivent être compris les écrits d'une Jane Austen tantôt ironique et détachée de par la culture de son milieu, celui de la petite aristocratie rurale partiellement coupée des centres du pouvoir de l'époque, et méfiante vis-à-vis de tout « enthousiasme », tantôt réellement repoussée, de par la même culture, par les pratiques et la morale qui semblent dictées par l'évolution de la société et de ses classes dirigeantes. Austen n'est cependant pas seule à ressentir un malaise vis-à-vis de ces changements.

L'heure n'est pas encore aux retournements des années 1830, période pendant laquelle, après les guerres napoléoniennes, la suprématie industrielle et militaire internationale de la Grande-Bretagne est apparemment assurée, et les classes dirigeantes se permettent à la fois de s'ouvrir à la nouvelle bourgeoisie industrielle et de faire fi de leurs velléités de paternalisme. A l'époque de Jane Austen, il y a au contraire une prise de conscience, de la part d'une grande partie de la société aisée, des dangers qu'elle encourt à se montrer ouvertement cynique, irresponsable, et socialement inutile, à une époque où de l'autre côté de la Manche d'abord la guillotine s'affaire, et ensuite les armées napoléoniennes se massent. Les opérations de mise en clôture des terres communes des campagnes ne s'arrêtent guère pour autant. Edmund Burke lui-même, le grand avocat de la société organique, est également un farouche partisan de cette dépossession systématique d'une partie de la population de leur moyens de vivre traditionnels, au profit de la rentabilité économique et de l'agriculture rationalisée¹. Les classes dirigeantes ressentent le besoin, cependant, ne serait-ce qu'en termes de style de vie, d'une image plus sobre et plus propre. Le mouvement évangélique de la période n'est que l'expression la plus explicite de la crainte dans les couches aisées de la société de sembler dépenchées,

arrogantes, irresponsables, immorales dans leur vie privée, et de représenter un poids inutile pour la communauté plutôt que les garants de sa prospérité et de sa pérennité. Les thèmes de l'endettement et de la dissolution parcourent une bonne partie de la littérature du dernier quart du XVIII^e siècle. Dans *Cecilia* (1782) de Frances Burney, par exemple, les Harrel se ruinent à coups de soirées plus fastueuses et démesurées les unes que les autres, Mr. Harrel finissant par se suicider lorsqu'il ne parvient plus à tromper ses créanciers et à retarder l'intervention des huissiers. Le dénouement de *Belinda* (1801) survient lorsque l'héroïne, après avoir réformé l'aristocrate naguère dissipée et nihiliste qu'est Lady Delacour, renonce à se marier avec Mr. Vincent suite à la révélation que ce dernier s'adonne au jeu et s'y endette. Dans la conscience collective des milieux dirigeants, l'endettement est un symbole parmi d'autres de la fragilisation de leur légitimité, du détournement et du gâchis des moyens de pouvoir que Dieu leur a impartis. Les scènes d'angoisse qui surviennent dans *Cecilia* ou dans *Belinda* lorsque les privilégiés de la société se retrouvent subitement au bord du gouffre de la ruine financière et de l'anéantissement traduisent bien les inquiétudes qui animent les nantis de l'époque. Ceux-ci sont désormais de plus en plus préoccupés par la compatibilité du profit et par leur rôle théorique de gérants responsables et légitimes des ressources léguées par les générations précédentes. Dans certains écrits de la deuxième moitié du XVIII^e siècle se fait sentir également un sentiment de plus en plus prononcé de la matérialité, et par conséquent de la fragilité, de la richesse. Il est de plus en plus problématique de concevoir celle-ci comme un simple corrélat du rang, comme le reflet extérieur de la place des nobles dans la grande chaîne de l'être. De ce point de vue, le nombre de références chiffrées à l'argent chez Jane Austen, tout comme ses allusions aux sources de cet argent, comme par exemple aux plantations antillaises de Sir Thomas Bertram dans *Mansfield Park*, est caractéristique. Il est significatif que les *Reflections* de Burke portent à un tel point sur l'opposition entre, d'une part, la légitimité naturelle de la propriété terrienne, et d'autre part, la versatilité et l'irresponsabilité de la propriété financière comme base de pouvoir². L'incohérence voire l'hypocrisie de cette prise de position, étant donné que Burke était par ailleurs un partisan du laissez-faire en matière de

¹ Voir ROBERTS, *Jane Austen and the French Revolution*, op. cit. 63.

² Voir BURKE, *Reflections* 9, 41, 49, 51-52, 104.

politique économique, ne doit pas surprendre. Au fond, les membres des milieux dirigeants de la période reprennent à leur compte avec plus ou moins d'enthousiasme et plus ou moins de mauvaise foi un certain nombre de mythes légitimant leur position dans la société.

Chez Austen, par contraste, cette prise de conscience générale de la nécessité de prendre la défense d'une classe d'héritiers, de l'église établie fidèle à la monarchie, de la hiérarchie sociale avec devoirs réciproques entre ses membres de rang différent, ne fait que donner nouvelle vie à une vision du monde héritée de son milieu et inhérente à lui. Sa position problématique dans ce milieu et sans doute une certaine disposition personnelle peuvent, certes, troubler même la représentation de ces valeurs paternalistes auxquelles, entre toutes, son œuvre semble exprimer l'attachement le plus sincère, ou le moins ironique, comme on voudra. Mais si, comme on le verra, sa place dans ce milieu, celui de l'aristocratie rurale et Tory, était quelque peu particulière, elle vivait encore plus loin des sphères de l'aristocratie Whig et des conflits d'intérêt idéologique qui se faisaient sentir au sein de celle-ci, constituée qu'elle était de propriétaires terriens en général acteurs de l'économie dans les domaines de la finance, de l'industrie naissante, et du commerce international dans le contexte d'une expansion coloniale féroce et concurrentielle. Il y a certes dans les écrits d'Austen une grande part d'ironie, mais elle était en réalité mieux à même de participer avec sincérité à la construction ou à la réhabilitation des mythes dont les milieux aisés de sa génération avaient besoin, que ne l'étaient bon nombre des consommateurs de ces mythes.

Une marginalité multiple

Comme on le voit, Austen eût été, dans tous les cas de figure, intellectuellement excentrée par rapport aux classes dirigeantes, à cause du décalage toujours plus flagrant entre les pratiques d'une grande partie de celles-ci et l'idéologie qui était censée justifier leur position dans la société. Elle était également marginalisée pour de simples raisons matérielles. A vrai dire, elle l'était et ne l'était pas en même temps. L'ambiguïté de sa position tient à l'ambiguïté de son territoire identitaire. En juillet 1806, lorsque, avec sa

mère et sa sœur Cassandra, elle rend visite aux Leigh, grands seigneurs Tory, à ce domaine si impressionnant qu'est Stoneleigh Abbey, il semblerait que les trois femmes ne ressentent aucune gêne malgré leur pauvreté (relative) que Jane évoque constamment dans sa correspondance de l'époque : elles se considèrent en effet comme des membres de la famille¹.

Il n'empêche que, depuis la mort du Reverend George Austen en janvier 1805, compte tenu de leur milieu, Mrs. Austen et ses deux filles sont pauvres, et étroitement dépendantes du soutien de leur famille, en particulier de celui du frère de Jane, Edward. Edward s'était détaché des affaires de la famille depuis longtemps, suite à son adoption par la famille Knight après 1783, à un moment qui demeure difficile à déterminer exactement. Les parents de Jane semblent n'avoir été que trop prêts à accepter cet arrangement qui élève Edward dans le monde et les décharge d'un fardeau en termes matériels. Edward hérite entièrement du domaine familial des Knights, Godmersham Park, en 1797. La richesse d'Edward le distingue très nettement face à l'obligation qu'ont ses frères de trouver un moyen de gagner leur vie ou à la dépendance et l'indigence relative de ses sœurs, toutes deux célibataires, et maintenant privées du revenu de leur père. Jane Austen fut donc constamment confrontée au décalage qui existait entre l'univers dans lequel elle avait été élevée et les difficultés de sa vie quotidienne, entre ses contacts habituels, notamment par le biais d'Edward, avec le milieu de l'aristocratie, et sa peur de ne pas avoir assez d'argent pour donner des pourboires aux domestiques de Godmersham, et les astuces auxquelles elle dut constamment recourir pour s'habiller dignement.

Edward était donc riche tandis que ses autres frères étaient contraints de chercher un moyen de gagner leur vie, et qu'il ne restait à ses sœurs comme possibilité d'indépendance financière que le mariage, statut auquel ni l'une ni l'autre n'accédera. La situation de Jane était la plus marquée d'indigence de toutes, dans la mesure où, au moment de la mort du Reverend George Austen, même Cassandra put participer financièrement à l'entretien des trois femmes, alors que l'écrivain ne possédait

¹ De par Mrs Austen, née Cassandra Leigh, dont le grand-oncle Thomas Leigh, comme indiqué ci-dessus, se maria avec la petite-fille du 1^{er} Earl de Strafford, ministre de Charles 1^{er}. Une des chambres de l'Abbaye de Stoneleigh que visite Mrs Austen en juillet 1806 avait d'ailleurs sans doute accueilli ce roi au destin sombre. Voir HALPERIN *The Life of Jane Austen* 149-150.

strictement rien¹.

Si Jane Austen resta en marge des transformations socio-économiques de son époque du fait de son milieu, celui de la petite aristocratie exclusivement rurale, elle était donc également excentrée même par rapport à ce milieu. L'absence de revenu indépendant prenait en outre une signification particulière pour une femme de son statut social d'origine, et ne pouvait donc que la rendre extrêmement sensible à la question de la condition féminine. A tout point de vue, elle ne pouvait que ressentir une certaine aliénation, un certain isolement, le sentiment d'être une étrangère vis-à-vis de la société en général. La trace de ses distanciations multiples se retrouve partout dans ses écrits, de cette ironie parfois si caustique dans sa correspondance à la cruauté joyeuse et désinvolte de ses écrits de jeunesse, et à l'individualisme étincelant ressenti chez Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice*, ou celui, plus ombrageux, rencontré chez ces personnages isolés et marginalisés que sont Fanny Price dans *Mansfield Park*, Anne Elliot dans *Persuasion* et — peut-être le plus fascinant parce que justement à l'arrière-plan du récit — Jane Fairfax dans *Emma*.

« Féminisme », « radicalisme », et Hannah More

La question du féminisme latent ou caché de l'œuvre d'Austen est épineuse. Il paraît acquis que cette œuvre est marquée par un sentiment d'exclusion de la part de l'écrivain en tant que femme. Il est autrement plus problématique d'établir le statut politique de cette exclusion, de la tenir pour assumée, thématifiée explicitement, de manière stratégique dans une « guerre des idées » d'un genre tout autre que celui décelé par

¹ Cassandra avait hérité de £1 000 de la part d'un dénommé Thomas Fowle, et les intérêts de cette somme contribuait largement aux £210 par an avec lesquelles les trois femmes Austen durent composer après la mort du Revd. George Austen. Avec l'argent versé par les frères James, Henry, Frank et Edward (£50, £50, £50 et £100 par an respectivement), ce revenu atteignit £460—assez pour garder un seul domestique (au lieu des trois dont bénéficiaient les deux sœurs et leur mère auparavant). Voir HALPERIN, *Life, op. cit.* 145.

Marilyn Butler dans son ouvrage bien connu du même titre¹. Avant la publication de ce texte, la tradition critique était d'affirmer que Jane Austen était un écrivain en retrait par rapport à tout débat public ou politique. Ainsi en était-il de critiques victoriens tels que Richard Simpson, qui affirma avec certitude qu'Austen n'avait aucune compréhension du fonctionnement de la société, de la politique, ou de l'économie, et suggère même que sa représentation de certains membres de la société montre une ignorance totale des distinctions sociales :

[T]here is nothing in her novels to prove that she had any idea of society itself, but only of the coterie of three or four families mixing together, with differences of intellect, wealth, or character, but without any grave social inequalities. Of organized society, she manifests no idea. She had no interest for the great political and social problems which were being debated with so much blood in her day. The social combinations which taxed the calculating powers of Adam Smith or Jeremy Bentham were above her powers. [...] Her clergymen even have very little of their calling about them; there is little attempt to delineate clerical manners as such, except so far as they may be quizzed or caricatured in the solemn inanities of Mr. Collins, and the touchy parochial dignity of Mr. Elton. The other clergymen are a little more serious and learned than the non-clerical characters; but their classification goes no further. They are members of the family, or the coterie of families, with more or less of distinction from their office; but there is no distinctive social force incarnate in them, nor does the official weight which they carry become interwoven in the web of their characters.²

L'analyse de Simpson est ainsi parfaitement en accord avec le mythe soigneusement construit par la famille de l'écrivain, jusqu'à Caroline Austen, qui ne se souvenait d'« absolument rien » concernant les réactions de la part de sa tante vis-à-vis des événements fracassants de l'époque, qu'ils soient politiques, sociaux, ou militaires¹. Un certain nombre de critiques plus récents sont allés au-delà de la re-politisation d'Austen effectuée par Butler pour en faire non pas un écrivain dont l'univers clos reflète un refus des influences jacobines et d'autres menaces à l'ordre régnant, mais un féministe ou proto-féministe. Certains, comme Susan Fraiman, vont jusqu'à voir chez Austen, plus particulièrement dans *Mansfield Park*, l'expression d'une « expérience commune entre la femme anglaise et l'esclave africain, une zone de recouvrement potentiel de formes

¹ Marilyn BUTLER, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Clarendon Press, 1987). L'édition de 1987 reprend le texte de la première édition, de 1975, mais comporte une nouvelle introduction.

² Richard SIMPSON, article paru d'abord dans le *North British Review* d'avril 1870, repris dans B. C. SOUTHAM, ed., *Jane Austen : Sense and Sensibility, Pride and Prejudice and Mansfield Park*, coll. « Casebook Series » (Londres : Macmillan, 1976) 63-75, cette citation 68-69.

d'engagement et d'indignation »².

La réussite de Butler a été de donner à Austen un rôle dans le climat idéologique des années 1790–1815, période pendant laquelle en réalité et plus qu'à l'ordinaire rien n'échappait au politique. Butler prend le parti, cependant, d'interpréter ce rôle idéologique, à propos de la place de la femme dans la société, comme quelque chose de proche de celui défini par une Hannah More ou d'une Jane West³. Pour Butler, Austen peut sembler mettre en valeur un certain individualisme féminin, mais cet individualisme sert d'abord à encourager les femmes de son époque à s'élever au-dessus des rangs des chasseresses de maris et des charmes superficiels (les fameux « accomplishments ») de celles-ci, leur vrai rôle étant plutôt de servir de piliers de bon sens et de moralité pour leurs futurs maris, quitte à en trouver un moins vite.

Il existe en effet à l'époque d'Austen une position idéologique qui fait partie intégrante de la réaction anti-jacobine mais qui constitue une certaine forme de

¹ Caroline AUSTEN, *My Aunt Jane Austen, A Memoir* 9.

² « [A] moment of imagined commonality between English women and African slaves, a potentially radical overlap of outrage », ma traduction (plus haut). Susan FRAIMAN, « Jane Austen and Edward Said : Gender, Culture, and Imperialism » in *Critical Inquiry* 21 (été 1995) : 813.

³ Hannah More, 1745–1833. Pendant une première phase de sa carrière, de 1766 à 1784, connut une certaine notoriété intellectuelle et littéraire en écrivant des pièces de théâtre, et en faisant partie du cercle littéraire et philosophique la « Blue Stocking Society », fondé par Elisabeth Montagu et également fréquenté par Fanny Burney, Hester Chapone, Horace Walpole, David Garrick, Samuel Johnson. Après l'échec d'une pièce en 1779 et la mort de Garrick, elle renonça à la dramaturgie. Suite à la mort de Johnson en 1784, la même année que William Wilberforce elle se convertit au christianisme évangélique, se tourna davantage vers la religion et s'engagea dans la cause abolitionniste, devenant membre comme Wilberforce du groupe baptisé par ses détracteurs le « Clapham sect ». Dans cette deuxième période, elle œuvra non seulement en faveur de l'abolition de l'esclavage mais pour l'enseignement aux pauvres (mouvement des « Sunday Schools »), le but de cet enseignement se cantonnant en principe à mieux contrôler les classes inférieures et non de bousculer l'ordre social. Pour contrer les écrits radicaux de Paine, elle publia le pamphlet réactionnaire et propagandiste *Village Politics* (1792) destiné aux pauvres, et les *Cheap Repository Tracts* distribués en masse dans le même esprit en 1795-98. Malgré sa position idéologique apparemment claire, suite à des accusations de sédition déguisée reposant sur ses activités d'alphabétisation, elle semble avoir recentré sa propagande d'Évangéliste sur les classes dirigeantes, plus précisément concernant l'éducation des jeunes filles de ce milieu : *Strictures on Female Education* (1799), *Hints towards forming the Character of a Young Princess* (1805). Elle est l'auteur d'un roman didactique *Cælebs in Search of a Wife* (1808-09) publié malgré le mépris que ressentait More pour le roman en tant que genre. More ne se maria jamais, mais disposait de revenus indépendents.

Jane West, 1758-1852, auteur de romans didactiques fermement engagés du côté de la réaction anti-jacobine : *Advantages of Education* (1793), *A Gossip's Story* (1796), *A Tale of the Times* (1799), ce dernier étant particulièrement représentatif du ton apocalyptique que pouvait prendre le roman de propagande des partisans de l'ordre établi dans le contexte de la Révolution française et des guerres napoléoniennes qui s'ensuivirent. Voir BUTLER, *Jane Austen and the War of Ideas* 96-105. West publia un autre roman, *Alicia de Lacey, an Historical Romance* (1814), auquel Austen fait allusion dans une lettre datée du 28 septembre 1814, voir ed. CHAPMAN *Letters* 405, et *infra*, 167.

féminisme n'osant pas dire son nom. L'ambiguïté de la position de Hannah More, qui est en partie aussi celle du mouvement évangélique de l'époque, est édifiante à cet égard. En effet, cette ambiguïté, déjà inscrite dans la gamme d'idées disponibles dans le milieu auquel appartient Austen, n'est pas sans rapport avec les contractualisations troubles qui donnent leur sens aux personnages de ses romans. D'autre part, il serait impensable d'un point de vue historiciste d'espérer rendre compte de la notion de « character » chez Austen sans rappeler que le débat sur le caractère féminin et son rôle social faisait l'objet de vives discussions pendant toute la période de son activité littéraire. Il n'est ni possible, ni souhaitable de se plonger ici dans une discussion exhaustive de cette question contextuelle. Une comparaison entre More et Austen apporte cependant un éclairage important à la question du personnage. Les termes de la contractualisation sémantique du personnage se précisent, et le mode d'être du personnage chez Austen devient plus clair du fait de cette contextualisation, ce mode d'être qui est à mi-chemin entre celui du pion didactique et celui de l'illusion psychologique.

Hannah More

Lire les écrits de Hannah More oblige à suivre l'auteur dans une longue série d'acrobaties idéologiques, dont l'astuce consiste à promouvoir l'intelligence et la rationalité féminine, ou du moins sa possibilité, sans être accusée d'être un disciple de Mary Wollstonecraft. Aussi, dans la partie des *Strictures on Female Education* que More consacre aux études, l'auteur propose-t-elle de faire lire aux jeunes filles l'*Essay on Human Understanding* de Locke, ainsi qu'un certain nombre d'autres ouvrages fort érudits, avant de se reprendre et de concéder que, bien sûr, les romans et les œuvres de « bon goût et d'imagination » constitueront toujours la majeure partie des lectures féminines¹. Tenue de présenter les femmes comme fondamentalement défailiantes, More

¹ Hannah MORE, *Strictures on Female Education* (1799) ed. fac-similé, coll. « Revolution and Romanticism, 1789–1834 » (Oxford : Woodstock Books, 1995) t. I, 179-180. (Il s'agit d'une édition fac-similé en un volume des deux tomes, la pagination recommençant au milieu du volume, à la fin du premier tome de l'édition d'origine.)

propose des moyens de corriger leur faiblesse, mais en même temps elle ne peut se permettre de présenter la femme comme finalement corrigible. Elle est obligée de plaider sa cause tout en la présentant comme perdue d'avance. A peine quelques lignes plus loin dans les *Strictures*, elle revient à la charge sur l'importance des lectures sérieuses dans l'éducation féminine, lectures dont la lourdeur même est selon elle ce qu'il faut à l'esprit de la jeune fille pour pallier son manque naturel de substance. Une nouvelle précaution oratoire, cependant, ne se fait pas trop longtemps attendre :

Far be from me to desire to make scholastic ladies or female dialecticians; but there is little fear that the kind of books here recommended, if thoroughly studied, and not superficially skimmed, will make them pedants or induce conceit; for by showing them the possible powers of the human mind, you will bring them to see the littleness of their own.¹

On peut raisonnablement se demander dans quelle catégorie More se classe elle-même si, avec les quelques six cents pages des seules *Strictures* et les perpétuelles références érudites dont elles sont émaillées, elle ne se considère pas comme une « scholastic lady » ou une « female dialectician ». Il y a quelque chose de paradoxal ne serait-ce que dans le décalage entre, d'un côté, l'activité intellectuelle et littéraire de More et, de l'autre, la façon dont elle cherche à se défendre de proposer quelque présomptueuse ambition culturelle pour les jeunes femmes. Au fond, More se trouve confrontée à une aporie, qui consiste à vouloir prouver la valeur et la possibilité du développement de la raison chez la jeune femme tout en niant la conséquence logique de cette valeur et cette possibilité en termes d'égalité des sexes. Son dilemme, qu'elle n'avoue pas comme tel, se prolonge tout au long des *Strictures*. Elle est capable de s'emporter contre l'injustice masculine, d'une manière digne de Wollstonecraft :

[I]n the judgement passed on her performances, [the aspiring woman] will have to encounter the mortifying circumstance of having her sex always taken into account, and her highest exertions will probably be received with the qualified approbation, *that it is really extraordinary for a woman.*²

Elle en fait autant à nouveau à un autre endroit en réponse à une critique potentielle de la

¹ MORE, *Strictures* t. I, 182-183.

² MORE, *Strictures* t. II, 13. More souligne.

disposition féminine:

Here it may justly enough be retorted, that, as it is allowed the education of women is so defective, the alleged inferiority of their minds may be accounted for on that ground more justly than by ascribing it to their natural make. And, indeed, there is so much truth in the remark, that till women shall be more reasonably educated, and till the native growth of their mind shall cease to be stinted and cramped, we have no juster ground for pronouncing that their understanding has already reached its highest attainable point, than the Chinese would have for affirming that their women have attained to the greatest possible perfection in walking, while the first care is, during their infancy, to cripple their feet.¹

Ce passage est d'autant plus frappant de la part d'un porte-parole de la réaction anti-jacobine, que Wollstonecraft, pour qui More avait une antipathie profonde, emploie la même image dans la *Vindication of the Rights of Woman* :

To preserve personal beauty, woman's glory! the limbs and faculties are cramped with worse than Chinese bands, and the sedentary life which they are condemned to live, whilst boys frolic in the open air, weakens the muscles and relaxes the nerves.²

Cette image de la soumission de la femme chinoise semble être monnaie courante dans toute discussion de la condition féminine, une telle discussion devant obligatoirement passer par une distinction entre la femme occidentale et la femme du monde islamique ou oriental. Une fois accompli cet exercice de définition de l'identité occidentale et plus précisément britannique, libre à chaque commentateur de plaider comme Wollstonecraft pour la poursuite d'un processus d'affranchissement conforme à la destinée historique de l'Angleterre, ou d'affirmer que les Anglaises devraient se contenter de leur niveau de liberté sans aspirer à davantage, comme le fait More ailleurs dans les *Strictures*³. Le simple fait que ces deux auteurs recourent à la même image, cependant, en dit long sur la complexité du débat et sur le fait que la frontière entre féminisme pleinement assumé et féminisme rentré n'est pas toujours aisée à déterminer.

Il reste cependant que, malgré cette complexité, la différence entre ce qui est assumé

¹ MORE, *Strictures* t. II, 30.

² Mary WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) ch. 3, in ed. Sylvana TOMASELLI *A Vindication of the Rights of Men with A Vindication of the Rights of Woman and Hints*, coll. « Cambridge Texts in the History of Political Thought » (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 1995) 113.

³ Voir par exemple t. I, 3-4.

et ce qui ne l'est pas reste fondamentale. More a beau retrouver parfois les arguments de Wollstonecraft, tout comme, pourrait-on dire, ceux de Wollstonecraft peuvent sembler aujourd'hui peu propice à l'avancement de la cause féministe, par exemple lorsqu'elle emploie l'adjectif « manly » pour décrire l'état auquel la femme doit aspirer. Tout texte recèle des contradictions internes plus ou moins marquées, mais il existe néanmoins des cadrages globaux, des isotopies sémantiques, qui garantissent des tendances communicatives globales. On peut affirmer que Hannah More est essentiellement un écrivain conservateur, et que cette qualification vaut également pour Austen, à cette différence près que les négociations que mène Austen avec les différents courants idéologiques sont suffisamment complexes pour en faire un grand écrivain. Sa négociation avec l'Histoire et avec sa propre territorialité historique, territorialité en elle-même fort complexe, ont abouti à des romans dont la pérennité est assurée. Mais leur ancrage idéologique est essentiellement Tory et conservateur. Leurs constellations de problèmes axiologiques gravitent autour d'un centre moyen Tory et conservateur.

Pour situer Austen en termes de féminisme dans la territorialité de son époque, il est important de saisir jusqu'où les écrits d'une de ses contemporaines peuvent aller dans leurs attaques contre la domination masculine, comme on l'a vu, alors même que cette contemporaine reste un opposant déclaré de Mary Wollstonecraft¹ et une militante acharnée de la politique anti-jacobine. Les *Strictures* restent dans leur ensemble un document qui explique aux jeunes femmes comment elles peuvent devenir de meilleures épouses pour leurs maris², et comment s'instruire pour mieux comprendre et mieux accepter leur place subalterne dans la société³. L'intérêt d'une formation de l'esprit féminin est, selon More, qu'elle peut améliorer la conduite morale des femmes, et non pas qu'elle puisse les encourager à rivaliser avec les hommes⁴.

¹ Voir notamment les allusions à la *Vindication of the Rights of Woman* dans les *Strictures*, en particulier t. I, 48 mais également 145.

² Voir MORE, *Strictures*, t. I, 107.

³ Voir MORE, t. II, 14-15.

⁴ Voir MORE, t. II, 1-2.

Réaction d'Austen vis-à-vis de More et de la mouvance évangélique, ou la tension entre sincérité et esprit

On dispose d'éléments biographiques qui permettent d'avoir une idée de ce qu'Austen pensait de More. Dans deux lettres souvent citées, écrites en janvier 1809 à Cassandra, elle s'exprime en termes fort négatifs au sujet du roman lourdement didactique que venait de publier More, *Cælebs in Search of a Wife*. La première contient au moins un jugement apparemment clair, en fait négatif, à l'égard des membres du mouvement évangélique, même si le contexte dans lequel ce jugement s'insère trouble quelque peu l'interprétation :

You have by no means raised my curiosity after Caleb;—My disinclination for it before was affected, but now it is real: I do not like the Evangelicals.—Of course I shall be delighted, when I read it, like other people, but till I do I dislike it.¹

L'équivoque de cette remarque, sa résistance à la stabilité sémantique, est étourdissant comme le sont tant de remarques d'Austen. Se moquant initialement de sa propre « affectation » en cherchant à apparaître comme au-dessus de quelque chose dont tout le monde chante la louange, Austen attaque l'ouvrage en question, pour ensuite saper à nouveau la crédibilité de son affirmation en la présentant d'une part comme un préjugé, puisqu'elle n'a pas même lu le roman en question, et d'autre part comme un préjugé suffisamment fragile et superficiel pour être balayé sans effort par l'opinion générale. Cette dernière, bien sûr, n'est guère épargnée non plus, puisqu'Austen lui reproche implicitement de manifester un plaisir qui relève de la norme et du mécanique. On peut cependant hasarder une interprétation : il y a résistance à la forme, à la ferveur sans humour et sans esprit, à la construction pataude de ce genre d'écrits, mais il y a une reconnaissance même à contrecœur de leur utilité dans une guerre des idées dont la légitimité n'est pas contestée.

Cinq ans plus tard, en 1814, dans une lettre à Fanny Knight, Austen se montre plus chaleureuse vis-à-vis de la mouvance dont les écrits de More sont représentatifs. Il s'agit

¹ Lettre à Cassandra Austen datée du 24 janvier 1809, ed. CHAPMAN, *Jane Austen's Letters* 256. La deuxième lettre, où l'échange à ce sujet se poursuit, est datée du 30 janvier 1809, ed. CHAPMAN 259.

d'une lettre en réponse aux hésitations de la nièce d'Austen concernant les attentions d'un homme qui paraît influencé par l'Évangélisme. Austen conseille à Fanny de ne pas hésiter sur ce compte-là :

I am by no means convinced that we ought not all to be Evangelicals, & am at least persuaded that they who are so from Reason and Feeling, must be happiest and safest. Do not be frightened from the connection by your Brothers having most wit. Wisdom is better than Wit, & in the long run will certainly have the laugh on her side [...].¹

L'approbation ici est certes modérée. Il serait erroné de voir dans ce fragment de correspondance la trace d'un engouement soudain pour l'enthousiasme (au sens anglais de la période, relatif à la religion), la propagande lourde et la dévotion. L'écrivain y exprime, comme elle le fait de manière plus indirecte dans sa lettre du 24 janvier 1809, une adhésion de principe aux objectifs du mouvement, tout en semblant trouver intellectuellement et esthétiquement indigeste le sérieux de l'époque. En 1813, en écrivant à Cassandra au sujet d'un certain John Plumtre, elle exprime ce qui aurait pu être son opinion sur le soupirant évangélique de sa nièce : « A handsome young Man certainly, with quiet, gentlemanlike manners.—I set him down as sensible rather than Brilliant.—There is nobody Brilliant nowadays »². Austen la femme du XVIII^e siècle, à la fin duquel elle avait déjà vingt-quatre ans, semble regretter les splendeurs de la grande époque du bel esprit. Mais les incertitudes que recèle, dans sa lettre à Fanny Price, son affirmation qu'en fin de compte la sagesse et la sérénité valent mieux que le plaisir éphémère du bon mot, s'expriment également ailleurs dans ses écrits. Dans *Pride and Prejudice* l'évolution du jugement fondamental qu'Elizabeth porte sur Darcy, évolution autour de laquelle toute l'intrigue est articulée, est liée explicitement à la question de la valeur ultime du bel esprit. Lorsque, en compagnie de sa sœur aînée Jane, elle révisé son opinion du héros, elle remet en cause en même temps le bel esprit et surtout l'aptitude du bel esprit à révéler la vérité :

“[...] I meant to be uncommonly clever in taking so decided a dislike to him, without any reason. It is such a spur to one's genius, such an opening for wit to have a dislike of that kind. One may be continually abusive without saying anything just;

¹ Lettre à Fanny Knight, datée du 18 novembre 1814, ed. CHAPMAN, *Letters* 410.

² Lettre à Cassandra, datée du 23 septembre 1813, ed. CHAPMAN, *Letters* 331.

but one cannot be always laughing at a man without now and then stumbling on something witty.”

(PP 225-26)

Cette question revient de manière très claire dans le neuvième chapitre du premier tome de *Mansfield Park*, lorsqu’a lieu une rapide distribution de caractéristiques autour de l’opposition /esprit/ vs /vérité/¹. Se promenant dans le parc de Sotherton avec Mary Crawford et Fanny, le personnage Edmund Bertram se range, comme il se doit, du côté opposé au camp de l’esprit. Mary Crawford vient de lui conseiller de devenir avocat plutôt que ministre du culte :

“Go into the law! with as much ease as I was told to go into this wilderness.”

“Now you are going to say something about law being the worst wilderness of the two, but I forestall you; remember I have forestalled you.”

“You need not hurry when the object is only to prevent my saying a bon-mot, for there is not the least wit in my nature. I am a very matter of fact, plain spoken being, and may blunder on the borders of a repartee for half an hour without striking it out.”

(MP 94)

Il n’y a rien de surprenant ici à ce que la question du choix de carrière d’Edmund converge subitement avec celle du bel esprit. Edmund démontre qui il est et ce qu’il est sémantiquement comme personnage, d’une part en embrassant la religion, d’autre part en s’attribuant comme qualité positive le prosaïsme et en se démarquant du même coup de l’art du bon mot.

Bien sûr, la façon dont Edmund s’exprime sape quelque peu le contenu de ses propres paroles, dans la mesure où en fin de compte celles-ci démontrent une certaine vivacité intellectuelle, une capacité à manier l’image et à ménager une chute. On peut même affirmer que, si on comprend l’art de la repartie comme le fait de rebondir sur une remarque de l’interlocuteur, le fait de prendre une séquence linguistique donnée et, à partir de celle-ci, de faire virer le discours dans un autre sens, Edmund récupère et renvoie la balle ici dans son dialogue avec Mary de manière parfaitement adroite. Tout se passe en effet comme si Austen avait compris, après l’expérience de *Sense and*

¹ Je reprends ici, comme ailleurs, la présentation greimasienne d’une catégorie ou opposition sémiotique, d’où le terme *versus* et les traits obliques signalant la présentation d’un terme comme un sème ou trait sémantique.

Sensibility, qu'un héros de la sobriété fade et grise d'Edward Ferrars peut suffire comme simple support axiologique dans un réseau d'oppositions didactiques, mais qu'un tel héros n'intéresse personne.

Cependant, si l'opposition entre vérité et esprit n'était pas suffisamment claire dans ce passage de *Mansfield Park*, Mary Crawford achève de clarifier la chose quelques paragraphes plus loin en privilégiant la vivacité de l'esprit aux dépens du vrai. Mary est convaincue, en dépit de tout bon sens, d'avoir marché au moins un mile:

"I am really not tired, which I almost wonder at, for we must have walked at least a mile in this wood. Do not you think we have?"

"Not half a mile," was his sturdy answer; for he was not yet so much in love as to measure distance, or reckon time, with feminine lawlessness.

[...]

"We have been exactly a quarter of an hour here," said Edmund, taking out his watch. "Do you think we are walking four miles an hour?"

"Oh! do not attack me with your watch. A watch is always too fast or too slow. I cannot be dictated to by a watch."

(MP 95)

Le sujet du débat a relativement peu d'importance en soi, sauf dans la mesure où Mary Crawford incarne le refus de toute référence en dehors de sa propre subjectivité. En bonne individualiste, elle n'accorde en effet aucune existence au temps indépendamment de la manière dont elle le ressent. Au-delà de l'opposition sémantique subjectivité/objectivité, toutefois, l'échange cité plus haut contribue à la construction du personnage Mary comme se complaisant dans sa propre vivacité d'esprit, dans sa capacité à détourner un argument ou à lui résister, en réduisant cet argument à une stratégie rhétorique, à la fragilité du code langagier, code dont il suffit de savoir comment le manier, comment en faire son jouet, pour produire un énoncé valable. Dans l'exemple de la montre d'Edmund, elle refuse ainsi la réalité du temps. Mary ironise constamment, dans le sens où elle refuse l'idée du sincère, du vrai, du premier degré. Tout n'est que rhétorique et manières, et ne mérite par conséquent aucun respect réel.

Il faut noter que Hannah More consacre un chapitre entier de ses *Strictures on Female Education* à la question de la précision dans le langage, fustigeant la propension, à ses yeux, des jeunes femmes à la mode à s'exprimer constamment de manière hyperbolique et excessive. L'impression d'entendre un commentaire visant Mary Crawford, voire nombre d'autres personnages féminins négatifs dans la galerie des

créations austéniennes, est tellement forte qu'il est utile de citer More longuement :

It may be thought ridiculous to assert, that morals have any connection with the purity of language, or that the precision of truth may be violated through defect of critical exactness in the three degrees of comparison : yet how frequently do we hear from the dealers in superlatives, of "most admirable," super-excellent, and "quite perfect" people, who, to plain persons, not bred in the school of exaggeration, would appear mere common characters, not rising above the level of mediocrity! By this negligence in the just application of words, we shall be as much misled by these trope and figure ladies, when they degrade as when they panegyryze; for to a plain and sober judgment, a tradesman may not be "the most good-for-nothing fellow that ever existed," merely because it was impossible for him to execute in an hour an order which required a week; a lady may not be "the most hideous fright the world ever saw," though the make of her gown may have been obsolete for a month; nor may one's young fiend's father be "a monster of cruelty," though he may be a quiet gentleman who does not choose to live at watering-places, but likes to have his daughter stay at home with him in the country.

But of all the parts of speech the interjection is the most abundantly in use with the hyperbolical fair ones. Would it could be added that these emphatical expletives were not sometimes tinctured with profaneness! [...]

The habit of exaggerating trifles, together with the grand female failing of mutual flattery, and elaborate general professions of fondness and attachment, is inconceivably cherished by the voluminous private correspondences in which some girls are indulged. A facility of style, and an easy turn of expression, are dearly purchased by the sacrifice of that truth, sobriety, and correctness of language, and that ingenuous simplicity of character and manners so lovely in female youth.

But antecedent to this *epistolary period* of life, they should have been accustomed to the most scrupulous exactness in whatever they related. They should maintain the most critical accuracy in *facts*, in *dates*, in *numbering*, in *describing*, in short in whatever pertains, either directly or indirectly, closely or remotely, to the great fundamental principle, *Truth*.¹

Il y a un rapport évident entre d'une part l'insistance de More sur la précision lorsqu'il est question de mesurer, et d'autre part la représentation de Mary et sa déclaration qu'elle a marché au moins un mile. Dans le même ordre d'idées, lorsque deux chapitres plus tôt Mary commence à se rendre compte qu'Edmund l'attire, elle le fait tout en étant perplexe devant ses propres sentiments, car précisément Edmund se contente dans sa conversation de la vérité ou du moins de son idée de la vérité, sans se laisser aller à des extravagances verbales : « [H]e began to be agreeable to her. She felt it to be so, though she had not foreseen and could hardly understand it ; for he was not pleasant by any common rule, he talked no nonsense [...] » (*MP* 65).

Les personnages négatifs chez Austen sont de fait plus susceptibles de saupoudrer

¹ MORE, *Strictures* t. 1, 216-219.

leur discours d'adverbes du genre « excessively » ou d'explétifs comme « Lord ! » et de se livrer à des formules hyperboliques. Si le « nonsense » de Mary Crawford est en général assez subtil et digne de l'intelligence du personnage, les paroles données au personnage Lydia Bennet dans *Pride and Prejudice* abondent du type d'explétif auquel More fait référence : « good Lord ! », « good heaven ! », « La ! » etc. En fait Lydia parle moins au cours de *Pride and Prejudice* que l'on pourrait le penser étant donné son rôle central dans l'évolution de l'intrigue, Austen construisant ce personnage avec économie de moyens et efficacité. La narration ne lui accorde un temps de parole important pour la première fois dans le chapitre XVI du troisième tome. Ses quelques discours dans l'auberge où elle-même et Kitty sont venues à la rencontre de leurs sœurs et de Maria Lucas suffisent cependant pour établir le caractère avant tout excessif de son mode d'expression. Celui-ci est parfaitement conforme au descriptif fait par More de l'inexactitude verbale qu'elle condamne, jusqu'à la remarque désobligeante et dûment hyperbolique à l'égard d'un domestique :

“Now I have got some news for you,” said Lydia, as they sat down to table. “What do you think? It is excellent news, capital news, and about a certain person that we all like.”

Jane and Elizabeth looked at each other, and the waiter was told that he need not stay. Lydia laughed, and said,

“Aye, that is just like your formality and discretion. You thought the waiter must not hear, as if he cared! I dare say he often hears worse things said than I am going to say. But he is an ugly fellow! I am glad he is gone. I never saw such a long chin in my life. [...]”

(PP 220)

L'extravagance hyperbolique de Lydia atteint son zénith quelques paragraphes plus loin, une fois que les quatre sœurs sont de retour à Longbourn. Elle est en train de raconter le voyage et cette rencontre à Mary :

“[W]hen we got to the George, I do think we behaved very handsomely, for we treated the other three with the nicest cold luncheon in the world, and if you would have gone, we would have treated you too. And then when we came away it was such fun! I thought we never should have got into the coach. I was ready to die of laughter. And then we were so merry all the way home! we talked and laughed so loud, that any body might have heard us ten miles off!”

(PP 222)

L'effet général d'abus de langage est bien sûr complété par le fait que, comme le lecteur

le sait, Kitty et Lydia n'ont invité leurs sœurs à l'auberge qu'à condition que celles-ci leur donne l'argent nécessaire pour payer, vidant ainsi le verbe « to treat » de son sens.

Il est remarquable qu'on puisse trouver de tels points de convergence entre Austen et More en dépit de l'aversion apparente éprouvée par la romancière pour le travail de sa consœur évangélique. Il faut également bien noter que cette convergence remonte plus loin que *Mansfield Park*, dont les résonances évangéliques ne font guère de doute pour la plupart des critiques, et concerne également, malgré toute sa gaieté étincelante, *Pride and Prejudice*. Pour construire ses personnages négatifs Austen semble s'inspirer de principes très précis énonçant les comportements qu'une éducation pour filles réussie devrait éliminer. Or si ces principes ne sont sans doute pas puisés directement chez More, ils font du moins l'objet d'un certain consensus.

Il y a à l'époque d'Austen, certes, une préoccupation pour l'éducation des filles qui concerne tous les courants de pensée. On a vu que même Mary Wollstonecraft et Hannah More se rejoignent sur certains points. Mais Wollstonecraft se concentre davantage sur la vanité et la frivolité qu'instille le système d'éducation fondé sur les « accomplishments », et se révolte contre les limites imposées aux femmes par cette éducation. Austen et More, quant à elles, malgré tout ce qui les différencie, partagent plus particulièrement le souci d'équilibre, une méfiance, voire de l'hostilité envers ce qui paraît excessif. Et même, en ce qui concerne leurs différences, le fait que certains commentateurs veuillent voir en Austen un écrivain plus radical que More recèle une certaine ironie. La vérité est en effet, sans doute, qu'Austen se méfiait de More parce que celle-ci lui apparaissait comme une source de déséquilibre social, comme finalement une femme victime à sa façon de l'excès qu'elle cherchait à condamner dans les *Strictures*.

Dans l'œuvre d'Austen, Mary Crawford constitue par rapport à Lydia Bennett une variante plus subtile du personnage féminin qui prend des libertés avec le langage et se montre excessive à la fois en ce qui concerne le langage, mais aussi de manière plus générale. Dans le cas de Lydia, il s'agit simplement d'hyperbole pure, alors que pour Mary la distorsion de la réalité est consciente de sa part et toujours au moins maîtrisée lorsqu'elle n'est pas réellement spirituelle. Mary est capable de prendre de la distance par rapport au langage, de jongler avec le verbe. Son esprit, de fait, fait l'objet d'une analyse particulière dans *Mansfield Park*.

De manière très significative, dans le passage à Sotherton, Edmund choisit

d'employer un terme français pour parler d'esprit, « bon-mot » : « You need not hurry when the object is only to prevent my saying a bon-mot, for there is not the least wit in my nature. I am a very matter of fact, plain spoken being, and may blunder on the borders of a repartee for half an hour without striking it out » (*MP* 94). Dans le contexte des guerres napoléoniennes et de la lutte idéologique entre jacobins et anti-jacobins, tout terme français est apte à prendre une connotation négative, le mot « jacobin » lui-même, importé en anglais et brandi par les adversaires des radicaux, étant un exemple de gallicisme dont la valeur péjorative est directement due à son origine. « Bon-mot » n'est sans doute pas censé avoir ici dans la bouche d'Edmund, surtout face à Mary qu'il admire, une valeur extrêmement péjorative. L'emploi d'un vocable français, cependant, dans le contexte idéologique qui fut celui de *Mansfield Park*, contribue à représenter un certain type d'acrobatie verbale, d'effervescence de l'esprit, comme étranger au caractère national anglais. Ce dernier est supposé être, à l'image d'Edmund, plus réservé mais plus honnête, direct et fiable.

L'opposition axiologique construite par Austen entre esprit et sagesse est parfaitement conforme à la pensée de Hannah More. More est d'ailleurs on ne peut plus explicite au sujet de la paternité française du « bon-mot » et de tout ce qu'il a de néfaste sur le plan moral, bien que pour sa part le vocable auquel elle choisisse de s'attaquer soit celui de « persiflage »:

There is an instrument of inconceivable force, when it is employed against the interests of Christianity. It is not reasoning, for that may be answered; it is not learning, for luckily the infidel is not seldom ignorant; it is not invective, for we leave so coarse an engine to the hands of the vulgar; it is not evidence, for happily we have that on our side. It is RIDICULE, the most deadly weapon in the whole arsenal of impiety, and which becomes an almost unerring shaft when directed by a fair and fashionable hand. No maxim has been more readily adopted, or is more intrinsically false, than that which the fascinating eloquence of a noble sceptic of the last age contrived to render so popular, that "ridicule is the test of truth." It is no test of truth itself; but of their firmness who assert the cause of truth, it is indeed a severe test.

[...]

That cold compound of irony, irreligion, selfishness, and sneer, which make up what the French (from whom we borrow the thing as well as the word) so well express by the term *persiflage*, has of late years made an incredible progress in blasting the opening buds of piety in young persons of fashion. A cold pleasantry, a temporary cant word, the jargon of the day [...] blights the first promise of seriousness.¹

¹ MORE, *Strictures* t. 1, 12-15.

Il faut interpréter le personnage Elizabeth Bennet dans ce cadre lorsqu'elle reconsidère la valeur du rire et du bon mot comme révélateurs du vrai. Ce cadre est tout aussi essentiel pour comprendre Mary Crawford lorsqu'elle tente par le moyen de l'esprit de détourner Edmund Bertram du chemin de la vérité, d'abord certes à propos de vécilles comme la quantité de temps déjà passée à se promener à Sotherton, mais très tôt à propos de questions plus graves. Et le contexte idéologique qui est celui des *Strictures on Female Education* éclaire également la lettre que Jane Austen écrit à Fanny Knight en 1814 pour lui conseiller de ne pas être repoussée par l'évangélisme apparent de son prétendant, c'est-à-dire de préférer le sérieux religieux aux mirages du bel esprit.

On ne peut qu'être frappé par la ressemblance entre, d'une part, le ton outrancier et léger, peu soucieux de la logique, de la lettre d'Austen à Cassandra à propos de *Cælebs*, et d'autre part, les voltiges discursives de Mary Crawford. La mise en garde de Hannah More contre l'arme du ridicule et contre la légèreté du verbe et de la pensée pourrait aussi bien s'appliquer à Austen, telle qu'elle apparaît par endroits dans la correspondance, qu'au personnage qu'elle a créé en Mary Crawford.

Au fond, tout se passe comme si, comme Warren Roberts l'a suggéré, Austen subissait une évolution dans sa vision du monde au cours de sa carrière d'écrivain¹. Le ton irrévérencieux, distancié à l'extrême, potentiellement subversif, parfois cruel, de la *Juvenilia* cède la place progressivement à un ton qui tient davantage compte d'un certain besoin d'ancrage éthique. L'Austen des écrits de jeunesse ne disparaît jamais tout à fait, mais elle s'accommode d'une plus forte dose de morale. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la contribution de cet aspect de l'auteur, de ce côté ironique voire cynique, à l'œuvre dite de maturité. Il semble erroné de considérer, comme le fait Margaret Anne Doody, les romans publiés à partir de 1811 surtout comme des textes remaniés ou mis au goût du jour pour se vendre dans un climat de propagande évangélique et anti-jacobine. On peut au contraire estimer que l'ironie et la distance austéniennes, loin d'être simplement les vestiges d'une autre époque censée être plus représentative de la nature profonde de l'écrivain, se mettent au service de la morale en rendant celle-ci plus efficace et convaincante, en rendant plus multidimensionnels des personnages et des intrigues qui

¹ Voir Warren ROBERTS, *Jane Austen and the French Revolution*, op. cit. 115-118, 145-49.

courraient autrement les risques de la platitude inhérente à l'œuvre de propagande. La dimension subversive et irrévérencieuse d'Austen, ce que d'aucuns ont baptisé « the dark Austen », n'est pas plus fondamentalement représentative que l'Austen des villages anglais verdoyants et hermétiquement fermés aux poisons idéologiques du jacobinisme. Les deux côtés forment un tout indissociable. En fin de compte, malgré ce que certains ont pu dire, il ne faut pas voir la force de l'écriture austénienne dans sa seule instabilité ironique, mais plutôt précisément dans la tension extrême qu'elle recèle entre sincérité et désir de vérité d'un côté, et esprit et ironie de l'autre. Il s'agit bien d'un tout indissociable — mais un tout qui, selon nous, privilégie une position globalement anti-jacobine et conservatrice. Il se pourrait que ceux qui ne veulent pas voir cet ancrage idéologique global chez un écrivain qu'ils admirent n'admettent pas, tout simplement, qu'une force d'écriture puisse venir d'une quête de vérité orientée dans un autre sens que la leur.

On trouve maints exemples de cette tension entre sincérité et esprit, ou entre sincérité et ironie, dans la stylistique narrative d'Austen. Un exemple entre bien d'autres se trouve dans *Persuasion*, au chapitre IX du quatrième tome de l'édition Oxford (*Northanger Abbey* et *Persuasion* regroupés). Dans le chapitre précédent, les attentions dans la salle de concert à l'égard d'Anne de la part de Mr. William Walter Elliot ont été de plus en plus explicitement amoureuses dans leur nature, et l'héroïne, qui n'est pas encore au courant du passé déshonorant de Mr. Elliot mais qui ne ressent pas d'attrance réelle pour lui, médite sur la conduite à tenir :

It was altogether very extraordinary.—Flattering, but painful. There was much to regret. How she might have felt, had there been no Captain Wentworth in the case, was not worth enquiry; for there was a Captain Wentworth: and be the conclusion of the present suspense good or bad, her affection would be his for ever. Their union, she believed, could not divide her more from other men, than their final separation.

Prettier musings of high-wrought love and eternal constancy, could never have passed along the streets of Bath, than Anne was sporting with from Camden-place to Westgate buildings. It was almost enough to spread purification and perfume all the way.

(P 192)

Ce qui frappe ici est le fait que la constance est réellement l'un des grands thèmes de *Persuasion*, et dans le sens où elle touche à une certaine nouvelle idéalisation de la femme comme gardienne de la civilisation et des valeurs morales, c'est également l'un des thèmes évangéliques qui traversent l'œuvre, concernant en particulier les personnages

d'Elinor Dashwood dans *Sense and Sensibility* et de Fanny Price dans *Mansfield Park*. Mais le deuxième paragraphe du passage cité, comme par un réflexe de la part d'Austen, ironise sur les sentiments exprimés dans le premier, faisant apparaître ces « jolies méditations sur l'amour pur et sur la constances éternelle » comme des mythes ou un récit qu'Anne se raconte, en dépit du fait que la constance de l'héroïne est démontrée de façon parfaitement cohérente tout au long du roman. Comme très souvent, Austen présente une idée sincère et ensuite se distancie de cette sincérité comme si elle était insupportable toute seule. L'ironie n'annule pas l'idée initiale, en fait, elle la rend plus crédible puisque la démonstration est que la notion de départ n'est pas proposée de manière naïve.

Pour décrire le rôle de l'ironie austénienne dans cette perspective, on peut mettre à contribution la notion de « containment » introduite dans le vocabulaire de l'analyse idéologique par Stephen Greenblatt¹. Greenblatt emploie ce terme en parlant plus spécifiquement de l'ambiguïté des pièces de Shakespeare. Il désigne la façon dont ces œuvres dégagent un espace — mais un espace restreint — de liberté voire d'anarchie à l'intérieur du discours des structures de pouvoir élisabéthaines et jacobéennes. Cet espace, selon Greenblatt, est destiné à éviter au discours dominant de s'étouffer dans sa pesanteur mono-interprétative. L'idéologie au service des structures du pouvoir apparaît ainsi comme mesurée, partiellement contrebalancée. L'exploration prudente de l'ambiguïté du verbe et de l'existence permet de conférer aux représentations officielles une âme, lieu de transcendance où le regard se détourne de l'existence mortelle, finalement incompréhensible, et se dirige vers un Dieu ou un univers des Idées qui, comme la vérité, donc, demeurent inaccessibles dans cette vie. Il serait tentant de considérer l'ambiguïté austénienne de la même manière, et de faire d'Austen une propagandiste dix fois plus redoutable que les Jane West et les Hannah More de l'époque simplement parce que son intelligence, sa fierté d'artiste vis-à-vis de sa production romanesque en tant que telle, ainsi que sa territorialité problématique, lui évitent précisément d'être platement militante.

¹ Voir Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford : Clarendon Press, 1988).

Une ambiguïté vis-à-vis des évangéliques déjà présente dans le milieu de l'écrivain

Il est clair à ce stade de l'argumentation qu'il ne s'agit pas de nier la spécificité et la pérennité justifiée d'Austen dans ce qu'on appelle le canon littéraire anglais. Le problème est cependant d'attribuer un statut historique à cette spécificité, et à prendre de la distance par rapport à l'héritage romantique de la notion, du mythe, faudrait-il dire, du génie littéraire. La force du concept que Julia Kristeva a nommé l'intertexte est de souligner que rien n'existe isolément. On peut souscrire à cet acquis des années structuralistes. Il convient donc de noter qu'on peut considérer l'évolution d'opinion d'Austen comme étant en partie analogue à celle de tout le milieu auquel elle appartenait. Le besoin croissant d'ancrage axiologique qu'elle ressent peut-être à partir de son installation à Chawton en juillet 1809, lorsqu'elle entreprend la révision et la préparation en vue de publication de *Sense and Sensibility*, fait écho à une évolution d'humeur toujours plus palpable dans l'opinion publique.

Pour comprendre à quel point l'ambiguïté austénienne est déjà d'une certaine façon disponible dans l'environnement culturel de l'écrivain, à quel point il fait partie de ce que Barthes appelle le déjà-lu¹, il faut garder à l'esprit le fait qu'une partie de l'opinion publique de l'époque avait été capable pendant un certain temps de voir en Hannah More, dont le profil anti-jacobin paraît aujourd'hui si évident, un fauteur de troubles, simplement parce que son enthousiasme religieux en soi était perçu non seulement comme de mauvais goût mais aussi comme politiquement dangereux. Dans ses lettres à propos de More en 1809, Austen cherche à se représenter comme isolée dans la répulsion qu'elle exprime à l'égard de l'écrivain évangélique et de sa mouvance, mais c'est un sentiment dont en réalité elle n'a certainement pas le monopole. Sans doute fait-elle partie des membres de son milieu qui traînent le plus les pieds, qui rechignent le plus à se rallier à un phénomène de société qui semble avancer de manière désormais inexorable, à la manière dont à notre époque on peut faire de la résistance intellectuelle face au dernier gadget de la société de consommation (l'internet, le téléphone mobile) ou à une tendance politique lourde telle que la privatisation d'entreprises publiques, mais en reconnaissant

¹ Voir Roland BARTHES, *S/Z* 26.

implicitement qu'il faut bien s'y faire. Le ton de certaines de ses lettres reflète bien cet état d'esprit, par exemple en 1814, lorsqu'elle affirme être intransigeante face à l'écrivain anti-jacobin et ultra-didactique Jane West :

I am quite determined [...] not to be pleased with Mrs West's Alicia de Lacey, should I ever meet with it, which I hope I may not.—I think I *can* be stout against anything written by Mrs West.¹

A nouveau, Austen se présente comme récalcitrante face à l'appel au ralliement évangélique et anti-jacobin. Mais sa prise de position est complexe. La mise en relief de la modalisation de la dernière phrase de cet extrait (« I think I *can* be stout against anything written by Mrs West ») sous-entend que l'auteur a déjà dû céder du terrain par ailleurs, qu'elle respire déjà l'air du temps comme le font ses pairs, mais que lire Jane West, déclarer une admiration pour Jane West, ce serait vraiment une concession de trop. En vue d'une étude de la façon dont le personnage austénien est pris dans un maillage de contrats idéologiques, il est nécessaire d'établir un modèle complexe de l'ancrage d'Austen dans son contexte historique. On peut trouver des explications aux hésitations d'Austen, et par là aux ambiguïtés de son œuvre. Il est évidemment impossible de sculpter une statue immuable de tel ou tel auteur. Il n'est plus concevable de partir naïvement à la recherche, comme Hippolyte Taine, de « l'homme sous le document » dont la trace est le texte en tant que « coquille fossile », en tant que « débris » qui ne vaut « que comme indice de l'être entier et vivant »². Un tel projet serait impossible même si les ciseaux de Cassandra Austen n'avait pas fait tant de ravages dans la correspondance de sa sœur et si la famille Austen toute entière ne s'était pas tant attachée à bâtir une image de l'auteur comme quelqu'un dont il n'y a pratiquement rien à dire. On peut néanmoins se risquer à un croquis de ce personnage de récit qu'Austen elle-même est finalement pour nous.

Il s'agit de quelqu'un qui se sent en partie attirée par la mouvance évangélique parce que cette mouvance s'attaque à l'attitude de plus en plus ouvertement mercantile et rapace de bon nombre de propriétaires terriens, oublieux des devoirs paternalistes qui

¹ Lettre à sa nièce Anna Austen, datée du 28 septembre 1814, ed. CHAPMAN, *Letters* 404-405. L'absence d'italiques ou autre marquage pour le titre du roman mentionné est le fait du manuscrit d'origine.

² Hippolyte TAINÉ, *Histoire de la littérature anglaise* (1881) iv.

sous-tendent l'ordre social dont leur autorité dépend. Pour quelqu'un comme Austen, qui a le statut social de l'aristocrate sans en avoir l'argent, les mythes fondateurs de cet ordre social gardent une aura sans doute plus idéale que pour un membre de la même classe réellement pris dans l'évolution de l'économie rurale en cours à l'époque, plus disposé à accepter avec plus ou moins de cynisme cette évolution. En même temps elle est repoussée par l'austérité, la gravité, l'enthousiasme religieux expansif des évangéliques. Elle trouve leur attitude vulgaire, sans doute même également un peu trop proche de la ferveur politique des jacobins, contre qui, précisément, les évangéliques prétendent protéger l'ordre régnant en réformant celui-ci de l'intérieur. Malgré ce qu'elle voudrait faire croire dans sa correspondance, elle n'est pas seule à penser ainsi. Le groupe le plus identifiable dans cette nébuleuse que fut la mouvance évangélique, le « Clapham sect », n'a pas choisi son nom : ses détracteurs dans la bonne société l'ont appelé ainsi parce bien que restant, du point de vue institutionnel, à l'intérieur de l'église anglicane, le réseau qui s'est constitué autour de John Venn, pasteur de l'église de Clapham à Londres, vise en fin de compte à faire du méthodisme à l'anglicane, en prenant pour cible les classes supérieures plutôt que les couches populaires. Et, bien qu'on puisse aujourd'hui, avec le recul, percevoir le méthodisme au début du XIX^e siècle comme un phénomène entièrement au service de l'ordre établi, les classes supérieures de l'époque considèrent avec une très grande méfiance ce mouvement où on encourage les pauvres à lire eux-mêmes la Bible, où on explique à ces mêmes pauvres que leurs âmes valent celles de leurs supérieurs sur l'échelle sociale, où on privilégie des expériences mystiques et donc, horreur, la vie intérieure¹. Même Maria Edgeworth, qui en tant qu'aristocrate s'aventure bien plus en-dehors des idées possibles pour son milieu que ne le fait Austen, se démarque dans *Belinda* de manière ostentatoire des idées des méthodistes².

Malgré toutes ces réserves, on peut dire qu'Austen se range « comme les autres gens », ainsi qu'elle l'exprime elle-même dans la lettre du 24 janvier 1809 évoquée plus haut, au moins en partie du côté du mouvement évangélique. Il est exclu pourtant que,

¹ Sur la question de l'égalité spirituelle sous-entendue par le méthodisme, celle de son contournement des structures hiérarchiques existantes, et sur la réaction des classes dominantes, voir John RULE, *Albion's People: English Society 1714-1815* 151-154.

² Voir le chapitre XXII de ce roman. Comme pour ce qui concerne « the rights of woman », Edgeworth se distance du méthodisme sans doute de manière un peu trop ostentatoire, son but pouvant être de se protéger d'accusations de jacobinisme.

comme d'aucuns le suggèrent, ce parti pris soit dépourvu de toute sincérité, qu'il s'agisse d'une simple manœuvre pour vendre des romans¹. Et en réalité, le fait d'accepter de s'immerger dans le réseau d'idées de la mouvance évangélique n'aurait jamais pu conduire, chez un écrivain de l'intelligence d'Austen, à de simples manifestes politiques déguisés en romans, car cette mouvance est elle-même traversée d'ambiguïtés que même More, en bon soldat au service de la grande cause, ne parvient à masquer. Chez Austen, sous l'effet du regard impitoyable de l'écrivain sur la codification langagière et sur les limites du langage, regard qui est comme une seconde nature chez elle, ces ambiguïtés ne sont qu'encore plus palpables.

Le radicalisme dans la réaction : une ambiguïté déjà présente chez les évangéliques

De nombreux critiques de nos jours qui cherchent à voir du radicalisme chez Austen ne se rendent pas compte à quel point la critique implicite que dresse l'écrivain de son époque est compatible avec des courants internes à la réaction anti-jacobine. Selon un paradigme maintes fois constaté dans l'histoire idéologique, on observe en réalité dans ces courants une appropriation de valeurs qui sert à neutraliser partiellement ces mêmes valeurs. Pour prendre des exemples au hasard, la Contre-Réforme au XVI^e siècle illustre bien ce paradigme tout comme, plus près de nous, l'intégration du principe de l'Etat-Providence par le parti conservateur britannique après la deuxième guerre mondiale. A l'époque d'Austen, le mouvement évangélique reprend à son compte des éléments de la ferveur des radicaux, s'intéresse à l'enseignement aux pauvres au nom de l'amélioration des conditions de vie des plus démunis, entreprend l'alphabétisation des pauvres à travers le mouvement des « Sunday Schools », promeut la responsabilité personnelle du châtelain à l'égard du bien-être de ses tenanciers, préconise une éducation des jeunes filles davantage fondée sur la raison, et obtient en 1807 l'abolition de l'esclavage dans l'empire

¹ Voir *supra*, 163, et *infra* 180.

britannique¹. Les évangéliques s'attirent d'ailleurs, de ce fait, bien des critiques de la part de l'ordre établi. Mais leur mouvement reste profondément ancré à l'intérieur de l'aristocratie et ne recherche aucun bouleversement fondamental de l'ordre social, bien au contraire. Le but avoué de More dans son activité d'enseignement parmi les pauvres est de soustraire ces derniers à l'influence diabolique de Paine ou d'autres propagandistes d'une efficacité redoutable auprès des couches populaires de la société. Quant à l'opposition évangélique à l'esclavage, les radicaux de l'époque la dénoncent comme, pour reprendre la formule de l'historien Warren Roberts, « une tromperie pieuse et une supercherie, un leurre qui consistait en un semblant de réforme humanitaire mais qui en fait servait à détourner l'attention de la détresse du prolétariat anglais »².

Avant, donc, de voir chez Austen des valeurs radicales qui lui conférerait une parenté secrète avec Mary Wollstonecraft, William Godwin, Amelia Opie, Horne Tooke, et Mary Hays, il faudrait d'abord étudier les cadres axiologiques politiquement bien plus mitigés que sont ceux de la mouvance évangélique. Une partie de ce qu'on relève souvent comme potentiellement radical dans les écrits d'Austen n'est pas tellement incompatible avec cette mouvance, pourtant indéniablement au service de l'ordre existant. Une autre partie de ce prétendu radicalisme, un radicalisme de distanciation face à des valeurs pieuses et enthousiastes, peut être mis au compte d'une réaction mi-critique, mi-acceptante d'Austen vis-à-vis de cette mouvance. On a vu qu'en fait cette distance est à maints points de vue parfaitement représentative de son milieu, et sans aucun rapport avec le radicalisme si le mot « radicalisme » garde un sens. Enfin, reconnaissons qu'il existe certaine instabilité unique dans les écrits d'Austen qu'on pourrait appeler « radicale », et qui est due à une négociation personnelle avec l'évangélisme, négociation uniquement distanciée en raison de la territorialité hautement problématique de l'écrivain, et sans doute aussi en raison d'une sensibilité hors normes à la nature codifiée du discours et du récit. Toujours est-il que les valeurs qui dans ses romans président à la représentation de la femme et aux parcours de ses héroïnes semblent bien imprégnées de certains des

¹ Sur le sens idéologique à donner au rôle des évangéliques dans l'abolition de l'esclavage, voir ROBERTS, *Jane Austen and the French Revolution* 138-140.

² ROBERTS, *Jane Austen and the French Revolution* 139, ma traduction (« For [Hazlitt], and others, abolition was a pious fraud and a deceit, a device that posed as humanitarian reform but in fact diverted attention from the distress of the labouring classes in England »).

principes enseignés par Hannah More, et ces principes, bien que marqués par une certaine instabilité axiologique interne, sont fondamentalement différents de ceux du radicalisme.

Chapitre 2 : Évangélisme et leurs ambigus

Mansfield Park comme exemple de l'influence évangélique : épreuve, personnage, et Évangélisme

Le point d'orgue de cette assimilation des principes évangéliques est sans doute en 1814 avec *Mansfield Park*, où le parcours de Fanny Price peut être lu comme une étude de cas illustrant le premier chapitre des *Strictures* de More, dont l'intitulé est « On the Effects of Influence ». On peut profiter ici du point précis à examiner en termes historiques pour retrouver des éléments d'analyse axés sur la problématique globale qui nous préoccupe, celle du personnage. Pour reprendre les outils exposés dans la partie précédente sur la sémiotique, Fanny passe par un certain nombre d'épreuves. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire d'adopter un point de vue strictement greimasien pour trouver approprié le terme « épreuve ». Dans un tel cas, l'analyste greimasien dira que le récit témoigne de la mise en figure identifiable et forte d'une structure profonde : les épreuves se lisent comme telles sur le plan figuratif. Qu'elles apparaissent, de plus, comme des épreuves à connotation biblique, rentre dans la logique du roman. Il s'agit bien de résister, tel le Christ dans le désert, à la tentation, et l'héroïne représente l'idéal chrétien en associant une faiblesse malade et des origines humbles, d'un côté, à la force morale et la capacité de sacrifice, de l'autre.

Ainsi Fanny ne cédera-t-elle à l'ambiance générale ni lors de la visite à Sotherton (tome 1, chapitres IX à X), en particulier au moment de la scène de l'oratoire, ni lors de l'épisode de la mise en scène de *Lover's Vows* de Kotzebue (tome 1, chapitres XIII à XVIII). On peut concevoir ce premier tome d'ailleurs comme une mise en figure forte de la phase compétence, ou pour parler en termes proppiens, de l'épreuve qualifiante. Au retour de Sir Thomas Bertram, sa valeur comme personne, et sur le plan formel, comme personnage, est supérieure à ce qu'elle a été jusque-là. En sémiotique on peut parler de

passage du statut de Sujet virtuel à celui de Sujet compétent, ou de Sujet qualifié. Le deuxième tome met en place l'épreuve décisive, éloignant les cousins Tom, Julia et Maria, et vers la fin du tome Edmund, pour que le Sujet compétent Fanny puisse affronter seule l'offre de mariage que lui fait Henry Crawford, ce qui intervient au dernier chapitre du deuxième tome.

Fanny refuse. L'épreuve décisive se prolongeant, elle se trouve, après avoir essuyé une scène de réprimande des plus dures de la part de Sir Thomas Bertram, renvoyée à Portsmouth. Portsmouth ressemble fort, dans la perspective du schéma narratif en sémiotique, à l'endroit extérieur et éloigné où se déroule la lutte décisive de tant de contes folkloriques. Conformément à la logique de cette structure souterraine, Henry Crawford y rejoint momentanément Fanny (chapitres X et XI du troisième tome). Il faudra à l'héroïne toutes ses capacités de jugement pour ne pas laisser progressivement réduire sa résistance malgré l'épreuve que constitue en soi le fait de retrouver la vulgarité et l'indigence de son milieu familial d'origine, tout comme la possibilité de s'extraire de ce milieu en acceptant de disposer des quatre mille livres d'Henry Crawford.

En termes de féminisme et d'opposition entre l'individu et la société, la façon dont ces épreuves sont contractualisées montre, plus que le radicalisme latent que Susan Fraiman croit déceler, des problèmes de positionnement idéologique communs à Austen et aux écrits ouvertement propagandistes de More. More, par exemple, peine à concilier d'un côté l'idée qu'une jeune femme doit être rationnelle et penser pour elle-même et, de l'autre, la subordination sociale de la femme qui pour elle est quand même nécessaire. Dans *Mansfield Park*, la réussite de Fanny aux épreuves du récit dépend de ce qu'elle exercera son jugement correctement ou non, mais seul le lecteur est en mesure d'assister à l'exercice de ce jugement, puisqu'il s'agit d'événements intérieurs. Les autres personnages ne voient que la conduite apparente de Fanny, comme il sied. Ce n'est donc pas le seul paradoxe du roman que Fanny doive prouver sa propre indépendance en trouvant scandaleux le personnage d'Amelia dans la pièce *Lover's Vows* (MP 137). Amelia, après tout, ne fait qu'opérer un choix analogue à celui de Fanny, en rejetant le dandy Cassel, comme Fanny rejette Henry Crawford, et en lui préférant le bon précepteur Anhalt, comme Fanny préfère Edmund Bertram. Le tort scandaleux d'Amelia est de

s'exprimer librement, allant jusqu'à faire à Anhalt « une déclaration d'amour, ou peu s'en faut », ce dont Fanny prend conscience, stupéfaite, au chapitre XVIII du premier tome¹. Au cas où cette distinction entre une conduite chrétienne et le rôle très mal vu de « dialecticienne » féminine, pour reprendre le terme de More², ne serait pas suffisamment claire, elle est explicitée pendant l'épisode de la production de la pièce. Cette distinction est liée à la question de l'influence et de son bon usage, en l'occurrence l'influence que peut exercer Maria en tant qu'aînée des sœurs Bertram. Edmund cherche à lui en faire prendre conscience, sans grand succès :

“[I]n this matter it is *you* who are to lead. *You* must set the example.—If others have blundered, it is your place to put them right, and shew them what true delicacy is.—In all points of decorum, *your* conduct must be law to the rest of the party.”
This picture of her consequence had some effect, for no one loved better to lead than Maria;—and with far more good humour she answered, “I am much obliged to you, Edmund;—you mean very well, I am sure—but I still think you see things too strongly; and I really cannot undertake to harangue all the rest upon a subject of this kind.—*There* would be the greatest indecorum I think.”

“Do you imagine that I could have such an idea in my head? No—let your conduct be the only harangue.—Say that, on examining the part, you feel yourself unequal to it, that you find it requiring more exertion and confidence than you can be supposed to have.—Say this with firmness, and it will be quite enough.—All who can distinguish, will understand your motive.—The play will be given up, and your delicacy honoured as it ought.”

(MP 140)

De fait, si Maria Bertram représente un modèle négatif dans le roman, Fanny Price se conforme rigoureusement au principe d'idéal féminin, en se montrant forte, constante, rationnelle, alors même qu'elle est interdite de parole ou de rôle actif. L'équilibre est en fait tellement difficile à maintenir qu'Austen, la réaliste, se sent obligée d'aider son héroïne : la timidité de Fanny est fort commode pour naturaliser son silence, de même que cette timidité paraît justifier son refus de participer à la pièce de théâtre. Dans le même ordre d'idées, le fait qu'elle soit déjà amoureuse d'Edmund rend plus aisée sa

¹ « The whole subject of [the scene] was love—a marriage of love was to be described by the gentleman, and very little short of a declaration of love to be made by the lady » (MP 167). Amelia est en fait encore plus active et indépendante qu'Austen ne le laisse entendre. Le texte de *Lover's Vows* est inclu en annexe dans l'édition de *Mansfield Park* de référence, la scène en question étant la deuxième du troisième acte (MP 503-507).

² Voir *supra*, 152.

résistance contre la guerre d'usure que lui livre Henry Crawford (voir *MP* 231). Lorsque Fanny refuse l'offre de mariage de ce dernier et ne peut donner satisfaction aux demandes d'explication d'un Sir Thomas Bertram fort en colère, au début du troisième tome du roman, le fait qu'elle ne puisse dénoncer Crawford sans critiquer les propres filles de Sir Thomas permet à l'héroïne de ne pas se lancer dans un sermon. Ce ne serait pas conforme à l'idéal féminin tel que More et d'autres le présentent.

Naturalisé ou non, le modèle de rationalité féminine qui sous-tend *Mansfield Park* est paradoxal, et il l'est parce que la façon dont la femme est pensée dans le territoire idéologique d'Austen est foncièrement problématique, tout comme elle l'est dans les écrits de More. Le paradoxe se fait sentir de manière on ne peut plus claire lorsque, dans le quatrième chapitre du troisième tome, Edmund Bertram confronte Fanny à propos de son rejet persistant de Crawford :

“So far your conduct has been faultless, and they were quite mistaken who wished you to do otherwise. [...] But (with an affectionate smile), let him succeed at last, Fanny, let him succeed at last. You have proved yourself upright and disinterested, prove yourself grateful and tender-hearted; and then you will be the perfect model of a woman, which I have always believed you born for.”

“Oh! never, never, never; he never will succeed with me.” And she spoke with a warmth which quite astonished Edmund, and which she blushed at the recollection of herself, when she saw his look, and heard him reply, “Never, Fanny, so very determined and positive! This is not like yourself, your rational self.”

“I mean,” she cried, sorrowfully, correcting herself, “that I *think*, I never shall, as far as the future can be answered for—I think I never shall return his regard.”

(*MP* 347)

Ce passage, dans lequel il est question aussi bien du modèle féminin parfait que de constance, de détermination, et de rationalité, est d'une très grande richesse pour l'analyse. Il faut d'abord concéder que, bien sûr, le cadrage énonciatif de la scène est en partie ironique. Une complicité a été construite entre narrateur et lecteur sur la base du fait que Fanny a raison tandis qu'Edmund, trop amoureux de Mary Crawford, une femme qui justement utilise mal son influence féminine, a perdu ses capacités de jugement éthique.

Il ne faudrait cependant pas, sous prétexte d'avoir décelé une certaine dose d'ironie, effacer de cette scène l'hésitation complexe entre deux postures idéales pour la femme,

hésitation qu'on trouve dans les écrits de More. Fanny doit être constante, mais elle doit se méfier d'elle-même, se méfier de son propre jugement, sinon elle ressemblera précisément dans une trop grande mesure à l'individualiste féminine Mary Crawford. Fanny se corrige donc, à la fin de ce passage, retirant son affirmation catégorique et énergique que « jamais, jamais, jamais » Henry Crawford n'aura sa main. Elle doit rectifier ce que sa formulation a pu sembler avoir de trop catégorique et énergique.

La question est en partie à analyser en termes de représentation romanesque de la femme, mais pas entièrement. Pour les représentants de la réaction anti-jacobine, de Burke à More en passant par Canning et d'autres propagandistes, la bonne posture intellectuelle à adopter est toujours sceptique et conservatrice, méfiante des grands élans d'enthousiasme, les mots « enthusiasm » ou « enthusiast », tout comme « eloquence », prenant une connotation péjorative pendant toute la période. Être rationnel, lorsqu'on adopte cette vision du monde, revient à considérer, paradoxalement, que la raison a des limites, que les choses sont telles qu'elles sont parce que Dieu le veut ainsi, qu'on ne peut pas tout comprendre. Par conséquent, on doit toujours garder une certaine réserve lorsqu'on juge et lorsqu'on s'exprime. Dans cette scène de *Mansfield Park*, le lecteur est censé comprendre qu'Edmund se trompe sur d'autres plans, qu'Edmund à la différence de Fanny n'a pas compris le caractère de Crawford. Lorsqu'il accuse Fanny de ne pas être rationnelle à cause de son emportement passager contre Crawford, cependant, Fanny rougit, et le lecteur qui partage le système axiologique du roman rougit avec elle. Elle s'est rendu coupable d'excès d'enthousiasme, d'un débordement ouvert de confiance en son jugement individuel. Il est vrai qu'une autre interprétation consisterait à considérer que Fanny rougit d'avoir trop montré ses sentiments à l'égard d'Edmund, ces mêmes sentiments qui constituent sa meilleure défense contre les avances de son soupirant importun. Mais quelle que soit l'interprétation adoptée vis-à-vis du rougissement de Fanny, nous ne sommes pas censés comprendre qu'Edmund, lui, réagit aux sentiments secrets de l'héroïne. Ce qu'Edmund reproche à sa cousine est le fait d'avoir adopté momentanément une attitude trop individualiste, et Fanny réagit à son tour en corrigeant cet individualisme. Aucun individu ne doit placer une trop grande confiance en son propre jugement, du moins ouvertement, et une femme doit encore moins exprimer une telle confiance.

En somme, ce qu'on a parfois appelé le féminisme d'Austen serait, comme pour

Hannah More, un féminisme malgré elle. Autrement dit, les personnages féminins d'Austen enseignent que la femme doit être davantage elle-même et moins guidée par les marottes de la vie mondaine. Mais cette vie mondaine est considérée comme dangereuse surtout parce qu'elle entraîne les jeunes femmes dans un individualisme d'un genre autrement plus néfaste pour la stabilité de la société. Le paradoxe axiologique commun à Austen et à More consiste à préconiser un certain individualisme comme défense contre d'autres formes d'individualisme.

Ce paradoxe permet à Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice* d'être différente des autres personnages féminins du roman de par son énergie, et d'être à la fois « punie » pour sa confiance dans son propre jugement (ses « First Impressions », le premier titre du roman) et « récompensée » par la main de Darcy pour son refus de se comporter comme Miss Bingley, sa sœur Lydia, etc.. *Pride and Prejudice* est le roman d'Austen qui se prête le plus à une lecture individualiste, entre autres à cause de la déclaration d'Elizabeth, d'une résonance politique apparemment criante, lorsque l'héroïne est confrontée à l'arrogance de Lady Catherine de Bourgh, qui lui ordonne de renoncer à se marier avec Darcy. Au plus grand bonheur du lecteur, Elizabeth se montre une Cendrillon coriace : « I am [...] resolved to act in that manner, which will, in my own opinion, constitute my happiness, without reference to you, or to any person so wholly unconnected with me » (PP 358). Cette affirmation paraît a priori digne de William Godwin tant elle semble exhaler les principes de la déclaration d'indépendance américaine ou de la déclaration des droits de l'homme. Mais lu à côté des autres romans, *Pride and Prejudice* et son héroïne adorablement énergique ressortent comme exceptionnels dans leur flirt avec l'individualisme. Remis dans le contexte des autres romans, le récit des erreurs et des triomphes d'Elizabeth Bennet suit tout de même une trame globalement conservatrice qui met en garde contre le culte du sentiment et la confiance aveugle en sa propre perception, d'où le titre d'origine, *First Impressions*.

Elinor Dashwood dans *Sense and Sensibility* est individualiste dans le sens où elle ne se laisse pas influencer par une mode présentée comme dominante et attirante, celle de la sensibilité. Notons au passage que présenter cette mode comme dominante à une période aussi tardive que celle de la publication de *Sense and Sensibility*, en 1811, ne correspond guère plus à la réalité, la publication de ce roman participant plutôt à un revirement général de l'humeur des classes dirigeantes contre la sensibilité, et déjà entamé depuis

bien longtemps. En tout état de cause, dans le roman, Elinor est isolée, non seulement avec ses sœurs et sa mère dans leur rôle collectif de type « Cendrillon », exclues matériellement par rapport à la fortune Dashwood, mais également à l'intérieur de sa cellule familiale immédiate, se distinguant par son refus de se laisser guider par le sentiment, du moins par le seul sentiment.

Elinor n'est comprise ni par sa sœur ni par sa mère. Elle est également isolée de par les secrets qu'elle garde, son amour pour Edward Ferrars qu'elle doit cacher au monde en général, et sa souffrance silencieuse pendant quatre mois alors que Lucy Steele a déjà eu soin de lui révéler ses fiançailles secrètes avec Edward, information qu'Elinor ne peut révéler à Marianne qu'au premier chapitre du troisième tome (SS 262-264). Le fait de donner à l'héroïne une vie intérieure et secrète est un trait commun à tous les romans d'Austen, et un facteur fondamental dans la construction du personnage qui est propre à son œuvre. Une partie considérable de l'action perçue comme une série d'épreuves au cours de laquelle le personnage prend corps peut en effet se dérouler sur le plan purement cognitif, créant ainsi l'illusion d'une épaisseur psychologique. C'est ainsi que le personnage austénien participe, malgré l'ancrage conservateur plutôt qu'individualiste de l'auteur, à ce processus global de la montée du roman et de la culture bourgeoise telle qu'elle est décrite par Watt dans *The Rise of the Novel*.

Individualisme et représentation de la vie intérieure

Dans la logique didactique des romans, cependant, la présence de la vie intérieure prend un autre sens. Dans le cas d'Elinor Dashwood, seul le lecteur accède à ses émois secrets parce que précisément sur le plan pragmatique, elle refuse la mode du sentimentalisme et son expression ouverte des émotions, telle que pratiqués par Marianne. De plus, la façon dont Austen représente la vie intérieure de l'héroïne est souvent très policée. En raison des effets de focalisation, le lecteur a souvent l'impression

d'accéder davantage aux émotions du personnage principal que ce n'est le cas en réalité. Et ce n'est pas un hasard si ce phénomène apparaît de la manière la plus claire dans *Mansfield Park*, ce roman si imprégné des valeurs évangéliques de l'époque.

Dans *Mansfield Park* la focalisation narrative par le biais de l'héroïne est très intense. Le roman recourt également à des effets particuliers comme la relation métonymique entre Fanny et la « east room », sa pièce presque secrète où les autres personnages ne pénètrent que rarement, et qui remplie du bric-à-brac de ses souvenirs devient en quelque sorte une représentation du moi marquée par le solipsisme et par la disparité¹. Cependant, au cours du roman, le lecteur se surprend parfois à remarquer qu'on accède surtout au seul regard de Fanny Price, sans vraiment jamais être plongé dans ce qu'on pourrait appeler l'illusion de la personne « Fanny ». Après une conversation entre Mary Crawford et Fanny Price où il est question de l'amour de la première pour Edmund et de celui de Henry Crawford pour la deuxième, le narrateur résume la situation de la manière suivante : « It was over, and she had escaped without reproaches and without detection. Her secret was still her own ; and while that was the case, she thought she could resign herself to almost every thing » (*MP* 365).

La réaction de bien des lecteurs sera légitimement de se demander, sur le coup, de quel secret il peut bien s'agir, avant de se le rappeler : son amour pour Edmund. Il y a en effet si peu de passages consacrés à la passion — si le terme « passion » n'est pas trop fort, à part dans son sens étymologique de « souffrance » — que ressent Fanny pour Edmund, qu'il s'en faut de peu qu'on l'oublie. Bien sûr, ce phénomène tient dans un sens du minimalisme esthétique d'Austen, qui, comme auteur, préfère procéder par touches discrètes et n'hésite pas à faire fortement appel à la participation du lecteur. On peut également évoquer cet intérêt porté à l'indicible chez Austen qui participe de la modernité de son œuvre. Il faut cependant souligner la dimension idéologique de cette discrétion dans le traitement de la vie intérieure. Le déversement des sentiments et des craintes, la recherche de l'expression de l'amour comme de la haine ou de l'horreur est le propre de l'écrivain jacobin, par exemple le « diabolique » William Godwin, ou sa fille

¹ Voir en particulier le chapitre XVI du premier tome. Plus tard, un début de billet de la part d'Edmund est rangé parmi les trésors de la chambre est, ce qui renforce son statut affectif comme extension métonymique de la conscience de Fanny (voir *MP* 265).

Mary Shelley, qui écrira *Frankenstein* seulement trois ans après la publication de *Mansfield Park* mais avec une approche de la vie intérieure tout à l'opposé du roman austénien. Austen innove certainement dans le domaine de la représentation de la psychologie, mais elle se garde bien de s'y intéresser d'une manière qui heurterait la sensibilité politique de son milieu.

L'évolution de la jeunesse à la maturité dans l'écriture austénienne : l'exemple de « Catharine »

Comme on l'a vu, il est possible d'adopter une position comme celle de Margaret Anne Doody, selon laquelle l'Austen irrévérencieuse, presque nihiliste et expressionniste, de ses écrits de jeunesse, prend finalement la décision de se ranger lorsqu'elle écrit ses romans des années 1810, se soumettant ainsi aux attentes littéraires de son public pour pouvoir exister en tant que romancière après plus de dix ans de frustration et de manuscrits refusés ou non publiés¹. Les écrits de jeunesse semblent certes marqués par un certain goût de la subversion, subversion qui consiste en la résistance à tout mythe ou lieu commun et une sensibilité exacerbée à l'égard de la présence de certaines formes narratives dans la représentation du réel. Doody, comme Claudia L. Johnson avant elle, s'appuie en particulier sur une citation de « Catharine, or the Bower » qui semble ridiculiser un des piliers de l'argumentation évangélique « Reform or Ruin », à savoir l'idée que sans amélioration de la conduite individuelle des membres des classes dirigeantes, l'Angleterre entière est menacée. Dans la version définitive de la nouvelle, allusion est faite spécifiquement à More. La tante de l'héroïne, Mrs Percival, perpétuellement convaincue que le royaume est au bord du gouffre et que tout sera bientôt, pour reprendre son leitmotiv, « at sixes and sevens », est en train de réprimander Catharine, qui a eu le malheur de se faire surprendre dans le jardin sous le berceau de verdure, à un moment où le jeune dandy Mr Stanley vient subitement de lui baiser la

main :

“[...] I bought you Blair’s Sermons, and *Cælebs in Search of a Wife*, I gave you the key to my own Library, and borrowed a great many good books of my Neighbours for you, all to this purpose. But I might have spared myself the trouble—Oh! Catherine, you are an abandoned Creature, and I do not know what will become of you. I am glad however, she continued softening into some degree of Mildness, to see that you have some shame for what you have done, and if you are really sorry for it, and your future life is a life of penitence and reformation perhaps you may be forgiven. But I plainly see that every thing is going to sixes & sevens and all order will soon be at an end throughout the Kingdom.”

“Not however Ma’am the sooner, I hope, from any conduct of mine, said Catherine in a tone of great humility, for upon my honour I have done nothing this evening that can contribute to overthrow the establishment of the kingdom.”

“You are Mistaken Child, replied she; the welfare of every Nation depends on the virtue of it’s individuals, and any one who offends in so gross a manner against decorum & propriety is certainly hastening it’s ruin. You have been giving a bad example to the World, and the World is but too well disposed to receive such.”

“Pardon me Madam, said her Neice; but I *can* have given an Example only to *You*, for *You* alone have seen the offence. [...]”

(*MW* 232–233)²

Dans ce passage Austen semble faire la satire de More et de tout l’esprit de la mouvance « Reform or Ruin », que ce soit par le biais de l’allusion à *Cælebs* comme lecture formatrice obligatoire, de l’évocation de l’exemplarité de conduite dont les jeunes femmes aisées doivent faire preuve, ou de la notion que la civilisation est sur le point de s’écrouler. Les paroles de Mrs Percival, imaginées pourtant environ sept ans avant la publication des *Strictures* de More, pourraient être prises pour une parodie directe de ce dernier ouvrage, comme l’extrait suivant le montre :

¹ Voir son introduction aux écrits de jeunesse d’Austen, publiés sous l’intitulé *Catharine and Other Writings*, coll. « World’s Classics » (Oxford : Oxford UP, 1993), en particulier xxiv–xxxviii.

² Le début de la nouvelle ou, sans doute, du roman « Catharine, or the Bower » fait partie du troisième volume des écrits de jeunesse d’Austen tels qu’elle les a elle-même recueillis, et porte une dédicace ludique à l’intention de Cassandra Austen daté d’août 1792. Il a visiblement été retouché jusqu’en 1811, cependant, puisqu’on y fait allusion à une robe de style régence, la régence du futur George IV ayant commencé cette année. Le passage cité ci-dessus contient également une retouche, le roman de More *Cælebs in Search of a Wife* n’ayant été publié qu’en 1809. La version originelle fait allusion à « Seccar’s explanation of the Catechism » au lieu de *Cælebs*. L’emploi de l’apostrophe pour le cas génitif est du fait d’Austen, tout comme l’orthographe variable de « Catharine »/ « Catherine ».

At this period, when our country can only hope to stand by opposing a bold and noble *unanimity* to the most tremendous confederacies against religion, and order, and governments, which the world ever saw; what an accession would it bring to the public strength, could we prevail on beauty, and rank, and talents, and virtue, confederating their several powers, to come forward with a patriotism at once firm and feminine for the general good!¹

Cependant, Doody ne mentionne pas le fait que la structure narrative globale de « Catharine », nouvelle qu'elle présente comme animée par un sens de la subversion qu'Austen effacerait plus tard dans sa carrière, fonctionne déjà à bien des égards comme celle des romans à venir. Catharine, bien que n'étant pas un modèle parfait elle-même, ne met pas longtemps à comprendre les défauts de sa nouvelle amie Camilla, jeune aristocrate dissolue, tout comme ce début de récit paraît bien parti pour faire du jeune Mr Percival un prototype de ces modèles masculins négatifs que sont John Willoughby dans *Sense and Sensibility*, George Wickham dans *Pride and Prejudice*, Henry Crawford dans *Mansfield Park*, Frank Churchill dans *Emma*, et William Walter Elliot dans *Persuasion*. En août 1792, Austen n'a pas encore dix-sept ans, la Grande-Bretagne n'entrera en guerre contre la France que quatre mois plus tard, il reste deux ans avant l'arrestation pour sédition des principaux membres de la London Corresponding Society, six ans avant le lancement par George Canning de l'*Anti-Jacobin Review*. Le sommet de l'hystérie anti-jacobine est encore relativement loin. Mais « Catharine » contient déjà tous les éléments obligatoires du « conduct-book », avec comme objectif pour l'héroïne une série de choix à effectuer, choix d'amies, choix d'évaluation de caractère, choix surtout de mari. Or à seize ans, si l'on s'en tient à l'argument de Doody, Austen a à peine entamé ce cheminement qui la conduirait, selon Doody, en quelque sorte à apprivoiser la dimension subversive de ses écrits, se rendant progressivement compte qu'elle ne peut vendre de romans que si elle adopte les valeurs dominantes de ses lecteurs potentiels — et pourtant la structure de base des romans à venir est déjà là. De même, la situation politique et internationale n'en est pas encore au point où la pression devient si forte que seul l'écriture dans le cadre axiologique officiel reste possible — et pourtant, la structure de

¹ MORE, *Strictures*, t. 1, 5-6.

base est bel est bien là.

Par conséquent, il paraît difficile d'éliminer une très grande partie de la thématique austénienne en la présentant comme le fruit de pressions contingentes, auxiliaires, sans réelle importance, une stratégie de marketing littéraire qui n'aurait eu aucune importance aux yeux de l'auteur. L'argument de Johnson et de Doody repose sur une certaine construction du personnage Jane Austen dans leur récit à elles de sa vie, une construction sous-tendue par une représentation du sujet comme transcendant, capable de s'élever au-dessus de son environnement culturel et sociologique. En somme, on cherche à soustraire Austen à cet environnement, en affirmant qu'elle aurait écrit autrement et, surtout, d'une façon plus essentiellement austénienne si elle n'était pas née en 1775 Jane Austen fille de George Austen et de Cassandra Austen dont les liens familiaux avec la dynastie Stuart ont été évoqués plus haut, née dans le milieu familial et sociologique qui a également déjà été esquissé.

Il est difficile de retenir cette approche si on pense que le sujet et son environnement culturel se confondent. Il s'agit ici de partis pris fondamentaux. Sans vouloir se complaire dans une discussion oisive car nécessairement sans réponse définitive sur le libre arbitre, on peut adopter une approche historique qui sous-entend que s'il est sans doute possible de changer de vision du monde, il est nécessaire pour le faire de changer au moins partiellement de milieu, de couper les liens avec un groupe et d'en nouer avec un autre. L'Histoire apparaît de ce point de vue comme une série perpétuelle de mouvements d'exclusion de tel ou tel groupe et d'inclusion dans tel ou tel autre groupe ou territoire culturel, les lignes de démarcation de ces territoires pouvant empiéter les unes sur les autres bien évidemment avec la plus grande complexité. Or en ce qui concerne Austen, le descriptif donné de sa territorialité a été, certes, pendant très longtemps, bien trop simpliste, notamment en ce qui concerne la spécificité de son inscription dans son milieu culturel, mais il n'empêche qu'il s'agit d'un milieu identifiable, qu'elle n'a jamais quitté et n'a jamais cherché à quitter. Elle a certes fréquenté — et renié, selon tous les indices — des personnalités telles que la flamboyante Eliza de Feuillide, qui semble avoir été le type de l'aristocrate dissolue flirtant avec l'individualisme par paresse, par jeu, par ennui, et par égoïsme, sans plus. Mais son cercle n'a jamais inclus de figure capable de donner à l'individualisme un sens positif mettant fondamentalement en cause l'ordre établi et, par exemple, définissant un nouveau contrat social avec de nouvelles formes de devoirs

récioproques entre membres de la communauté.

Doody parle certes de la capacité de pensée subversive que recèle le milieu culturel Tory de par son excentricité vis-à-vis du pouvoir Whig, et cette capacité existe sans aucun doute. Il ne semble guère satisfaisant cependant de chercher à confondre l'attitude de Jane Austen avec le radicalisme de Wollstonecraft, Godwin, Horne Tooke, Elizabeth Inchbald, William Blake, ou bien d'autres.

Le leurre ambigu, figure essentiellement austénienne

La façon dont Austen caricature le discours apocalyptique de l'Establishment comme on l'a vu dans « Catharine » avec la harangue de la tante de l'héroïne sur les mœurs des jeunes gens est un exemple typique de ces éléments apparemment déstabilisants pour la trame principale du récit et auxquels l'auteur recourt abondamment. On peut citer, au même titre, au hasard, le rôle du moralisant Mr. Collins dans *Pride and Prejudice*, avec en particulier sa tentative, à la stupéfaction tout aussi comique de Lydia, son personnage repoussoir dans la scène, de lire à haute voix les *Sermons* de Fordyce plutôt qu'un roman (*PP* 68), ce qui lui confère une fonction analogue à celle de Mrs Percival, qui, on s'en souvient, offre à sa pupille Catharine les *Sermons* de Blair. Mr. Collins, comme Mrs Percival, est un personnage solennel, pataud, et ridicule représentant les lieux communs de la pensée officielle des classes dominantes. Sa fonction est de distancier le roman dans lequel il apparaît des œuvres propagandistes réactionnaires.

On peut parler de personnages-leurres pour ce qui est de Mrs Percival et de Mr. Collins. Ils sécurisent le lecteur qui croit se moquer avec le narrateur de la bonne parole de la morale officielle, alors que le roman continue de livrer un message à bien des égards proche de la morale officielle. Une affiche publicitaire récente, de nos jours, se sert d'un procédé comparable, mais pour vendre une boisson gazeuse cette fois-ci, au lieu d'idéologie anti-jacobine. On voit dans cette publicité un mannequin en train de consommer la boisson en question. En dessous figure la légende : « Attention : cela veut dire que si vous buvez [nom de la boisson], vous deviendrez mannequin ». En prenant ses distances par rapport au procédé grossier de l'équation rebattue « consommation du

produit égale beauté, succès, rêve etc. », l'affiche parvient à se présenter comme autre chose qu'une publicité, et réussit à créer une complicité avec le consommateur qui se sent flatté de ne pas être considéré comme une victime de la société de la consommation. Mais la publicité reste une publicité, et cette manière de flatter le consommateur potentiel sur le plan intellectuel apparaît finalement comme une variante de la flatterie par renvoi d'image de la beauté que le destinataire aimerait croire posséder. Dans une grande mesure, certes avec plus de sophistication et plus d'ambiguïté et d'interrogations réelles sur le fond, le roman austénien recourt aux mêmes méthodes, neutralisant la résistance potentielle à son didactisme en se déclarant autre chose qu'un roman didactique, en faisant appel à une complicité sophistiquée avec un lecteur traité comme sophistiqué et sensible aux charmes subtils de l'ironie. Et comme le dit Mr. Knightley dans *Emma*, « Vanity working on a weak head, produces every sort of mischief » (E 64).

Le personnage exubérant et charismatique qu'est Emma Woodhouse, condamné et non condamné en même temps, est en soi quelque peu étonnant étant donné le but didactique que le roman *Emma* semble malgré tout poursuivre, et l'on se souvient que selon la formule célèbre citée par James Edward Austen-Leigh, Austen elle-même aurait dit d'*Emma* qu'elle allait lui donner une héroïne qu'elle seule apprécierait¹. Il y a en fait deux façons de percevoir ces éléments. Si l'on adopte la perspective de Fraiman, de Doody et de Johnson, il s'agit d'éléments subversifs, proto-radicaux. Pour Johnson, par exemple, le commentaire d'Austen sur *Emma* que nous venons de citer n'est pas ironique vis-à-vis d'elle-même, mais plutôt un jugement négatif passé sur l'opinion publique¹. Un autre point de vue, celui qui est retenu ici, est qu'il s'agit principalement d'une manière de masquer le dessein didactique, de dé-didactiser la leçon qui est dispensée, en naturalisant les personnages, en particulier les héroïnes. Comme on l'a vu, même Fanny Price, qui pourtant est perçue par de nombreux lecteurs d'aujourd'hui comme une terne dévote, monodimensionnelle et plate, se voit attribuer des faiblesses humaines qui simplement, par bonheur, l'aide à endosser son rôle de gardienne de la morale avec encore plus de détermination. Et en fait, Emma Woodhouse, comme Catherine Morland, Marianne Dashwood, et dans une moindre mesure Elizabeth Bennet, est une héroïne

¹ « I am going to take a heroine whom no one but myself will much like », cité par James Edward AUSTEN-LEIGH, *Memoir of Jane Austen* (Londres : Richard Bentley and Son, 1871) 157.

comparable au héros du roman de Collodi de 1881, *Pinocchio*, c'est-à-dire une héroïne qui se trompe initialement et se corrige au cours du roman, mais qui comme Pinocchio se montre faillible et en même temps sympathique². Cette faillibilité permet une forte identification lectrice/héroïne. Le succès du roman de Collodi n'est dû à rien d'autre : Pinocchio a toute l'espièglerie d'un vrai enfant de l'âge qu'il est censé avoir, l'identification est forte, et le dessein didactique véhiculé par la réforme du héros n'en est qu'encore plus efficace.

Un pilier de l'argumentation de Claudia L. Johnson pour montrer ce qui serait pour elle le radicalisme du moins latent d'Austen est précisément la notion de leurre faisant baisser sa garde au lecteur conservateur pour que, selon elle, l'auteur puisse développer des idées plus progressistes par ailleurs³. Selon cette argumentation, l'intrigue fondée sur le mariage et sur la réforme d'héroïnes telles qu'Emma Woodhouse, Catherine Morland, Elizabeth Bennet et Marianne Dashwood fait partie de cette stratégie du leurre. Johnson compare ces éléments au personnage-leurre qu'est Harriet Freke dans *Belinda* de Maria Edgeworth. Dans ce roman, Harriet Freke apparaît très nettement comme une caricature de Mary Wollstonecraft, et sert sans aucun doute de sacrifice jeté aux loups anti-jacobins pour qu'Edgeworth puisse en paix introduire ailleurs dans son roman des éléments modérément progressistes.

Mais l'argument s'applique moins bien à Austen qu'à Edgeworth, à tel point qu'on peut facilement l'inverser. En effet, il semble aussi facile sinon plus facile de repérer dans l'œuvre d'Austen des leurres pour le lecteur progressiste ou de sympathie progressiste que des leurres pour l'abonné de la *Anti-Jacobin Review*. Mrs Percival dans « Catherine, or the Bower » apparaît ainsi comme un personnage qui crédibilise la nouvelle comme distante de la propagande de l'Establishment. La jeune lectrice qui se laisserait au bout de quelques pages d'un récit qui ne serait qu'un prétexte à propagande pâteuse est ravie de se sentir complice de ce portrait satirique aux dépens des vieux enquiquineurs de la

¹ JOHNSON, *Jane Austen : Women, Politics, and the Novel* 122.

² Voir Carlo COLLODI, *Pinocchio* (1881). Carlo Collodi était le pseudonyme de Carlo Lorenzini (1826-1890).

³ JOHNSON, *Jane Austen : Women, Politics and the Novel*, 20-21. Johnson cite comme autre exemple de ce type de personnage-leurre Bridgetina Botherim dans le roman *Memoirs of Modern Philosophers* (1800), d'Elizabeth Hamilton.

génération précédente. Elle n'en est que plus prête à accepter la leçon de morale que livre le texte tout de même, découvrant les enjeux éthiques en même temps qu'une héroïne qui possède l'atout de n'être ni parfaite, ni vouée à la disgrâce voire même à la mort comme punition pour son imperfection.

Cette question du rejet des extrêmes dans le personnage austénien et son insertion plus spécifiquement dans le contrat du genre comique fera l'objet d'une discussion plus complète. Il convient cependant d'abord, pour des raisons de clarté et pour recentrer l'analyse, de tirer quelques conclusions des données historiquement contextuelles par rapport à la problématique du personnage, qui peut sembler avoir été noyée dans ce survol des considérations historiques, survol pourtant tout à fait indispensable.

Chapitre 3 : Forme et axiologie, ou le personnage comme pion

Il faut d'abord résumer l'importance générale des données historiques dégagées jusqu'ici avant de les mettre en rapport plus spécifiquement avec la problématique du personnage. Il a fallu d'abord situer l'œuvre d'Austen du point de vue historique et idéologique et le concept de la positionnalité ou territorialité de l'écrivain a été mis à contribution pour effectuer cette recontextualisation. On a vu que l'ambiguïté austénienne est directement liée à sa problématique inscription dans les territoires identitaires qui sont les siens. Ces territoires sont la petite aristocratie rurale mais également la grande aristocratie par lien familial (notamment un lien avec la dynastie Stuart), et de manière assez insolite, par l'élévation presque miraculeuse d'un membre de la famille immédiate, son frère Edward, au rang de grand propriétaire terrien. Pour comprendre la positionnalité de l'écrivain il faut également tenir compte de son identité en tant que femme, reconnaissant notamment que la question de la condition féminine apparaît fortement dans ses romans, sans pour autant que l'honnêteté intellectuelle permette de rapprocher Austen du camp idéologique de Mary Wollstonecraft. Il semble possible, cependant, d'affirmer que sa relation problématique avec son milieu est dans une grande mesure spécifiquement liée au fait d'être une femme sans ressources propres.

Le postulat fondé sur la notion de « l'air du temps », celui qui sous-tend l'argumentation de Watt sur les innovations effectuées par Austen à l'égard du personnage, contourne allègrement de nombreux problèmes. La littérature, selon les modèles marxistes en particulier et matérialistes en général, fait partie de l'idéologie, et l'idéologie est générée comme réponse à des problèmes de gestion de l'environnement matériel, que ce soit sous forme d'interaction directe avec cet environnement ou sous forme d'action sur l'environnement socioculturel pour obtenir d'autrui que l'on subviene à ses besoins.

Or ces modèles ne tiennent pas compte de la complexité de la relation sujet-environnement, dans le sens de l'interprétation que le sujet fait de ses besoins et notamment de son identification avec un groupe dont il défendra les intérêts. Cet acte d'interprétation consiste en un traçage de territoires qui se chevauchent et d'« où » on

voit le sujet parler ; et dans le cas d'Austen, le traçage est particulièrement complexe. Même si l'analyse que fait Watt du personnage austénien s'inscrivant dans une évolution historique générale de l'individu bourgeois garde une certaine validité, il paraît difficile de s'en tenir à l'idée d'une Austen figure de proue du grand navire du Progrès sur son chemin vers la fin de l'Histoire. Austen était en réalité tiraillée entre plusieurs visions du monde, et restait suffisamment influencée par un certain esprit XVIII^e pour être tentée par le refus d'engagement, d'autant plus qu'elle était bien placée pour voir à quel point en tant que femme sa fidélité idéologique ou de groupe ne lui apportait ni récompense ni reconnaissance.

Il est légitime de présenter une certaine résistance vis-à-vis du modèle de l'Auteur issu de la mythologie de l'individu bourgeois et ainsi de rechercher l'ambiguïté austénienne à l'intérieur même de codes de pensée et de représentation déjà disponibles dans l'environnement culturel de l'écrivain. Malgré ce qu'Austen voudrait faire croire dans sa correspondance, son hésitation vis-à-vis des enthousiasmes contre-révolutionnaires de la mouvance évangélique ne lui est certainement pas unique, même s'il est peu surprenant, étant donné sa disposition intellectuelle, de la trouver parmi ceux qui hésitent de cette façon. Il faut également être sensible aux contradictions potentielles qui traversent cette mouvance elle-même si on la perçoit, et c'est la position retenue ici, comme une réaction de défense de la part de l'ordre établi qui consiste à absorber et à assimiler partiellement le corps étranger qui menacerait le corps hôte.

En ce qui concerne la question du mode de représentation du moi en termes de maniement formel de voix et de point de vue, on peut constater que si Austen innove certainement dans ce domaine, elle limite suffisamment ce qu'elle montre ou valorise de la vie intérieure, et de fait ses romans ne ressemblent en rien de ce point de vue à ceux d'écrivains comme William Godwin, ou un peu plus tard en France, à ceux de Stendhal. Cette limitation est bien ce qu'a valu à Austen le reproche célèbre de Charlotte Brontë, qui affirma d'elle que « les passions lui sont inconnues »¹.

Enfin, plus spécifiquement dans le cadre du débat qui entoure les écrits d'Austen

¹ « [S]he ruffles her reader by nothing vehement, disturbs him by nothing profound: the Passions are perfectly unknown to her; she rejects even a speaking acquaintance with that stormy Sisterhood; even to the Feelings she vouchsafes no more than an occasional graceful but distant recognition ». Lettre à W. S. Williams datée du 12 avril 1850.

depuis un certain nombre d'années quant à ce qui serait leur radicalisme latent, deux arguments précis utilisés pour plaider en faveur d'une lecture radicalisante de l'œuvre s'avèrent fragiles. Le premier argument postule une jeune Jane Austen turbulente qui se rangerait dans les années 1810-1817 pour pouvoir vendre ses romans. Le deuxième, dans le même esprit, est que l'auteur se cacherait derrière des éléments superficiellement conservateurs pour leurrer la censure publique et pour mieux subvertir à un niveau plus profond et conforme à ses vrais sentiments politiques et ambitions artistiques, supposés être selon cette argumentation radicaux ou de sympathie radicale, ou encore de sympathie radicale latente. Ces thèses ne paraissent pas fondamentalement convaincantes. Pour ce qui concerne l'évolution entre des écrits de jeunesse qui seraient radicaux et des écrits de maturité rangés, certains écrits de jeunesse anticipent déjà sur les éléments conservateurs des romans ultérieurs, et il semble donc erroné de voir ces éléments comme le monopole de la production des années 1811-1817. Pour ce qui concerne le deuxième argument, qui se fonde sur l'ironie austénienne, il y a deux remarques à faire. D'une part, le scepticisme vis-à-vis des idées de manière générale n'est pas incompatible avec le conservatisme, au contraire, puisque le conservatisme comme attitude politique est toujours sceptique envers le verbe, s'appuyant sur ce qui existe déjà et dont la légitimité se présente comme une évidence. Deuxièmement, s'il paraît juste de voir une stratégie du leurre dans les romans d'Austen, le leurre ne semble pas consister tant à endormir le public conservateur avec des intrigues fondées sur le mariage et la réforme de l'héroïne etc., qu'en quelque chose qui fonctionne dans le sens exactement inverse : on leurre, précisément, de jeunes lectrices plus ou moins rebelles à la leçon de morale en présentant ces romans comme autre chose que des œuvres didactiques.

Trois des romans d'Austen — *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, et *Persuasion* — s'annoncent pourtant comme tels dès la couverture. Comme le fait remarquer John Mullan, les titres d'Austen construits de valeurs ou de qualités ne sont pas en fait une vieille idée conventionnelle que l'auteur se contente de reprendre. Austen participe activement à une vague de romans relativement nouvelle qui s'intitulent de cette manière dans l'intention expresse d'aborder des questions d'éthique, et plus particulièrement des questions d'éducation, de valeurs, de types de caractères à honorer ou non :

Novelists started using abstract-noun titles at the beginning of the 19th century for essentially didactic purposes. As well as those that came in pairs—Elizabeth Inchbald's *Nature and Art* (1796) or Jane Austen's *Sense and Sensibility* (1811)—there were novels like Mary Brunton's *Self-Control* (1811) and Maria Edgeworth's *Patronage* (1814). The lessons of these were unswerving. Brunton's heroine discovers the joys of 'chastened affection' and 'tempered desires'. Edgeworth's novel displays in endless detail the evils of patronage.

The one subtle early example is Austen's *Persuasion* (a title decided by her brother after her death, but probably in accordance with her wishes). The novel explores what persuades people not to follow their inclinations, but does not exactly recommend or condemn 'persuasion'.¹

L'affirmation de Mullan selon laquelle les leçons dispensées par tous ses romans étaient claires et nettes (« unswerving ») paraît exagérée, et Austen aurait été en tout cas horrifiée d'être comparée à l'ultra-moralisatrice Mary Brunton². Mais il suffit d'examiner une liste de titres de roman du dix-huitième siècle jusqu'à 1790, par exemple, pour être convaincu de la nouveauté relative du procédé, et le rôle de celui-ci pour faciliter la réception d'une idée que le roman va expliquer ne peut guère faire de doute. Au début de la carrière professionnelle d'Austen, en fait, bien des lecteurs ont dû être soulagés au bout de quelques pages de constater que précisément, malgré le titre, le texte qu'ils lisaient n'était pas tout à fait comme un roman de Mary Brunton. Mais il n'empêche qu'il y a une attente inscrite dans le fonctionnement des romans d'Austen qu'ils seront lus au moins partiellement comme des récits didactiques.

Les considérations générales des chapitres précédents concernant le contexte culturel et idéologique sont importantes pour l'étude du personnage austénien à plusieurs titres. D'abord, la prise en compte de la trame didactique est essentielle pour comprendre le personnage chez Austen. Du point de vue de l'application des outils sémiotiques, cette trame représente le contrat générique principal, et la progression de l'héroïne vers la reconnaissance de l'accomplissement de sa mission, comme dans n'importe quel conduct-book, constitue la mise en figure du parcours narratif sémiotique. Le Sujet passe par un certain nombre d'épreuves, qui consistent principalement à parvenir à des jugements corrects sur des faits, en général les actions verbales ou pragmatiques d'autres

¹ John MULLAN, « Pointing the Way », article critique sur le roman *Disgrace* de J. M. COETZEE, édition internet de *The Guardian* 22 juin 2002, 20 août 2002 <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,741573,00.html>

² Elle se moque du roman de Brunton cité par Mullan dans une lettre du 11 octobre 1813. Voir *infra*, 339.

personnages, le jugement/épreuve décisif étant le choix de mari, et ce choix est porteur de valeurs. Les outils fournis par la sémiotique se prêtent particulièrement bien à l'analyse de ce type de structure didactique puisque, comme on l'a vu, la représentation du moi qui sous-tend les schémas greimasien subordonne ce moi à un jugement social, à une reconnaissance sociale, pour reprendre le terme précis. De manière très aristotélicienne, tel qu'on le perçoit à travers les grilles sémiotiques et didactiques, le personnage n'a que peu de substance en lui-même, n'étant en sémiotique que le terme d'une relation et n'étant dans le conduct-book qu'un support permettant de trier des valeurs axiologiques.

Didactisme et personnages-repoussoirs

La trame didactique est de la plus grande importance pour l'application de notions sémiotiques puisqu'elle fournit une grande partie du contenu du contrat ou des contrats implicites à l'intérieur desquels le personnage apparaît progressivement par le biais d'épreuves. Mais en-dehors de ces aspects du personnage visibles à travers l'optique strictement sémiotique, la construction du personnage dans un roman à structure essentiellement didactique a d'autres particularités. Entre autres, elle passe par des systèmes de comparaison et de personnages-repoussoirs. Au niveau le plus simple, il y a inmanquablement, chez Austen comme d'ailleurs dans la plupart des romans didactiques de l'époque, le contraste entre héros et faux-héros. Ainsi dans *Emma* George Knightley s'oppose-t-il à Frank Churchill sur le plan des valeurs, comme le colonel Brandon et John Willoughby dans *Sense and Sensibility*, Fitzwilliam Darcy et George Wickham dans *Pride and Prejudice*. Dans *Mansfield Park*, les choses sont moins simples, puisque bien que Fanny ait à résister aux avances de Henry Crawford, son amour (comme celui d'Elinor pour Edward Ferrars dans *Sense and Sensibility*) pour Edmund Bertram est établi d'avance, la particularité de ce roman étant que le vrai choix décisif semble être celui d'Edmund, entre Fanny et Mary Crawford, le schéma le plus souvent rencontré s'en trouvant ainsi inversé.

Dans *Persuasion*, le choix de l'héroïne est d'une certaine façon fait depuis avant même le début, constituant ainsi le fondement et le moteur du récit. Comme dans

Mansfield Park, c'est davantage le héros qui se trouve confronté à un choix, son parcours consistant à rejeter, un peu à la façon du *Cælebs* de Hannah More, une épouse possible après une autre, avant de se souvenir de sa patiente Anne. Mais le roman établit tout de même une rivalité porteuse de contraste axiologique entre le vrai héros, le capitaine Wentworth et l'anti-héros, le roué William Walter Elliot. Anne doit démasquer Elliot, du moins pour elle-même, avant que la logique du récit ne lui permette de retrouver son amour premier. *Northanger Abbey* est le roman qui échappe le plus à ce schéma de héros/faux-héros contrastés, puisque Henry Tilney n'est jamais véritablement concurrencé (dire qu'il s'oppose à l'absurde John Thorpe serait comme chercher à voir une opposition principale dans *Pride and Prejudice* entre Darcy et Mr. Collins...).

Le jeu de mise en abyme du genre gothique dans *Northanger Abbey* distancie ce roman de la trame didactique qu'on retrouve de manière relativement classique dans les autres récits. Le didactisme de ce premier texte d'Austen se situe en effet presque entièrement sur le plan de la démythification par rapport aux illusions romanesques de Catherine Morland, une démythification d'autant plus efficace qu'elle se fait de manière fort affectueuse à la fois vis-à-vis de l'héroïne et des caprices de son imagination, et vis-à-vis du genre romanesque. Le jeu autour des personnages s'organise surtout en termes d'investissement romanesque précodifié (l'attribution au général Tilney du rôle de Montoni, le comte infâme des *Mysteries of Udolpho* de Radcliffe, etc.), d'abord, et ensuite de retour dans ce qui par contraste peut être présenté comme la réalité, dépouillée d'illusions, bien que l'ironie espiègle particulièrement marquée et omniprésente de *Northanger Abbey* mine dans une certaine mesure tout sentiment de réalité ultime. Les dernières lignes du roman, « I leave it to be settled by whomsoever it may concern, whether the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny, or reward filial disobedience », se moquent ouvertement du genre didactique, mais à nouveau, il faut au moins en partie voir ce procédé comme un leurre qui fait baisser la garde à la lectrice-élève rebelle. Toutefois, il est à remarquer que lorsque, seize ans plus tard, Austen revient au thème de la perception romancée, dans *Emma*, cette structuration du récit avec ses mises en abyme multiples se double d'une trame de personnages contrastés, ce qui fait d'*Emma* un roman plus ouvertement conforme au genre didactique que *Northanger Abbey*. La galerie de personnages de ce dernier est relativement pauvre en effets de repoussoir, l'effet le plus proche étant sans doute celui qui consiste à amener

Catherine à dépasser les charmes superficiels de la jeune écervelée Isabella Thorpe, et à lui préférer la compagnie d'Eleanor Tilney.

En dehors de *Northanger Abbey*, les effets de repoussoir foisonnent dans l'œuvre austénienne, faisant de ce qui est au départ un procédé assez platement didactique une technique transformant ces romans en véritables machines à penser, avec toute une gamme de nuances de valeurs véhiculées par les personnages, qui se décline différemment selon la ligne de contraste saisie. La trame d'oppositions n'est pas rigide mais vivante et multidimensionnelle. Elle ne se résume pas à l'opposition entre maris potentiels, bien que cette opposition, évoquée plus haut, soit d'une importance évidente. Donc, dans *Pride and Prejudice* par exemple, Darcy s'oppose certes à Wickham, mais il se trouve pris dans un grand réseau d'autres contrastes possibles. Dans la construction de ce qu'il est et de qui il est, ses actions n'ont jamais de sens de manière isolée, elles sont toujours à comparer à celles d'autres personnages. Ainsi Mr. Bennet, lui-même défini comme homme d'intelligence et d'esprit en contraste avec son épouse et la plupart de ses filles, sert-il de repoussoir à Darcy, puisqu'alors que Darcy gère son domaine avec prudence, Mr. Bennet n'a pas fait le nécessaire pour que sa femme et ses filles ne manquent de rien après son décès (*PP* 308). Lorsque vient le moment critique de la fugue de Lydia avec Wickham, Mr. Bennet est testé en contraste avec son beau-frère Mr. Gardiner, qui sait mieux comme s'y prendre à Londres pour essayer de résoudre la situation.

De manière tout austénienne, ce sont les menus détails qui font apparaître le personnage dans le cadre de telles épreuves : Mr. Gardiner écrit à Longbourn pour tenir informée la famille, Mr. Bennet ne le fait pas, se confirmant ainsi comme trop individualiste. Epreuve après épreuve, Darcy est contrasté avec Bingley dans la première partie du roman, apparaissant bien moins aimable que Bingley à la première lecture. La stratégie complexe de la relecture des mêmes épreuves sous une lumière différente fait ensuite ressortir Darcy comme finalement plus fiable, moins la victime passive de sentiments et de circonstances passagers pour définir sa conduite¹. De ce point de vue Bingley sert de véhicule axiologique intermédiaire entre Wickham et Darcy. Lady

¹ Sur la relecture des événements, voir aussi *supra*, 96.

Catherine de Bourgh sert également de repoussoir à Darcy, sur le plan de l'utilisation de l'autorité, thème omniprésent chez Austen. Lady de Bourgh comme Darcy incarne l'autorité forte et protectrice, mais à la différence du héros du roman elle ne constitue pas un bon modèle de l'idéal paternaliste tel qu'il est décrit par Burke. Son attitude envers la population sous sa protection n'est qu'une caricature de cet idéal :

Elizabeth soon perceived that though this great lady was not in the commission of the peace for the county, she was a most active magistrate in her own parish, the minutest concerns of which were carried to her by Mr. Collins; and whenever any of the cottagers were disposed to be quarrelsome, discontented or too poor, she sallied forth into the village to settle their differences, silence their complaints, and scold them into harmony and plenty.

(PP 169)

On peut d'abord noter que l'ironie du passage est fort didactique dans la mesure où il y a appel à la complicité et à la participation du lecteur, qui doit savoir reconnaître et savourer le décalage sémantique interne à la construction résultative « *scold them into harmony and plenty* » (je souligne). Cette participation du lecteur à la construction du sens du passage renforce l'efficacité didactique. Ensuite, concernant plus spécifiquement l'effet repoussoir, ce passage est à mettre directement en parallèle avec celui qui survient plus tard à propos de Darcy, où sa gouvernante Mrs. Reynolds fait l'éloge du héros dans des termes concernant spécifiquement les relations de ce dernier avec ses tenanciers et ses domestiques (PP 249). Quelques paragraphes plus loin, un passage insiste sur l'importance de cet éloge et plus particulièrement le fait qu'il vient de la part d'une « servante intelligente » :

The commendation bestowed on him by Mrs. Reynolds was of no trifling nature. What praise is more valuable than the praise of an intelligent servant? As a brother, a landlord, a master, she considered how many people's happiness were in his guardianship!—How much of pleasure or pain it was in his power to bestow!—How much of good or evil must be done by him!

(PP 250-51)

Le lecteur, ou plutôt la lectrice, guidée par le point de vue d'Elizabeth exprimé en style indirect libre, fait les mêmes découvertes que l'héroïne, s'attarde avec elle sur cette question de l'autorité et ce qu'on en fait. Elizabeth effectue ici, en termes sémiotiques, une reconnaissance, ajoutant des pierres cruciales à l'édifice « Darcy ». Mais cette

reconnaissance s'inscrit dans un cadre déjà créé et ce plus particulièrement de par le travail de construction du personnage Lady Catherine de Bourgh une douzaine de chapitres en amont.

Un réseau comparable se construit autour de la question du mariage et des motivations pour se marier. L'ingénuité de Jane Bennet à l'égard de son bien-aimé Charles Bingley est à contraster avec la « ruse » (« cunning ») mise en œuvre par Caroline Bingley pour tenter de séduire Darcy (*PP* 40). Charlotte Lucas, qui adopte ouvertement auprès de son amie Elizabeth une attitude froidement calculatrice vis-à-vis du mariage et qui se marie avec Mr. Collins pour des raisons de sécurité financière uniquement (*PP* 23, 122-23, 124-25), s'oppose à Lydia Bennet. On nous parle tôt dans le roman de la vivacité naturelle de cette dernière. La formulation précise en anglais pour parler de cette vivacité, « high *animal* spirits » (*PP* 45, je souligne), prépare bien la façon dont Lydia finira, sans réfléchir à quoi que ce soit, par se jeter dans les bras de George Wickham par ce qui paraît être avant tout du pur désir sexuel. A la raison froide de Charlotte s'oppose donc la passion charnelle effrénée de Lydia. Elizabeth doit naturellement naviguer à travers tous ces exemples et contre-exemples pour les transcender, rejetant ce qui est mauvais et faisant la synthèse de ce qui est positif.

Cette galerie de portraits de femmes en quête de mari rappelle étrangement le *Cœlebs in Search of a Wife* (1809) de Hannah More qu'Austen abhorrait tant. Dans le roman de More, comme le titre complet l'indique, c'est le point de vue masculin qui est adopté (« Cœlebs » veut dire simplement « célibataire » en grec). Mais on y trouve le même procédé de défilé de modèles et d'anti-modèles de comportement féminin. Le très exigeant (et soit dit en passant, parfaitement insupportable) Cœlebs voyage à travers toute l'Angleterre à la recherche d'une épouse potentielle, trouvant certaines trop instruites, certaines pas assez, certaines trop insipides, certaines trop hardies etc.. Il est vrai que la terne et effacée héroïne Lucilla Stanley qui finit par gagner le cœur de Cœlebs ne ressemble en rien à Elizabeth Bennet, personnage que More dut désapprouver si tant est qu'elle se fusse laissée aller à lire *Pride and Prejudice*, ce qu'en principe sa désapprobation du genre romanesque lui interdisait. En fait, des héroïnes austéniennes, il en est une qui se rapproche de Lucilla Stanley, et cette héroïne est Fanny Price de

Mansfield Park. Les deux auteurs ont d'ailleurs le même mal de représenter une héroïne qui soit à la fois rationnelle et modeste¹. Dans *Pride and Prejudice*, qui dans la succession des romans d'Austen défie encore dans une certaine mesure la déferlante évangélique, non seulement l'héroïne inspire l'admiration parce que, entre autres, elle marche trois miles à travers champs pour venir s'occuper de sa sœur, arrivant les joues pleines de couleur et le bas du jupon couvert de boue (PP 32, 35-36), mais aussi parce que les personnages-leurres Mr. Collins et Mary Bennet sont là pour distancier ce roman du genre didactique.

Un aperçu de la façon dont Mr. Collins fonctionne comme personnage-leurre a déjà été donné. Mary Bennet fournit une variante intéressante de cette figure puisqu'elle fait partie de la galerie de comportements féminins proposés comme matière à réflexion par le roman, chaque comportement mettant en valeur les autres et réciproquement. De manière générale, les cinq sœurs Bennet fournissent comme une première série de conduites possibles. Abstraction faite d'Elizabeth, il y a donc la bonté idéaliste et idéalisée, presque rousseauiste, de Jane, puis en opposition nette, d'un côté, l'irresponsabilité et l'impulsivité de Catherine (Kitty) et Lydia, et de l'autre, le sérieux excessif et la pédanterie de Mary. Catherine et Lydia constituent une sorte de personnage à deux têtes, ce qui a d'abord pour effet de représenter leur comportement comme majoritaire, emblématique de la façon d'être de la plupart des filles de leur âge, ce thème de la fatuité et la vanité de la plupart des jeunes femmes étant sans cesse ressassé dans la littérature de l'époque. Qu'elles soient deux permet également, de manière fort pédagogique, de contraster ce qui se passe lorsqu'il est trop tard pour réformer une jeune imprudente, comme c'est le cas avec Lydia, et ce qui est possible lorsque les parents ou quelqu'un d'autre parviennent à reprendre la chose en main. Dans le contexte de l'interminable débat de société de l'époque sur l'éducation féminine, il est de la plus haute importance qu'on montre, vers la fin du roman, une Kitty soustraite à la mauvaise influence de sa sœur et sur la voie de la réforme (PP 385).

¹ Voir *supra*, 172-177, et plus particulièrement 175-176.

Mary Bennet : didactisme servi et didactisme raillé

Entre ces exemples et contre-exemples, Elizabeth et la lectrice-élève doivent trouver leur voie¹. En attendant, la coexistence dans le récit des deux personnages-types opposés et mutuellement valorisants que sont Lydia et Mary nourrit le comique du roman. Lorsque, comme elle le fait avec Mr. Collins à un autre moment, Lydia entre directement en collision avec Mary, l'effet d'incompréhension absolue de part et d'autre est d'un comique parfaitement bergsonien², chaque personnage poursuivant son idée fixe sans prêter la moindre attention à l'environnement social et communicatif :

“Oh! Mary,” said she, “I wish you had gone with us, for we had such fun! as we went along, Kitty and me drew up all the blinds, and pretended there was nobody in the coach; and I should have gone so all the way, if Kitty had not been sick; and when we got to the George, I do think we behaved very handsomely, for we treated the other three with the nicest cold luncheon in the world, and if you would have gone, we would have treated you too. And then when we came away it was such fun! I thought we never should have got into the coach. I was ready to die with laughter. And then we were so merry all the way home! we talked and laughed so loud, that anybody might have heard us ten miles off!”

To this, Mary very gravely replied, “Far be it from me, my dear sister, to depreciate such pleasures. They would doubtless be congenial with the generality of female minds. But I confess they would have no charms for *me*. I should infinitely prefer a book.”

But of this answer Lydia heard not a word. She seldom listened to any body for more than half a minute, and never attended to Mary at all.

(PP 222-23)

Mary joue un rôle particulier, cependant, dans cette série d'exemples et de contre-exemples. Comme Mr. Collins, elle est un personnage-leurre qui tout en faisant partie intégrale de la trame didactique du roman, permet de se moquer du didactisme. Il revient donc à Mary de jouer un rôle équivalent à, par exemple, la phrase du narrateur dans le dernier paragraphe de *Northanger Abbey*, laissant au lecteur le soin de décider de la leçon du récit et se moquant par là de l'obligation de débiter rituellement une telle leçon. Dans

¹ Lorsque j'emploie le terme « lectrice », j'évoque le cadre plus spécifique de la fiction didactique de l'époque et le lectorat majoritairement jeune et féminin auquel Austen pouvait s'attendre, à l'époque. Le terme « lecteur » sera toujours employé pour les perspectives analytiques plus générales.

² Voir *infra*, 239-240.

le chapitre V du troisième tome de *Pride and Prejudice* Elizabeth revient à Longbourn, la résidence des Bennet, après avoir été prévenue de la fugue de Lydia et de Wickham. Dans une séquence de type épreuve chaque personnage que nous n'avons pas encore vu réagir est testé par la nouvelle du désastre, d'abord Mrs Bennet, ensuite Kitty, et enfin Mary. Les paroles de Mary reconfirment la construction de son personnage, mais crée également un effet de distanciation vis-à-vis d'une réaction à la fugue platement et didactiquement convenue comme celle qu'exigerait par exemple un « conduct-book » écrit par Jane West :

[...] As for Mary, she was mistress enough of herself to whisper to Elizabeth with a countenance of grave reflection, soon after they were seated at table,

“This is a most unfortunate affair; and will probably be much talked of. But we must stem the tide of malice, and pour into the wounded bosoms of each other, the balm of sisterly consolation.”

Then, perceiving in Elizabeth no inclination of replying, she added, “Unhappy as the event must be for Lydia, we may draw from it this useful lesson; that loss of virtue in a female is irretrievable—that one false step involves her in endless ruin—that her reputation is no less brittle than it is beautiful,—and that she cannot be too guarded in her behaviour towards the undeserving of the other sex.”

Elizabeth lifted up her eyes in amazement, but was too much oppressed to make any reply. Mary, however, continued to console herself with such kind of moral extractions from the evil before them.

(PP 289)

Le narrataire est doucement poussé par la séquence « Elizabeth lifted up her eyes in amazement » à reconnaître, ou à se rappeler, le contrat de complicité qui le lie à Elizabeth ici et au narrateur de manière générale. On se moque à nouveau de Mary, qui une fois de plus se trompe dans la quête de valeurs constituée par le roman.

Ce qui frappe est que structurellement, dans ses grandes lignes, le roman dit à peu près ce que dit Mary ici, mais qu'Austen, comme par refus d'une expression aussi mécanique du message du texte, fait néanmoins lever les yeux de son héroïne au ciel face à une énonciation aussi compassée. Les torts de Lydia ne sont nullement contestés par le mouvement général du roman, et Elizabeth et Jane, en tout cas, sinon les autres sœurs, essaient bien de se reconforter mutuellement. La résistance ne s'exerce pas tant contre le fond de ce qui est dit, que contre le fait de l'exprimer d'une façon qui lui ôte toute valeur et toute vie.

Pour la lectrice qui comme Kitty serait récalcitrante vis-à-vis d'une leçon, Mary a donc deux fonctions importantes. D'abord, de par son exclusion elle donne l'impression

que ce que le roman a à dire n'a rien à voir avec les moralisations d'un pédant. Parallèlement, ce que montre le roman tout de même est mis en valeur comme un message vivant, et une négociation sensée et sensible sur le problème « Comment vivre ? », particulièrement lorsqu'on est une jeune femme confrontée à la réalité de la condition féminine et au moment de liberté peut-être le plus important pour une femme de l'époque, son choix de mari.

Mary ne sert pas uniquement à distancier du « conduct-book » le récit dans lequel elle se trouve, ou ne se réduit pas à ce rôle. Dans le réseau d'oppositions et de contrastes axiologiques portés par les personnages, elle représente une position qui s'offre à l'examen critique. Au-delà de la voix du didactisme comme genre littéraire, Mary incarne une absence de modération, de souplesse, de réserve. La répugnance que recèle le roman à son égard est héritée directement de la culture du XVIII^e siècle anglais, avec sa méfiance vis-à-vis des emportements religieux ou autres, son culte de ce qui s'appelait en anglais à l'époque « candour ». Cette valeur, que n'exprime pas tout à fait le terme français « candeur », ne concerne pas principalement l'ingénuité mais vise davantage un mélange de notions de franchise et surtout d'équilibre, d'impartialité, de refus du parti pris hâtif. Il est à rappeler que même Hannah More, l'évangélique assumée, rechigne à paraître demander aux parents de faire de leurs filles des « female dialecticians » ou des « scholastic ladies »¹. Les évangéliques eux-mêmes émaillent leurs discours de précautions rhétoriques destinés à les distinguer du fanatisme méthodiste ou pire, de l'« enthousiasme » des radicaux. Or Austen a vis-à-vis de la mouvance évangélique une attitude réticente. Il est donc d'autant moins surprenant de trouver la modération comme valeur prônée chez Austen en opposition aux systèmes d'idées ouvertement organisés, trop organisés, semble-t-on suggérer à chaque fois.

La question de la territorialité d'Austen permet donc d'aborder avec plus de clarté celle de l'inscription de ses romans dans le genre didactique, inscription certes quelque peu problématique pour les raisons que nous avons évoquées, mais bien réelle et porteuse de sens. On voit notamment à partir de l'exemple de *Pride and Prejudice* que cette inscription passe entre autres par la mise en œuvre d'un réseau de personnages-

¹ Sur le refus de l'enthousiasme voir *supra*, 141-142 et sur l'attitude de More envers les « dialecticiennes », 152.

repoussoirs qui se définissent les uns par rapport aux autres et permettent plus particulièrement au personnage de l'héroïne de se construire. Le Sujet, en termes greimasien, poursuit un itinéraire en acquérant des valeurs de par ses rencontres avec les autres personnages.

L'abstraction greimasienne fait de ces rencontres des épreuves, ou même des luttes. La lutte entre deux chevaliers ou entre un héros et un dragon, comme dans un conte simple, est ici remplacée soit par une épreuve pour le Sujet, soit par une lutte entre un Sujet principal et un Sujet secondaire, au cours de laquelle il y a attribution de valeurs. Au lieu d'acquérir des objets de valeur tels que poule aux œufs d'or, harpe chantante et autres, on acquiert des caractéristiques, des qualités. Or comme il a déjà été suggéré dans la partie du présent travail consacrée principalement à la sémiotique, et comme il est devenu plus clair au cours de l'analyse des codes de valeurs disponibles dans la territorialité d'Austen, la notion d'épreuve ne s'avère vraiment féconde en termes analytiques que si on y incorpore la notion de contrat.

Il n'est pas seulement nécessaire de comprendre le contrat axiologique pour comprendre les épreuves. Celles-ci n'apparaissent tout simplement pas, elles demeurent invisibles, si le lecteur n'est pas conscient des divers contrats qui les font exister. Cela ne veut pas dire que le but de la critique littéraire doit être, comme dans la tradition critique herméneutique, de déchiffrer ce que le texte « veut dire », mais plutôt qu'en termes d'analyse formaliste, certains procédés formels ne peuvent être commentés, voir même être discernés, indépendamment du sens, et ce sens n'existe pas en dehors des systèmes de codes où il puise son être. Deux exemples tirés de *Mansfield Park* le démontrent bien.

Contrat, épreuve et lutte éclairés par le contexte historique et culturel (1) : une conversation entre Maria, Julia, et Mrs. Norris.

Le premier exemple est la conversation entre Maria, Julia et Mrs. Norris, dans le chapitre II du premier tome, où il est question des lacunes dans la formation intellectuelle de Fanny. Une des deux cousines vient de se gausser de l'ignorance de Fanny en matière de géographie.

“Yes,” added the other; “and of the Roman emperors as low as Severus; besides a great deal of the Heathen mythology, and all the Metals, Semi-Metals, Planets, and distinguished philosophers.”

“Very true, indeed my dears, but you are blessed with wonderful memories, and your poor cousin has probably none at all. There is a vast deal of difference in memories, as well as in every thing else, and therefore you must make allowance for your cousin, and pity her deficiency. And remember that, if you are ever so forward and clever yourselves, you should always be modest; for, much as you know already, there is a great deal more for you to learn.”

“Yes, I know there is, till I am seventeen. But I must tell you another thing of Fanny, so odd and so stupid. Do you know, she says she does not want to learn either music or drawing.”

“To be sure, my dear, that is very stupid indeed, and shows a great want of genius and emulation. But all things considered, I do not know whether it is not as well that it should be so, for, though you know (owing to me) your papa and mamma are so good as to bring her up with you, it is not at all necessary that she should be as accomplished as you are;—on the contrary, it is much more desirable that there should be a difference.”

(MP 18-19)

Ce passage, situé très tôt dans le roman, contribue largement à construire les personnages de Maria et de Julia, et à consolider la construction du personnage Mrs. Norris. En termes sémiotiques, l'acteur Mrs. Norris semble en fait cumuler une fonction actantielle de Sujet (secondaire) avec celle d'anti-Destinateur, ou Destinateur rival¹. Au-delà du fait que c'est elle qui opère la manipulation qui lance l'action au début du roman, en faisant venir Fanny au domaine des Bertram, elle propose constamment, comme ici, de faux cadres d'évaluation, selon des critères que le lecteur est censé rejeter.

¹ Voir GREIMAS et COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.I, 16.

Dans la structure complexe et multidimensionnelle du roman, cependant, Mrs. Norris est également un Sujet parmi les autres et traverse des épreuves comme les autres Sujets. Ici, elle se voit attribuer des qualités dans des cadres de référence ou contrats que le lecteur supposé, ou narrataire, partage. On observe la réaction des protagonistes par rapport à une situation qui les teste. Mais il est non seulement impossible de rendre compte de ce qui transparait de l'épreuve sans tenir compte d'une codification culturelle particulière, une partie de l'épreuve demeure entièrement invisible. Il s'agit, ici, de la question de l'éducation des jeunes filles, et l'opinion de tel ou tel protagoniste vis-à-vis de cette question sera toujours déterminante pour la construction du personnage concerné. Il y a certes des cadres plus universels, comme l'archétype assimilable à celui qui se trouve dans « Cendrillon ». Ce cadre-là reflète sans doute, comme on l'a vu, un drame psychologique intérieur sans cesse renouvelé et lié au développement du moi de l'enfant¹. Pour ce qui concerne Mrs. Norris, confrontée à la question des connaissances de Fanny, elle confirme à nos yeux qu'elle est bien l'archétype de la fausse mère, ce même archétype présent dans « Cendrillon » et rempli dans le conte par la belle-mère. Austen en fait une variante stylistique en faisant parler Mrs. Norris avec une hypocrisie et une modération trompeuse qui rappellent celles de Mrs. Candour dans le *School for Scandal* de Sheridan. En affirmant donc avec une générosité toute particulière que Maria et Julia doivent prendre Fanny en pitié pour sa stupidité et son ignorance, et que c'est en fait une bénédiction de toute manière qu'elle soit stupide et ignorante, Mrs. Norris fournit une variante de l'archétype de la mère au sein fielleux, imprégnée d'une délectation très XVIII^e siècle pour les double-sens assassins. Concernant Maria et Julia, il est frappant de voir que le narrateur ne se donne pas la peine de préciser laquelle des deux parle. Ceci renforce une sorte de syncrétisme sororal du même type que celui rencontré dans *Pride and Prejudice* avec Lydia et Kitty. Qu'elles soient supérieures en nombre traduit du point de vue des archétypes et des phénomènes psychologiques qu'elles reflètent la menace ressentie par le moi en développement à l'égard des frères et des sœurs².

¹ Voir *supra*, 66-67.

² Voir également *supra*, 66-67.

Le rejet de la « Genteel education »

Ce fonctionnement par archétype, cependant, n'épuise pas l'organisation du sens et sa relation avec les personnages au cours de l'extrait. La question de l'éducation des filles sollicite des réactions qui sont à scruter minutieusement. D'abord, Austen manipule ses trois marionnettes pour qu'elles fassent preuve d'un grand attachement aux « accomplishments », cet attirail de talents féminins obligatoires que l'obligation prive de sens et qui ne servent qu'à être décorative et à attirer des maris potentiels. Dans cette perspective, que Fanny ne veuille pas étudier la musique ou le dessin montre en fait une distance méritoire par rapport à l'éducation de bon ton conventionnel (anglais : « genteel education »). En prenant une héroïne issue d'une famille pauvre, les Price de Portsmouth, Austen peut se permettre d'aller plus loin dans cette direction qu'avec ses autres héroïnes, dont il n'entre guère dans la logique de leurs personnages de ne pas du tout s'intéresser aux « accomplishments ». Elle n'aurait pas pu le faire sans les rendre ostentatoirement exceptionnels, trop évidemment hors normes. Austen ne crée pas généralement de telles héroïnes, aussi bien pour des raisons de réalisme sociologique, l'éducation de bon ton étant impossible à éviter dans les milieux représentés dans son œuvre, que par un certain anti-individualisme conservateur. De fait, en dehors de Fanny, il va de soi que toutes ses héroïnes savent dessiner, chanter et jouer du piano.

Une certaine distance est prise par rapport aux « accomplishments » de par l'insistance sur la médiocrité plus ou moins marquée des héroïnes dans ces disciplines, ainsi que l'absence d'états d'âme à ce sujet. Cette indifférence se ressent dans la narration de *Northanger Abbey*, où l'on se moque de la prétendue importance de la capacité à dessiner et à parler français pour prétendre être une héroïne digne de ce nom (NA 14-15). Dans *Pride and Prejudice*, le narrateur précise que les faiblesses au piano d'Elizabeth sont compensées par son manque de prétention et sont préférables à l'affectation de Mary (PP 25). Dans le chapitre VIII du premier tome, au cours d'une discussion des « accomplishments » très révélatrice, la distance ironique d'Elizabeth par rapport à ces talents décoratifs est contrastée avec les gages donnés aux conventions et la ruse prédatrice montrées par Caroline Bingley. De manière significative, Darcy démontre une préférence nette, et décisive dans la quête de valeurs que constitue le roman, pour

l'attitude d'Elizabeth. (PP 39-40). Darcy confirme cette préférence plus tard en félicitant Elizabeth pour sa conversation intelligente, et en attribuant son adresse dans ce domaine à son attitude sainement critique vis-à-vis des autres capacités exigées conventionnellement d'une jeune femme (PP 175-76). Dans *Persuasion*, une opposition se crée entre Anne Elliot et les sœurs Musgrove sur la base de ces talents conventionnels et cette opposition donne l'avantage à Anne parce que, précisément, elle ne les possède pas :

[...] Henrietta and Louisa, young ladies of nineteen and twenty, [...] had brought from a school at Exeter all *the usual stock of accomplishments*, and were now, like thousands of other young ladies, living to be fashionable, happy, and merry. [...] Anne always contemplated them as some of the happiest creatures of her acquaintance; but still, saved as we all are by some comfortable feeling of superiority from wishing from the possibility of exchange, she would not have given up her own more elegant and cultivated mind for all their enjoyments [...].

(P 40-41, je souligne)

Cette question est moins explorée dans *Sense and Sensibility*. Dans *Emma*, elle est quelque peu floue dans la mesure où Jane Fairfax semble être montrée comme ce que l'héroïne aurait pu être si elle s'était appliquée en matière de dessin, de musique etc., mais l'indifférence relative d'Emma vis-à-vis de ces vétilles peut être interprétée comme quelque chose qui, tout compte fait, la rend attrayante. George Knightley, finalement, préfère Emma à Jane Fairfax. On peut donc dire que dans la plupart des romans excepté *Mansfield Park*, il est important que les héroïnes ne soient pas particulièrement talentueuses dans les domaines privilégiés par l'éducation de bon ton. Simplement, on ne va pas plus loin que de les représenter comme des jeunes femmes légèrement atypiques. Au cours des deux premières décennies du XIX^e siècle la question de l'utilité de l'éducation conventionnelle des jeunes filles est devenue monnaie courante. La notice biographique fournie par Henry Austen à l'édition posthume de *Persuasion* et de *Northanger Abbey* en 1817 est un document à lire avec méfiance, tant il s'efforce de léguer à la postérité une version aseptisée de la vie de l'écrivain, mais l'attitude qu'il révèle vis-à-vis des talents encouragés chez les jeunes filles est intéressante parce que Henry paraît bien conscient des opinions qu'il faut désormais adopter à leur égard (je souligne) :

[S]he was formed for elegant and rational society, excelling in conversation as much as in composition. *In the present age it is hazardous to mention accomplishments.* Our authoress would, probably, have been inferior to few in such acquirements, had she not been so superior in most higher things. She had not only an excellent taste for drawing, but, in her earlier days, evinced great power of hand in the management of the pencil. Her own musical attainments she held very cheap. Twenty years ago they would have been thought more of, and twenty years hence many a parent will expected their daughters to be applauded for meaner performances. She was fond of dancing, and excelled in it.¹

Au-delà de la disgrâce dans laquelle est visiblement tombé ce type d'éducation, on remarque qu'une certaine ambiguïté est tout de même entretenue, et qui ressemble à l'ambiguïté qu'on trouve dans la plupart des romans d'Austen. Henry se sent obligé à la fois d'affirmer que son héroïne, en l'occurrence sa sœur, était au-dessus de ces talents sans importance, mais qu'elle aurait pu briller si elle avait voulu, et qu'en fait, finalement, elle dessinait, jouait du piano et dansait très bien tout de même. L'impression dégagee est qu'il était tout aussi mal vu à l'époque d'être totalement absorbé par la poursuite des « accomplishments » que de se croire autorisé à les négliger entièrement. C'est bien l'attitude ressentie dans les autres romans que *Mansfield Park*. Fanny, quant à elle, possède un côté messianique de par ses origines humbles et ses souffrances qui rend acceptable son caractère exceptionnel. Avec Fanny, Austen pouvait se permettre de créer une héroïne réellement en dehors des normes éducatives des milieux qu'elle représentait dans ses romans.

Le jugement de Maria/Julia peut donc être considéré comme une performance dans une épreuve qui attribue au personnage une marque ou trait sémantique, identifiant ses paroles comme issues d'un certain discours codifié, celui de l'éducation féminine de bon ton. Ces paroles sont d'ailleurs validées, déclarées valables, par l'anti-Destinateur Mrs. Norris.

La « genteel education » était une des cibles de Hannah More, mais elle avait été précédée par des auteurs aussi divers que Choderlos de Laclos en France, Maria Edgeworth, l'écrivain progressiste modéré, voire Wollstonecraft dont More considérait

¹ La « Biographical Notice of the Author », de Henry Austen, datée du 13 décembre 1817, figure dans l'édition d'origine de *Northanger Abbey* et de *Persuasion* comme dans l'édition de référence du présent travail, le passage cité étant de la page 5.

qu'elle était son ennemie déclarée. L'attaque venait pratiquement de tous les bords politiques, mais comme on l'a vu, les romans d'Austen, et *Mansfield Park* encore plus que les autres, s'inscrivent plus facilement dans les ambiguïtés conservatrices de More vis-à-vis de l'éducation féminine que dans les ambiguïtés radicales de Wollstonecraft. En somme, More reproche à l'éducation féminine conventionnelle d'être trop propice à la vanité, fondés sur des « accomplishments » qui ne sont que des appâts propres à attirer des soupirants avant le mariage et ne préparant pas les jeunes filles à la vie conjugale elle-même. Au contraire, formées uniquement à plaire et à attirer et non à réfléchir, au mieux, selon More, elles sont de piètres compagnes et mères, et au pire, elles continuent à chercher à attirer l'attention masculine. C'est exactement ce qui se passe avec Maria Rushworth à la fin de *Mansfield Park*. D'abord fiancée puis mariée avec Mr. Rushworth, elle ne peut s'empêcher de continuer à chercher à plaire avant tout, et en fait se laisse séduire par Henry Crawford. Il est également significatif, de ce point de vue, que Maria/Julia concède qu'elle a encore beaucoup à apprendre, du moins, « jusqu'à [ses] dix-sept ans ». Tout le sens des critiques de More est que l'éducation des filles ne sert qu'à les rendre séduisantes en vue du mariage, ce qui suit ne faisant l'objet d'aucun projet éducatif.

Un rapport de méfiance vis-à-vis des connaissances des Lumières

Il faut enfin voir dans cette épreuve caractérisante que traversent Maria/Julia et Mrs. Norris quelque chose sans doute de plus spécifiquement austénien, le rejet des connaissances ou du moins la méfiance vis-à-vis de celles-ci. Cette méfiance est certes propre à l'écrivain, mais trouve aussi un certain écho dans la réaction anti-jacobine davantage que dans les courants progressistes issus des révolutions bourgeoises de l'époque ou liés à celles-ci. La différence d'attitude adoptée envers les connaissances et la raison départage fondamentalement les deux grands camps politiques de l'époque, bien plus que l'attitude vis-à-vis d'autres questions. Le rejet du mode sentimental, par exemple, était partagé par les courants jacobins et anti-jacobins, le moi selon Locke et

Hume tendant à être supplanté soit par un moi dirigé par le devoir, soit par un moi mû par la raison. Mais le rejet de la raison et des connaissances est très spécifiquement anti-progressiste. Les conservateurs de l'époque ne parviennent pas, bien sûr, à éviter le vocable « reason », mais lorsqu'ils s'en servent, il s'agit toujours d'une idée du vrai sur laquelle il est inutile voire dangereux de s'interroger trop longtemps. On voit cette attitude clairement chez Austen dans le comportement de ces dépositaires de valeurs positives que sont Darcy ou Knightley, héros qui ne parlent que peu, et prennent des décisions représentées comme s'imposant d'elles-mêmes. Knightley s'oppose directement à Frank Churchill à cet égard dans sa façon de s'appuyer sur une conception du devoir comme allant de soi, quelque chose que l'homme de valeur voit immédiatement et applique immédiatement sans se perdre dans des méandres verbeux et philosophiques, comme le montre cette affirmation déterminante pour la construction de son personnage dans le chapitre XVIII du premier tome d'*Emma* :

“There is one thing, Emma, which a man can always do, if he chuses, and that is, his duty; not by manœuvring and finessing, but by vigour and resolution. It is Frank Churchill's duty to pay this attention to his father. He knows it to be so, by his promises and messages; but if he wished to do it, it might be done. A man who felt rightly would say at once, simply and resolutely, to Mrs. Churchill—'Every sacrifice of mere pleasure you will always find me ready to make to your convenience; but I must go and see my father immediately. I know he would be hurt by my failing in such a mark of respect to him on the present occasion. I shall, therefore, set off to-morrow.'—If he would say so to her at once, in the tone of decision becoming to a man, there would be no opposition made to his going.”
(E 146)

La question est certes complexifiée par la réponse d'Emma, qui ironise quelque peu sur la facilité de la résolution et la virilité masculine lorsque l'on est financièrement indépendant, comme Knightley, par rapport à la difficulté représentée par une telle audace lorsque l'on ne l'est pas, comme Churchill. Mais cette complexité ne déstabilise pas fondamentalement la préférence donnée par le roman à l'attitude de Knightley, méfiant des raisonnements prolixes voire du verbe en général. C'est un des éléments, par exemple, qui permettent de deviner à l'avance l'union de Knightley et d'Emma, comme par exemple lors de la scène de neige à Randalls dans le chapitre XV du premier tome :

[W]hile the others were variously urging and recommending, Mr. Knightley and Emma settled it in a few brief sentences: thus—

“Your father will not be easy; why do not you go?”
 “I am ready, if the others are.”
 “Shall I ring the bell?”
 “Yes, do.”
 And the bell was rung, and the carriages spoken for.

(E 128)

Knightsley a presque le monopole du terme « rational » dans *Emma*, s'en servant de manière appuyée en dialogue quatre fois au cours du roman, mais lorsqu'il l'emploie, il ne s'agit nullement de la raison des Lumières ou de la philosophie, au contraire¹. L'attitude de Knightsley, et globalement celle d'Austen avec lui, envers la raison, est dans les grandes lignes celle de Burke dans les *Reflections on the French Revolution*, c'est-à-dire sceptique. Les méditations de Burke ne diffère de celles de Knightsley que par leur sujet ouvertement politique :

We have an inheritable crown; an inheritable peerage; and an house of commons and a people inheriting privileges, franchises and liberties, from a long line of ancestors.

This policy appears to me to be the result of profound reflection; or *rather the happy effect of following nature, which is wisdom without reflection, and above it.* [...]

We procure reverence to our civil institutions on the principle upon which nature teaches us to revere individual men; on account of their age; and on account of those from whom they are descended. All your *sophisters* cannot produce any thing better adapted to preserve a *rational and manly freedom* than the course that we have pursued, who have chosen *our nature rather than our speculations, our breasts rather than our inventions*, for the great conservatories and magazines of our rights and privileges.²

La méfiance vis-à-vis des connaissances et de la raison est une des thématiques les plus chères à Austen et un des traits les plus caractéristiques de son œuvre. Comme on l'a vu,

¹ « A straight-forward, open-hearted man, like Weston, and a rational unaffected woman, like Miss Taylor, may be safely left to manage their own concerns » (13) ; « [A]s to a rational companion or useful helpmate, [Robert Martin] could not do worse [than Harriet Smith] » (61) ; « I can allow for the fears of the child, but not of the man. As [Churchill] became rational, he ought to have roused himself and shaken off all that was unworthy in their authority » (148) ; « [Churchill] trifles here [...] as to the temptation. He knows he is wrong, and has nothing rational to urge » (445). De manière significative, son frère John l'emploie à la page 111, ce qui contribue à le construire comme personnage avec un lien de parenté avec George. Harriet s'en sert à la page 338, mais dans un sens plus faible et général bien que non dépourvu d'intérêt. La narration l'emploie douze fois (6, 93, 164, 165, 332, 377, 390, 422, 423, 440, 468, 475), deux occurrences étant étroitement liées à des références aux frères Knightsley : 93 pour John et 422 pour George (« [I]f to these losses, the loss of Donwell were to be added, what would remain of cheerful or of rational society within their reach ? Mr. Knightsley to be no longer coming there for his evening comfort ! »).

² Edmund BURKE, *Reflections on the Revolution in France* 33-35, je souligne.

Hannah More met également en garde contre les « female dialecticians » mais écrit elle-même en érudite, ayant passé sa jeunesse à fréquenter des cercles mondains et lettrés, en particulier le cercle Bluestocking d'Elizabeth Montagu (1720-1800) qui l'a amenée à côtoyer des figures littéraires telles que Horace Walpole et Samuel Johnson. More est déchirée entre d'une part son amour pour les lettres et le savoir et d'autre part sa croyance que l'humanité en général et les femmes en particulier devraient éviter toute posture prométhéenne, afin de se montrer humbles devant Dieu. On analysera volontiers cette humilité devant Dieu comme une humilité fort commode devant l'ordre social existant, et comme une humilité que More dans la pratique se contente surtout de recommander aux autres, mais voilà en tout cas la présentation qu'elle en fait.

Austen partage avec More ce scepticisme de principe vis-à-vis de l'érudition, de la raison abstraite, et du savoir théorique, mais à la différence de More, l'applique de bon cœur. Une des raisons pour lesquelles elle estime si peu More semble même être qu'elle trouve que l'écrivain évangélique contrevient à ses propres principes d'humilité et de simplicité, comme en témoigne un échange avec Cassandra Austen à propos de l'orthographe du nom du héros de *Cælebs in Search of a Wife*. Austen avait apparemment dans une lettre précédente mal épilé le titre, négligeant d'écrire « Cœlebs » avec l' « œ » grec. Sa sœur lui signale l'erreur, et Austen répond comme suit :

I am not at all ashamed about the name of the Novel, having been guilty of no insult towards your handwriting; the Diphthong I always saw, but knowing how fond you were of adding a vowel wherever you could, I attributed it to that alone—& the knowledge of the truth does the book no service; the only merit it could have, was in the name of Caleb, which has an honest, unpretending sound; but in Cœlebs, there is pedantry & affectation.—Is it written only to Classical Scholars?¹

Cette hostilité envers l'érudition va de pair chez Austen avec un certain scepticisme quant à la possibilité même du savoir. On les retrouve dans la célèbre lettre de réponse de 1815 à James Stanier Clarke, le chapelain du Prince Régent et futur Georges IV. Clarke avait proposé à Austen d'écrire un roman ayant pour sujet un pasteur fort lettré². La demande

¹ Lettre à Cassandra Austen, datée du 30 janvier 1809, ed. CHAPMAN, *Letters* 259.

² Première proposition dans une lettre à Jane Austen de la part de James Stanier Clarke datée du 16 novembre 1815, ed. CHAPMAN, *Letters* 429-30, première réponse d'Austen datée du 11 décembre 1815 ; proposition réitérée par Clarke dans une lettre datée de décembre, probablement du 21 décembre, 1815, *Letters* 446-46, nouvelle proposition pour un roman ayant pour sujet la dynastie de Cobourg dans une lettre

provoque une lettre de refus polie de la part d'Austen dans laquelle elle affirme modestement ne pas être à la hauteur, et aussi une réaction nettement moins respectueuse, à savoir la rédaction d'un « Plan pour un Roman », sans doute en 1816¹. Austen s'y amuse à ridiculiser le pédantisme et la lourdeur, le manque de finesse auxquels aurait abouti, à ses yeux, la proposition de Clarke, le roman projeté s'en prenant tout particulièrement à l'érudition absurde du héros et de sa fille.

Ce recul face à la connaissance abstraite est parfois relevé comme un signe de ce qui serait la dimension subversive des écrits d'Austen, voire de leur féminisme ou proto-féminisme, au motif qu'Austen rejeterait les connaissances en raison de la mainmise des hommes sur celles-ci. On signale comme preuve supplémentaire dans ce dernier cas le commentaire émanant de Catherine Morland dans *Northanger Abbey* à l'égard de cette forme de connaissance qui est l'Histoire:

“[History] tells me nothing that does not either vex or weary me. The quarrels of popes and kings, with wars or pestilences, in every page; the men all so good for nothing, and hardly any women at all—it is very tiresome: and yet I often think it odd that it should be so dull, for a great deal of it must be invention. [...]”

(NA 108).

La pique envoyée ici à la domination masculine n'est pas sans importance, mais le questionnement des connaissances en général est plus significatif. Le roman accorde à cet endroit le regard naïf et lucide de l'enfant à Catherine qui lui permet de remettre en cause le savoir, ce que personne dans le camp conservateur ne songerait à faire sérieusement, alors même que ce sentiment est fort répandu dans ce même camp. La naïveté de Catherine permet d'exprimer quelque chose qui ne peut pas être réellement appliqué, mais qui est ressenti par le lecteur conservateur comme vrai tout de même. Il sourit et soupire un peu, se dit que l'héroïne dit vrai mais que les choses sont ainsi, et puis passe à la suite. Les connaissances fondent une croissance de la richesse nationale dont la plupart des membres des classes dominantes tirent largement profit, mais cette croissance s'accompagne d'un changement graduel du mode de production et un bouleversement

datée du 27 mars 1816, *Letters* 451, refus poli réitéré dans une lettre d'Austen datée du 1^{er} avril 1816, *Letters* 452-453.

¹ Manuscrit d'Austen édité en entier pour la première fois par R.W.CHAPMAN en 1926, reproduit dans l'édition des *Minor Works* utilisée ici, MW 428-30.

concomitant de l'ordre social, et par là, s'accompagne également de nouvelles pressions et frictions socio-politiques. Dans les *Reflections* de Burke, cette perception du progrès du savoir au cours du siècle des Lumières, serviteur qui en quelque sorte s'est retourné contre ses maîtres, est on ne peut plus claire :

The nobility and the clergy, the one by profession, the other by patronage, kept learning in existence, even in the midst of arms and confusions, and whilst governments were rather in their causes than formed. Learning paid back what it received to nobility and to priesthood; and paid it with usury, by enlarging their ideas and by furnishing their minds. Happy if they had all continued to know their indissoluble union, and their proper place! Happy if learning, not debauched by ambition, had been satisfied to continue the instructor, and not aspired to be the master! Along with its natural protectors and guardians, learning will be cast into the mire, and trodden down under the hoofs of a swinish multitude.¹

Pour ce qui concerne l'Histoire, il faut concéder que Burke s'en sert amplement pour défendre sa cause et pour mettre en avant notamment sa propre vision de la révolution anglaise de 1688-89². Il fait de l'Histoire ce qu'il veut, exactement ce qu'Austen reproche implicitement aux historiens par le biais de la remarque de Catherine Morland, ou celui de la parodie de travail d'historien qu'est la « History of England » de ses écrits de jeunesse³. Burke le Whig, malgré ses propres instabilités idéologiques, dont les *Reflections* font partie d'un certain point de vue, se sent plus ordinairement à l'intérieur des structures du pouvoir sous une forme ou une autre ; et il se sent plus intégré à l'Histoire, plus acteur de la grande chaîne des événements qui ont construit son pays tels que l'Histoire Whig les représente, que ne se le sent Austen. La méfiance vis-à-vis des connaissances est une attitude conservatrice liée à la croyance qu'il faut se soumettre à Dieu et à ce qui est, une croyance qui s'oppose à toute posture humaine perçue comme orgueilleuse ou prométhéenne, une croyance en la limitation humaine et en la limitation de ce qui est possible dans la vie ici-bas. Cette méfiance est partagée par Burke tel que s'exprimant dans les *Reflections* et par Austen, mais Austen l'étend plus volontiers à l'Histoire. Elle le fait individuellement et aussi en tant que membre d'un sous-groupe des classes dominantes qui se sent en marge des transformations historiques et a l'impression

¹ BURKE, *Reflections on the Revolution in France* 79.

² BURKE, *Reflections on the Revolution in France* 16-32.

³ Voir *supra*, 140-141.

d'être dé-légitimé et oublié par l'Histoire Whig.

L'attitude de Maria/Julia et de Mrs. Norris à l'égard de l'Histoire, dans le contexte de son importance dans l'éducation des filles et des jeunes femmes, s'inscrit donc dans une série fort complexe de contrats implicites de valeurs, ou de codes partagés. On a vu dans la partie consacrée à la sémiotique que l'épreuve dans la théorie greimasienne consiste en l'attribution d'une marque au Sujet, cette marque étant reconnue par le Destinateur/manipulateur qui déclenche le parcours du Sujet. Pour Greimas ces notions reposent initialement sur l'idée que le récit est une projection linéaire des conditions même de la communication. La reconnaissance de marques attribuées dans des épreuves correspond à la reconnaissance continuelle de marques linguistiques à l'intérieur d'un système tel qu'une langue naturelle. Ici, il s'agit non pas d'une langue naturelle mais de systèmes culturels, de codes constituant le *déjà-lu* de groupes dont les territoires culturels et axiologiques se chevauchent considérablement ou presque entièrement. Telle ou telle épreuve ne sera visible, ne sera lisible, que si le lecteur réel a accès aux codes que le lecteur implicite est censé partager. Ici, que Julia/Maria connaisse tous les noms des empereurs romains et soit versée dans la mythologie païenne lui attribue une marque ou une série de marques. Ces marques contribuent à la construire comme un personnage faisant partie des forces opposées à l'héroïne et à l'itinéraire que cette dernière doit trouver pour être progressivement construite elle-même.

Une conclusion méthodologique sur ce premier exemple semble s'imposer. Il faut en effet souligner à nouveau le fait que malgré la validité opératoire de la notion d'épreuve, le fonctionnement du sens n'est pas limité à l'intérieur du texte lui-même. Les mouvances formalistes et structuralistes du XX^e siècle, dès Saussure, ont cherché à donner un sens autre à la linguistique que la recherche diachronique étymologique, à en faire une linguistique du sens et démontrer que ce sens étudié sous l'angle synchronique fonctionne en système, sans rapport nécessaire ou prédéterminé avec la réalité référentielle. L'effet de cette déstabilisation a été positif pour le savoir puisqu'elle met en cause les visions figées du réel et contribue à mettre en lumière son filtrage idéologique. Ce qui ne risquait guère d'être durablement accepté dans l'approche structuraliste, en revanche, était son désintérêt pour l'Histoire. Les raisons de ce déni sont d'ailleurs sans doute plus à chercher du côté d'un esprit de révolte contre l'Histoire des Grands (et en littérature, de l'Homme et son Œuvre) que du côté des principes théoriques du structuralisme. En effet,

dans ce qui est considéré comme le principe fondateur des divers structuralismes européens, pour toute la mouvance jusqu'à Greimas et ses contemporains, Saussure postule l'existence d'un système-langue à partir duquel la parole individuelle est générée. Comment, dès lors, ne s'intéresser qu'à cette seule parole ou pratique individuelle qui, pour ce qui concerne la littérature, serait le seul texte isolé de toute donnée issue de l'Histoire culturelle ? Comment justifier de ne pas chercher à reconstituer le système (« langue ») du moment et du milieu donné qui permet de générer la parole individuelle ? L'esquive pratiquée dans beaucoup d'écrits structuralistes a été, en littérature, de s'intéresser à la façon dont le texte montre qu'il n'est pas le reflet de l'âme de son créateur mais est en réalité issu d'un système, sans s'intéresser à ce système lui-même. En d'autres termes, on détourne le projet structuraliste vers la seule étude des phénomènes de mise en abyme, approche qui semble très vite atteindre ses limites si elle est appliquée à l'exclusion de toute autre considération.

Contrat, épreuve et lutte éclairés par le contexte historique et culturel (2) : la scène dans la chapelle de Sotherton et la question évangélique.

La lutte, donc, figure à laquelle la sémiotique s'est beaucoup intéressée, et qui est une variante de celle de l'épreuve, s'avère également invisible dans le texte si l'on ne tient pas compte des données contextuelles qui font l'objet du travail sémantique. L'exemple de la scène dans la chapelle de Sotherton de *Mansfield Park* est éclairant à cet égard.

On se rappellera qu'en sémiotique, on peut représenter l'épreuve plus spécifiquement en termes de lutte, de la manière suivante :

$$S \cup O \cap -S \longrightarrow S \cap O \cup -S^1$$

Une jonction entre un Sujet et un Objet s'effectue au détriment de la jonction entre l'anti-Sujet et le même Objet. On pourrait a priori se demander légitimement pourquoi on ne se contente pas de dire que quelqu'un prend quelque chose à quelqu'un d'autre. Mais ce niveau d'abstraction a l'avantage de ne pas renvoyer à une possession réelle et de faire apparaître un procédé formel en commun entre le conte de fée du type de « Jack and the Beanstalk », où Jack arrache objet de valeur après objet de valeur au méchant géant, et ce qui se passe entre Fanny Price et Mary Crawford dans la chapelle à Sotherton, au chapitre IX du premier tome. On ne saurait parler dans ce dernier cas de lutte réelle, et pourtant la construction des deux personnages passe bien dans cette scène par une distribution d'objets, en l'occurrence de caractéristiques, provoquée par le test de la question de la religion. Le lieu où se déroule la scène étant une chapelle, précisément, il s'agit plus particulièrement de la question de l'expérience religieuse collective plutôt qu'individuelle, et indirectement de la communauté organique que devrait constituer tous les membres du château et de son domaine. Mrs. Rushworth est en train de relater l'histoire de la chapelle à Fanny, à Mary, et aux autres :

“This chapel was fitted up as you see it, in James the Second's time. [...] It is a handsome chapel, and was formerly in constant use both morning and evening. Prayers were always read in it by the domestic chaplain, within the memory of many. But the late Mr. Rushworth left it off.”

“Every generation has its improvements,” said Miss Crawford, with a smile, to Edmund.

Mrs. Rushworth; and Edmund, Fanny, and Miss Crawford remained in a cluster together.

“It is a pity,” cried Fanny, “that the custom should have been discontinued. It was a valuable part of former times. There is something in a chapel and a chaplain so much in character with a great house, with one's ideas of what such a household should be! A whole family assembling regularly for the purpose of prayer is fine!”

“Very fine indeed!” said Miss Crawford, laughing. “It must do the heads of the family a great deal of good to force all the poor housemaids and footmen to leave business and pleasure, and say their prayers here twice a day, while they are inventing excuses themselves for staying away.”

“That is hardly Fanny's idea of a family assembling,” said Edmund. “If the master and mistress do *not* attend themselves, there must be more harm than good in the custom.”

“At any rate, it is safer to leave people to their own devices on such subjects.”

¹ Il est sans doute utile de rappeler que le symbole « \cup », en sémiotique, représente la disjonction, le symbole « \cap » représentant la jonction. Voir *supra* 86-90.

Every body likes to go their own way—to choose their own time and manner of devotion. The obligation of attendance, the formality, the restraint, the length of time—altogether it is a formidable thing, and what nobody likes [...].”

For a few moments she was unanswered. Fanny coloured and looked at Edmund, but felt too angry for speech [...].

(MP 86-87)

Comme les autres scènes clés à Southerton, cette scène se prête aux outils analytiques de Greimas et de Propp de manière fort séduisante. On y décèle un écho, sur le plan des archétypes, du déplacement perçu par Propp comme une fonction essentielle du conte et conçu par Greimas comme un « séjour dans un ailleurs sans relation avec l’ici du récit »¹. On peut parler de déplacement dans un espace paratopique, pour employer la terminologie greimasienne. Il s’agit de l’espace où les compétences sont acquises, où le Sujet se qualifie pour l’épreuve décisive. L’espace paratopique est comparable à l’espace topique du récit, celui représenté dans ce roman par le domaine de Mansfield lui-même, l’ici du récit en question. La sorte d’exil que vit Fanny à Portsmouth peut être considéré au même titre comme un déplacement dans un espace hétérotopique, radicalement différent de celui de l’ici du récit.

Mais l’épreuve ou lutte qui se déroule dans la chapelle ne ressort comme telle pour l’analyse que si ses enjeux sont connus, si l’on a accès aux cadres à l’intérieur desquels une reconnaissance sera possible du processus de marquage qui a lieu, une reconnaissance des codes maniés par Fanny Price et Mary Crawford. En ce qui concerne Fanny, et selon un paradigme maintes fois constaté chez Austen, il faut même parler de reconnaissance emboîtée, de jugements de jugements, la réaction de l’héroïne vis-à-vis des affirmations de l’anti-héroïne étant elle-même matière à reconnaissance.

Le degré de respect exprimé pour la chapelle par les deux personnages est significatif à plusieurs niveaux. Fanny elle-même, dans un passage précédent, s’en dit déçue, mais parce qu’elle s’attendait à quelque chose de plus vieux, de plus solennel, de plus enraciné (MP 85-86). Mary trouve la chapelle déjà bien trop solennelle telle qu’elle est, et estime qu’il est parfaitement compréhensible voire positif qu’elle soit délaissée. La lutte sémiotique dont le lecteur informé témoigne distribue les valeurs à rattacher aux deux personnages, et continue à consolider le statut de Fanny en tant qu’héroïne face à cette

anti-héroïne et héroïne rivale qu'est Mary. Edmund semble être placé sur le poste actantiel de Destinateur, évaluant les parcours des deux femmes, une partie des codes culturels de l'époque aidant. Si l'on connaît la suite du roman on sait qu'un aspect fondamental de la subtilité du jeu formel est de faire d'Edmund, tout comme de Sir Thomas Bertram, un Destinateur défaillant. Mais pour l'instant il remplit bien la case nécessaire sur l'échiquier actantiel, fournissant un regard évaluant qui aide à focaliser celui du lecteur, dont la complicité axiologique, soit dit en passant, sera mis à aussi rude épreuve que le statut d'Edmund, puisque le lecteur sera amené à douter de tout avant de rallier Fanny à la fin du roman.

La chapelle de Sotherton et la société organique

Les enjeux axiologiques fondamentaux dans la scène concernent les valeurs burkéennes de la société hiérarchique et organique, d'une part, et d'autre part, problématique liée à la première, la question de la dévotion religieuse collective opposée au recueillement individuel. Ce que Fanny a à dire sur le rôle de la chapelle met en avant l'utilité de cette dernière pour rassembler la communauté organique dans sa totalité, du châtelain jusqu'au plus humble des domestiques, devant Dieu et dans un même lieu. Or dans la réponse de Mary Crawford, les domestiques n'apparaissent pas tant comme des composantes de la grande chaîne de l'être, liés à leurs supérieurs par un contrat implicite de devoirs réciproques, que comme des individus, liés à la famille du château uniquement par des raisons matérielles, obligés de délaissé « travail et loisirs » pour venir prier dans la chapelle. En outre, Miss Crawford représente la famille du châtelain comme elle-même peu respectueuse de son devoir de conduite exemplaire, et elle semble se complaire dans cette image décadente de ceux qui sont censés être les guides de la société. Les thèmes évangéliques de « Reform or Ruin » sont très présents dans le passage, puisqu'Edmund relève explicitement la question de la conduite exemplaire en affirmant que si le maître et

¹ GREIMAS, *Sémantique structurale* 199. Sur la localisation spatio-temporelle, voir aussi GREIMAS et COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné du langage* t.1, 214-216 et 397.

la maîtresse de la maison n'assistent pas aux prières, il vaudrait mieux qu'il n'y ait pas de prières du tout. Ce qui est sous-entendu est que, à défaut de pouvoir empêcher l'irresponsabilité et la défaillance morale et religieuse chez les gens de haut rang, il faut surtout éviter toute situation qui l'exposerait.

Il faut noter que sur le plan formel de la construction des personnages, Edmund joue son rôle de Destinateur puisqu'il effectue, en termes greimasien, une reconnaissance des marques affectées au personnage. Il dit à Mary : « *That is hardly Fanny's idea of a family assembling* ». L'emploi de l'anaphore propositionnelle « that », qui plus est accentuée, est significatif. En linguistique énonciative, à la différence de « this », « that » reprend une séquence notionnelle pouvant apporter un commentaire implicite, qui peut être interprété comme un commentaire d'exclusion, plaçant le référent de la proforme dans la sphère du non-moi¹. Par cette simple proforme, donc, de la part d'un acteur dont la présence sur le poste actantiel de Destinateur ne pose pas encore problème, les paroles de Fanny sont admises dans le champ véridictoire du vrai et les paroles de Mary en sont repoussées. Malgré la variante stylistique de surface d'un Destinateur visiblement fort entiché de l'anti-Sujet, un processus formel se décèle bien. Ce processus est la poursuite de la qualification du Sujet en tant que Sujet, de l'héroïne en tant qu'héroïne, continuellement interpellée par son destin textuel.

La chapelle de Sotherton et l'unité du temporel et du spirituel

La deuxième grande thématique fournissant les enjeux de la lutte ou épreuve est la question de l'individualisme en matière de spiritualité. Pour Mary, il vaut mieux laisser aux gens le choix de ce qui leur convient le mieux en matière de culte et de religion. Chacun doit trouver son propre chemin. Ce discours, à l'époque, renvoie très clairement au discours des dissidents religieux (en anglais, « dissenters » ou « non-conformists »). Les non-conformistes, ceux du camp protestant qui refusaient la communion anglicane,

¹ Voir A. JOLY, *Essais de systématique énonciative* (Lille : Presses Universitaires de Lille, 1987) 123-195, plus particulièrement 175.

étaient exclus des fonctions publiques et militaires au même titre que les Catholiques par le Test Act de 1673. Cette loi ne sera révoquée qu'en 1829, signe des progrès politiques possibles après la période de grandes tensions des révolutions bourgeoises et des guerres napoléoniennes, c'est-à-dire après la vie de Jane Austen. Le but de la loi de 1673, et qui reste on ne peut plus valable pour les classes dominantes de 1811-13, période de composition de *Mansfield Park*, était de sauvegarder l'Eglise Anglicane face à la montée des confessions protestantes plus radicales. Il fallait la maintenir dans son rôle de lien entre la vie spirituelle et la stabilité de l'ordre social existant, avec le monarque à sa tête, l'organisation du clergé demeurant complémentaire à la hiérarchie séculaire de l'aristocratie. Les nouveaux groupes sociaux qui réclament, à l'époque d'Austen, des changements politiques qui reconnaîtraient l'évolution sociologique, technologique et économique de la société britannique sont dans leur très grande majorité de confession non conformiste.

William Godwin, par exemple, est issu d'une famille qui a fourni trois générations de pasteurs non-conformistes et fut éduqué à la célèbre Hoxton Dissenting Academy (il finit en fait par devenir athée). Richard Price, dont l'influence sur Mary Wollstonecraft fut importante et dont elle publia la défense célèbre *A Vindication of the Rights of Men* en 1790, était unitarien, tout comme l'était Joseph Priestley. L'unitarianisme est représentatif des formes de non-conformisme perçues comme dangereuses par l'Establishment. Il reconnaît le Christ comme messager de Dieu mais non sa divinité, et plus généralement est marqué par une attitude qui se veut rationaliste envers la spiritualité. On pourrait parler longuement des aspects théologiques de cette dénomination. Au delà ou plutôt en deçà de ces aspects, cependant, les classes dominantes la perçoivent comme dangereuse pour deux raisons bien plus prosaïques. D'abord, comme toute forme de non-conformisme, elle représente un rejet de l'Eglise anglicane avec son ancrage aristocratique et monarchique. Deuxièmement, les unitariens, en marge de tout contenu théologique, font partie de groupes sociologiques de plus en plus puissants sur les plans économiques et technologiques, des groupes sociologiques de culture individualiste qui réclament l'extension du suffrage et qui ont un accès toujours très limité aux structures officielles du pouvoir.

Au delà, donc, du ton généralement irrévérencieux envers la religion et la moralité de l'aristocratie dont Mary fait preuve dans cette scène à Sotherton, ses paroles sont

entrecoupées de bribes de pensée aux résonances non-conformistes. Bien sûr, ces paroles ne sont pas seulement marquées comme vaguement individualistes en matière de religion, elles sont également confectionnées par l'auteur de façon à donner des motivations à Mary fondées essentiellement sur la paresse, la luxure et le cynisme, plutôt que sur l'espoir d'une société plus juste, ou même sur quelque espoir noble que ce soit. Mary Crawford, en tant que personnage représentant l'individualisme, a le droit de paraître attirante, mais encore moins qu'à, par exemple, Marianne Dashwood, sa marionnettiste ne lui accorde longtemps le droit de sembler avoir raison.

Dans ce passage, donc, ce qu'on peut appeler une lutte formelle a lieu entre les personnages Fanny Price et Mary Crawford, au cours de laquelle, pour présenter la chose de manière particulièrement formaliste, ces deux Sujets rivaux sont mis en jonction avec des Objets-valeurs opposés. Mais ces valeurs ne sont reconnaissables comme telles, et donc n'existent comme objets de la lutte, que si l'on a accès aux systèmes connotatifs et oppositionnels d'où elles proviennent. Le personnage de Fanny est construit sur des valeurs recevables pour la communauté à qui le récit s'adresse. En employant la notion de mise en abyme de manière historicisée, on peut dire que ces valeurs sont recevables pour la communauté pour qui le récit est une projection linéaire rituelle des conditions de leur communication, ces conditions incluant une série de codes axiologiques. On célèbre rituellement les codes qui soudent la communauté, voire qui la créent culturellement. Les valeurs auxquelles ces codes renvoient sont l'attachement à l'Eglise établie et à l'ordre hiérarchique séculaire qui lui est parallèle, l'importance de la société organique, le principe de l'exemple à montrer aux couches inférieures.

**« Occasionally professing opinions which in fact are not your own », ou
*l'incontournable ironie austéniennne***

Dans *Pride and Prejudice*, alors qu'elle joue du piano lors d'une visite à Rosings, Elizabeth Bennet accuse Darcy de vouloir l'intimider, dans une formulation qui en l'occurrence contribue à donner l'impression que ce roman se démarque par une certaine

sympathie individualiste envers l'idéologie des révolutions bourgeoises de l'époque. La réponse de Darcy résume bien le problème de l'ironie austénienne et les difficultés que pose toute approche étroitement herméneutique de son œuvre, que l'on cherche à l'interpréter dans un sens politique ou dans l'autre :

“You mean to frighten me, Mr. Darcy, by coming in all this state to hear me? But I will not be alarmed though your sister *does* play so well. There is a stubbornness about me that can never bear to be frightened at the will of others. My courage always rises with every attempt to intimidate me.”

“I shall not say that you are mistaken,” he replied, “because you could not really believe me to entertain any design of alarming you; and I have had the pleasure of your acquaintance long enough to know, that you find great enjoyment in occasionally professing opinions which in fact are not your own.”

(PP 174)

Comme Elizabeth, Austen a une forte propension à jouer avec les prises de positions et à fuir la sincérité, qu'elle tend à percevoir comme une servitude à des codes pré-établis. Paradoxalement, la déclaration d'Elizabeth que Darcy prend ici comme un exemple de plus de ces « opinions qui ne sont pas véritablement les vôtres » explique d'une certaine manière cette disposition. La thèse très influente de Marvin Mudrick a pu imposer une vision de cette disposition comme étant une incapacité presque malade à confronter le monde réel : « [Austen] converted her own personal limitations into the very form of the novel »¹. Mais Mudrick a tort. Il s'agit bien plus d'une sorte de défiance, une opiniâtreté face à la tyrannie des positions arrêtées et une volonté de tenir tête aux structures discursives dont l'énonciateur est sans le cesse la victime inconsciente. Il n'empêche que son œuvre n'est pas qu'une perpétuelle série de pirouettes ironiques, et la lassitude qu'Elizabeth finit par éprouver par rapport aux tentatives pour esquiver les questions sérieuses reflète la tension entre l'ironie et le désir de sincérité².

Il faut une fois de plus dire un mot sur la distance ironique chez Austen. En effet, à force de vouloir démontrer les mécanismes formels qui lient dans un roman la construction du personnage à la distribution et à la confirmation de valeurs axiologiques, on peut finir par sembler faire des récits d'Austen une série de contes didactiques sans

¹ Marvin MUDRICK, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (Princeton : Princeton University Press, 1952) 194.

² Voir *supra*, 155-165.

plus d'intérêt que ceux de Jane West, alors que, comme l'écrit élégamment Marilyn Butler, le seul fait de mentionner Austen et West dans la même phrase est faire trop grand honneur à cette dernière¹. Austen est lue encore aujourd'hui, par d'autres lecteurs que ceux de la communauté culturelle aristocratique dont il a été question, tandis que la lourdeur formelle et l'étroitesse du projet de West lui ont valu d'être oubliée par l'histoire littéraire. Tout en notant que le fonctionnement du personnage austénien est indéniablement lié au choc entre les valeurs, on doit admettre que la spécificité sinon l'intérêt de l'œuvre est sans doute en grande partie ailleurs. Qu'il s'agisse ou non d'une stratégie de leurre pour la lectrice-élève réticente, l'écriture austénienne pratique une auto-dénudation qui montre son propre engagement pour ce qu'il est tout en affirmant quand même son appartenance à une certaine communauté culturelle. D'autre part, la finesse d'Austen et la position qu'elle adopte, ni à l'extérieur ni tout à fait à l'intérieur des structures sociologiques du pouvoir, l'amènent à pousser l'exploration de ses thèmes bien au-delà de ce que s'autorisent Hannah More ou Jane West. L'étude du personnage austénien doit tenir compte des données historiques et culturelles, sans oublier pour autant la réflexivité des écrits d'Austen, et le projet romanesque d'exploration de perspectives différentes.

Il a été question, plus haut, des diverses stratégies mises en œuvre pour masquer le didactisme des écrits paradoxalement en attirant délibérément l'attention du lecteur vers les mécanismes romanesques et didactiques, créant ainsi l'impression d'une distance ironique vis-à-vis des valeurs véhiculées qui permet en réalité de les transmettre tout de même, couvertes par cette ironie. Même *Mansfield Park*, le roman le plus marqué de didactisme et de thèmes évangéliques, ne fait pas exception à ce principe. Le meilleur exemple est sans doute le début bien connu du dernier chapitre :

LET other pens dwell on guilt and misery. I quit such odious subjects as soon as I can, impatient to restore every body, not greatly at fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest.

My Fanny indeed at this very time, I have the satisfaction of knowing, must have been happy in spite of every thing.

(MP 461)

¹ BUTLER, *Jane Austen and the War of Ideas*, op. cit. 98.

On retrouve des stratagèmes tout austéniens. Devant consacrer presque tout un chapitre à la distribution quelque peu rituelle de récompenses et de punitions aux bons et aux méchants du récit, le narrateur cherche à prendre un minimum de distance préalable, quitte à sacrifier à la convention par la suite. Cette distance ironique est double, mettant à nu à la fois l'artifice de l'écriture et celui du processus didactique.

L'attention est donc attirée vers le marionnettiste par l'emploi du pronom « I », d'ailleurs rare dans la narration austénienne. Ce braquage de projecteurs sur l'autorité qui agence le récit s'accompagne d'une insistance sur les choix de cette dernière. Les séquences « restore [...] to tolerable comfort » et « have done with all the rest » font apparaître la narration non pas comme une simple observation du réel mais comme une manipulation, ou plus précisément, en l'occurrence, un triage. La brutalité délibérée et comique de « have done with all the rest », en particulier, souligne la façon quelque peu expéditive dont les « autres » personnages (« the rest ») sont mis au rebut. On constate une fois de plus la sensibilité d'Austen aux procédés formels. Il s'agit bien de trier sémantiquement, d'inclure et d'exclure, et elle en est parfaitement consciente.

Austen joue délibérément et ironiquement avec le statut du narrateur au début du paragraphe suivant. Les séquences « My Fanny », « I have the satisfaction of knowing » et la modalisation épistémique de « must have been happy » sont quelque peu contradictoires. Le narrateur insiste sur sa relation de possession avec sa création « Fanny », pour ensuite glisser vers une posture d'observateur qui sait telle ou telle chose sur ce même personnage subitement transformé à nouveau en personne réelle. La relation se complexifie à nouveau avec la modalisation. Le regard du narrateur est maintenu, mais il ne s'agit apparemment plus de certitude objective absolue, avec effacement partiel du rôle interprétatif de l'énonciateur, mais plutôt d'émettre un jugement subjectif sur la relation prédicative « Fanny/be happy ». Le narrateur, en une seule phrase, passe d'une posture de marionnettiste qui s'assume comme tel, à celle de narrateur omniscient, pour terminer en observateur qui n'est plus omniscient et qui se contente d'émettre des suppositions. L'hésitation ainsi créée par cette superposition de postures narratives met à nu l'artifice de l'écriture et plus particulièrement l'artifice de la représentation du personnage.

Le dessein didactique est du même coup quelque peu déstabilisé. Il l'est plus spécifiquement par l'engagement de la première phrase du chapitre de ne pas s'attarder sur la culpabilité et le malheur, engagement qui met en lumière une convention formelle propre à la fin des romans de type didactique. On a déjà vu que ce maniement du deuxième degré participe précisément du conservatisme d'Austen, puisqu'on peut l'interpréter comme un leurre, le chapitre qui suit cet engagement remplissant tout de même une fonction didactique. D'autre part, la complaisance dans la culpabilité et le malheur pourrait sembler renvoyer au méthodisme et à l'extrémisme. De manière significative, on décrit Fanny Price au chapitre VI du troisième tome comme quelqu'un qui ne s'adonne pas aux transports de joie, pas plus qu'elle ne se laisse aller à l'expression ostentatoire d'émotions mélancoliques (*MP* 369). On verra plus loin que le refus de l'extrême dans toutes ses manifestations constitue une composante importante du cadrage du personnage chez Austen, puisqu'il s'agit constamment dans ses romans de montrer que l'Angleterre avec ses structures sociales existantes est l'incarnation de la normalité, du consensus, et de la paix civile. Mais en tout état de cause, quelles que soient les motivations profondes de son ironie, Austen émaille son didactisme d'effets étincelants de distance qui font que ses romans ont perduré tandis que *A Tale of the Times* et *Cælebs In Search of a Wife* ont sombré dans l'oubli.

La dimension spécifiquement romanesque du point de vue comme procédé de prise de distance

Les romans d'Austen ne dépassent pas ceux de West et de More seulement de par leur ironie mais également par leur dimension de curiosité imaginative. Ils exploitent pleinement le potentiel du support romanesque pour exposer toutes les facettes d'un problème et pour varier les éclairages. La construction du personnage Mary Crawford dans *Mansfield Park*, par exemple, est très élaborée, le but étant que Mary soit aussi attirante et humaine que possible. Une fois de plus, ceci ne dessert pas obligatoirement l'objectif didactique, puisqu'une telle stratégie permet de souligner la dangerosité de

Mary. Le diable se présente sous de multiples formes, semble-t-on souligner. Toujours est-il qu'Austen prend des risques avec Mary que n'aurait pas pris n'importe quel écrivain conservateur, et qui ont eu pour résultat la création d'un personnage qui semble menacer d'échapper à la trame axiologique qu'il est censé servir, de nombreux lecteurs de notre époque et d'avant préférant tout bonnement Miss Crawford à l'héroïne.

Le point de vue de Mary est ainsi adopté dans le chapitre XII du premier tome (*MP* 114) et plus particulièrement dans le chapitre XI du deuxième (*MP* 285-87), permettant un effet d'identification. Ses qualités d'intelligence et d'esprit sont soigneusement travaillées et démontrées, et ce qui est encore plus important est qu'il en est de même de sa perspicacité, particulièrement dans son observation des autres personnages, par exemple concernant Mrs. Norris (*MP* 277). A certains endroits du récit, Austen semble même prendre plaisir à laisser le rôle de narrateur à Mary, dont les descriptions colorées et finement ironiques des comportements humains ressemblent souvent à la perception caractéristique de l'auteur elle-même. Un bon exemple est son bref récit des répétitions de *Lovers' Vows* (*MP* 169). Mary apparaît ailleurs comme capable d'associer perspicacité et gentillesse lorsqu'elle se montre attentionnée avec Fanny, à l'occasion d'une épreuve de caractère fournie lors d'une des nombreuses situations où Mrs. Norris agresse Fanny verbalement (*MP* 147). Certes, cette gentillesse n'est pas à comprendre comme entièrement dénuée d'arrière-pensées, puisqu'il est sous-entendu que Mary cherche en partie à regagner les faveurs d'Edmund, mais ce mobile cynique n'est pas présenté comme prépondérant. L'amour de Mary pour Edmund est réel (*MP* 285-87), tout comme son respect pour Fanny (*MP* 294, 455).

Bien que Mary remplisse, donc, une case sur un échiquier formel, celle d'anti-héroïne ou anti-Sujet dans la théorie greimasienne, Austen pousse plus loin que ne le ferait un écrivain purement didactique les capacités exploratrices propres au genre romanesque. Celui-ci permet de créer l'illusion de pénétrer dans la conscience d'une individualité telle que celle de Mary, d'y amener le lecteur, d'encourager ce dernier à adopter le point de vue du personnage. Du fait des particularités analytiques de la prose, et du fait du guidage narratif, on peut dire que le roman est mieux à même que le théâtre de modifier momentanément la façon dont le lecteur perçoit tel ou tel personnage, en permettant de montrer Mary par exemple sous plusieurs angles.

On peut s'interroger sur cette aptitude du roman par rapport au genre plus

traditionnellement dominant, à l'époque d'Austen, qu'était le théâtre. Si on veut attribuer quelque spécificité que ce soit au roman, cependant, et au rôle culturel toujours plus important dont il commençait à jouir au cours de cette période, il semble assez clair qu'un intérêt croissant pour le maniement de point de vue et le développement du roman vont de pair. On peut, de plus, considérer Austen comme un des écrivains de sa génération qui ont travaillé plus que d'autres cette particularité du roman.

Les dramaturges de la Renaissance comme Shakespeare ou ses contemporains, jouent certes de manière presque obsessionnelle de cette découverte encore relativement neuve au seizième siècle qu'était la perspective. Comme on le sait, Shakespeare se plaît ainsi à introduire dans ses œuvres des éléments qui, aperçus depuis un certain angle, encouragent à adopter ce point de vue et transforment la perception du tout. A titre d'exemple, suffisamment d'éloquence est accordée respectivement à Hotspur et à Falstaff dans *Henry IV Part I* pour valoriser deux visions opposées du monde, entre lesquelles navigue le héros Hal, Prince de Galles et futur Henry V. Celle de Hotspur, comparable à celle du Maure dans *Othello*, est une vision fondée sur des conceptions médiévales et révolues de l'Honneur, de l'Idéal, et de la gloire de la guerre. Celle de Falstaff pousse jusqu'à ses limites le matérialisme naissant de l'époque de Machiavel, balayant l'Honneur dans son monologue (5.1.128-140), ou sa remarque laconique (5.3.60) devant le cadavre de Blunt, mort vêtu comme son roi afin d'attirer les coups de l'ennemi: « I like not such grinning honour as Sir Walter hath ». Ce n'est qu'un seul exemple d'un procédé auquel Shakespeare recourt constamment pour opposer et modifier les perspectives de façon à créer un jeu spéculaire perpétuel. Il s'agit d'une superposition de perspectives qui a son analogue dans la peinture de l'époque, notamment dans l'intérêt porté par les artistes à l'anamorphose. Le meilleur exemple en est sans doute le tableau *Les Ambassadeurs* (1533) de Holbein (1465-1524), où figure, flottant au-dessus du sol dans une scène qui semble dans ses autres détails célébrer les connaissances humaines, l'anamorphose d'un crâne qui ne devient perceptible que lorsqu'on se place d'un point de vue particulier. Emblématique de la mort, ce crâne et ce changement crucial de perspective viennent ainsi remettre en cause le sens du reste du tableau¹.

¹ Voir Jurgis BALTRUSAITIS, *Anamorphoses : les Perspectives dépravées* (Paris : Flammarion, 1984) en particulier 91-112.

Chez Shakespeare, ces changements de perspective passent très souvent, comme dans l'exemple de *Henry IV Part I*, par ce qui peut être comparé à l'adoption du point de vue d'un personnage. Falstaff dans son discours sur l'honneur, ou plus loin à côté de la dépouille de Blunt, s'adresse directement aux spectateurs. Il a leur écoute. Une complicité se tisse entre personnage et la salle. Pourtant, sans vouloir se lancer dans une comparaison arbitraire de genres différents, il semble valable de considérer cet effet théâtral qu'est le monologue, tout comme l'aparté, comme les ancêtres du procédé du point de vue romanesque.

D'abord, si l'on ne tient pas compte de l'utilisation du délire comme alibi dans des cas comme ceux d'Othello ou de Macbeth, le monologue théâtral est ouvertement artificiel, le dramaturge ne cherchant guère à naturaliser ce qui est accepté comme une convention du genre. Or même s'il est possible de démonter les mécanismes formels du roman, le romancier de l'époque d'Austen cherche à lisser le plus possible l'effet de pénétration dans la conscience de tel ou tel personnage. Le discours indirect libre, qui efface toute marque de la prise en charge de la pensée du personnage par le narrateur, tout en éliminant l'encombrant et voyant va-et-vient entre narration et dialogue, est la trace stylistique par excellence de ce désir de lissage. Le roman encourage comme nul autre genre littéraire une véritable identification temporaire entre le lecteur et le personnage, comme Vincent Jouve le constate :

L'image mentale est évidemment moins déterminée que l'image visuelle. A la lecture d'un roman, notre représentation de telle ou telle figure demeure nécessairement très générale et approximative. Si un personnage apparaissant pour la première fois suscite plus ou moins spontanément une idée globale, on ne peut toutefois se représenter (même dans les textes les plus détaillés) chacun de ses habits ni chacune de ses expressions. L'image optique, elle, présente immédiatement toutes ces informations.

Cette pauvreté visuelle de l'image mentale n'est pas forcément négative. C'est en effet l'indétermination relative de la représentation qui crée cette intimité exceptionnelle (dont tout lecteur peut faire l'expérience) entre le sujet qui lit et le personnage. La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une « présence » du personnage à l'intérieur du lecteur. Cette sensation de consubstantialité entre le sujet percevant et le personnage perçu, aucune image optique ne pourra jamais la donner.¹

S'il y a toujours une forte participation de la part du lecteur dans la constitution du

¹ JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman* 41.

personnage romanesque, cette participation est encore plus marquée dans le cas de l'utilisation de tel ou tel personnage comme focalisateur. Le lecteur n'écoute pas simplement Mary Crawford présenter son point de vue, comme dans la scène de la chapelle à Sotherton, où ce point de vue est opposé à celui présenté ensuite par Fanny. Les scènes de dialogue du type de cette dernière représentent même le côté le plus influencé par l'héritage théâtral dans l'écriture austénienne. Austen puise également profondément dans les ressources du roman et plus particulièrement le roman non épistolaire, en faisant glisser le récit sans transition ostentatoire, au milieu du chapitre XI du deuxième tome, vers le point de vue de Mary. La narration fait presque entièrement corps avec ce que voit, pense et ressent Mary, surtout pendant les passages où l'auteur a recours au style indirect libre. Le lecteur est plongé dans la vie intérieure de l'anti-héroïne. Ce procédé diffère de la complicité de, par exemple, Iago ou Richard III avec le public théâtral, lorsque ces personnages de Shakespeare prennent les spectateurs à témoin. La convention est fort sensible dans ces derniers cas, Iago et Richard semblant se réjouir de faire le mal devant un parterre et jouant vis-à-vis du public et avec une perversité assumée le rôle de guide et commentateur. Mary bénéficie d'un procédé plus déstabilisant pour le sens didactique de l'œuvre, car elle ne présente pas seulement son point de vue, il est donné au lecteur de se croire dedans.

En résumé, Austen tire indéniablement beaucoup plus de la trame de base dont elle se sert que d'autres écrivains conservateurs, à la fois du fait de son ironie, de l'instabilité de cette ironie, et aussi de la richesse de l'exploitation des possibilités offertes par la prose pour construire de véritables machines à penser. La trame didactique demeure cependant un paramètre fondamental pour le fonctionnement du récit austénien en général et plus particulièrement pour comprendre ses personnages.

Telle est donc la relation entre l'analyse des valeurs et les territoires identitaires d'Austen, et la problématique du personnage. Un aspect central de cette relation est la manière dont Austen évite de présenter ses héros et ses héroïnes comme parfaits, et ses personnages négatifs comme entièrement mauvais. Il s'agit là d'une considération très importante. Elle concerne le genre comique et le traitement particulier que ce genre reçoit chez Austen, qui touche aussi bien au conservatisme de l'auteur et à ce qui la différencie d'autres auteurs conservateurs qu'au rôle qu'elle joue dans le développement de l'illusion de densité psychologique.

PARTIE 3
Comédie, consensus, et
« character »

Chapitre 1 : Comédie, humeur, caricature

Exclusion des extrêmes, comédie, conservatisme

Comme dernier point concernant les contrats axiologiques du roman austénien, il faut souligner la façon dont l'exclusion de tout ce qui est extrême est d'une part un trait fondamental du genre comique et d'autre part, dans le contexte spécifique de l'époque d'Austen, idéologiquement utile au camp anti-jacobin. Bien qu'il s'agisse de types de personnages différents, et que ces définitions demandent à être affinées, on peut regrouper sous la qualification « extrême » d'une part les personnages austéniens de type caricatural ou « plat » (le terme, rappelons-le, est de E. M. Forster) et d'autre part les personnages qui sur le plan didactique représentent des modèles négatifs¹. Les personnages axiologiquement négatifs ou qui se révèlent tels sont certes, dans la plupart des cas, bien différents des personnages qu'on peut provisoirement définir comme étant à deux dimensions. La construction d'un personnage comme John Willoughby, Frank Churchill ou comme Mary Crawford se fonde précisément, en partie, sur leur différenciation par rapport aux personnages comiques simplifiés. Il est en effet essentiel que les premiers soient dotés d'esprit et de distance pour renforcer leur dangerosité morale et, comme on l'a vu plus haut dans le cas de Mary Crawford, pour situer le débat moral ailleurs que sur le terrain de la simple virtuosité intellectuelle.

Le fait de regrouper provisoirement d'une part personnages plats et d'autre part anti-héros et anti-héroïnes se justifie cependant dans la mesure où les deux catégories subissent presque systématiquement chez Austen l'ajout tardif de dimensions de personnalité supplémentaires. Forster lui-même, qui se sert de l'exemple de Jane Austen pour définir son concept de personnage plat, reconnaît que chez Austen aucun personnage ne demeure bi-dimensionnel du début jusqu'à la fin d'un roman. Il cherche à expliquer

¹ Voir Edward Morgan FORSTER, *Aspects of the Novel* (1927), ed. Oliver STALLYBRASS (1927 ; Middlesex : Pelican, 1976) 73-81. Il s'agit du quatrième chapitre, intitulé « People (continued) ».

pourquoi, au seizième chapitre du troisième tome de *Mansfield Park*, le personnage en carton-pâte Lady Bertram, incarnation de la paresse intellectuelle et morale, devient subitement capable de saisir la gravité de l'inconduite de ses deux filles :

[Austen] is a miniaturist, but never two-dimensional. All her characters are round, or capable of rotundity. Even Miss Bates has a mind, even Elizabeth Elliot a heart, and Lady Bertram's moral fervour ceases to vex us when we realise this; the disc has suddenly extended and become a little globe.¹

Ce qui frappe est que, de même, aucun anti-héros ou anti-héroïne n'est entièrement dépeint en noir ou châtié comme on pourrait s'y attendre en se fondant sur le contrat générique du « conduct-book » conventionnel². Les romans d'Austen ne sont évidemment pas de simples « conduct-books » comme ceux écrits par Jane West ou par d'autres. Ce qui différencie Austen de West, aussi bien pour ce qui concerne sa construction des personnages plats que celle des anti-héros, ne se réduit cependant pas à une simple question de raffinement supplémentaire chez Austen. Il s'agit d'une stratégie marquée. Au service d'un territoire identitaire particulier, Austen mobilise des traits de fonctionnement propres au genre comique. La dimension rituelle du genre comique, réaffirmant les valeurs de la communauté, apparaît fortement.

¹ FORSTER, *Aspects of the Novel*, 78. Forster commente un passage à la page 449 de l'édition de *Mansfield Park* utilisée dans le présent travail. Sur la distinction évoquée par Forster, voir aussi Marvin MUDRICK, « Character and Caricature in Jane Austen », in ed. B.C. SOUTHAM, *Critical Essays on Jane Austen*, *op. cit.*

² Le terme « conduct book » est utilisé de façon très large par la critique. Pour le *Cambridge Guide to Literature in English*, il inclut toute la production littéraire, surtout du VIII^e et du début du IX^e siècle, prenant pour cible les jeunes et plus particulièrement les jeunes femmes des couches aisées et ayant comme objet l'amélioration de la conduite morale, l'instruction religieuse et la maîtrise de soi. On y inclut donc aussi bien des œuvres telles que les *Sermons to Young Women* (1767) de Fordyce que la production romanesque didactique telle que le *Cælebs* de More. Voir ed. Ian OUSBY, *The Cambridge Guide to Literature in English* (Cambridge : Cambridge UP, 1993) 198. Marilyn Butler emploie le terme « feminine female-conduct novel » pour décrire le genre dans lequel s'inscrivent les récits de Jane West (voir BUTLER, *Jane Austen and the War of Ideas* 106) mais se contente ailleurs des appellations « conservative novel » ou « anti-jacobin novel ». L'index du *Jane Austen* de Claudia L. Johnson renvoie pour le terme « conduct book » à des passages concernant aussi bien des romans qu'à des ouvrages tels que celui de Fordyce. Voir JOHNSON, *Jane Austen : Women, Politics and the Novel*.

Modération et mythes du caractère national

Cette réaffirmation rituelle passe par l'exclusion de ce qui est perçu comme extrême ou marginal, et comme étranger à la communauté. Il s'agit bien sûr d'une exclusion construite, par rapport à une norme tout aussi construite. L'utilisation de l'extrême permet de créer, par opposition, une notion de norme, de centre, de modération. La modération est une valeur fondamentale chez Austen, comme en témoigne l'exclamation intérieure, exprimée en discours indirect libre, d'Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice*, lorsqu'elle doit expliquer à son père pourquoi elle veut désormais épouser Darcy alors qu'elle lui avait précédemment voué un mépris inaltérable :

Her father was walking around the room, looking grave and anxious. "Lizzy," said he, "what are you doing? Are you out of your senses, to be accepting this man? Have you not always hated him?"

How earnestly did she then wish that her former opinions had been more reasonable, her expressions more moderate!

(PP 376)

Cette importance générale de la modération s'applique également à la construction des personnages, et s'imbrique dans la logique du genre comique. Comme on le verra, il s'agit d'une conception de la modération compatible avec l'hétérogénéité de traits de caractère, puisqu'un mélange de traits de caractère qui s'équilibrent les uns les autres ramène le personnage concerné vers la moyenne, le milieu. Or cette modération ou hétérogénéité de traits de caractère est intimement lié à la représentation de l'Angleterre véhiculée par l'œuvre d'Austen. L'Angleterre y figure comme un pays essentiellement modéré, où rien de très grave n'arrive jamais. Le général Tilney de *Northanger Abbey* n'y assassine pas sa femme, son acte d'infamie dans le roman se résumant à enfreindre les lois de la courtoisie, en renvoyant Catherine chez elle lorsqu'il découvre que sa famille est moins riche qu'il ne le pensait. Dans *Pride and Prejudice*, Lydia est certes envoyée à Newcastle-upon-Tyne pour avoir cédé aux avances de l'anti-héros Wickham, mais contrairement à bien des héroïnes déçues de romans conservateurs, elle ne meurt pas de honte, violée et abandonnée, comme le fait par exemple la malheureuse Geraldine dans *A Tale of the Times* (1799) de Jane West.

Dans *Emma*, il est frappant de constater que dans la scène où la campagne anglaise

paraît tout d'un coup potentiellement menaçante, celle où Harriet Smith et Miss Bickerton sont assaillies par des gitans demandant de l'argent, dans le chapitre III du troisième tome, la terreur des deux femmes est très clairement attribuée à leur propre imagination. C'est ainsi le cri disproportionné et la fuite de Miss Beckerton qui attirent l'attention des gitans. De même, on sous-entend que si les deux pensionnaires de Mrs. Goddard avaient été plus courageuses les gitans auraient eu un comportement bien différent, que ces derniers, simplement, ne résistent pas au double attrait de l'argent et de la panique ostentatoire de leurs cibles (*E* 332). A aucun moment le narrateur ne prête aux gitans l'intention de voler de l'argent, leurs méfaits consistant à mendier de manière quelque peu agressive. On insiste même sur le fait que si leur regard est insolent, leurs paroles ne le sont pas tout à fait. D'ailleurs, comme si toute cette relativisation de l'incident ne suffisait pas pour que les lecteurs du roman soient assurés de vivre dans un pays où l'ordre règne, le narrateur précise bien, malgré la trivialité de l'incident, que Churchill informe Knightley de la présence des gitans (*E* 333) mais que ces derniers n'attendent pas la main de fer du châtelain pour décamper. Ces gens du voyage faisant preuve d'une peur convenable face à leurs supérieurs sociaux, tout rentre donc dans l'ordre. Tout sentiment de menace avant, pendant, ou après l'épisode, fait-on comprendre au lecteur, relève de l'imaginaire. L'incident est déclenché par l'imagination trop active de Harriet et de Miss Bickerton. Avec sa conclusion, l'arrivée de Frank Churchill venu sauver Harriet, la scène est ensuite romancée par Emma, trop tentée par sa résonance de conte de damoiselle en détresse délivrée par un chevalier blanc.

On assiste donc dans la scène des gitans dans *Emma* à un exercice auquel Austen se livre de manière répétée dans son œuvre, c'est-à-dire à un rejet des représentations du réel que l'auteur considère trop dramatiques et colorées. Même dans *Mansfield Park*, le plus didactique de ses romans, où on pourrait s'attendre à un traitement fortement interprétatif de l'histoire, le narrateur refuse, comme on l'a vu, de « s'attarder sur la culpabilité et le malheur ». Ce serait précisément trop coloré, trop mélodramatique. Ce rejet des éclairages trop vifs est d'ailleurs présenté comme inné au caractère national, comme on le voit dans *Emma* lors d'une description du paysage anglais bien connue. Il s'agit de la vue sur le domaine de George Knightley, et donc, par extension métonymique, de Knightley lui-même. Or même le soleil brille sur Donwell Abbey avec une modération qui reflète celle du propriétaire du domaine : « It was a sweet view—sweet to the eye and the mind.

English verdure, English culture, English comfort, seen under a sun bright, without being oppressive » (E 360).

Le patriotisme diffus mais réel d'Austen est attesté jusque dans sa correspondance. On le voit lorsqu'elle écrit dans une lettre à Alethea Bigg que des lettres reçues de l'étranger ne pourrait lui être agréables que si leurs expéditeurs y exprimaient du regret de ne pas être en Angleterre¹. Il en est de même dans une autre lettre, à Cassandra Austen, où elle reproche à un livre d'être « horriblement anti-anglais » et affirme que l'auteur « mérite d'être l'étranger dont il joue le rôle », punition apparemment bien sévère². Plus spécifiquement, cependant, on peut observer dans les écrits d'Austen un principe de modération qui est lié à une représentation de l'Angleterre comme communauté consensuelle et essentiellement raisonnable. Cette représentation n'est certes pas sans être traversée par des tensions et des ambiguïtés, par les pointes de cruauté et les allusions à des sujets plus sombres, comme celle à l'esclavage dans *Mansfield Park* (MP 198) qui ont préoccupé beaucoup de critiques depuis D. W. Harding³. Mais c'est l'Angleterre austénienne rassurante qui prévaut dans l'ensemble, celle qui plus tard aidera des commotionnés de guerre anglais, pendant la première guerre mondiale, à retrouver leur santé mentale⁴. Rien ne s'assombrit tout à fait chez Austen, pas plus que le soleil sur Donwell Abbey ne brille trop fort. *Persuasion*, le roman souvent dit « automnal », généralement par un rapprochement un rien trop facile avec l'approche de la mort d'Austen, contient un passage exemplaire à cet égard dans le chapitre X du premier

¹ « I hope your letters from abroad are satisfactory. They would not be satisfactory to *me*, I confess, unless they breathed a strong spirit of regret for not being in England. » Lettre à Alethea Bigg, datée du 24 janvier 1817, ed. CHAPMAN 477.

² « We have got the 2d vol. of Espriella's Letters & I read it aloud by candlelight. The Man describes well, but is horribly anti-english. He deserves to be the foreigner he assumes. » Lettre à Cassandra Austen, datée du 1^{er} octobre 1808. Le livre concerné est *Letters from England: By Don Manuel Alvarez* de Robert Southey. La réaction d'Austen est surprenante dans la mesure où en 1808 la transformation de Southey de sympathisant de la révolution française en Tory était plus que bien engagée, depuis l'époque de ses *Letters Written During a Short Residence in Spain and Portugal* (1797), où il « remercie Dieu [qu'il soit né] anglais ».

³ Voir D. W. HARDING, « Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen, » *Scrutiny* (1939/1940), repris dans ed. Ian WATT, *Critical Essays on Jane Austen. op. cit.* Voir également Claudia L. JOHNSON, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel, op. cit.*

⁴ Voir Christopher KENT, « Learning History with, and from, Jane Austen, » in ed. J. David GREY, *Jane Austen's Beginnings: The Juvenilia and Lady Susan* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1989) 59.

tome¹. Un aspect de l'ironie dans ce passage est la suggestion qu'Anne ne s'intéresse au fond qu'à Wentworth, et que ses efforts pour penser à la poésie ne sont qu'un faux fuyant quand elle imagine sa vie sans Wentworth, et le fait qu'elle vieillit et n'aura bientôt plus qu'à attendre l'hiver de sa vie. Dans cette perspective, l'amusement que le lecteur ressent se nourrit du décalage entre le centre d'intérêt apparent d'Anne et son souci réel. Au-delà de cette situation immédiate, cependant, la cible de l'ironie du passage est précisément la poétisation mélancolique de la scène. A la fin, le narrateur suggère une nouvelle victoire du bon sens, de l'équilibre et de la modération sur les sentiments extrêmes :

[Anne's] *pleasure* in the walk must arise from the exercise and the day, from the view of the last smiles of the year upon the tawny leaves and withered hedges, and from repeating to herself some few of the thousand poetical descriptions extant of autumn, that season of peculiar and inexhaustible influence on the mind of taste and tenderness, that season which has drawn from every poet, worthy of being read, some attempt at description, or some lines of feeling. [...]

Anne entend peu après une réponse de Wentworth dans une conversation avec Louisa Musgrove qui semble faire allusion au refus de son offre de mariage par l'héroïne, sept ans auparavant :

Anne could not immediately fall into a quotation again. The sweet scenes of autumn were for a while put by—unless some tender sonnet, fraught with the apt analogy of the declining year, with declining happiness, and the images of youth and hope, and spring, all gone together, blessed her memory. [...]

[A]fter another half mile of gradual ascent through large enclosures, where the ploughs at work, and the fresh-made path spoke the farmer, counteracting the sweets of poetical despondence, and meaning to have spring again, they gained the summit of the most considerable hill [...].

(P 84-85)

Comme les illusions romantiques et romanesques d'Emma Woodhouse, les rêveries mélancoliques et poétiques auxquelles Anne se livre ici sont présentées comme le fruit de codes pré-définis auxquels il faut résister. Il est édifiant de constater qu'Anne retrouve son bon sens en voyant les traces du paysan affairé, ce qui équivaut selon le narrateur à un retour à la réalité. A nouveau, on trouve en filigrane l'idée d'une Angleterre

¹ *Persuasion* fut complété en août 1816. Les premiers symptômes de la maladie d'Austen sont apparus vers le début de cette année, mais selon John Halperin même pendant l'hiver de 1816-17 elle ne se sentait sans doute pas encore sérieusement malade. Voir John HALPERIN, *The Life of Jane Austen*, op. cit..

pragmatique, modérée, travailleuse, trop occupée par les détails concrets de la vie pratique pour se perdre dans des considérations métaphysiques ou des effusions sentimentales, ce que Burke appelle dans les *Reflections* « la simplicité de notre caractère national [...], une façon dépouillée et directe de comprendre les choses », simplicité où il voit l'origine de la constitution anglaise¹.

Or le même principe de modération s'applique en ce qui concerne la construction des personnages. L'auteur cherche à exclure l'extrême. On sait qu'elle évite consciemment des héroïnes parfaites. Le meilleur exemple de cet usage de l'imperfection est Emma Woodhouse, mais pratiquement toutes ses héroïnes ont des défauts et se trompent, même le comportement on ne peut plus parfait de Fanny Price se voyant attribuer, comme on l'a vu, des motivations plus égoïstes². Austen affirme dans une lettre de 1817 que les héros et héroïnes de romans qui sont l'image de la perfection la rendent « malade et méchante »³. Mais il en est de même dans l'autre sens : les personnages qui incarnent l'imperfection, que ce soit parce qu'ils sont des personnages comiques, ou parce qu'ils représentent un modèle de comportement négatif, ne sont jamais entièrement caricaturés ou présentés comme entièrement mauvais.

On peut constater que l'extrême est repoussé dans les romans au moyen d'une stratégie en deux moments. L'exclusion semble au premier abord s'exercer sur les personnages extrêmes de par le ridicule et/ou l'opprobre moral dont ils font l'objet. On s'aperçoit, cependant, qu'en fin de compte ce sont moins les personnages que l'extrémité elle-même qui est visée : c'est la deuxième voie de la stratégie. Tel personnage « plat » se verra attribuer, souvent tard dans le développement du roman, une épaisseur inattendue. L'immoralité de tel personnage jugé vicié, dans la logique du roman concerné, sera au dernier moment partiellement relativisée ou finalement moins sévèrement punie que ce à

¹ Voir BURKE, *Reflections* 90, je traduis : « The whole [of the constitution] has emanated from the simplicity of our national character, and from a sort of native plainness and directness of understanding, which for a long time characterized those men who have successively obtained authority amongst us. This disposition still remains, at least in the great body of the people ».

² Voir *supra* 174-175.

³ « [Mr. Wildman] and I should not in the least agree of course, in our ideas of Novels and Heroines;— pictures of perfection as you know make me sick & wicked [...]. » Quelques lignes plus loin, en faisant allusion de *Persuasion*, qui n'est pas encore publié, elle touche à nouveau au même sujet : « You may perhaps like the Heroine, as she is almost too good for me ». Lettre à Fanny Knight, datée du 23 mars 1817, ed. CHAPMAN 486-87.

quoi on pourrait s'attendre.

Le principe de la mixité du caractère

En d'autres termes, sur le plan de la guerre des idées, Austen joue en ce qui concerne l'extrémité un double jeu bien au-dessus des moyens intellectuels et créatifs d'auteurs tels que Jane West. Comme chez cette dernière, une logique essentielle de ces récits consiste à ridiculiser ou condamner les personnages extrêmes, pour démontrer que l'Angleterre ne sauraient accepter de semblables créatures. Austen, cependant, va plus loin en laissant entendre en même temps que l'extrême n'y a jamais vraiment existé. On peut comparer le procédé à celui, fort courant dans la rhétorique des débats d'idées, qui consiste à attaquer un adversaire tout en suggérant que celui-ci est déjà vaincu. Cette stratégie de normalisation de l'univers anglais se manifeste par le biais de deux idées. La première est que des personnages entièrement ridicules ou entièrement mauvais ne sauraient vivre en Angleterre, et puisque c'est ainsi, le récit revient sur les caractères concernés pour les réévaluer. La deuxième idée est que l'Angleterre n'est pas un lieu où des atrocités peuvent arriver, même au nom de la justice, fût-elle une justice poétique. Par conséquent, les punitions sont relativisées et la réconciliation est favorisée. L'extrême est systématiquement représenté dans l'œuvre d'Austen comme quelque chose qui est propre à l'imagination romanesque.

L'expression la plus claire de cette attitude se trouve dans *Northanger Abbey*, lorsque Catherine s'aperçoit de l'erreur de ses soupçons concernant le général Tilney et les circonstances de la mort de Mrs. Tilney neuf ans auparavant. Elle prend la mesure de l'influence néfaste qu'a eue sur elle la lecture exclusive de romans gothiques :

Charming as were all Mrs. Radcliffe's works, and charming even as were the works of her imitators, it was not in them perhaps that human nature, at least in the midland counties of England, was to be looked for. Of the Alps and Pyrenees, with their pine forests and their vices, they might give a faithful delineation; and Italy, Switzerland, and the South of France, might be as fruitful in horrors as they were there represented. Catherine dare not doubt beyond her own country, and even of that, if hard pressed, would have yielded the northern and western extremities. But in the central part of England there was surely some security for the existence even of a wife not beloved, in the laws of the land, and the manners of the age. Murder

was not tolerated, servants were not slaves, and neither poison nor sleeping potions were to be procured, like rhubarb, from every druggist. Among the Alps and Pyrenees, perhaps, there were no mixed characters. There such as were not as spotless as an angel, might have the dispositions of a fiend. But in England it was not so; among the English, she believed, in their hearts and habits, there was a general though unequal mixture of good and bad.

(NA 200)

Certes, en tant que focalisateur fort peu fiable, Catherine peut paraître à présent tout aussi bien trop convaincue de la modération de caractère chez les Anglais qu'elle a été naguère trop convaincue de l'infamie du général. Malgré la résistance dont l'écrivain fait preuve, presque par instinct, à toute position stable, cependant, il semble légitime de prendre cette idée comme l'expression d'une logique fondamentale. On en trouve l'application, en effet, partout dans l'œuvre. Finalement, précisément à cause de cette résistance à la position stable, il serait intolérable de construire systématiquement des personnages de façon à les figer à tout jamais.

Dans l'ensemble, par conséquent, Austen semble d'accord avec la conclusion de son héroïne de *Northanger Abbey*, quelle que puisse être la naïveté de Catherine. C'est d'ailleurs ce qui est suggéré indirectement par le satirique « Plan of a Novel » de 1816, provoqué par les propositions de sujet de roman de James Stanier Clarke. Visiblement, Austen trouva ces propositions tout à fait ridicules et s'en inspira pour écrire un croquis de roman incorporant les idées lourdes et la solennité sentimentale de Clarke, mais aussi toute une série d'extravagances dérivées de romans sentimentaux, gothiques ou didactiques. Le texte est parsemé de propositions de parents et d'amis de l'auteur et son style suggère qu'il fut rédigé dans l'hilarité générale. Or il ridiculise entre autres l'absence de mixité de caractère :

SCENE to be in the Country, Heroine the Daughter of a Clergyman, one who after having lived much in the World had retired from it, & settled in a Curacy, with a very small fortune of his own.—He, the most excellent Man that can be imagined, perfect in Character, Temper, & Manners—without the smallest drawback or peculiarity to prevent his being the most delightful companion to his Daughter from one year's end to the other.—Heroine a faultless Character herself—, perfectly good, with much tenderness & sentiment, & not the least Wit [...].

[A]ll the Good will be unexceptionable in every respect—and there will be no foibles or weaknesses but with the Wicked, who will be completely depraved & infamous, hardly a resemblance of Humanity left in them.—Early in her career, in the progress of her first removals, Heroine must meet with the Hero—all perfection of course—& only prevented from paying his addresses to her, by some excess of refinement.

(MW 428-431)

Et cette moquerie des personnages extrêmes dans le « Plan » est conforme aux commentaires d'Austen à sa nièce Anna Austen, cette dernière ayant envoyé une ébauche de roman à sa tante pour lui demander ses conseils. L'auteur félicite Anna sur la construction d'un de ses personnages dans les termes suivants : « I like the beginning of D. Forester very much—a great deal better than if he had been very Good or very Bad »¹.

Dans son écriture, qui est un refus de tout ce qui est raillé dans le « Plan », Austen adopte donc deux démarches principales, le rattrapage de personnages et l'atténuation des sanctions, pour ménager une mixité de caractère dans ses personnages. Les exemples de ces deux démarches, qui n'en font qu'une, sont très nombreux. En ce qui concerne les personnages essentiellement comiques, on peut compter le cas cité par Forster, la façon dont Lady Bertram est au moins momentanément rattrapée vers la fin de *Mansfield Park*. On peut y ajouter ceux de Mrs. Jennings ou de Mr. Palmer dans *Sense and Sensibility*. Le personnage Mrs. Jennings est construit pendant la première moitié du roman de façon à donner l'impression d'un tempérament parfaitement insupportable. Elle remplit ainsi bien sa fonction de personnage comique, ce qui ne l'empêche pas d'être ensuite complexifiée.

Au fond, l'écriture d'Austen exploite deux facettes apparemment contradictoires du genre comique. Celui-ci fait largement appel à la caricature mais tend également à épouser un mouvement structural vers la rédemption et la réconciliation. L'explication est à chercher dans la nature fortement sociale et socialisante de la comédie.

Idee fixe bergsonienne et personnage-humeur

Dans des romans qui s'inscrivent dans le genre comique, il faut bien des personnages caricaturaux, ou plats pour reprendre le terme de Forster. Henri Bergson, dans *Le Rire*, semble avoir trouvé l'explication la plus globale et la plus convaincante à ce phénomène. Pour Bergson, l'essence du rire et du comique se résume dans la formule « du mécanique plaqué sur du vivant »². Le rire selon lui est une admonition sociale dirigée vers un

¹ Lettre à Anna Austen, 1814, probablement mai ou juin, ed. CHAPMAN 387.

² Henri BERGSON, *Le Rire*, coll. « Quadrige » (1940 ; Paris : Presses Universitaires de France, 1997) 29.

comportement individuel jugé rigide. On rit donc moins de « laideur » que de « raideur »¹. Le caractère social du rire devient plus manifeste lorsqu'on représente des situations d'interaction où tel ou tel individu se montre incapable de s'ajuster à son environnement social et d'y réagir. Il n'est nullement surprenant de trouver partout dans la littérature comique ce qu'on appelle le procédé du dialogue de sourds, ou en anglais, englobant ce genre de dialogue ou des phénomènes non-verbaux analogues, « the comedy of cross-purposes ». Un ou plusieurs personnages qui se trouvent sur des trajectoires individuelles et impossibles à dévier, se montrent insensibles à ce qui se trouve autour d'eux ou interprètent ce qui se trouve autour d'eux selon leurs propres schémas. Le personnage comique n'entend que ce qui correspond à son idée fixe. En un mot, il se comporte de manière trop individuelle, en ignorant entre autres le groupe, et le rire est la trace du reproche que le groupe fait à l'individu lorsque ce dernier cesse de communiquer et d'interagir.

Il faut préciser que ce fonctionnement du rire et du genre comique ne rend pas ces derniers nécessairement glorieux, car le désir du groupe d'expulser un élément qui ne semble pas parler la même langue est un désir dont tout le monde a ressenti la cruauté injustifiée à un moment ou un autre. La comédie est un genre qui célèbre l'unité de telle ou telle communauté et ses valeurs. Que le commentateur approuve ces valeurs ou non est une question toute autre. Pour ce qui concerne l'œuvre d'Austen, on verra que le comique permet dans une grande mesure la célébration d'une certaine idée du centre normal et que, malgré le problème de l'ironie, l'auteur reste globalement fidèle aux valeurs de son milieu.

En tout état de cause, on retrouve cette logique du rire dans l'héritage spécifique à la littérature anglaise qu'est la comédie des humeurs. Les rapports entre cette dernière et le personnage comique austénien sont frappants. Ce genre théâtral apparut à la fin extrême du seizième siècle et fut fort prisé du public anglais pendant les premières décennies du dix-septième. Elle fut popularisée par Ben Jonson (1573-1637), avec sa pièce *Every Man in His Humour*, présentée pour la première fois en 1598 puis publiée en 1616 sous une nouvelle forme dans l'édition folio de l'œuvre du dramaturge. La notion d'« humour »,

¹ BERGSON, *Le Rire*, op. cit. 22.

ou personnage fortement typé, doit son origine à la théorie médicale du Moyen âge des quatre humeurs, représentées par la bile, l'atrabile (du latin *atra* « noir » et *bilis* « bile »), le flegme et le sang, respectivement en anglais « choler », « melancholy » (du grec via le latin, *melas* « noir » et *kholē* « bile »), « phlegm » et « blood ». Selon cette théorie, ces quatre humeurs ou fluides sont présentes dans le corps humain mais l'une d'entre elles peut être ou devenir prédominante, provoquant un désordre physiologique et/ou comportemental. Un excès d'atrabile (de bile noire) produit donc, selon la théorie, un comportement mélancolique ou dépressif. Un excès de bile (ou plus précisément de bile jaune) provoque une conduite colérique, trop de flegme mène à un état d'assoupissement permanent, et un surcroît de sang entraîne une attitude optimiste voire excessivement optimiste qu'on appelle encore « sanguine » en anglais moderne. Le tableau ci-dessous récapitule les quatre humeurs, leurs propriétés et leurs appellations en anglais et en français¹ :

appellation de l'humeur en anglais	traits de caractère censés en découler selon la théorie des humeurs retenue par la langue et la culture anglaises	terme français correspondants
blood (n.), sanguine (adj.)	optimisme, confiance, bonne humeur, tendance à s'exciter facilement	sang, sanguin (voir note de bas de page)
choler or yellow bile (n.), choleric (adj.)	mauvaise humeur, colère (éventuellement avec amertume et aigreur)	colère ou bile jaune, colérique
melancholy or black bile (n.), melancholy (adj.)	tristesse, tendance à être dépressif	mélancolie ou bile noire, mélancolique
phlegm (n.), phlegmatic (adj.)	impassibilité, apathie, taciturnité	phlegme, flegmatique/lymphatique

¹ Pour éviter les confusions, il faut bien noter à propos de cette dernière humeur que la langue française n'a pas retenu exactement la même notion : curieusement, « sanguin » en français dénote l'aptitude à la colère et à la violence, ce qui situerait cette humeur de manière très proche du tempérament colérique, avec cependant une insistance sur la force, la nervosité et la vitalité plutôt que sur la colère amère, ce qu'on pourrait appeler la colère couvée. Le tempérament colérique tel qu'il était compris en anglais, bien qu'il fût bien plus distinct de l'influence d'un excès de sang que ce qui était le cas en français, insiste par ailleurs également sur l'association colère-aigreur. L'expression « a jaundiced view of life », employée encore aujourd'hui, en témoigne. Elle renvoie à une façon amère ou aigrie de voir la vie, et fait allusion au teint jaune supposé du visage du type colérique, censé refléter un excès de « choler » ou bile jaune dans le corps. Pour éviter les confusions, il faut garder à l'esprit qu'en français les mots « atrabile » et « mélancolie » signifient tous les deux étymologiquement « bile noire » mais que le tempérament atrabilaire, bien qu'attesté comme renvoyant au caractère dépressif, est généralement considéré comme celui de quelqu'un porté à la mauvaise humeur, à l'irritation, à la colère, alors que le tempérament mélancolique concerne la tristesse, la tendance à être dépressif.

Jonson et ses contemporains reprirent la théorie, tout en l'adoptant avec souplesse. Jonson définit le personnage de type « humour » comme ayant deux acceptions. Il peut correspondre à un des quatre comportements décrits par les physiologistes médiévaux, ou être celui qui est possédé par une disposition caractérielle dominante quelle qu'elle soit. C'est ce qu'explique l'« Induction » de *Every Man Out of His Humour* (1599) :

Why, Humour (as 'tis *ens*) we thus define it
To be a quality of aire or water,
And in it selfe holds these two properties,
Moisture, and fluxure [...]
 So in every humane body
The chollic, melancholy, flegme, and bloud,
By reason that they flow continually
In some part, and are not continent,
Receive the name of Humours. Now thus farre
It may, by *Metaphore*, apply it selfe
Unto the generall disposition:
As when some peculiar quality
Doth so possesse a man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers,
In their confluxions, all to runne one way,
This may be truly said to be a Humour.¹

Dans *Every Man in His Humour*, dans un dialogue entre les deux personnages Cash et Cob, suivant la tradition des personnages subalternes mais lucides, il y avait déjà eu une tentative de définition :

COB
[W]hat is that humour? Mack, I think it be so, indeed; what is that humour? Some rare thing, I warrant.
CASH
Marry, I'll tell thee, Cob: it is a gentleman-like monster, bred, in the special gallantry of our time, by affectation, and fed by folly.²

Le vocabulaire de Cash est parlant, suggérant deux façons de percevoir le phénomène « humour ». Le terme « fed » semble renvoyer au purement physiologique, comme dans la théorie médiévale des humeurs. Ceux de « bred » et d'« affection » évoque le culturel, l'emprisonnement dans un mode de comportement par adhésion aveugle à un code. Il

¹ Ben JONSON, « Induction », *Every Man Out of His Humour* (1599) 88-91, 98-109.

² Ben JONSON, *Every Man in His Humour* (1616) 3.2.161-66.

s'agit en tout état de cause de personnages mus par des idées fixes, parfois rappelant l'une ou l'autre des humeurs médiévales mais le plus souvent, en réalité, emprisonnés dans tel ou tel scénario emprunté, tel ou tel choix de rôle que le personnage s'inflige à lui-même, tel ou tel récit qu'il suit sans regarder si celui-ci a un rapport quelconque avec le contexte dans lequel il évolue. Dans *Every Man in His Humour*, ainsi, le personnage Downright correspond assez nettement à l'humeur « choler » (bile jaune), et on pourrait assimiler également Knowell père à l'humeur « melancholy » (mélancolie ou bile noire). Mais dans cette pièce, les idées fixes sont en réalité pour la plupart des schémas d'intrigue relevant du culturel plutôt que du physiologique, et adoptés par les personnages à l'exclusion de toute autre considération.

On peut ainsi interpréter Knowell père comme un personnage qui se croit dans une comédie de Térence, et reprendrait le rôle du père inquiet pour son fils supposé débauché. Kately semble se croire le Pantalone de la Commedia dell'arte, convaincu que sa jeune épouse est à la merci de quelque Inamorato qui se tapit dans l'ombre. Bobadill suit brillamment le modèle du Capitano de la Commedia dell'arte, rôle à son tour dérivé de celui du Miles Gloriosus de la pièce de Plaute (?254-?184 av. J.C.). Enfin, Jonson renforce le jeu entre rôle figé physiologique et rôle figé culturel en faisant de la mélancolie dans la pièce non plus un fluide du corps mais une affectation à la mode, une pose, adoptée avec beaucoup de zèle, bien évidemment, par les bouffons de la pièce Bobadill, Matthew et Stephen.

Le mouvement vers le rééquilibrage dans le genre comique : rectification ou expulsion de personnages

L'œuvre de Jonson accorde la même importance au mouvement vers le rééquilibrage que celle d'Austen. Sur fond de théorie des humeurs, ce rééquilibrage évoque nécessairement des images physiologiques, puisque pour les physiologistes médiévaux, la guérison passait par l'égalisation des quatre fluides du corps. Dans la version de 1598 d'*Every Man in His Humour*, c'est précisément un médecin, Doctor Clement, qui ramène

l'ordre à la fin de la comédie. Dans la version de 1616, Doctor Clement est devenu simplement Justice Clement, peut-être parce que Jonson désirait justement ne pas s'enfermer dans une notion d'« humeur » étroitement physiologique, mais l'héritage somatique du concept demeure.

Dans la perspective d'une comparaison avec Austen, il est intéressant de noter que le rééquilibrage s'effectue à la fin de *Every Man in His Humour* de deux manières, qu'on pourrait appeler respectivement curative et judiciaire. Le rétablissement des normes de la communauté se fait en effet soit par la guérison de tel ou tel personnage individuel, soit par l'expulsion des personnages porteurs de déséquilibre, au bénéfice de la communauté en général. La jalousie de Kitley est ainsi dissipée, ainsi que les soucis de Knowell Senior au sujet de son fils. Mais les personnages Bobadill, prisonnier de son rôle de soldat vantard, et Matthew, figé en stéréotype creux du poète mélancolique, respectivement « sign o' the Soldier » et « picture o' the Poet », comme dit Clement (5.1.247), sont exclus du festin qui célèbre le mariage de Knowell Junior et de Bridget. Ce mariage scelle la réconciliation et l'unité de la communauté, mais il faut noter que cette unité n'est rendue possible que par l'expulsion de deux des bouffons et le renvoi du troisième, Stephen, dont l'idée fixe est de se croire gentilhomme, mais qui devra maintenant aller manger avec les domestiques.

Une comparaison avec Austen s'avère intéressante¹. Qu'on retrouve des personnages à idée fixe n'est bien sûr pas étonnant en soi si l'on en croit Bergson, puisque selon lui ce phénomène est universel et propre à toute comédie. Mais on décèle des personnages de type « humour », et même, curieusement, plus qu'on en répertorie, du moins dans le sens strict de la notion physiologique, chez Jonson lui-même. Mr. Woodhouse dans *Emma* semble ainsi atteint d'un excès de mélancolie ou bile noire. John Knightley dans le même roman et Mr. Palmer dans *Sense and Sensibility* sont des personnages « colériques » dans le sens originel du terme. Mr. Weston dans *Emma*, Mr. Parker dans le roman inachevé *Sanditon*, Mrs. Jennings dans *Sense and Sensibility*, et dans une certaine mesure, Bingley

¹ Sur l'expulsion chez Austen voir aussi Michiel HEYNS, *Expulsion and the Nineteenth-Century Novel: The Scapegoat in English Realist Fiction* (Oxford : Clarendon Press, 1994). Le premier chapitre est consacré à Austen et à *Mansfield Park*. L'ouvrage de Heyns, que je n'ai découvert qu'après avoir élaboré le plus gros de cette partie, est d'un grand intérêt. Il me semble cependant que Heyns sous-estime le rôle du comique dans le codage du réel adopté par le roman anglais du XIX^e siècle, et le met par conséquent insuffisamment au centre de sa problématique. Voir *infra*, 323-338.

dans *Pride and Prejudice*, avec leur optimisme aveugle, correspondent au tempérament « sanguin »¹. L'éternelle assoupie Lady Bertram dans *Mansfield Park* est un bel exemple de personnage de type flegmatique. Le catalogue de types et d'idées fixes possibles chez Austen ne se limite pas aux quatre humeurs, mais la présence de personnages qui renvoient clairement à cette tradition met en évidence une certaine logique de rééquilibrage dans l'œuvre.

Cette logique est celle de l'élimination des extrêmes, de ce qui n'interagit pas correctement avec l'environnement social. Elle est certes plus complexe que chez Jonson, et se met en marche bien avant la fin du récit. Cela n'empêche pas les expulsions au moment du dénouement. Le cas de Lydia et de Wickham a déjà été cité, mais il faut dire que la représentation de Newcastle-upon-Tyne comme lieu d'exil pour les damnés relève quelque peu du burlesque (même si certains Anglais du sud de nos jours souscriraient encore à cette représentation). Willoughby, dans *Sense and Sensibility*, est simplement condamné à un mauvais mariage et à regretter cette Marianne qui aurait pu lui appartenir. Il n'est guère étonnant que ce soit *Mansfield Park* qui aille le plus loin dans le sens des expulsions. Dans *Pride and Prejudice*, les apparences étant sauvées, l'exil de Lydia et de Wickham n'est pas tout à fait absolu dans la mesure où la présence occasionnelle au moins de Mrs. Wickham, sinon de son époux, est tolérée (PP 387). En revanche dans *Mansfield Park*, Maria est écartée de manière définitive avec son mentor Mrs. Norris (MP 465). Il en va de même d'une certaine façon dans *Persuasion* avec le curieux couple formé *in extremis* par Mr. Elliot et Mrs. Clay, même si la nature de leur sort est moins nette et moins explicitement sévère que dans le cas de Maria et de Mrs. Norris.

¹ Ce terme sera toujours employé au sens anglais.

Personnage et éclairage rectifiés : l'exemple de Mrs. Jennings

L'expulsion comme celle réservée à Matthew et à Bobadill à la fin de *Every Man in His Humour* est cependant relativement rare chez Austen. Le rééquilibrage passe le plus souvent par une sorte de rectification partielle de tel ou tel personnage, ou plutôt par la rectification de la façon dont ce personnage est perçu. Le cas de Mrs. Jennings dans *Sense and Sensibility* en est un bon exemple. L'évolution de la façon dont elle est présentée est même un ressort d'une certaine importance pour le roman. En effet, au fur et à mesure que la vision du monde propre à Marianne se montre erronée parce qu'excessive, trop peu modérée, l'éclairage porté entre autres sur Mrs. Jennings se modifie.

Elle est d'abord présentée comme « vulgaire » (SS 34) et insensible, agaçant Marianne par ses plaisanteries à propos des amoureux que les deux sœurs auraient laissés derrière elles dans le Sussex, alors que pour Elinor ce n'en est que trop vrai. Elinor souffre moins des plaisanteries que Marianne ne le pense, mais c'est tout de même du point de vue d'Elinor que le début du chapitre X du premier tome est rapporté : on nous dit alors que Mrs. Jennings est une « jaseuse perpétuelle » et on émet le jugement suivant sur sa fille, en fait jugement sur la mère : « Lady Middleton was more agreeable than her mother only in being more silent » (SS 55). A peine Margaret a-t-elle prononcé la première lettre du nom de famille d'Edward, piste trop tentante pour Mrs. Jennings, que de nouvelles occasions se créent pour tester et donc confirmer son insensibilité et son manque de considération. Ensuite, le texte ajoute une à une d'autres dimensions ou développe des dimensions évoquées très rapidement auparavant. Pendant le voyage à Londres, par exemple, au chapitre IV du deuxième tome, Mrs. Jennings fait preuve de « toutes les attentions possibles » à l'égard des deux sœurs (SS 160). C'est cependant à partir du moment où Marianne a reçu le billet de Willoughby, reniant ou plutôt tout simplement niant leur relation, que le narrateur se permet d'initier une véritable nouvelle lecture de Mrs. Jennings. Une fois tombée la plus grande des illusions de Marianne, la narration est moins sous l'influence de son point de vue. On commence par insister, au début du chapitre VIII du deuxième tome, sur la « préoccupation réelle » de Mrs. Jennings à l'égard de l'état de Marianne. On formalise la nouvelle tendance en lui accordant, pour reprendre la terminologie greimasienne, une reconnaissance du parcours

du personnage. Le jugement de caractère est partout dans l'œuvre d'Austen, et constitue toujours des moments cruciaux de mouvement du récit :

Elinor, who did justice to Mrs. Jennings's kindness, though its effusions were often distressing, and sometimes almost ridiculous, made her those acknowledgements, and returned her those civilities, which her sister could not make or return for herself.

(SS 193)

Le fait que le point de vue de Marianne influe moins sur la narration et donc sur la représentation de Mrs. Jennings devient un sujet presque explicite au début du chapitre suivant. Elinor avait déjà reproché à Marianne et à Willoughby de manquer de modération dans leurs jugements, et de manquer de cette fameuse « candour », plus tôt dans le roman, lorsqu'ils parlaient du colonel Brandon (SS 51). Ici on revient à la même question, mais à propos de Mrs. Jennings :

[Marianne's] heart was hardened against the belief of Mrs. Jennings's entering into her sorrows with any compassion.

"No, no, no, it cannot be," she cried; "she cannot feel. Her kindness is not sympathy; her good nature is not tenderness. All that she wants is gossip, and she only likes me now because I supply it."

Elinor had not needed this to be assured of the injustice to which her sister was often led in her opinion of others, by the irrefutable refinement of her own mind, and the too great importance placed by her on the delicacies of a strong sensibility, and the graces of a polished manner. Like half the rest of the world, if more than half there be that are clever and good, Marianne, with excellent abilities and an excellent disposition, was neither reasonable nor candid.

(SS 202)

Le jugement de caractère est fondamental chez Austen. On avait déjà vu, plus haut, dans la discussion de la dimension sémiotique, que la construction des personnages passe très souvent par des reconnaissances enchâssées, des jugements de jugements. Ici, le travail de construction des deux personnages Elinor et Marianne est consolidé par le test que constitue leur jugement du caractère de Mrs. Jennings. Jugement de caractère engendre donc caractère, caractérise le personnage qui émet le jugement. De même, l'opinion négative de Mrs. Jennings sur Mrs. John Dashwood, au chapitre XII du deuxième tome, apporte par répercussion des traits sémantiques à son personnage qui range ce dernier fermement du côté des forces positives du récit (SS 229). On constate le même procédé à l'égard de Mrs. Jennings au début du troisième tome lorsqu'elle prend la

défense d'Edward devant son beau-frère, John Dashwood, lorsque Edward a été déshérité par sa mère suite à la révélation de ses fiançailles avec Lucy Steele, et de son refus de la renier. Certes, le lecteur est censé comprendre que Mrs. Jennings est en partie motivée par son lien de parenté avec Lucy Steele, et s'en amuser, mais cette motivation n'explique pas tout. Par ailleurs, pour renforcer le rapprochement de Mrs. Jennings du centre et de la norme, on représente à la fin du chapitre les trois femmes unies dans leurs critiques à l'égard du comportement de Mrs. Ferrars.

Comme pour mieux mettre en valeur le lien entre d'une part le déclin ou le changement de la vision du monde de Marianne et d'autre part l'évolution de la représentation de Mrs. Jennings, c'est lorsque Marianne tombe gravement malade à Cleveland que Mrs. Jennings est définitivement réhabilitée, pour ainsi dire. Tout se passe comme si le fait que Marianne est en quelque sorte absente était nécessaire au changement définitif d'éclairage. D'abord, on donne raison à Mrs. Jennings sur un point très important, puisqu'elle a mieux mesuré la gravité de la maladie de Marianne qu'Elinor (SS 307). Ensuite, alors que la majeure partie de la compagnie s'apprête à partir par peur de contagion, le passage conclusif arrive qui fait que Mrs. Jennings cesse définitivement d'être caricature pour devenir personnage :

Mrs. Jennings, however, with a kindness of heart which made Elinor really love her, declared her resolution of not stirring from Cleveland as long as Marianne remained so ill, and of endeavouring, by her own attentive care, to supply to her the place of the mother she had taken her from; and Elinor found her on every occasion a most willing and active helpmate, desirous to share in all her fatigues, and often by her better experience in nursing, of material use.

(SS 308)

On peut citer d'autres exemples du même procédé. La représentation de Mr. Palmer, personnage jusque-là étroitement bilieux, est également complexifiée à ce même moment de *Sense and Sensibility*. Une première esquisse de réhabilitation a lieu dans le chapitre qui précède la maladie de Marianne. Cette esquisse sert d'étape préparatoire sur le mode narratif du sommaire plutôt que sur celui de la scène, et modifie, en termes sémiotiques, le contrat de perception de Mr. Palmer.

Elinor had seen so little of Mr. Palmer, and in that little had seen so much variety in his address to her sister and herself, that she knew not what to expect to find him in his own family. She found him, however, perfectly the gentleman in his

behaviour to all his visitors, and only occasionally rude to his wife and her mother; she found him very capable of being a pleasant companion, and only prevented from being so always, by too great an aptitude to fancy himself as much superior to people in general, as he must feel himself to be to Mrs. Jennings and Charlotte. [...] She liked him [...] upon the whole much better than she had expected, and in her heart was not sorry that she could like him no more;—not sorry to be driven by the observation of his Epicurism, his selfishness, and his conceit, to rest with complacency on the remembrance of Edward's generous temper, simple taste, and diffident feelings.

(SS 304-05)

Que cette réhabilitation soit relative est tout austénien : il s'agit de tirer le personnage non pas vers un autre extrême, mais vers le centre modéré et le mélange des traits de caractère. Ceci constitue une phase préparatoire à l'épreuve formelle décisive que sera, comme pour Mrs. Jennings, la maladie de Marianne dans le chapitre suivant, le chapitre VII du troisième tome. Mr. Palmer, comme Mrs. Jennings, est testé par la crainte de la contagion, et bien qu'il finisse par partir, son comportement apporte des ajustements à l'édifice de son personnage, à la fois par le biais de son désir de rester et par celui des motivations attribuées à ce désir :

Their party was now farther reduced; for Mr. Palmer, though very unwilling to go, as well from real humanity and good-nature, as from a dislike of appearing to be frightened away by his wife, was persuaded at last by Colonel Brandon to perform his promise of following her.

(SS 308-09)

On remarque que le souci de modération et de mélange de traits de caractère est conservé. Le narrateur attribue à l'attitude de Mr. Palmer des motivations aussi bien nobles (« real humanity and good-nature ») que moins nobles, voire comiques dans le sens bergsonien. L'horreur suscitée au propriétaire de Cleveland par l'idée de sembler succomber aux affolements de son épouse relève en effet de la réaction mécanique et prévisible, effet renforcé par sa transparence. On rit de partager avec le narrateur le démontage du mécanisme, le fait de voir au-delà des apparences, surtout chez un personnage très préoccupé par ces mêmes apparences. Toujours est-il que cette touche comique est équilibrée par les aspects « humanité réelle » et « bon caractère » que le narrateur veut bien concéder à son personnage.

Edmund Burke et la maladie de Marianne, ou la modération et le comique comme valeurs pour temps de crise

La maladie de Marianne en tant qu'épreuve et les modulations de construction de personnage que cela entraîne sont significatifs. Le narrateur montre en effet au lecteur un retour vers la modération et l'équilibre par temps de crise, retour très représentatif de l'état d'esprit collectif du milieu auquel Austen appartenait pendant la période des guerres napoléoniennes. En 1809-1811, la période pendant laquelle l'écrivain révisé et prépare *Sense and Sensibility* pour la publication, on est certes déjà assez loin de l'hystérie anti-jacobine du tout début du siècle et des craintes d'invasion de 1803-1805, et 1810 voit même la Russie se retirer du blocus continental, annonçant la chute de ce système d'étranglement de l'économie anglaise. Pendant la même période, cependant, l'Angleterre souffre d'une récession économique de plus en plus prononcée, à quoi s'ajoute l'aggravation de la maladie du roi Georges III, déclaré aliéné mental en 1811, ce qui marque le début de la régence du prince de Galles. Le *Sense and Sensibility* de 1809-11 est la troisième version du roman. La première, intitulée « Elinor and Marianne » et présentée sous forme épistolaire, date de 1795, la deuxième de 1797-1798, et 1797 est l'année du lancement de l'*Anti-Jacobin Review*, l'année où en décembre Bonaparte s'empare de la Suisse et déclare que « dans trois mois [il] démocratiser[a] l'Angleterre »¹, l'année enfin où la Banque d'Angleterre suspend ses paiements en liquide, l'année de la mutinerie de la flotte britannique à Spithead, d'une tentative de débarquement bonapartiste dans le Pembrokeshire (certes apparemment sans grande conviction, car les Français se rendent sans tirer un seul coup de feu), et d'une tentative de destruction du domicile du radical Thomas Hardy après le refus de ce dernier d'illuminer sa maison, comme tout bon patriote, à l'occasion d'une victoire navale².

¹ Je ne suis malheureusement pas parvenu à retrouver la source de cette citation de Napoléon avant la reproduction de la thèse.

² Voir THOMPSON, *The Making of the English Working Class* 82. Il s'agit bien sûr du Thomas Hardy qui vécut de 1752 à 1832, et non pas du romancier anglais du même nom (1840-1928). Le Thomas Hardy en question fut un cordonnier par métier qui devint secrétaire et trésorier de la London Corresponding Society, le groupe qui demandait entre autres une réforme parlementaire dans le sens d'une extension du suffrage. Hardy fut arrêté pour haute trahison en mai 1794 mais acquitté en novembre de la même année, ce qui n'empêcha pas le gouvernement de déclarer la L.C.S hors-la-loi avant la fin du siècle.

Ce moment de crise dans le roman, où le métabolisme de Marianne semble menacé par un corps étranger, semble entrer en écho avec le sentiment plus ou moins diffus de crise nationale et de menace en provenance de l'étranger. De même, on pourrait interpréter le resserrement des rangs autour de Marianne et de sa sœur, et le rééquilibrage de caractère que cela provoque dans la représentation des personnages, comme la trace textuelle d'un retour réel ou désiré à l'harmonie nationale face à une telle menace. Malgré des signes de déséquilibre qui ont pu apparaître au fil du récit, les Mr. Palmer et Mrs. Jennings rentrent au bercail de la normalité et de la modération anglaise en temps de crise, du moins lorsqu'on adopte à leur égard un regard modéré, normal, en un mot, anglais. Telle semble être en tout cas la logique de la représentation du personnage dans *Sense and Sensibility* et de façon comparable dans les cinq autres romans d'Austen. Les lois du genre comique, consacrant l'exclusion des extrêmes, que ce soit par rectification ou par expulsion pure et simple des éléments indésirables, se prêtent parfaitement à cette logique, mais il est à remarquer qu'on la retrouve sans support ouvertement comique dans les *Reflections* de Burke.

Burke commence son ouvrage en effet en cherchant à présenter la Revolution Society de Richard Price comme marginale, presque inconnue, et à balayer tout semblant de représentativité dont ses membres pourraient se croire investis. Il passe ensuite à une autre stratégie consistant en un curieux va-et-vient entre d'une part l'exclusion de ces éléments indésirables parce qu'extrêmes et d'autre part une série de tentatives pour les rendre inoffensifs, l'idée que rien de trop grave ne peut arriver en Angleterre étant d'une importance capitale dans le raisonnement conservateur.

Burke s'efforce donc, d'un côté, de donner une image de Price et de ses alliés comme des anomalies dans le corps anglais, qui selon Burke est naturellement modéré, caractéristique si facile et utile à attribuer car il n'est nul besoin de la définir. Ce qu'est cette modération coule de source, le bon sens la définit, ce qui évite bien des questionnements car le bon sens, lui aussi, est de manière bien commode indéfinissable. Au-delà de la valeur accordée à l'idée de modération, cependant, il est frappant de remarquer que la stratégie rhétorique de Burke ressemble au traitement comique du personnage chez Austen. Cette stratégie est en effet double : avec doigté rhétorique et une maîtrise certaine du ton, Burke parvient à représenter Price simultanément comme un élément extrême, qu'il faut blâmer ou exclure du giron national, et d'autre part comme

quelqu'un dont l'écart récent n'est pas à prendre au sérieux, qui n'est pas mauvais au fond, et qui a temporairement oublié de se comporter en bon Anglais :

I find, upon enquiry, that on the anniversary of the Revolution in 1688, a club of dissenters, but of what denomination I know not, have long had the custom of hearing a sermon in one of their churches; and that afterwards they spent the day cheerfully, as other clubs do, at the tavern. [...]

On the forenoon of the 4th of November last, Doctor Richard Price, a non-conforming minister of eminence, preached at the dissenting meeting-house of the Old Jewry, to his club or society, a very extraordinary miscellaneous sermon, in which there are some good moral and religious sentiments, and not ill-expressed, mixed up in a sort of porridge of various political opinions and reflections: but the revolution in France is the grand ingredient in the cauldron. [...]

Few harangues from the pulpit [...] have ever breathed less of the spirit of moderation than this lecture in the Old Jewry. Supposing, however, that something like moderation were visible in this political sermon; yet politics and the pulpit are terms that have little agreement. No sound ought to be heard in the church but Christian charity.¹

Cette stratégie rhétorique n'est pas en fait maintenue bien longtemps puisque Burke passe ensuite à une attaque frontale des principes, néfastes selon lui, propagés par Price. Il est cependant intéressant de noter l'importance accordée jusque-là à la notion de modération. Il s'agit d'abord d'une modération de ton délibérément adoptée par Burke, qui pour l'instant veut sembler ne vouloir de mal à personne. Ces non-conformistes, dont il passe sous silence la dénomination (car ce serait leur accorder trop d'importance) ne seraient pas réellement dangereux. Ce seraient des Anglais sans doute un peu désœuvrés, mais on peut se permettre de l'être dans le royaume prospère et libre de Georges III, laisse-t-on entendre. Ces clubs politiques n'auraient rien de bien important à dire, au fond, et ne seraient qu'un prétexte pour bavarder à la taverne après la réunion. On pourrait dire que ces lignes se réfugient dans l'approche comique. De manière quelque peu étonnante, Burke épargne même dans un premier temps le contenu du sermon, bien que, semble-t-il, ce soit pour mieux l'attaquer par la suite. L'écrivain hésite momentanément entre deux stratégies. Le sermon est « extraordinaire », mais il semble d'abord qu'il ne le soit dans le sens « curieux » du terme. Le sermon est ainsi présenté initialement comme une sorte de salmigondis inoffensif de ceci et de cela, en tout cas ne contenant rien de bien important. Il est ensuite question de la Révolution Française, et Burke exécute, toujours sur un fond

¹ BURKE, *Reflections* 6, 10-11.

de modération, un volte-face surprenant. Estimant sans doute avoir fait suffisamment preuve de ce trait de caractère national pour paraître parler au nom des Anglais, Burke ne s'en préoccupe plus sauf pour reprocher au sermon de Price d'en manquer. Comme on l'a vu, les classes dominantes anglaises de la période sont, malgré les progrès que fera le mouvement évangélique dans ces milieux, fort soupçonneuses à l'égard de tout ce qui pourrait suggérer l'enthousiasme en quelque domaine que ce soit. Un mélange d'ardeur politique et d'ardeur religieuse est donc encore plus redoutable, comme les dernières lignes de cet extrait des *Reflections* le suggèrent. La qualification est par ailleurs confirmée quelques pages plus loin. Les extrêmes sont à redouter, mais une place spéciale est réservée dans le discours conservateur à ce désordre que serait « l'enthousiasme », au sens anglais de l'époque :

If the *principles* of the Revolution of 1688 are any where to be found, it is in the statute called the *Declaration of Right*. In that most wise, sober, and considerate declaration, drawn up by great lawyers and great statesmen, and not by warm and inexperienced enthusiasts, not one word is said, nor one suggestion made, of a general right 'to choose our *governors*; to cashier them for misconduct; and to *form* a government for *ourselves*.'¹

Burke et Austen diffèrent par le fait que le premier ne parvient pas vraiment à maintenir longtemps cette posture fondée sur le principe de la modération. Son récit, plus loin dans les *Reflections*, de l'invasion du palais de Versailles par une foule populaire en octobre 1790 est aussi romancée que ses éloges empreints de sentiment chevaleresque à l'égard de la frivole et imprudente Marie-Antoinette, éloges qui n'ont guère convaincu ses contemporains². On y reconnaît subitement, d'une façon détournée, l'empreinte de l'auteur de *The Sublime and the Beautiful* (1757), du Burke whig, champion des colonies américaines, des droits des catholiques irlandais, et de ceux des esclaves, disons du Burke rêveur, devenu défenseur de l'ordre établi d'une manière qui laissa ses amis et ses adversaires de l'époque quelque peu perplexes. Ces passages renouent avec l'ardeur du Burke des années précédentes, fût-ce au nom d'une autre cause.

Austen, elle, demeure fidèle au principe du détachement. Elle y parvient au moyen

¹ BURKE, *Reflections* 16. Burke cite le *Discourse on the Love of our Country* de Price, voir Richard PRICE, *op. cit.* (London, 1790) 34.

² BURKE, *Reflections* 71, 75-77.

du principe de modération inné au genre comique dans la pratique qu'elle en a, et du traitement qu'il implique des personnages. La comédie, comme on l'a vu, recentre la communauté, exclut d'une manière ou d'une autre les extrêmes, et fonctionne sous le signe de la rédemption et de la réconciliation de ceux dont l'expulsion pure et simple n'est pas jugée nécessaire. La discussion de Burke à propos de Price et la Revolution Society adopte quelques unes des stratégies du comique sans les appliquer pleinement. Chez Austen, ces stratégies sont mises en œuvre avec davantage de consistance. Le comique implique un mélange d'une part de condamnation, restreinte dans la mesure du possible au simple regard amusé, et d'autre part de rectification, de réhabilitation, et de réconciliation.

Chapitre 2 : L'humeur sanguine chez Austen

Méfiance et tendresse vis-à-vis de l'ardeur et de l'optimisme

L'extrême sous la forme spécifiquement évoquée par Burke, c'est-à-dire la passion, (« enthusiasm ») apparaît dans l'œuvre d'Austen dans la constitution de personnages de type « humeur » à au moins trois reprises. Il s'agit plus précisément d'humeur sanguine dans l'acception anglaise de la notion. Cette humeur est d'un intérêt particulier car dans le contexte de l'époque d'Austen elle peut être très facilement apparentée à des traits de caractère aussi politiquement chargés que l'optimisme rousseauiste, pour lequel l'homme est un être naturellement bon à la naissance, ou la passion ou l'enthousiasme au sens anglais qui préoccupe tant Burke. Le traitement réservé à de tels personnages est donc particulièrement significatif en raison des valeurs politiques qu'ils véhiculent implicitement.

On s'aperçoit que ce genre de personnage est invariablement traité comme personnage-humeur, avec la raideur mécanique et comique décrite plus tard par Bergson. Leur optimisme est ainsi implicitement discrédité puisqu'il est représenté comme mécanique. En même temps, on constate une certaine clémence vis-à-vis de ces personnages. Tout en les représentant, par une démarche essentiellement comique, comme insuffisamment réactifs à leur environnement réel, le narrateur ne cherche aucun rééquilibrage à leur égard. Ils ne sont ni rectifiés ni exclus, le narrateur se contentant de caricaturer une certaine vision du monde, de créer une méfiance envers cette vision, sans trop lui en vouloir d'exister. Ce qui est sous-entendu, en somme, est que ces créatures sont inoffensives tant qu'elles n'exercent pas d'influence excessive sur les autres.

Mr. Weston dans *Emma* et Mr. Parker dans *Sanditon* sont des exemples parfaits de personnages issus de l'héritage de humeur « sanguine ». Mrs. Jennings y correspond dans une grande mesure. D'autres personnages s'en approchent. Bingley dans *Pride and Prejudice* est un personnage de type sanguin mais sous une forme assez simplifiée. Il se

caractérise par la confiance vis-à-vis des autres, le désir de voir du bon chez chacun (traits qu'il partage avec sa future épouse Jane Bennet), la bonne humeur et une propension générale à être heureux. Bien qu'on puisse, par association avec ces qualités, le considérer comme un optimiste, cet aspect du personnage n'est pas spécifiquement travaillé, c'est-à-dire testé. On peut également être dissuadé de considérer Bingley comme un personnage-humeur dans la mesure où il n'y a pas vraiment d'exploitation de son comportement pré-programmé à des fins comiques dans le sens bergsonien du terme. Il n'en va pas tout à fait de même de Jane Bennet, dont le cas est comparable à celui de Bingley. Jane ressemble évidemment à Bingley, et ce n'est guère par coïncidence, puisque ce binôme de personnages est conçu pour que leur compatibilité saute aux yeux du lecteur. Mr. Bennet insiste particulièrement sur cette compatibilité, dont il se moque gentiment, au chapitre XIII du troisième tome au cas où le lecteur aurait eu des doutes à ce sujet (*PP* 348). Jane est cependant un cas assez complexe. D'un côté, elle frôle très souvent la caricature et fournit même, à la différence de son futur mari, au moins une scène comique dans le sens bergsonien du terme. Elizabeth est de retour de Hunsford, et raconte à sa sœur ce qui s'y est produit, comment, après avoir refusé une offre de mariage de Darcy, elle a appris la vérité sur Wickham et sa tentative de séduction mal intentionnée à l'endroit de Georgiana Darcy l'été précédent, sur ses mensonges, sur son caractère dissolu :

She then spoke of the letter, repeating the whole of its contents as far as they concerned George Wickham. What a stroke was this for poor Jane! who would willingly have gone through the world without believing that so much wickedness existed in the whole race of mankind, as was here in one individual. Nor was Darcy's vindication, though grateful to her feelings, capable of consoling her for such discovery. Most earnestly did she labour to prove the probability of error, and seek to clear one, without involving the other.

"This will not do," said Elizabeth. "You never will be able to make your choice, but you must be satisfied with only one. There is but such a quantity of merit between them; just enough to make one good sort of man; and of late it has been shifting about pretty much. For my part, I am inclined to believe it all Mr. Darcy's, but you shall do as you chuse."

(*PP* 225)

Le personnage Jane fonctionne ici comme un pantin comique tel que Bergson le décrit. Testée par les informations que lui donne Elizabeth, elle agit avec la raideur et la prévisibilité mécanique qui selon Bergson est l'essence du comique. Elle cherche ainsi à disculper d'abord l'un, puis l'autre des deux hommes en question sans pouvoir résoudre

le problème logique que cela pose, à savoir que l'innocence de l'un est incompatible avec celle de l'autre. Comme une machine confrontée à une situation qui n'a pas été prévue à sa conception, Jane ne sait comment réagir, et démontre en fait le manque de souplesse d'une machine entravée par ses propres mécanismes.

Comme pour Bingley, mais pour une autre raison, il est difficile de considérer l'aînée des demoiselles Bennet comme personnage-humeur, car si on veut lui attribuer la caractéristique fixe de l'optimisme et du bonheur, on achoppe sur le fait que Jane est malheureuse pendant une partie considérable du roman, puisqu'elle languit d'amour pour Bingley, éloigné d'elle par les soins de Darcy avec le soutien très actif des sœurs Bingley. Le comique du personnage Jane tient en fait souvent du fait qu'elle voudrait, précisément, suivre son idée fixe bergsonienne, c'est-à-dire d'être heureuse, optimiste et compréhensive, même dans l'adversité, mais en fait n'y arrive pas. Elle ne parvient pas à vaincre sa faiblesse humaine, ce dont, par ailleurs, ni Elizabeth ni le roman de manière générale ne lui tient rigueur. Le narrateur et Elizabeth se contentent de s'en amuser, et le lecteur suit cette attitude. Le résultat en tout état de cause est un personnage comique à sa façon, certes, mais dont on peut difficilement dire qu'il est caricatural, dans la mesure où précisément elle montre des signes de lutte intérieure.

La dimension mécanique de Jane est également brouillée par son rôle quelque peu artificiel d'enfant raisonnable, aux côtés d'Elizabeth, dans le cortège des sœurs Bennet. Le roman impose au lecteur en réalité l'attribution de ce rôle plutôt que d'en démontrer la validité. Mr. Bennet insiste sur la sottise particulièrement prononcée de Kitty et de Lydia, pour les distinguer de Mary, Elizabeth et Jane (*PP* 29). Plus loin, il modifie ce classement en incluant finalement Mary dans la même catégorie que Lydia et Kitty et insiste en revanche sur la valeur de Jane et d'Elizabeth, sur le respect qu'elles inspirent et doivent inspirer partout où elles vont (*PP* 231). On nous indique également qu'Elizabeth s'est souvent unie avec Jane pour s'évertuer à refréner les errements de Lydia (*PP* 213). Mais le caractère raisonnable de Jane est affirmé plutôt que montré. Elle est raisonnable sans doute dans le sens où elle ne se comporte pas comme Lydia et Kitty, c'est-à-dire qu'elle fait preuve de réserve, de dignité, et de modestie féminines d'une façon qui ne serait pas pour déplaire à Hannah More. Elle ne se jette pas dans les bras du premier venu, se maîtrise, ne parle pas plus que nécessaire, s'occupe de sa mère sans se plaindre des excès de celle-ci. Cependant les ressources de ce caractère déclaré raisonnable ne semblent pas

aller jusqu'à inclure la perspicacité. Jane n'arrive pas à croire à la culpabilité de Wickham, comme on l'a vu, et s'oppose à la divulgation de la vérité à sa famille, divulgation qui aurait épargné aux Bennet les mésaventures ultérieures de Lydia avec l'anti-héros (*PP* 226-27). Bien sûr, d'autres raisons s'opposent à cette divulgation, et ce sera d'ailleurs Darcy qui se déclarera en partie responsable du sort de Lydia, dans la mesure où il ne souhaitait pas que le récit des déboires de sa sœur et Wickham soit rendu public, refus qui aura permis au capitaine débauché de continuer à sévir (*PP* 321-322, 324). Elizabeth hésite également à démasquer Wickham. Il n'en reste pas moins que le test de l'attitude de Jane face à ce choix est important pour la construction de son personnage. Le résultat de cette épreuve range Jane du côté de ceux qui ne comprennent pas vraiment le monde dans lequel ils vivent.

On voit dans l'attitude d'Austen envers ses personnages optimistes comiques la trace d'une culture Tory marquée par la croyance en la finitude humaine. « Whatever is, is best », écrit-elle dans une lettre adressée à Cassandra en 1813. La formule est d'Alexander Pope, comme elle le confirme en montrant en même temps son approbation pour l'auteur : « There has been one infallible Pope in the world »¹. Il s'agit en fait du dernier vers, le vers 294 pour être précis, de la première épître du poème *Essay on Man*, que Pope dédicace à l'homme d'état et historien Tory Lord Bolingbroke (1678-1751). Austen ne cite pas le poème tout à fait correctement, puisque le texte d'origine est « Whatever is, is right », mais l'esprit de la croyance en la finitude de l'existence humaine ici-bas est le même. Cet esprit ressort encore plus clairement dans le contexte du poème qu'Austen se remémore :

Cease then, nor order imperfection name:
 Our proper bliss depends on what we blame.
 Know thy own point: This kind, this due degree
 Of blindness, weakness, Heav'n bestows on thee.
 Submit.—In this, or any other sphere,
 Secure to be as blest as thou canst bear:
 Safe in the hand of one disposing pow'r,
 Or in the natal, or the mortal hour.
 All nature is but art, unknown to thee;
 All chance, direction, which thou canst not see;
 All discord, harmony, not understood;
 All partial evil, universal good:

¹ Lettre à Cassandra Austen, datée du 26 octobre 1813, CHAPMAN, *Letters* 362.

And, spite of pride, in erring reason's spite,
One truth is clear, Whatever is, is right.

On retrouve ici bien des éléments structurants de l'univers austénien. Le poème de Pope parle d'une cécité accordée à l'Homme par le ciel, de limites à la compréhension des mortels, limites que ces derniers doivent accepter de bonne grâce. La limitation de la condition humaine et la nécessité de la souffrance est un thème explicité vers la fin de *Mansfield Park*. A un moment crucial de ce qui, en termes greimasiens, peut s'appeler la phase reconnaissance du parcours narratif de Fanny, les caractéristiques de Miss Price sont transformées par le Destinateur Sir Thomas en sens pour le roman entier :

In [Susan's] usefulness, in Fanny's excellence, in William's continued good conduct, and rising fame, and in the general well-doing and success of the other members of the family, all assisting to advance each other, and doing credit to his countenance and aid, Sir Thomas saw repeated, and for ever repeated reason to rejoice in what he had done for them all, and acknowledge *the advantages of early hardship and discipline, and the consciousness of being born to struggle and endure.*

(MP 473, je souligne)

Le sens attribué ici au parcours de Fanny en fait une démonstration très judéo-chrétienne de la normalité voire des vertus de la souffrance ici-bas. Le bonheur trop vite et/ou trop complet est toujours tenu en suspicion dans l'univers austénien.

Austen est tout aussi sceptique envers le côté rationaliste et optimiste du siècle des Lumières. Ses romans sont certes, dans un sens, le produit du XVIII^{ème} siècle dans le sens où ils privilégient l'observation et l'analyse, plus spécifiquement du comportement des individus et de leur interaction dans un milieu social défini. Mais ces textes sont également imprégnés d'une conscience des limites de la description et de l'observation qui se démarque de l'esprit encyclopédique et progressiste des Lumières. Dans *Emma*, une phrase semble renvoyer presque directement à cette conscience, bien qu'elle concerne d'abord ce que l'héroïne et George Knightley comprennent l'une de l'autre : « Seldom, very seldom, does complete truth belong to any human disclosure; seldom can it happen that something is not a little disguised, or a little mistaken » (E 431). Les romans d'Austen jouent constamment et avec une très grande habileté sur cette notion de limitation de la perception, aussi bien dans leurs structures macrostylistiques qu'au niveau microstylistique.

Ainsi ces romans sont-ils fondés sur des récits d'erreurs de perception et de renversements de perception, comme c'est le cas pour Elizabeth Bennet, qui, au treizième chapitre du deuxième tome de *First Impressions* renommé *Pride and Prejudice*, a la brusque révélation de ses erreurs d'appréciation antérieures (PP 208). Mais on retrouve régulièrement sur le plan de la syntaxe le même scepticisme envers ce qui peut être su. Le narrateur s'y amuse sur le mode du doute. On trouve un exemple de ce procédé, très répandu dans l'œuvre, dans l'incipit célèbre de *Pride and Prejudice* : « It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife ». L'harmonie formelle de la phrase, dont la première et la dernière composantes contiennent chacune trois accents toniques (« 'truth uni'ver sally ac'know ledged... 'must be in 'want of a 'wife ») contribue à créer un effet de confiance sereine, voire complaisante, envers la valeur de la « vérité » en question. L'élégance lisse de la phrase ne fait cependant que renforcer son ironie lorsque le lecteur s'aperçoit du procédé burlesque. Les tout premiers mots du roman semblent en effet évoquer le contexte sentencieux des vérités universelles, renvoyant à l'époque aux notions de droits universels et d'autres concepts issus de l'optimisme rationaliste des Lumières. Le narrateur n'adopte ce registre que pour le subvertir, en l'employant pour parler de vulgaires questions d'argent et de chasse aux maris. L'ironie est d'autant plus efficace qu'elle fonctionne à deux niveaux de complicité avec le lecteur, le premier concernant la reconnaissance de l'effet burlesque, le deuxième touchant au repérage par le lecteur d'une doxa contestable, insérée dans la phrase par discours indirect libre. Cette voix collective emploie la modalité épistémique de « must », dans « must be in want of a wife », de manière fort abusive. Le comique de la phrase réside, partiellement, dans le fait de tirer cette modalité épistémique vers une valeur déontique. La voix entendue dans la phrase ne semble en effet guère laisser de choix au célibataire fortuné, à qui on ordonne d'avoir besoin d'une épouse.

Ici, encore, on peut considérer Jane Austen comme un écrivain conservateur dont l'œuvre est cependant finement traversée par des hésitations axiologiques ainsi que par sa résistance à tout code figé et sa sensibilité aux contradictions que recèle toute position idéologiquement pétrifiée. L'attitude d'Austen envers deux autres de ses créatures optimistes et enthousiastes montre avec plus de précision encore la nature à la fois de son

conservatisme et des hésitations qui l'accompagnent. Il s'agit de Mr. Weston dans *Emma* et de Mr. Parker dans *Sanditon*.

Argent nouveau et humeur « sanguine »

Il est à noter que l'optimisme et l'enthousiasme de ces deux personnages sont liés au fait qu'ils se trouvent en marge de l'ordre aristocratique. Mr. Weston est issu d'une famille qui au cours de quelques générations est devenue de plus en plus prospère et respectée. Sa fortune n'est pas de longue date (*E* 15). De plus, le narrateur nous explique que malgré son accession à l'indépendance financière, le jeune Mr. Weston a préféré s'enrôler dans la milice de son comté. Plus tard, il entrera dans le commerce et s'enrichira progressivement au point de finalement acheter le domaine de Randalls où il s'installe avec Mrs. Weston, autrefois la gouvernante d'Emma (*E* 15, 17). D'abord militaire, puis se consacrant au commerce, il se distingue donc de l'ordre social fondé sur la propriété terrienne héréditaire. On notera au passage que Mr. Weston se sert d'argent gagné dans le commerce pour acheter de la terre, au lieu, comme le faisaient les grands propriétaires Whigs, de financer des entreprises commerciales à partir de capitaux dérivés de la terre.

La fortune de Mr. Parker dans *Sanditon* n'a pas non plus l'ancienneté aristocratique : « [He had] succeed[ed] as eldest son to the Property which 2 or 3 Generations had been holding & accumulating before him » (*MW* 371). Mr. Parker n'a pas de profession, et ses revenus proviennent uniquement de sa propriété côtière à Sanditon, mais il fait partie d'une nouvelle génération de propriétaires-spéculateurs de domaines littoraux qui s'efforcent de faire monter la valeur de leurs terres en promouvant comme un commerce les villes ou villages qui s'y trouvent pour en faire des lieux de loisir. Cette nouvelle forme de gestion de la propriété terrienne, liée à la spéculation immobilière et à l'activité en relation avec l'expansion des classes moyennes (les nouvelles « leisure classes »), fait de l'enthousiasme de Mr. Parker une caractéristique fortement connotée en termes socio-économiques et socio-culturels. Si l'optimisme de Jane Bennet dans *Pride and Prejudice* est simplement évocateur d'une certaine naïveté rousseauiste concernant la bonté supposée innée de l'homme, dans le cas de Mr. Weston et a fortiori de Mr. Parker, la

caractérologie des humeurs sert de support à une certaine vision des changements du mode de production de la richesse. Dans les deux cas, cependant, à l'instar de ce qui se passe pour Jane Bennet, une certaine clémence accompagne le rire tel que Bergson l'analyse.

Avant de revenir sur cette indulgence, il faut s'attarder sur la représentation satirique de ces deux personnages « sanguins » qui se trouvent en décalage par rapport à la propriété terrienne. Pour ce qui concerne Mr. Weston, une fois déclarés ses liens avec le commerce, ceux-ci semblent ne servir que de toile de fond. Le comique du personnage fonctionne essentiellement comme celui de Jane Bennet, fondé qu'il est sur la prévisibilité mécanique de son comportement et l'absence de réactivité vis-à-vis de l'environnement qu'implique cette prévisibilité. Comme dans le passage de *Pride and Prejudice* où Jane Bennet cherche désespérément, et au mépris de la cohérence logique, à dédouaner George Wickham sans remettre en cause Darcy, Mr. Weston s'embrouille, à force de ne vouloir dire de mal de personne, dans des contradictions à propos de Mrs. Churchill, la grand-mère maternelle et mère adoptive de Frank Churchill :

“[...] She is an odd woman!—But I never allow myself to speak ill of her, on Frank's account; for I do believe her to be very fond of him. I used to think she was not capable of being fond of any body, except herself: but she has always been kind to him (in her way—allowing for little whims and caprices, and expecting every thing to be as she likes). And it is no small credit, in my opinion, to him, that he should excite such an affection; for, though I would not say it to anybody else, she has no more heart than a stone to people in general; and the devil of a temper.

(E 120-121)

Les contradictions sont davantage motivées ici que dans le cas du dilemme de Jane Bennet, puisque Mr. Weston attribue à son respect pour Frank sa réticence à médire de Mrs. Churchill. L'effet comique tient du louvoiement entre d'une part des concessions bienveillantes à son caractère et d'autre part des attaques voilées.

Il se trouve que l'adjectif « sanguine » est explicitement attribué à Mr. Weston, dans le chapitre XIV du premier tome. Les Weston et leurs invités à Randalls se préoccupent de l'arrivée supposée de cet anti-héros aimable Frank Churchill, le fils de Mr. Weston par son épouse précédente et décédée. Frank, rappelons-le, a été pris en charge après le décès de sa mère par la famille de cette dernière, dont il va jusqu'à prendre le nom. Il y a peu de contact entre père et fils mais tout le village s'attend à ce que le deuxième mariage de Mr.

Weston soit une occasion pour Frank de revenir et de reprendre des relations plus chaleureuses. C'est ce qu'il a promis dans sa dernière lettre. Mais la question de la croyance au retour de cette sorte de fils prodige est un test révélateur et distributeur de qualités. Mrs. Weston se montre prudente, son époux non :

Emma liked the subject [of Frank Churchill's promised visit] so well, that she began upon it, to Mrs. Weston, very soon after their moving into the drawing-room: wishing her joy—yet observing, that she knew the first meeting must be rather alarming. Mrs. Weston agreed to it; but added, that she should be very glad to be secure of undergoing the anxiety of a first meeting at the time talked of: “for I cannot depend upon his coming. I cannot be so sanguine as Mr. Weston. I am very much afraid that it will all end in nothing. [...]”

(E 121)

La référence à la qualité « sanguine » est reprise plus loin par Mrs. Weston, dans le même contexte :

“[...] I can feel no dependence on his coming, and I wish Mr. Weston were less sanguine. [...]”

(E 122)

Lorsque Frank, comme Mrs. Weston le craint, fait ses excuses et ne vient pas, l'optimisme de Mr. Weston est dépeint par le narrateur avec une certaine sévérité :

Mrs. Weston was exceedingly disappointed—much more disappointed, in fact, than her husband, though her dependence on seeing the young man had been so much more sober: but a sanguine temper, though for ever expecting more good than occurs, does not always pay for its hopes by any proportionate depression. It soon flies over the present failure, and begins to hope again. For half an hour Mr. Weston was surprized and sorry; but then he began to perceive that Frank's coming two or three months later would be a much better plan; better time of year; better weather; and that he would be able, without any doubt, to stay considerably longer with them than if he had come sooner.

(E 144)

La sentence du narrateur est d'abord livrée avec efficacité et une élégance rhétorique et prosodique qui rattache Austen davantage au dix-huitième siècle qu'au dix-neuvième. Quatre syllabes accentuées se détachent ainsi d'une première période (« a 'san guine 'tem per, though for ever expecting more 'good than oc'curs »), et quatre d'une deuxième (« does not always 'pay for its 'hopes by any pro'portionate de'pression »). Cette symétrie

formelle s'accompagne, comme c'est souvent le cas, de la figure du paradoxe : plus d'espoir ne mène pas à plus de déception. Une asymétrie logique se bâtit donc, pour le plus grand amusement du lecteur, sur la base d'une symétrie syntaxique et prosodique.

Après ce jugement livré de manière directe, le narrateur associe discours indirect libre et ironie pour démasquer les mécanismes de Mr. Weston, tels qu'ils viennent si élégamment d'être énoncés. Dans la séquence « he began to perceive that Frank's coming two months later would be a much better plan », le choix du verbe « perceive » porterait à croire que Mr. Weston fait preuve de perspicacité et de pénétration, si le narrateur ne comptait pas sur la complicité du lecteur pour que ce dernier comprenne le contraire. De même, on attend du lecteur qu'il saisisse la voix enthousiaste et l'optimisme aveugle de Mr. Weston dans le vocabulaire, dans le rythme et dans le ton de « a much better plan ; better time of year ; better weather ; [...] he would be able, without any doubt, to stay considerably longer than if he had come sooner ».

L'ironie et la complicité avec le lecteur qu'elle implique vont de pair avec le comique tel que Bergson le décrit. La raideur de la mécanique « sanguine » de Mr. Weston, sa nature prévisible et identifiable par la communauté, s'inscrivent dans un procédé bien connu. Au-delà, cependant, de la trame comique et de ses procédés plus ou moins fixes, l'enthousiasme et l'optimisme de Mr. Weston font l'objet dans *Emma* d'un examen axiologique soutenu. Au fond, la question est à nouveau de savoir si « ce qui est, est pour le mieux », ou si l'on peut, dans l'existence ici-bas, espérer. Dans un esprit que Burke n'aurait pas renié, la tendance chez Austen est de discréditer l'espoir de changement radical, et de sous-entendre que si changement il y a, celui-ci doit toujours procéder par touches prudentes, modestes, et respectueuses de ce qui existe déjà. L'optimisme et l'espoir systématiques sont représentés dans cet univers comme les symptômes d'une rigidité de caractère, comme une cécité, une incapacité toute bergsonienne à réagir à l'environnement tel qu'il est réellement. Pour ce qui concerne Mr. Weston, cette représentation est assez sophistiquée. Elle se fonde non seulement sur sa confiance en l'avenir, mais s'étend par métonymie à l'objet des espoirs, son fils Frank Churchill.

Le rôle principal de Frank, rôle également fondamental pour le fonctionnement du récit, est d'abord, pendant vingt-deux chapitres, d'être absent et attendu. Sa personnalité et les spéculations sur son retour éventuel fournissent un point de focalisation pour la

conversation à Highbury (*E* 17, 118-19). Emma s'imagine vaguement Churchill comme époux potentiel même avant de l'avoir rencontré, et pense à juste titre que les opinions dans le village s'accordent sur ce point (*E* 119). Austen joue habilement avec l'aura qui entoure Frank : « There was something in the name, in the idea of Frank Churchill, which always interested her » (*E* 118-19). Plus qu'un personnage, Frank Churchill est une idée, voire une source d'idéal. On raconte qu'il reviendra d'un ailleurs, et l'idée diffuse dans cette partie du roman est que son retour signalera une nouvelle ère.

L'effet produit est, bien sûr, à nouveau burlesque. « I hope someone cares for these minutiae », écrit Austen dans une lettre à Cassandra en 1813, se moquant d'elle-même et du manque de substance du récit dont elle parle, et s'amusant visiblement en même temps de pouvoir tirer une narration de si peu de matière. De ce passage de la lettre, l'auteur transforme l'achat d'une paire de gants en affaire de spéculation publique, le public en question étant en réalité le petit cercle des occupants et des visiteurs du cottage de Chawton :

I was very lucky in my gloves—got them at the first shop I went to, though I went into it rather because it was near than because it looked at all like a glove shop, and gave only four shillings for them; upon hearing which everybody at Chawton will be hoping and predicting that they cannot be good for anything, and their worth certainly remains to be proved; but I think they look very well. We left Guildford at twenty minutes before twelve (I hope somebody cares for these minutiae) and were at Esther in about two hours more.¹

On retrouve, comme dans l'exemple de l'arrivée de Frank Churchill, ce ton burlesque très répandu dans l'œuvre d'Austen. Il s'agit de jouer sur le décalage entre d'une part un contenu peu important ou insignifiant et la forme du débat public qui traite la chose comme un enjeu crucial. La même espièglerie de la part d'Austen envers la vacuité, du moins apparente, de ses sujets, aussi bien dans sa correspondance que dans son œuvre romanesque, apparaît dans une autre lettre à Cassandra, de 1808, où l'auteur professe un besoin absolu d'être informé si un gâteau venait à être acheté (« You know how interesting the purchase of a sponge-cake is to me »)².

¹ Lettre à Cassandra Austen, datée du 20 mai 1813, CHAPMAN, *Letters* 306.

² Lettre à Cassandra Austen, datée du 15 juin 1808, CHAPMAN, *Letters* 191. Dans le même esprit, la lettre commence comme suit : « My dear Cassandra. Where shall I begin? Which of all my important nothings shall I tell you first? ».

Dans *Emma*, par le procédé du style indirect libre, le narrateur confère à Frank lors de son retour une aura presque biblique de fils prodigue, voire de messie. Frank n'est pourtant rien de plus qu'un fils ordinaire qui revient voir son père dans un village où on est heureux, mais où l'on s'ennuie parfois, et où les habitants, Emma Woodhouse au premier rang, ressentent souvent le besoin de raconter et de se raconter des histoires pour faire que leurs vies soient plus colorées. Dans cette perspective, le burlesque d'Austen sert à mettre à nu des mythes. Il devient plus particulièrement motivé, toutefois, dès lors qu'il s'agit des connotations politiques de l'arrivée de Frank. Car ce village où l'on est heureux mais où l'on s'ennuie parfois de son propre bonheur tranquille ressemble à certains égards à l'Angleterre telle que Burke la décrit dans les *Reflections*, où des rêveurs désœuvrés comme Price et ses adeptes ont, si l'on en croit les moqueries de Burke, l'habitude de commencer à refaire le monde le dimanche matin au temple et de continuer ces travaux fort ardues à la taverne tout au long de l'après-midi¹. De ce point de vue, Highbury apparaît comme une sorte d'Angleterre en miniature, où Churchill représenterait l'étranger libérateur, à l'égal de ce que les radicaux des années 1790 avaient pensé un temps des révolutionnaires français et même de Napoléon : « The worn-out past was sunk in the freshness of what was coming », affirme le narrateur pour résumer le point de vue d'Emma lorsqu'elle apprend que « Frank vient demain » (E 188). La référence au passé éculé fait allusion, bien sûr, plus particulièrement aux déboires récents de l'héroïne avec Mr. Elton. Elle espère les oublier dans l'excitation et l'agrément de la visite de Frank. Mais le ton de la phrase reflète bien un effet général que le narrateur réserve au fils de Mr. Weston, et cet effet est une exaltation burlesque de l'homme et de l'ère à venir.

Au-delà du décalage entre d'une part l'image que se font de Churchill les habitants de Highbury en mal de sensations fortes, et d'autre part la réalité plus banale, la logique narrative d'*Emma* est de faire apparaître Frank comme finalement très différent de ce qui était attendu. La réalité de Frank, autrement dit, est non seulement assez ordinaire mais également, à maints égards, le contraire de ce que l'on espérait de lui. En effet, loin d'être l'incarnation de la vérité et d'une nouvelle ère, celui dont le prénom évoque ironiquement

¹ BURKE, *Reflections*, *op. cit.* 6.

la franchise se révèle, comme le pressent George Knightley même avant son arrivée (*E* 149-50), plein de ruse et de fausseté. Son comportement avant de venir à Highbury laisse prévoir son incapacité à être à la hauteur des espoirs placés en lui. Tout d'abord, contrairement à ses promesses, il ne vient tout simplement pas (*E* 144). Quand il finit par arriver, il le fait un jour plus tôt que ce qu'il avait annoncé (*E* 190). Ce dernier détail n'est guère innocent, car dans un système de valeurs conservatrices fondé entre autres sur le sens de la mesure, selon le système de valeurs proposé par Edmund Burke dans les *Reflections* ou la vision du monde propre à Jane Austen, venir trop tôt est presque tout aussi répréhensible que d'arriver en retard. Dans les deux cas, on se montre peu fiable. Qui plus est, dans le premier on fait également preuve de précipitation. Symboliquement, Frank Churchill semble vouloir accélérer le temps, précipiter Highbury vers la nouveauté. On découvre bien vite que l'histoire d'amour escomptée entre Emma et Frank était sans substance, et qu'il s'agit même d'une mystification élaborée et encouragée par Churchill pour détourner l'attention de sa relation clandestine avec Jane Fairfax. Bien que le roman ne fasse pas de Frank un anti-héros entièrement mauvais¹, son rôle comme incarnation de la fausseté et des promesses non tenues est très clairement indiqué.

La construction du personnage Frank Churchill est également pertinente en ce qui concerne celui qui canalise les attentes à son égard, à savoir Mr. Weston. Si Frank est celui vers qui les espoirs convergent, Mr. Weston représente le focalisateur des espoirs. Il est l'archétype de celui qui espère et qui est tourné résolument et avec confiance vers l'avenir. Or ce qui est sous-entendu dans *Emma* est que celui qui espère se trompe, ou du moins, celui qui espère un changement rapide pour le mieux. Lors de la scène à Box Hill, dans le chapitre VII du troisième tome, une réaction de Mr. Knightley résume bien cette attitude conservatrice et sceptique vis-à-vis des espoirs démesurés. Frank a sollicité un tour, ou plus précisément « a clever thing » de la part de chaque membre, afin, dit-il, de divertir Miss Woodhouse. Mr. Weston propose une devinette. Que ce soit le principe du jeu lui-même, le comportement de son instigateur et celui d'Emma, ou encore l'énigme de Mr. Weston, tout provoque la désapprobation de Knightley :

“I doubt it's being very clever myself,” said Mr. Weston. “It is too much a

¹ Voir *supra* INSERER REF DEF A LA FIN (moderation etc.).

matter of fact, but here it is.—What two letters of the alphabet are there, that express perfection?”

“What two letters!—express perfection! I am sure I do not know.”

“Ah! you will never guess. You, (to Emma), I am certain, will never guess.—I will tell you.—M. and A.—Em—ma. Do you understand?”

Understanding and gratification came together. It might be a very indifferent piece of wit; but Emma found a great deal to laugh at and enjoy in it—and so did Frank and Harriet.—It did not seem to touch the rest of the party equally; some looked very stupid about it, and Mr. Knightley gravely said,

“This explains the sort of clever thing that is wanted, and Mr. Weston has done very well for himself; but he must have knocked up every body else. *Perfection* should not have come so soon.”

(E 371)

La dernière phrase de Knightley est censée être comprise de plusieurs façons différentes. Au premier degré, elle évoque évidemment, avec ironie, l'apothéose de bel esprit déjà atteinte dans le jeu, l'esprit dont il fait preuve se résumant apparemment à de la flatterie envers Emma. On peut également y lire une expression de l'énervement teinté de jalousie du héros vis-à-vis de Churchill, dont les grâces sont au goût de Knightley bien trop mielleuses, faciles, et surtout couronnées de succès. Cette lecture de la phrase suit l'esprit de la fin du chapitre XIII du troisième tome où le narrateur sous-entend que l'antipathie que Knightley a ressentie envers son rival a toujours été en grande partie due à la jalousie. Mais il faut surtout comprendre cette remarque sur la perfection comme un désaveu raisonné des courbettes auxquelles Mr. Weston se livre. Mr. Knightley, en effet, se refuse à de telles attitudes envers Emma et ne s'attend pas plus à ce que l'on le traite ainsi lui-même. Cette perspective concerne l'apprentissage de la vie, plus particulièrement dans le contexte de l'arrivée à la majorité d'Emma Woodhouse, mais la phrase de Knightley vise plus largement la condition humaine. De ce point de vue, la perfection ne saurait être « prématurée » parce que, si elle existe ici-bas, elle est le fruit de la sagesse accumulée de l'âge et de l'expérience, voire de l'expérience des générations antérieures incarnée par la tradition. Il est de toute manière sous-entendu que la perfection n'est pas réellement propre à cette vie, mais relève de celle à venir, la vie éternelle.

L'humeur sanguine incarnée par Mr. Weston semble donc dans une grande mesure condamnée par la logique narrative d'*Emma*. Cependant, comme Jane Bennett et Mr. Bingley dans *Pride and Prejudice*, Mr. Weston n'est jamais représenté comme entièrement nuisible, seulement comme une influence dont il faut se méfier et qui ne saurait être considérée comme un modèle pour la conduite individuelle ou pour la société

dans son ensemble.

Comme on l'a vu, ce qui distingue Mr. Weston, tout comme Mr. Parker dans *Sanditon*, des autres personnages-humeurs de type sanguin, est son lien spécifique avec l'argent nouveau. Or dans la clémence générale dont le récit d'*Emma* fait preuve envers Mr. Weston, on peut noter une réplique de Mr. Knightley qui est frappante en ce qu'elle concerne précisément la notion d'argent mérité par le travail, plutôt que fruit de rentes. Knightley commente la lettre d'explication que Churchill a envoyée à Mrs. Weston et que cette dernière a retransmise à Emma. Frank tente de justifier sa conduite, c'est-à-dire le fait d'avoir gardé secrète sa liaison avec Miss Fairfax et d'avoir espéré régler pour le mieux cette situation fort délicate, surtout pour Jane, de la manière suivante :

I was fortunate enough to prevail, before we parted at Weymouth, and to induce in the most upright female mind in the creation to stoop in charity to a secret engagement.—Had she refused, I should have gone mad.—But you will be ready to say, what was your hope in doing this?—What did you look forward to?—To any thing, every thing—to time, chance, circumstance, slow effects, sudden bursts, perseverance and weariness, health and sickness. Every possibility of good was before me, and the first of blessing secured, in obtaining her promises of faith and correspondence. If you need farther explanation, I have the honour, my dear madam, of being your husband's son, and the advantage of inheriting a disposition to hope for good, which no inheritance of houses or lands can ever equal the value of.

(E 437)

Knightley relit la lettre en présence d'Emma, qui veut voir dans le courrier des preuves du caractère au fond respectable de Churchill, ce qui ne convainc guère George. Sa condamnation de Frank, toutefois, est en même temps un éloge, quoique quelque peu énigmatique, du caractère de Mr. Weston :

"[...] 'His father's disposition:'—he is unjust, however, to his father. Mr. Weston's sanguine temper was a blessing on all his upright and honourable exertions; but Mr. Weston earned every present comfort before he endeavoured to gain it. [...]"

(E 445)

La seule présence de cette remarque est significative. L'humeur (ou type) sur laquelle se fonde le personnage de Mr. Weston a déjà été explicitement signalée dans le roman à plusieurs reprises. Churchill en reparle dans sa lettre. Comme si cela ne suffisait pas, Knightley commente à son tour le commentaire de Frank. L'humeur sanguine est un paradigme qui fait l'objet d'une véritable thématique dans *Emma*.

Le jugement porté par Mr. Knightley sur ce passage de la lettre frappe ensuite par ses

préoccupations méritocratiques. Un lien explicite est établi entre le mode d'accumulation des richesses de Mr. Weston et l'optimisme de l'humeur sanguine. La phrase de Knightley, « Mr. Weston's sanguine temper was a blessing on all his upright and honorable exertions; but Mr. Weston earned every present comfort before he endeavoured to earn it » est quelque peu cryptique. Il faut la comprendre dans le sens indiqué par la traduction assez judicieuse adoptée par Josette Salesse-Lavergne : « L'optimisme de notre ami a bien souvent facilité une existence des plus honorables, mais c'est à force de ténacité qu'il a su mériter le bonheur dont il jouit à présent », qui rend bien le rôle central du mérite ainsi que sa mise en relation avec l'humeur optimiste dans le cas de Mr Weston¹.

« Le bonheur dont il jouit à présent », « every present comfort », semble désigner non seulement le bien-être matériel de Mr. Weston mais aussi et surtout son mariage à Mrs. Weston. Knightley fait donc allusion entre autres à la détermination de Mr. Weston de ne se marier avec Miss Taylor qu'une fois réunies les ressources nécessaires pour acheter le domaine de Randalls, ressources accumulées au cours de sa vingtaine d'années passées dans le commerce (*E* 16). Cette activité est qualifiée d'« occupation utile » par le narrateur dès les explications du chapitre II du premier tome, et en commentant la lettre de Churchill dans le troisième tome, Knightley confirme ce jugement. Il faut bien noter que ce détail, le fait que Mr. Weston ait travaillé et attendu afin de pouvoir prendre Miss Taylor comme épouse, est signalé à nouveau ici quelque quatre cents pages plus loin. Ce n'est donc pas seulement un détail qui se perdrait dans la masse générale d'effets de naturalisation.

Quoiqu'imprégnée d'un certain nombre d'attitudes très burkéennes dans leur méfiance envers l'argent nouveau, l'individualisme et l'optimisme vis-à-vis du progrès, l'écriture d'Austen semble chercher à accorder une certaine légitimité à l'activité commerciale. Tout en maintenant l'association entre l'humeur sanguine et le type sociologique lié au commerce, le récit d'*Emma* ne pousse pas la logique comique jusqu'à l'exclusion de Mr. Weston du domaine du consensus social. Le récit lui accorde donc une place intermédiaire dans la société. Très consciente de la complexité des attitudes de son

¹ Jane AUSTEN, *Emma*, trad. Josette SALESSE-LAVERGNE, coll. « 10/18 » (1815 ; Paris : Christian Bourgeois, 1982) t.2, 270-271.

milieu, Austen incorpore dans son écriture les tensions et les contradictions de l'idéologie de ce milieu. Dans ce territoire socioculturel, on percevait bien le lien entre le commerce et les forces du changement qui menaçaient le fondement du pouvoir dans la seule propriété terrienne. En même temps, l'argent du commerce, que ce soit à l'échelle nationale ou à celle de l'Empire grandissant, pouvait permettre d'assurer la pérennité de l'ordre social tel qu'il existait au prix de quelques ajustements mineurs. En ce sens, Mr. Weston, en achetant Randalls et en s'intégrant à la communauté de Highbury, se rend utile à celle-ci. Finalement, concernant ce personnage, les paradigmes comiques de l'intégration de la célébration de l'unité sociale l'emportent sur la composante exclusion de ce même comique.

Les mêmes ambiguïtés se font ressentir à l'égard de Mr. Parker dans *Sanditon* (1817). Austen commença ce fragment au mois de janvier de l'année de son décès, l'aggravation de sa maladie la contraignant à l'abandonner deux mois plus tard. Elle devait succomber à une insuffisance surrénale chronique ou maladie d'Addison au mois de juillet. Il a par conséquent attiré beaucoup d'attention critique en raison des possibilités d'ouverture vers d'autres sujets qu'il laisse entr'apercevoir, alimentant un débat intéressant bien que forcément quelque peu vain à propos de ce qu'aurait pu devenir l'œuvre d'Austen si cette dernière avait vécu plus longtemps. *Sanditon* semble en effet s'éloigner comme aucun autre roman de l'auteur ne l'avait fait de l'environnement du domaine hérité et de la propriété terrienne. Dans *Pride and Prejudice* et dans *Emma*, il y a bien l'intrusion de l'univers du commerce sous les formes respectives de Mr. Gardiner et de Mr. Weston, mais cette intrusion se fait discrètement et ne modifie pas essentiellement le décor. Que Mr. Gardiner soit l'hôte de Darcy dans l'immense domaine de Pemberley ou que Mr. Weston achète un petit domaine attenant à ceux des Woodhouse et de Knightley est emblématique de ce fait. Dans *Mansfield Park*, le récit suit Fanny jusque dans l'environnement urbain, maritime et pauvre de Portsmouth, où la marine, en la personne de William Price, fait une apparition connotée de manière positive, mais ces éléments ne sont pas au centre de la structure du roman. Dans *Persuasion*, le dernier roman avant *Sanditon*, il est sans doute possible d'apercevoir un vrai début de changement de focalisation. Pour la première fois, en effet, le héros lui-même, Wentworth, est un officier de marine dont la fortune n'est pas héritée. Elle provient de « captures » de vaisseaux ennemis opérées au nom de la nation. Par ailleurs,

le débat au troisième chapitre du roman quant à l'opportunité de prendre un marin comme locataire de Kellynch Hall rend explicite l'opposition entre fortune héritée et fortune acquise. Aristocrate arrogant et complaisant bien que terriblement endetté, Sir Walter Elliot rechigne bien entendu à donner son accord à un tel choix, horrifié à l'idée d'accepter un résident aussi vulgaire à ses yeux. Anne cherche à défendre la marine et fait implicitement des concessions à une certaine méritocratie. La réponse de Sir Walter est non seulement une caricature du refus du mérite comme donnée dans l'échelle sociale, mais souligne la petitesse de ses préoccupations vaniteuses, symptomatiques de son éloignement du monde réel et de l'économie réelle tout comme son incapacité à prendre la mesure de ses dettes :

Here Anne spoke,—

“The navy, I think, who have done so much for us, have at least an equal claim with any other set of men, for all the comforts and all the privileges which any home can give. Sailors work hard enough for their comforts, we must all allow.”

“Very true, very true. What Miss Anne says, is very true,” was Mr. Shepherd's rejoinder, and “Oh! certainly,” was his daughter's; but Sir Walter's remark was, soon afterwards—

“The profession has its utility, but I should be sorry to see any friend of mine belonging to it.”

“Indeed!” was the reply, and with a look of surprise.

“Yes; it is in two points offensive to me; I have two strong grounds of objection to it. First, as being the means of bringing persons of obscure birth into undue distinction, and raising men to honours which their fathers and grandfathers never dreamt of; and secondly, as it cuts up a man's youth and vigour most horribly; a sailor grows old sooner than any other man [...]. [T]hey are all knocked about, and exposed to every climate, and every weather, till they are not fit to be seen.

(P 19-20)

Persuasion frappe également par l'importance particulière accordée à des décors non ruraux, à savoir d'abord Lyme et ensuite Bath. Or, au cours de la soixantaine de pages qui le constituent, le dernier fragment d'écriture d'Austen qu'est *Sanditon* poursuit ce changement de décor, en allant même bien plus loin. Il emmène son héroïne, Charlotte Heywood, dans un autre environnement que celui, si fréquent dans les romans austéniens, que constitue la paroisse rurale des Heywoods à Willingden. Charlotte accepte au début du récit l'invitation des Parker de les raccompagner à leur village sur la côte du Sussex. Il s'agit du Sanditon du titre du fragment, un village naguère sans prétentions mais qui est en passe de devenir un lieu de baignade à la mode et qui incarne donc à plusieurs titres les changements socio-économiques que subit le pays. Il incarne cette modification dans le sens où il doit sa nouvelle vocation à l'expansion d'une classe possédante à la

recherche de loisirs, et dans le sens où il fait l'objet de spéculation immobilière et d'un développement urbain planifié à but lucratif. L'artisan principal de cette planification est Mr. Parker.

Comme Mr. Weston, Mr. Parker n'est en rien un représentant pur du milieu commercial, puisqu'il est également issu d'une famille dont la fortune remonte à deux ou trois générations, délai nécessaire pour que sa respectabilité ne puisse être discutée. Mais il se sert du fait d'être un des deux propriétaires principaux du village pour gérer celui-ci comme une affaire commerciale. Il investit, il planifie, fait bâtir, se lance à la recherche de visiteurs potentiels, et s'engage avec zèle dans ce qu'on peut appeler, d'une façon un peu anachronique, une guerre publicitaire avec d'autres lieux du même type, tel que le vigoureusement décrié Brinshore (*MW* 368-369).

Or Austen construit ce personnage, qui incarne le changement socio-économique, en suivant le vieux paradigme de l'humeur sanguine. Mr. Parker est d'un optimisme programmé et prévisible qui correspond parfaitement à l'analyse bergsonienne de l'esprit comique. Le narrateur ne se fatigue guère à y ajouter d'autres dimensions, et se délecte plutôt de la simplicité du cas caractérologique :

Mr. Parker's Character & History were soon unfolded. All that he understood of himself, he readily told, for he was very openhearted;—& where he might be himself in the dark, his conversation was still giving information, to such of the Heywoods as could observe.—By such he was perceived to be an Enthusiast;—on the subject of Sanditon, a complete Enthusiast. [...]

Upon the whole, Mr. P. was evidently an aimable¹, family-man, fond of Wife,

¹ Austen voulait-elle qualifier Mr. Parker de « aimable », ou plutôt de « amiable » ? Dans l'édition Penguin Classics de 1974, de Margaret Drabble, c'est le mot « amiable » qui figure. Voir Jane AUSTEN, *Lady Susan/The Watsons/Sanditon*, Penguin Classics, ed. Margaret DRABBLE (London : Penguin, 1974) 162. Je reprends ici comme ailleurs le texte de *Sanditon* tel qu'il apparaît dans l'édition Oxford de R. W. Chapman de 1954, révisé en 1963 et 1965 par Chapman lui-même et ensuite révisé à huit reprises par B. C. Southam entre 1969 et 1988, sans, apparemment, que « aimable » soit remis en cause. Drabble, qui fonde son texte sur celui de Chapman, dit ne pas avoir commenté toutes ses nombreuses modifications par rapport à ce dernier (voir « A Note on the Text » dans cette édition, 37-39), et en l'espèce ne commente pas le choix de « amiable ». S'agit-il d'une erreur ou d'une prise de liberté excessive de sa part ? Le choix de « aimable » serait significatif puisque dans *Emma*, George Knightley contraste spécifiquement le terme français et le terme anglais en affirmant que Churchill n'est capable que d'être « aimable », c'est-à-dire selon lui à la française. Churchill saurait se rendre agréable, avoir des bonnes manières, mais resterait foncièrement égoïste et indifférent aux sentiments des autres (*E* 149). Je n'ai pas pu vérifier le manuscrit concerné mais il est évident que l'emploi de « aimable » plutôt que de « amiable » irait dans le sens de la parenté typologique entre les personnages Churchill et Parker. Le manuscrit de *Sanditon* appartient à la bibliothèque de King's College, Cambridge. Il existe un seul autre ouvrage potentiellement utile (mais onéreux) à ce sujet en dehors du texte de Chapman corrigé par Southam : Teran Lee SACCO, *A Transcription and Analysis of Jane Austen's Last Work, Sanditon* (New York : Edwin Mellen Press, 1995).

Childⁿ, Brothers and Sister—& generally kind-hearted;—Liberal, gentlemanlike, easy to please;—of a sanguine turn of mind, with more Imagination than Judgement.

(*MW* 371, 372)

Mr. Parker est ainsi un cas simple d'Enthousiasme. Même si l'emploi de majuscules dans le manuscrit d'Austen semble parfois suffisamment aléatoire pour que certains éditeurs en suppriment la plupart, le « E » majuscule ici à « Enthusiast » dénote sans doute le classement de Mr. Parker dans une catégorie bien connue¹. On décèle même un léger effet de mise en abyme, puisque « ceux des Heywood qui savaient observer » représentent les fins connaisseurs de récits et des types de personnages qui les habitent. Mr. Parker est surtout un cas caractérologique éminemment lisible. Comme pour Mr. Weston, on peut également noter que l'enthousiasme est associé à l'humeur sanguine. Et bien que Mr. Parker, comme les autres personnages enthousiastes chez Austen, ne soit jamais condamné comme représentant une menace grave pour la société, le récit de *Sanditon* le rattache à toutes les notions et valeurs négatives habituelles ailleurs dans l'œuvre.

D'abord, en conformité parfaite avec l'analyse bergsonienne du comique, Mr. Parker apparaît au début du fragment comme en proie à une série d'idées fixes. Il s'entête à monter en voiture jusqu'à Willingden malgré l'impraticabilité du chemin, car il s'obstine à croire qu'un médecin y réside, médecin qu'il souhaite, apprendra-t-on plus loin, attirer à Sanditon en tant qu'atout supplémentaire dans le développement du village. Par une ironie du sort qui ne se fait pas attendre, cet entêtement conduit rapidement Mr. Parker à avoir besoin d'un médecin dans l'immédiat, car la voiture se renverse et son propriétaire se foule la cheville. Il n'y a pas, en fait, de médecin dans le hameau, mais d'une façon qui rappelle l'optimisme presque contre toute logique de Mr. Weston, lorsqu'à nouveau son fils ne tient pas ses promesses, Mr. Parker réussit à tirer de la situation une raison de se

¹ Drabble, par exemple, élimine le « E » majuscule de « Enthusiast », sans que l'on puisse être sûr qu'il s'agisse d'une décision très motivée, en lisant sa notice sur les choix de ce type : « I have [...] filled in her abbreviations [...]. More hesitantly, I have removed most of the capital letters with which she liberally sprinkles her work. She uses them herself without much sense of consistency, often omitting them in the very case where we might still use them—as in 'Assembly', or 'Assembly Room', for instance. So I have used capitals only where we would have used them, or to point some very particular eccentricity on the part of a speaker ». « A Note on the Text », Jane AUSTEN, *Lady Susan/The Watsons/Sanditon*, ed. Margaret DRABBLE, *op. cit.*, 37-38.

réjouir :

“There is something wrong here, said he—putting his hand to his ankle—But never mind, my Dear—(looking up at her with a smile)—It c^d not have happened, you know, in a better place.—Good out of Evil—. The very thing perhaps to be wished for. [...]”

(MW 364)

Comme on l’a vu dans le cas du Kitley de Ben Jonson dans *Every Man in His Humour*, la poursuite de l’idée fixe s’associe souvent, en comédie, avec l’adhésion aveugle à un scénario ou vocabulaire particulier, c’est-à-dire à un code culturel ou linguistique. Or un passage du début de *Sanditon* paraît allégorique dans son opposition entre d’une part le renseignement de source linguistique, en l’occurrence des petites annonces de journaux, et d’autre part l’expérience accumulée sur le terrain. Mr. Parker ne démord pas de sa conviction qu’il y a un médecin dans les parages, malgré les efforts les plus courtois du propriétaire local Mr. Heywood pour le lui faire comprendre :

[...] Is this not Willingden?” “Yes Sir, this is certainly Willingden.” “Then Sir, I can bring proof of your having a Surgeon in the Parish—whether you may know it or not. Here Sir—(taking out his Pocket book) if you will do me the favour of casting your eye over these advertisements, which I cut out myself from the Morning Post & the Kentish Gazette, only yesterday morn^e in London—I think you will be convinced that I am not speaking at random. [...]” [...] “Sir—said Mr Heywood with a good humoured smile—if you were to shew me all the Newspapers that are printed in one week throughout the Kingdom, you w^d not persuade me of there being a Surgeon in Willingden,—for having lived here ever since I was born, Man & Boy 57 years, I think I must have *known* of such a business, at least I may venture to say that he has not *much Business* [...]”

(MW 366, italiques d’origine)

L’alternative présentée ici ressemble à une certaine opposition burkienne entre connaissances théoriques ou abstraites et connaissances empiriques, d’autant plus que les connaissances empiriques valorisées par Burke dans les *Reflections* sont celles qui ont subi l’épreuve du temps. L’accusation d’être anti-empirique figure parmi les plus récurrentes de Burke envers les révolutionnaires français ou envers leurs admirateurs en Angleterre tels que Dr. Richard Price :

It is no wonder [...] that with these ideas of every thing in their constitution and government at home, either in church or state, as illegitimate or usurped, or, at best as a vain mockery, they look abroad with an eager and passionate enthusiasm. Whilst they are possessed by these notions, it is vain to talk to them of the practice

of their ancestors, the fundamental laws of their country, the fixed form of a constitution, whose merits are confirmed by the solid test of long experience, and an increasing public strength and national prosperity. They despise experience as the wisdom of unlettered men [...].¹

A défaut de renvoyer à l'expérience de ses ancêtres pour affirmer qu'il n'y a pas de médecin à Willingden, Mr. Heyden peut au moins opposer aux lectures de Mr. Parker les cinquante-sept années qu'il a lui-même passées dans le hameau.

Il est à noter à nouveau que la rhétorique de Burke fait appel à des procédés propres au genre comique. Dr. Price et ses amis sont ainsi « possédés par des notions », selon Burke, alors que, sous-entend-il, lui-même ne fait qu'observer ce qui est. Il n'est pas possible de rentrer ici dans une analyse poussée de l'artifice de cette position, du fait que l'empirisme burkéen n'est qu'une posture commode pour protéger un système tout aussi idéologique que celui qu'il attaque. Les arguments auxquels Burke recourt pour démontrer les mérites innés de la propriété ainsi que son éloge d'un ordre paternaliste étaient notamment en décalage avec ses propres pratiques en tant que propriétaire. L'auteur des *Reflections* innovait bien lorsque cela l'arrangeait. Mais il suffira de rappeler que l'opposition théorique/empirique et son association à des procédés comiques est une stratégie rhétorique. Elle consiste à chercher à créer un centre consensuel autour de ses propres croyances, en représentant l'adversaire comme possédé par une idée fixe et une cécité envers son environnement matériel et social. Or l'usage que fait Austen du type caractérologique sanguin, c'est-à-dire optimiste et enthousiaste, a bien des compatibilités avec le système d'argumentation de Burke tout comme avec le centre consensuel qu'il construit. Seulement, la dimension réconciliatrice du comique est plus active chez Austen que chez Burke, sans que cette dimension soit tout à fait absente des *Reflections*². On reviendra sur ce point plus loin.

Mr. Parker se montre donc possédé par l'idée fixe d'abord de monter la colline jusqu'à Willingden et ensuite celle d'y trouver un médecin. Cette dernière idée s'appuie, à tort, doit-on comprendre, sur des connaissances retransmises par le langage, plutôt que sur l'expérience. La suite du récit continue à bâtir et à renforcer les associations entre humeur sanguine, le langage, l'imagination, et décalage avec le réel. De manière

¹ BURKE, *Reflections*, *op. cit.* 58.

² Voir *supra*, 251-252.

générale, l'effet comique consiste souvent à faire apparaître l'idée fixe en contraignant le personnage possédé à redescendre brutalement sur terre, en « faisant éclater la bulle », comme l'exprime Robert N. Watson en parlant de *Every Man in His Humour* de Jonson¹. Dans le passage suivant, par un calembour élégant, Mr. Heywood s'approprie le mot « apply » de son hôte imprévu et arrache ce dernier des hautes sphères de la poésie pour resituer la conversation dans un registre bien plus prosaïque, voire matériel et biologique, concernant la cheville foulée. Mr. Heywood vient d'enchanter Mr. Parker en avouant son ignorance de l'existence du village de Brinshore, le concurrent de Sanditon :

“There my Dear—(turning with exultation to his Wife)—you see how it is. So much for the Celebrity of Brinshore!—This Gentleman did not know there was such a place in the World.—Why, in truth Sir, I fancy we may apply to Brinshore, that line of the Poet Cowper in his description of the religious Cottager, as opposed to Voltaire—“*She*, never heard of half a mile from home.”—“With all my Heart Sir—Apply any Verses you like to it—But I want to see something applied to your Leg [...]”

(*MW* 370)

Ce type d'effet est courant dans le genre comique, et Austen en fait un usage abondant, souvent en prenant pour cible des versions romancées du réel, telles que celles dont Catherine Morland, Marianne Dashwood et Emma Woodhouse sont friandes. Un exemple comparable à ce passage brutal de Cowper à une cheville foulée se trouve ainsi dans *Emma*, vers la fin du chapitre X du premier tome, où Emma est convaincue de surprendre Mr. Elton et Harriet Smith en pleine scène de déclaration d'amour. Ce beau tableau bascule pourtant dans une prestation d'un registre bien banal, voire bassement somatique, de la part du soupirant présumé :

Mr. Elton was speaking with animation, Harriet listening with a very pleased attention; and Emma having sent the child on, was beginning to think how she might draw back a little more, when they both looked around, and she was obliged to join them.

Mr. Elton was still talking, still engaged in some interesting detail; and Emma experienced some disappointment when she found that he was only giving his fair companion an account of the yesterday's party at his friend Cole's, and that she was come in herself for the Stilton cheese, the north Wiltshire, the butter, the celery, the beet-root and all the dessert.

(*E* 88-89)

¹ « Comedy adores the bursting of bubbles, and the pun is often the pin ». Robert N. WATSON, introduction, *Every Man in His Humour* de Ben JONSON, coll. *Little Mermaids* (Londres : A & C Black, 1998) xiv.

Mr. Elton énumère ainsi, en fait, ce qu'il y a eu à manger chez les Cole la veille, et le narrateur s'attarde avec malice sur les éléments de l'inventaire pour renforcer le sentiment de leur absence de sens, de leur absurdité, et de la déception d'Emma qui tombe des hauteurs de sa surinterprétation.

Cette comparaison fait ressortir la dimension de la construction du personnage d'Emma qui hérite du type caractérologique sanguin. Miss Woodhouse rentre en effet parfaitement dans ce moule pour la partie de son temps qu'elle passe à concocter des projets sentimentaux pour son entourage, en première ligne donc pour Harriet Smith. Dans un sens, Emma et Mr. Parker se ressemblent de par leur desseins obsessionnels, elle concernant l'avenir de Harriet, lui l'avenir de Sanditon. Et à ses heures, Emma partage l'optimisme aveugle aussi bien avec Mr. Parker qu'avec Mr. Weston. Le passage cité plus haut constitue même un test destiné à confirmer ce trait de caractère puisque l'héroïne du roman ne se laisse nullement décourager, pas plus ici qu'ailleurs, par l'obstination d'Elton et de Harriet à ne pas se comporter en amoureux, et en l'occurrence à se préoccuper plutôt de sortes de fromage et de légume :

“This would soon have led to something better of course,” was her consoling reflection; “anything interests between those who love; and any thing will serve as introduction to what is near the heart. If I could but have kept longer away!”

(E 89)

Le personnage Emma Woodhouse, cependant, est soigneusement construit de manière variée, et même, à certains moments-clés du récit, comme ce que l'on peut nommer un personnage transcendant, dans le sens où, pour donner une définition sommaire du terme, Emma transcende les catégories à des moments ponctuels mais bien mis en valeur au cours du roman. Elle n'obéit pas systématiquement à des schèmes de comportement et dans la construction de sa pensée on lui autorise une certaine méditation et une certaine prise de recul par rapport à ce comportement. Mr. Weston et Mr. Parker, eux, ne sont jamais réellement autorisés par leur créatrice à s'éloigner de leur code caractérologique. Ils sont certes dotés de dimensions destinées à les rendre tolérables voire sympathiques, telles que l'affection envers leurs familles et leurs amis, la loyauté, etc., mais ils restent pour l'essentiel des caricatures aux marges de liberté de comportement plutôt étroites.

La cheville de Mr. Parker, le sensualisme empirique et les écrits de jeunesse

Mr. Parker, même plus que Mr. Weston, accumule toutes les associations possibles dont l'humeur sanguine sert de support dans la vision du monde austénienne. Obsédé par ses projets, irrationnellement optimiste, théoricien plutôt qu'empiriste, il ne tarde pas non plus à susciter un rapprochement de son humeur avec le sentimentalisme philosophique. Celui-ci apparaît toujours comme fort suspect dans l'œuvre d'Austen. Dans le passage suivant, où la mécanique de son optimisme fonctionne sans ratés, Mr. Parker cherche à rassurer sa femme au sujet de sa cheville :

“[...] A little of our own Bracing Sea Air will soon set me on my feet again.— Depend upon it my Dear, it is exactly a case for the Sea. Saline air & immersion will be the very thing.—My sensations tell me so already.”

(*MW* 367)

Que Mr. Parker s'en remette à ses sensations comme critère de vérité n'est en rien innocent. Les traits de caractère déjà accumulés par le personnage sont ainsi mis en rapport avec une croyance en l'antériorité logique des sentiments par rapport à la raison.

Une telle croyance s'était manifesté culturellement au dix-huitième siècle sous la forme du culte du sentiment et du roman sentimental tel qu'il est représenté par, entre autres, *The Man of Feeling* (1771) de Henry Mackenzie (1745–1831), *The Fool of Quality* (1766–1772) de Henry Brooke (1703–1783), le *Sentimental Journey* (1768) de Laurence Sterne (1713–1768), ou en allemand, les *Leiden des jungen Werthers* (1774) de Goethe (1749–1832)¹. Mais les fondements philosophiques de cette mouvance remontent à John Locke (1632–1704) et plus spécifiquement à David Hume (1711–1776). Les écrits de Hume participent d'une préoccupation contemporaine grandissante pour les processus mentaux, aussi bien que pour la nature de l'existence du moi, et l'observation. L'idée était fort répandue en Europe à l'époque, puisque le contemporain français de Hume, Etienne Condillac (1715–1780), parvient à des conclusions semblables dans son *Traité des Sensations* (1754). Un retour sur les principes du sensualisme empirique s'impose.

¹ Sur la révolte contre le culte du sentiment, voir Marilyn BUTLER, *Jane Austen and the War of Ideas*, op. cit. 7-28.

Puisqu'un consensus s'était fait dans les sciences naturelles conquérantes autour du rôle essentiel de l'observation, il semblait logique de lui attribuer la primauté dans les théories du développement de l'entendement et dans le domaine de la morale. Hume s'attache ainsi, dans son *Treatise of Human Nature* (1739–1740), à écarter la tradition platonicienne du rôle supposé antérieur de l'Idée. Pour Hume, l'idée complexe dans la conscience humaine est construite à partir d'idées simples qui sont elles-mêmes engendrées à partir de sensations, celles-ci étant l'origine de tout l'entendement et de l'éthique. Dans cette perspective, on n'emploie donc pas sa raison pour déduire ce qui est moralement juste, par une série d'opérations logiques. Tout au plus Hume accorde-t-il à la raison le rôle de démêler les informations sensorielles et de retrouver les sensations révélatrices de la vérité :

Take any action allow'd to be vicious: Wilful murder, for instance. Examine it in all lights, and see if you can find that matter of fact, or real existence, which you call *vice*. In which-ever way you take it, you find only certain passions, motives, volitions and thoughts. There is no other matter of fact in the case. The vice entirely escapes you, as long as you consider the object. You can never find it, till you turn your reflexion into your own breast, and find a sentiment of disapprobation, which arises in you, towards this action. Here is a matter of fact; but 'tis the object of feeling, not of reason. It lies in yourself, not in the object. So that when you pronounce any action or character to be vicious, you mean nothing, but that from the constitution of your nature you have a feeling or sentiment of blame from the contemplation of it. Vice and virtue, therefore, may be compar'd to sounds, colours, heat and cold, which according to modern philosophy, are not qualities in objects, but perceptions in the mind: And this discovery in morals, like that other in physics, is to be regarded as a considerable advancement of the speculative sciences; tho', like that too, it has little or no influence on practice. Nothing can be more real, or concern us more, than our own sentiments of pleasure and uneasiness; and if these be favourable to virtue, and unfavourable to vice, no more can be requisite to the regulation of our conduct and behaviour.¹

Hume développe cette pensée de manière extrêmement cohérente. Selon lui, la raison est l'« esclave des passions » et il est bon qu'il en soit ainsi². Son argument est ouvertement déterministe, puisqu'il conduit à l'affirmation que l'impression de liberté n'est qu'une illusion. L'action de l'individu est fonction de sa situation et de son tempérament³. Pour

¹ David HUME, *A Treatise of Human Nature*, ed. Peter Harold NIDDITCH (1739–40 ; Oxford : Oxford UP, 1978) t. 3, « Of Morals », 469.

² « Reason is, and ought only to be the slave of the passions, and can never pretend to any other office than to serve and obey them. » HUME, *A Treatise of Human Nature*, *op. cit.* t. 2, « Of the Passions », 415.

³ HUME, *Treatise*, *op. cit.* t. 2, « Of the Passions », 409.

Hume, les notions de mérite et de tort n'ont de sens que dans une perspective déterministe. Si par exemple un homme se refuse à tuer un autre, et l'on suppose que ce refus découle du libre arbitre de cet homme, en quoi, demanderait Hume, serait-il méritoire ? Si le recours au libre arbitre est nécessaire, c'est que le tempérament de l'homme en question l'aurait normalement poussé à tuer, et que donc il s'agit en réalité d'un mauvais homme. En fait, pour Hume, la question ne se pose pas dans de tels termes, puisque pour lui, si l'homme de cet exemple refuse de tuer, c'est alors que son tempérament est ainsi. Il n'y a de sens à louer ou condamner un homme, selon Hume, qu'en considérant que son action découle de sa constitution propre, et par conséquent, en estimant que précisément il n'est nullement libre de faire autrement :

Actions are by their very nature temporary and perishing ; and where they proceed not from some cause in the characters and disposition of the person, who perform'd them, they infix not themselves upon him, and can neither redound to his honour, if good, nor infamy, if evil.¹

Quant au moi, il n'est qu'un agrégat de perceptions différentes sans aucun principe unifiant s'apparentant au libre arbitre, à la volonté supérieure, ou à la raison :

[W]hen I enter most intimately into what I call *myself*, I always stumble on some particular perception or other, of heat or cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. [...] [M]ankind [...] are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement.²

La littérature sentimentale qui s'est nourrie de cette position tend à représenter les sentiments spontanés comme un guide approprié pour la conduite. Chez Rousseau, dont la *Nouvelle Héloïse* (1761) peut être considéré comme un exemple de roman sentimental de langue française, cette primauté de la sensation s'associe à une position véritablement politique, à savoir l'idée que la vérité morale est bien à trouver dans les sensations mais les contraintes sociales du régime en place empêche l'individu de retrouver ses perceptions originelles.

Or du fait que l'empirisme sensualiste et le culte du sentiment avaient fortement

¹ HUME, *Treatise*, *op. cit.* t. 2, « Of the Passions », 411.

² HUME, *Treatise*, *op. cit.* t. 1, « Of the Understanding », 252. Hume souligne.

influencé les penseurs pré-révolutionnaires tels que Rousseau, mais aussi, sur le fond, du fait qu'ils encourageaient l'individu à se fonder en priorité sur ses propres impressions sensorielles et émotionnelles plutôt que de se soumettre à des principes socialement reconnus, cette mouvance devint l'objet de tous les soupçons de la part d'écrivains de sympathie conservatrice tels que Jane Austen. Il faut bien distinguer l'empirisme sensualiste de Hume ou de Condillac de celui évoqué plus haut, celui dont les *Reflections* de Burke sont marquées et qui explique le passage de *Sanditon* où Mr. Parker se réfère aux journaux et Mr. Heywood à son expérience. D'abord, lorsque la variante d'empirisme propre à l'anti-jacobinisme est présent dans des écrits, elle tend à être présente en filigrane plutôt que d'être exposée explicitement, précisément par méfiance envers la théorie et la métaphysique. D'autre part, si cet empirisme anti-jacobin a certes en commun avec l'empirisme de Hume la primauté de l'Idée, il n'instaure pas pour autant à la place de l'Idée la sensation spontanée. En effet, la représentation positive de l'expérience dans la littérature anti-jacobine relève plutôt d'une insistance sur ce qui est vécu dans la durée, comme dans *Sanditon* avec Mr. Heywood, ou sur le vécu collectif ou, idéalement, sur l'expérience collective de plusieurs générations telle que Burke en fait l'éloge.

Il se trouve, en fait, que les écrivains radicaux de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième, eux aussi, se distancient considérablement du modèle sensualiste de l'entendement et de l'éthique. Les travaux d'Emmanuel Kant (1724–1804) publiés à partir de 1781, à commencer par la *Critique de la raison pure*, ont d'ailleurs bien plus d'éléments en commun avec la pensée d'un William Godwin que ceux de Hume. Kant nie la possibilité de l'expérience pure, c'est-à-dire en dehors de catégories mentales aprioriques, et s'oppose donc aux théories de Hume, mais sa vision du monde accorde une large place à la raison individuelle et à la raison comme source de recul vis-à-vis de l'ordre existant. Elle est donc fortement compatible avec les courants politiques individualistes et progressistes de la période.

La prise de distance par rapport au culte du sentiment qui s'opère pendant la période de la vie de Jane Austen concerne donc aussi bien les écrivains attirés par le radicalisme que ceux de sympathie anti-jacobine. Il serait également quelque peu caricatural d'affirmer que l'esprit de la pensée kantienne est l'apanage des radicaux. Concernant Austen, en tout état de cause, certains principes de construction de personnage dans *Pride*

and Prejudice et *Emma* se laissent aisément comparer aux concepts de sujet transcendantal et du devoir chez Kant, comme on le verra plus loin¹. Mais on peut tout de même distinguer une façon particulière de satiriser le sentiment et l'empirisme sensualiste qui est propre au territoire idéologique anti-jacobin. Pour l'écrivain radical, le sentimentalisme finit par paraître trop politiquement quiétiste dans sa représentation des rapports sociaux, et présente un paradigme de l'entendement par trop passif. Pour l'écrivain conservateur, ces écrits sont habités par des personnages qui manquent de bon sens — le terme est vague mais très caractéristique du discours conservateur de toutes les époques — et qui donnent une image trop optimiste de la nature humaine.

C'est précisément sur ces deux derniers traits que s'arrêtent les écrits de jeunesse d'Austen qui satirisent le culte du sentiment. Dans presque tous ces textes Austen prête le langage du sentiment à ses personnages, des personnages par ailleurs délibérément fort rudimentaires, tout en y introduisant des bribes de cruauté et d'égoïsme qui le démentent. Une telle représentation du sentiment est à prendre en compte lorsqu'on analyse la construction du personnage Mr. Weston et la constellation d'associations déployées par Austen autour du type caractérologique sanguin.

Parmi les écrits de jeunesse où le pastiche du langage du sentiment s'associe à une vision fort pessimiste de la nature humaine figure « Frederic & Elfrida ». Il s'agit d'un micro-roman écrit entre 1787 et 1790, lorsque Austen a entre douze et quinze ans, récit d'une rapidité de progression événementielle consternante. L'évolution effrénée et gaiement insouciant de l'intrigue fait elle-même partie de son pastiche du style sentimental. Une famille vient de s'installer dans le village (« Crankhumdunberry ») de Frederic et Elifrida, ce qui sert de prétexte aussi délibérément vague que voyant pour lancer une intrigue fort squelettique. Les deux cousins et leur amie Charlotte rendent visite aux deux filles :

[E]r they had been many minutes seated, the Wit & Charms which shone resplendent in the conversation of the amiable Rebecca, enchanted them so much that they all with one accord jumped up and exclaimed.

“Lovely & too charming Fair one, notwithstanding your forbidding Squint, your greazy tresses & your swelling Back, which are more frightfull than imagination can paint or pen describe, I cannot refrain from expressing my raptures,

¹ Voir *infra*, 384-390.

at the engaging Qualities of your Mind, which so amply atone for the Horror, with which your first appearance must ever inspire the unwary visitor.

(MW 6)

L'élément du style sentimental qui est ici parodié est son insistance sur la spontanéité, spontanéité qui conduit Frederic, Elfrida et Charlotte à se lever d'un bond et décliner tous les trois simultanément le même discours aussi ampoulé qu'improbable. L'éloquence et l'harmonie prosodique de celui-ci est d'autant plus en décalage comique avec le contenu brutalement insultant qu'il s'agit d'une élégance tortueuse et affêlée.

Le panégyrique à l'intention de Rebecca se poursuit, toujours à trois voix apparemment parfaitement synchronisées, avec une comparaison dont la présence est censée être comprise comme une obligation d'ordre rhétorique. Frederic, Elfrida et Charlotte s'exécutent comme tout héros sentimental qui se respecte et qui est pris par un besoin pressant de déclarer son attachement absolu à une nouvelle connaissance. Avec espièglerie, le narrateur glisse, à la fin de ces trop belles périodes et de leur comparaison trop châtiée, une chute en aveu de ce à quoi le culte du sentiment équivalait pour le milieu conservateur de l'époque d'Austen, c'est-à-dire l'égoïsme banal :

“Your sentiments so nobly expressed on the different excellencies of Indian & English Muslins, & the judicious preference you give the former, have excited in me an admiration of which I can alone give an adequate idea, by assuring you it is nearly equal to what I feel for myself.”

Then making a profound Curtesy to the amiable & abashed Rebecca, they left the room & hurried home.

(MW 6)

On trouve déjà dans « Frederic & Elfrida », sous une forme bien plus crue, et qui serait bien plus acerbe n'était-ce le ton général très ludique, des éléments de la représentation comique de Mr. Parker dans *Sanditon*. D'une spontanéité proprement frénétique, Frederic, Elfrida et Charlotte se précipitent et parlent beaucoup, et Mr. Parker leur ressemble même si le narrateur modère quelque peu l'effet de caricature. La méfiance envers le langage dans « Frederic & Elfrida » est la même que celle suggérée par le passage concernant l'existence ou non d'un médecin à Willingden, où Mr. Parker se fie aux journaux et Mr. Heywood à son expérience concrète et à son enracinement dans le village. Frederic, Elfrida et Charlotte utilisent des phrases à l'esthétique verbale empesée mais qui sont à la fois illogiques et entremêlées de doses de venin et de laideur morale.

Le langage ment, est-il sous-entendu. Le personnage Mr. Parker n'est pas construit tout à fait comme ces monstres à deux visages, l'un tout de sensibilité tremblante au discours fleuri, l'autre vil et carnassier, qui habitent les écrits de jeunesse d'Austen. Le lecteur de *Sanditon* est cependant censé comprendre que la verbosité et la confiance de ce personnage enthousiaste vont de pair avec ses erreurs.

Le mini-roman « Love & Freindship », également un écrit de jeunesse, est sans aucun doute le texte qui présente la parodie la plus développée et ouverte à la fois du culte du sentiment et du sensualisme empirique. Il est daté de juin 1790, date à laquelle l'auteur a quatorze ans, ce qui rend d'autant plus étonnante la subtilité de sa satire aussi bien de traits stylistiques complexes que de notions philosophiques difficiles. La présentation est vaguement épistolaire, mais après la première lettre il s'agit toujours de la même expéditrice, Laura, sommée par son amie Isabel de raconter à sa fille Marianne le récit des malheurs de sa vie.

Laura ne tarde pas à donner, en tant que narratrice de sa vie, une idée de ce qu'elle sera en tant que protagoniste : « A sensibility too tremblingly alive to every affliction of my Freinds, my Acquaintance and particularly to every affliction of my own, was my only fault, if a fault it could be called » (*MW* 78). Comme dans les exemples tirés de « Frederic & Elfrida », le rajout « and particularly to every affliction of my own » se glisse malicieusement et discrètement dans la syntaxe et la rhétorique de la phrase, et change évidemment le contenu du tout au tout. On reconnaît à nouveau l'accusation anti-jacobine envers le culte du sentiment, à savoir que la croyance en une morale naturelle à laquelle les âmes sensibles sont spontanément réceptives cache mal une préoccupation malsaine pour ses propres sensations et par conséquent tout bonnement pour soi-même, préoccupation qui finit par l'emporter sur les désirs et les intérêts légitimes d'autrui.

La suite du récit, en fait la cinquième lettre, pousse la parodie plus loin en prenant pour cible en même temps que les artifices du développement narratif le précepte avancé par John Hume selon lequel les sensations sont la seule source des connaissances. Plus généralement, le verbiage et de la pédanterie métaphysiques en prennent pour leur grade :

ONE Evening in December as my Father, my Mother and myself, were arranged in social converse round our Fireside, we were on a sudden, greatly astonished, by hearing a violent knocking on the outward Door of our rustic Cot.

My Father started—"What noise is that," (said he.) "It sounds like a loud

apping at the Door”—(replied my Mother.) “it does indeed.” (cried I.) “I am of your opinion; (said my Father) it certainly does appear to proceed from some uncommon violence exerted against our unoffending Door.” “Yes (exclaimed I) I cannot help thinking it must be somebody who knocks for Admittance.”

“That is another point (replied he;) We must not pretend to determine on what motive the person may knock—tho’ that someone *does* rap at the Door, I am partly convinced.”

Here a 2d tremendous rap interrupted my Father in his speech and somewhat alarmed my Mother and me.

(*MW* 79)

Le père de Laura, s’en tenant à ses seules sensations spontanées pour connaître le monde semble devoir attendre bien longtemps avant de pouvoir passer au stade interprétatif, mais heureusement pour l’étranger devant la porte, et surtout pour l’avancement de l’intrigue, la domestique s’en occupe. La pratique du sensualisme empirique est reprise alors par Laura elle-même qui, débarrassée de l’obstacle de la porte, peut désormais tomber éperdument amoureuse de l’étranger sans plus attendre :

I was right in my Conjecture; for Mary instantly entering the Room, informed us that a young Gentleman & his Servant were at the Door, who had lossed their way, were very cold and begged leave to warm themselves by our fire.

“Wont you admit them?” (said I) “You have no objection, my Dear?” (said my Father.) “None in the World.” (replied my Mother.)

Mary, without waiting for any further commands immediately left the room and quickly returned introducing the most beauteous and amiable Youth, I had ever beheld. The servant, She kept to herself.

My natural Sensibility had already been greatly affected by the sufferings of the unfortunate Stranger and no sooner did I first behold him, that I felt that on him the happiness or Misery of my future Life must depend.

(*MW* 80)

C’est bien sûr à ses sensations, à sa « sensibilité naturelle » que Laura fait appel pour fonder ses convictions. Comme dans « Frederic et Elfrida », l’auteur satirise la valorisation de la spontanéité dans la littérature sentimentale en poussant la précipitation dans le jugement et dans l’action jusqu’à l’absurde. La surenchère dans cette précipitation n’est d’ailleurs pas encore terminée, puisque dès que le mystérieux étranger a fait le récit de ses misères, ceci étant une obligation du genre sentimental, non seulement il demande la main de Laura en mariage mais le père de Laura s’empresse de célébrer la cérémonie sur le champ.

Au-delà de la question de cette accélération caricaturale, on peut relever dans le passage d’autres aspects d’une vision typiquement conservatrice du culte du sentiment.

Celle-ci retient du sentimentalisme une insistance excessive sur la souffrance individuelle, voire une délectation des scènes mélancoliques. Le *Sentimental Journey* de Sterne, pour donner un exemple de ce qu'Austen parodie dans « Love & Freindship », contient entre autres la scène avec la « pauvre Maria », abandonnée par son bien-aimé, et tombée dans la folie. A l'échelle des misères mises habituellement en scène dans le style sentimental, cela peut sembler peu, et comme s'il anticipait de tels reproches Sterne rajoute le décès du père de Maria, mort de tristesse devant la perte de raison de sa fille. Trouvant Maria pleurant et assise dans la posture codifiée signifiant « mélancolie » depuis le dix-septième siècle, c'est-à-dire avec la tête penchée d'un côté et soutenue par une main, le narrateur-protagoniste semble se réjouir d'avoir un objet sur lequel exercer sa sensibilité. Il tire de l'incident, en tout état de cause, une démonstration de l'existence de son âme :

I sat down close by her; and Maria let me wipe [her tears] away as they fell with my handkerchief—I then steeped it in my own—and then in hers—and then in mine—and then I wiped hers again—and as I did it, I felt such undescribable emotions within me, as I am sure could not be accounted for from any combinations of matter and motion.

I am positive I have a soul; nor can all the books with which materialists have pestered the world ever convince me of the contrary.¹

Dans la littérature sentimentale, souffrir c'est exister, puisque la souffrance est une sensation forte et la sensation est la source de tout. Ainsi Yorick, le héros du roman de Sterne, déclare-t-il quelques pages plus loin : « [A]ll comes from thee, great, great SENSORIUM of the world ! »². Mais dans les milieux de sympathie anti-jacobine de l'époque d'Austen, cette place centrale accordée à la souffrance était devenue douteuse parce que synonyme d'une absence singulière de stoïcisme dans l'adversité. Deux héroïnes d'Austen, Elinor Dashwood dans *Sense and Sensibility* et Fanny Price dans *Mansfield Park*, se caractérisent a contrario précisément par la possession d'un tel stoïcisme.

Dans ce passage de « Love & Freindship », Laura se met instantanément à trembler d'émotion face aux souffrances de l'étranger, souffrances qui jusque-là se résument au

¹ Laurence STERNE, *A Sentimental Journey*, coll. Penguin Classics (1768 ; London : Penguin, 1986) 138.

² STERNE, *A Sentimental Journey*, op. cit. 141.

fait de s'être perdu et d'avoir eu froid. Ainsi le culte du sentiment apparaît-il, dans la vision du monde austénienne, comme une trop grande attention concédée au moindre des maux. Et là où chez Sterne cette hypertrophie de la sensibilité rend vertueux, les parodies écrites par Austen font de la sensibilité un verbiage, et ne voient dans la nature humaine que sa rapacité, en tout cas lorsqu'elle n'est pas soumise aux contraintes de l'autorité morale et au contrôle de l'opinion publique. Dans cette perspective, la phrase « The servant, She kept to herself » est une touche discrètement mais nettement discordante qui se détache de l'angélisme sentimental ambiant du passage, du moins pour le lecteur attentif et complice. Plus loin, Laura-narratrice oublie presque de signaler la mort de ses parents, « a trifling Circumstance concerning them » (*MW* 89). Laura-protagoniste convainc la fille de son bienfaiteur Macdonald de refuser le mariage avec son fiancé, sous prétexte que celui-ci n'a « probablement » jamais lu les *Souffrances du jeune Werther* (*MW* 93), tandis que pour sa part la compagne de Laura, Sophie, tente de voler de l'argent à Macdonald en vertu du fait qu'il n'a pas suffisamment soupiré pendant que Laura et elle-même lui racontaient le récit de leurs mésaventures (*MW* 96). La suite de ce mini-roman épistolaire est à l'avenant.

La vertu, est-il sous-entendu, ne consiste pas à écouter sa sensibilité, et n'est nullement causée par cette dernière, contrairement aux prétentions de Hume. Ces écrits parodiques d'Austen laissent entendre que la vertu consiste même, la plupart du temps, à être le plus indifférent possible à l'égard de sa sensibilité. Dans *Mansfield Park*, écrit presque un quart de siècle après « Love & Freindship », Edmund concèdera à une Fanny plus que méfiante envers son soupirant inattendu Henry Crawford que celui-ci a été jusque-là trop habitué à écouter ses sentiments :

Crawford's *feelings*, I am ready to acknowledge, have hitherto been too much his guides. Happily, those feelings have generally been good. You will supply the rest; and a most fortunate man he is to attach himself to such a creature—to a woman, who firm as a rock in her own principles, has a gentleness of character so well adapted to recommend them.

(*MP* 351, italiques d'origine)

La nature humaine, par ailleurs, est toujours potentiellement brutale et loin d'encourager son expression spontanée, il faut la maîtriser et la soumettre à des contraintes, Fanny étant en mesure selon Edmund dans cet exemple de *Mansfield Park* à la fois de fournir et

de faire accepter de telles contraintes à Crawford. Quant à la souffrance, la logique de la parodie dans « Love & Freindship » suggère qu'elle fait partie de la vie ici-bas et que chacun doit la supporter avec courage et dignité plutôt que de se complaire dans des épanchements à son sujet.

L'enjeu politique du culte de la sensibilité et des réactions qu'il finit par provoquer était clair dans le milieu d'Austen. Une culture valorisant l'expression libre des doléances de chaque individu était précisément un état d'esprit qu'il ne fallait pas encourager. Dans cette perspective, la Révolution française incarnait la conséquence logique d'une telle exaltation des sentiments individuels devenus revendications et finalement révolte.

Sanditon, ébauché tout à la fin de la vie d'Austen, revient sur l'empirisme sensuel en associant celui-ci à un personnage-type dérivé de la théorie des humeurs, plus spécifiquement l'humeur sanguine, sous la forme de Mr. Parker. L'association n'est cependant pas développée au-delà de la phrase où Mr. Parker se fie à tort à ses impressions pour ce qui concerne la guérison de sa cheville. Le narrateur insiste tout de même sur l'attribut de la sensibilité, en étendant le trait aux sœurs de Mr. Parker pour en faire le dénominateur commun des diverses caractéristiques de la famille. Ce passage lève tout doute sur le rôle du sentiment dans le système caractérologique auquel Austen a recours dans *Sanditon*. Dans ce système, l'humeur sanguine de Mr. Parker est bien à associer à l'« excès de sentiment » :

It was not a week, since Miss Diana Parker had been told by her feelings, that the Sea Air w^d probably in her present state, be the death or her, and now she was at Sanditon, intending to make some Stay, & without appearing to have the slightest recollection of having written or felt any such thing. [...] The Parkers, were no doubt a family of Imagination & quick feelings—and while the eldest Brother found vent for this superfluity of sensation as a Projector, the Sisters were perhaps driven to dissipate theirs in the invention of odd complaints.—The *whole* of their mental vivacity was evidently not so employed; Part was laid out in a Zeal for being useful. It seemed that they must either be very busy for the Good of others, or else extremely ill themselves.

(MW 412)

Il faut relever l'identité de formulation entre « My feelings tell me so » de la part de Mr. Parker et, ici, « had been told by her feelings, that [...] the Sea Air w^d probably [...] be the Death of her » au sujet de Diana Parker. Cette répétition contribue une fois de plus à assimiler le sentiment non pas à la liberté et à la spontanéité mais à un code machinal. Le

narrateur fait à ce code le reproche habituel de mener paradoxalement à l'inconstance et l'incohérence. D'autre part, il est frappant de remarquer qu'il fait aussi de « l'excès de sensations » le point commun entre l'entreprise individuelle et le zèle en matière d'utilité envers les autres, cette dernière caractéristique étant à l'époque associée aux mouvements de réforme des classes dominantes. La sacro-sainte notion de « usefulness », traitée généralement dans les textes d'Austen de manière respectueuse, s'en trouve ainsi reliée à celle du progrès économique, et ce par le biais d'un type caractérologique hérité de la littérature du sentiment.

Dans le *Sanditon* inachevé qu'Austen a laissé à la postérité, ce sera finalement le prétentieux Sir Edward Denham dont le lien avec le sensualisme sera le plus longuement montré, et enfin explicité (*MW* 396-398, 403-405). C'est avec ce dernier personnage qu'Austen développe le plus le paradoxe d'un discours tout à la gloire du sentiment et de la spontanéité mais en fait machinal voire « appris par cœur », ou en anglais dans le passage suivant, « by rote ». Ici, Charlotte est en train d'émettre des doutes sur la sincérité et donc de la valeur des effusions sentimentales de la poésie de Burns :

“[...] He felt and he wrote and he forgot.” “Oh! no no—exclaimed Sir Edw: in an extasy. He was all ardour and Truth—His Genius & his Susceptibilities might lead him into some Aberrations—But who is perfect? It were Hyper-criticism, it were Pseudo-Philosophy to expect from the soul of high toned Genius, the grovellings of a common mind. The Coruscations of Talent, elicited by impassioned feeling in the breast of Man, are perhaps incompatible with some of the prosaic Decencies of Life;—nor can you, loveliest Miss Heywood—(speaking with an air of deep sentiment)—nor can any Woman be a fair judge of what a Man may be propelled to say, write or do, by the sovereign impulses of illimitable Ardour.” This was very fine;—but if Charlotte understood it at all, not very moral—& being moreover by no means pleased with his extraordinary stile of compliment, she gravely answered “I really know nothing of the matter.—This is a charming day. The Wind I fancy must be Southerly.” “Happy, happy Wind, to engage Miss Heywood’s Thoughts!” She began to think him downright silly. [...] He seemed very sentimental, very full of some Feelings or other, & very much addicted to all the newest-fashioned hard words—had not a very clear Brain she presumed, & talked a good deal by rote.

(*MW* 398)

Si Sir Edward constitue l'« homme de sentiment » le plus caricatural de tous les personnages austéniens en dehors de ses créations burlesques de jeunesse, le rapport entre Mr. Parker et les sensations reste fortement significatif. Edward Denham peut certes se définir en termes d'héritage de la théorie des humeurs, plus précisément par rapport à la mélancolie, d'autant plus que déjà chez Jonson ce type caractérologique relève moins de

la vraie tristesse que de l'affectation, comme en témoigne la scène de *Every Man in His Humour* où Matthew et Stephen jouent à qui peut mieux adopter la posture mélancolique conventionnelle¹. Mais le personnage Mr. Parker présente l'intérêt d'associer des connotations de sensualisme empirique à l'humeur sanguine, et donc chez Austen à des notions de progrès. Pour revenir aux notions de comique, de personnage type et de consensus, cette relation entre Mr. Parker et le sensualisme obscurcit la place dans la communauté de ce personnage. Le type caractérologique sanguin dérivé de la théorie des humeurs sert de support à un personnage comique qui incarne le progrès et dont les paroles sont émaillées de signaux propres à éveiller la méfiance du lecteur anti-jacobin. La phrase apparemment innocente de Mr. Parker à propos de sa cheville contient un tel signal. Mais l'optimisme machinal de Mr. Parker s'associe surtout à un autre trait fortement connoté, et par ailleurs également très présent chez les personnages dans la parodie austénienne du culte du sentiment. Il s'agit de la tendance de Mr. Parker à discourir et à illustrer ce qui pour tout sympathisant anti-jacobin témoignait des limites du langage et du rationalisme face à l'expérience concrète et la tradition.

« Eloquence » et Mr. Parker

Lorsqu'il entreprend de convaincre Mr. et Mrs. Heywood de le raccompagner à son Sanditon bien-aimé, Mr. Tom Parker se lance dans un éloge des vertus de l'endroit pour la santé. Comme lorsque Jane Bennett (qui est une optimiste sans pour autant se définir par l'élaboration perpétuelle de projets) veut défendre Mr. Darcy et George Wickham en même temps, ou comme Mr. Weston lorsqu'il parle de Mrs. Churchill ou de l'opportunité de la visite de son fils, Mr. Parker rencontre rapidement des problèmes de logique dans sa louange des qualités thérapeutiques du littoral². Il entreprend notamment de prouver que ce littoral a des vertus lénifiantes et simultanément revigorantes :

¹ Ben JONSON, *Every Man in His Humour* (1616) 3.1.67-94.

² Voir *supra*, 256-257.

The Sea air & Sea Bathing together were nearly infallible, one or the other of them being a match for every Disorder, of the Stomach, the Lungs or the Blood; They were anti-spasmodic, anti-pulmonary, anti-sceptic, anti-bilious & anti-rheumatic. Nobody could catch cold by the Sea, Nobody wanted Appetite by the Sea, Nobody wanted Spirits, Nobody wanted Strength.—They were healing, softing, relaxing, fortifying & bracing—seemingly just as was wanted—sometimes one, sometimes the other.—If the Sea breeze failed, the Sea-Bath was the certain corrective;—& where Bathing disagreed, the Sea Breeze alone was evidently designed by Nature for the cure.—His eloquence however could not prevail.

(*MW* 373)

Malgré les efforts de Mr. Parker, cependant, les Heywood, trop attachés à leur hameau, déclinent l'invitation, et leur fille Charlotte Heywood raccompagne les Parker à Sanditon où elle sera l'héroïne et le focalisateur de tout ce qui y sera observé au cours du récit.

Le narrateur rapporte le refus de Mr. et Mrs. Heywood en recourant à un terme bien précis : « His eloquence however could not prevail » (*MW* 373). Or en parcourant les autres romans de l'œuvre, on constate que ce terme, « éloquence », reçoit presque partout une connotation négative. Dans *Sense and Sensibility*, pour aussi ennuyeux comme héros que maints lecteurs modernes puissent trouver Edward Ferrars, on est censé comprendre que son absence d'éloquence est une qualité positive, une preuve de sa discrétion et de sa modération (*SS* 91). Plus loin, l'« éloquence des yeux » concerne l'image, illusoire, que Marianne se fait de Willoughby qu'elle imagine à ses pieds, en train de la prier de l'excuser du tort qu'il lui a fait (*SS* 202). Mais Willoughby ne viendra point, et l'image semble appartenir au vocabulaire de la littérature sentimentale dont Marianne s'est abondamment nourrie.

Ailleurs, l'emploi du mot paraît indiquer que l'auteur le considérait comme un cliché issu de cette littérature, puisque dans *Northanger Abbey* il est associé aux yeux de Catherine Morland. L'héroïne bibliophage veut féliciter son frère de ses fiançailles avec Isabella Thorpe, et n'arrive pas à parler. Comme le fonctionnement ironique du roman veut que le lecteur voie plus que Catherine, il est conscient que la relation entre Isabella Thorpe et James Morland vaut bien peu de chose, et par conséquent, il ne semble pas que l'émotion de Catherine ni la formule qui l'exprime soient à prendre au premier degré.

Pour ce qui concerne *Pride and Prejudice*, dans deux occurrences sur les trois que contient le roman, l'éloquence en question concerne les interminables discours de Mr.

Collins, d'abord sous forme de louanges de Lady Catherine de Bourgh (*PP* 66), et ensuite dans sa déclaration d'amour soudaine à Charlotte Lucas (*PP* 121), déclaration fort surprenante dans la mesure où ce pasteur loquace a déjà fait une proposition de mariage deux jours auparavant à Elizabeth Bennet. Dans les deux cas le concept d'éloquence est clairement dissocié de celui de vérité.

Dans *Mansfield Park*, les deux seules occurrences de la notion, d'abord sous forme de substantif et ensuite d'adjectif, sont en rapport avec le roué Henry Crawford. Après que celui-ci a avoué son amour pour Fanny Price à Mary Crawford, Mary affirme croire qu'il aurait suffisamment de respect pour une femme aussi vertueuse pour ne pas l'abandonner même une fois qu'il ne ressentirait plus le même amour. C'est la réponse de Henry, avec ses protestations d'amour éternel, et qui s'avère bien creuse avant la fin du roman, qui est qualifiée par le narrateur d'« éloquente » (*MP* 296). Plus loin, après avoir lu Shakespeare avec une sensibilité et une adresse qui ont impressionné Fanny malgré elle, c'est Crawford lui-même qui emploie le mot « éloquence » en parlant des sermons des meilleurs orateurs ecclésiastiques, et le fait que pour cette seule raison il se laisserait presque tenter par la carrière de clergyman (*MP* 341). Sans être adressées directement à Fanny, ces paroles de la conversation de Henry avec Edmund Bertram lui sont destinées. Crawford, en fait, essaie à nouveau de faire bonne impression. Mais si Fanny peut avoir des doutes sur l'éloquence en public comme seule motivation mise en avant pour entrer dans les ordres, la suite des paroles de son soupirant inattendu finit par causer une désapprobation qu'elle exprime par un hochement de la tête. En effet, Henry veut bien étonner des auditoires par sa maîtrise du verbe, mais à y bien réfléchir, il préférerait tout de même qu'il s'agisse d'un public londonien raffiné, capable d'apprécier sa prestation à sa juste valeur. Et il ne faudrait pas, tout compte fait, être obligé de prêcher chaque dimanche. Quelques sermons au printemps devraient suffire (*MP* 341). A nouveau, l'éloquence est présentée comme une valeur trompeuse et négative, plus particulièrement associée ici, dans l'ambiance évangélique de *Mansfield Park*, avec le mépris pour le travail sur le terrain du pasteur qui se doit d'être au contact quotidien avec ses ouailles et avec leurs problèmes. L'idée implicitement exposée est que s'il faut choisir entre d'une part l'éloquence et d'autre part la capacité et la volonté de faire ce travail de terrain, alors mieux vaut être piètre orateur mais bon soldat de la cohésion sociale.

Persuasion, roman qui à maints égards se distingue du reste de l'œuvre, contient un

contre-exemple troublant où l'éloquence dont Anne Elliot aurait pu faire preuve à l'époque où elle a refusé l'offre de mariage de Wentworth est représentée de manière potentiellement positive, en opposition à la méfiance et à la prudence vis-à-vis de l'avenir et de ses promesses, qui ont en fait prévalu (P 30). *Persuasion* est le seul roman qu'Austen ait réellement écrit après la fin du conflit napoléonien et l'ambiance idéologique qui y règne semble différente, comme si la pression des événements était maintenant oubliée. Cette analyse a ses limites dans la mesure où en 1817 le gouvernement prenait encore précisément des mesures d'urgence contre des factions subversives imaginées ou réelles. Mais il reste que *Persuasion* est de tous les textes d'Austen celui qui se moque le plus des propriétaires terriens et qui d'autre part met en valeur cette nouvelle classe de marins qui étaient, en particulier depuis la bataille navale de Trafalgar 1805, considérés comme de véritables sauveurs de la nation et qui s'étaient souvent suffisamment enrichis pendant la guerre pour prétendre accéder au rang des classes dominantes.

On peut par conséquent s'attendre à ce qu'un certain nombre de valeurs de référence dans l'univers axiologique habituel de la romancière soient quelque peu ajustées sinon bouleversées. Même *Persuasion*, cependant, inclut une occurrence à connotation dévalorisante du terme « éloquence ». Dans l'onzième chapitre du premier tome, à Lyme, Anne tente de reconforter par de sages conseils en matière de lecture le malheureux Capitaine Benwick, qui a perdu sa fiancée l'été précédent pendant qu'il était en mer. Après le départ du capitaine, Anne est frappée par le décalage entre ce que l'on dit et ce que l'on pratique : « [S]he [could not] help fearing, on more serious reflection, that, like many other great moralists and preachers, she had been eloquent on a point in which her own conduct would ill bear examination » (P 101).

Il est vrai que l'éloquence en question dans ce dernier passage ressemble davantage à celle de Mr. Collins dans *Pride and Prejudice* qu'à celle associée à Marianne Dashwood dans *Sense and Sensibility* ou à Henry Crawford dans *Mansfield Park*, puisqu'elle concerne peu la sensibilité et la séduction verbale et évoque un ton sobre et didactique, voire pontifiant dans le cas de Mr. Collins. Si l'on peut retenir de ce rapide parcours concernant l'emploi chez Austen des termes « éloquence » / « eloquent » que le langage y

est toujours plus ou moins tenu pour suspect, il faut constater que cette suspicion concerne tout schéma de pensée figé ou potentiellement figé¹. Ce qui part d'une défiance vis-à-vis de l'éloquence sentimentale, et l'optimisme idéologique qui s'y associe, tend à concerner tout discours codifié de quelque bord que ce soit. Toujours est-il que dans *Sanditon*, le dernier récit commencé par Austen, on retrouve l'association des écrits de jeunesse entre « éloquence », sensualisme empirique, et individualisme.

Les autres exemples de l'« éloquence » de Mr. Parker, hormis celui où le narrateur la nomme explicitement, ne manquent pas. Ses descriptions de Lady Denham et de sa sœur Diana (*MW* 385-389) relèvent d'un effet récurrent chez Austen, celui de la défense visiblement problématique d'un personnage manifestement désagréable par un personnage à humeur sanguine qui ne veut dire du mal de personne. Quelques nuances distinguent les occurrences de cette figure dans l'œuvre mais il s'agit d'un seul et même procédé qui dépend, comme si souvent chez Austen, d'une connivence ironique entre narrateur et narrataire. Dans *Pride and Prejudice*, au moment où Jane Bennett prend la défense de Wickham, le lecteur sait déjà que la tâche de la sœur aînée d'Elizabeth est impossible, puisqu'il a tout découvert du roué en question. Pour ce qui concerne *Emma*, c'est le portrait de Mrs. Churchill brossé par Mr. Weston qui laisse transparaître la mesquinerie de la vieille dame en dépit des intentions charitables du personnage sanguin. Dans *Sanditon*, en ce qui concerne Lady Denham, l'effet narratif est comparable puisque Mr. Parker semble avoir bien du mal à concilier l'amour de l'argent et les petitesesses de la dame avec une supposée bonté de cœur qu'il tente tout de même de lui attribuer. Le doute s'installe chez le lecteur, et l'héroïne Charlotte a bientôt l'honneur de vérifier pour lui toute l'étendue de l'avarice de la matriarche de Sanditon (*MW* 399-401 et surtout 402). Quant à Diana Parker, le procédé particulièrement austénien conduit dans une première phase à laisser au lecteur la liberté d'évaluer le personnage concerné à travers ses paroles écrites, ici sous la forme d'une lettre (*MW* 386-387). Ensuite, au cas où ce lecteur n'aurait pas été assez attentif pour repérer les contradictions de Miss Parker, une explicitation

¹ Par souci de rigueur, il semble souhaitable de fournir un relevé complet des occurrences en dehors de celles citées dans l'analyse ci-dessus. Les suivantes présentent l'« éloquence » également de manière négative (comme bavarde, pontifiante, excessivement sentimentale etc.), même si ces exemples sont d'un intérêt moindre : *SS* 202 (autre occurrence que celle déjà mentionnée), 279, 376. Les deux autres occurrences dans l'œuvre sont à connotation neutre : *PP* 189, *P* 22. *Emma* ne contient aucune occurrence de ce terme.

ultérieure est fournie. Charlotte Heywood l'ébauche à la suite de la lecture de la lettre à haute voix par Mr. Parker, en exprimant son étonnement devant la bonne humeur apparente de Diana nonobstant le catalogue de misères énumérées par Miss Parker aussi bien à propos de sa santé que de celle de sa sœur (*MW* 388). En termes sémiotiques, l'héroïne qui sert de focalisateur achève plus loin le travail de la reconnaissance du parcours narratif de Diana (*MW* 396, 410, 412). Mais l'importance de la lettre est qu'elle permet de construire d'autres personnages, comme très souvent chez Austen, en fonction de leur réaction vis-à-vis d'un premier personnage. Le jugement de Mr. Parker sur sa sœur est ici lui-même à juger, et se caractérise par son éloquence, dans le sens suspect que prend le terme dans ces romans, et que l'on pourrait résumer en verbiage élaboré obscurcissant davantage la vérité qu'il ne la révèle.

Dans *Sanditon* Austen se sert à plusieurs reprises de la douce Mrs. Parker pour faire douter de la véracité des paroles de son mari. La subtilité du procédé repose sur la timidité même des interventions de la part d'une auditrice apparemment habituée à rester silencieuse pendant les longues envolées de son mari. Ses interventions dubitatives forment un contre-point aux discours de Mr. Parker, d'autant plus efficace qu'elles sont timorées et dénuées de colère ou de rancune. C'est le cas après la lettre de Diana et les remarques de l'héroïne, lorsque Mrs. Parker, enhardie, réagit : « Why to own the truth, said Mrs. P.—I *do* think the Miss Parkers carry it too far sometimes—& so do you my Love, you know » (*MW* 388). Plus tôt, en ramenant Charlotte à Sanditon, lorsque la voiture des Parker passe devant leur ancienne demeure, abandonnée dans l'ardeur du développement du littoral, Mrs. Parker se permet d'exprimer timidement quelques regrets, ce qui ne manque pas de provoquer de la part de son époux un fleuve de justifications fort élaborées :

“It was always a very comfortable House—said Mrs Parker—looking at it through the back window with something like the fondness of regret.—And such a nice Garden—such an excellent Garden.” “Yes, my Love, but *that* we may be said to carry with us.—*It* supplies us, as before, with all the fruit & vegetables we want; & we have in fact all the comfort of an excellent Kitchen Garden, without the constant Eyesore of its formalities; or the yearly nuisance of its decaying vegetation.—Who can endure a Cabbage Bed in October?” “Oh! dear—yes.—We are quite as well off for Gardenstuff as ever we were—for if it is forgot to be brought at any time, we can always buy what we want at Sanditon-House.—The Gardiner there, is glad enough to supply us—. But it was a nice place for the Children to run about in. So Shady in Summer!” “My dear, we shall have shade enough on the Hill & more than enough in the course of a very few years;—The Growth of my Plantations is a general

astonishment. In the mean while we have the Canvas Awning, which gives us the most complete comfort within doors—& you can get a Parasol at Whitby's for little Mary at any time, or a large Bonnet at Jebb's—and as for the Boys, I must say I w^d rather *them* run about in the Sunshine than not. I am sure we agree my dear, in wishing our Boys to be as hardy as possible”

(*MW* 381)

Mais la capacité de Mr. Parker d'avoir réponse à tout atteint son sommet lorsque son épouse, de volonté toujours aussi conciliante, ne peut cependant s'empêcher d'évoquer la question des orages sur le littoral. Le comique tient en partie au fait que Mrs. Parker est tiraillée entre son désir habituel de ne pas froisser son mari et une préférence évidente pour l'ancienne maison. Il relève également, et surtout, de l'accumulation des justifications inépuisables et de moins en moins crédibles de Mr. Parker, ainsi que de leur complexité croissante. :

“[...] Oh! I have not the smallest doubt of our being a great deal better off where we are now. If we any of us want to bathe, we have not a q^t of a mile to go.—But you know, (still looking back) one loves to look at an old friend, at a place where one has been happy.—The Hilliers did not seem to feel the Storms last Winter at all.—I remember seeing Mrs. Hillier after one of those dreadful Nights, when *we* had been literally rocked in our bed, and she did not seem at all aware of the Wind being anything more than common.” “Yes, yes—that's likely enough. *We* have all the Grandeur of the Storm, with less real danger, because the Wind meeting with nothing to oppose or confine it around our House, simply rages & passes on—while down in this Gutter—nothing is known of the state of the Air, below the Tops of the Trees—and the Inhabitants may be taken totally unawares, by one of those dreadful Currents which do more mischief in a Valley, when they *do* arise than an open Country ever experiences in the heaviest Gale. [...]”

(*MW* 381)

Bien que le roman dans lequel il figure soit inachevé, Mr. Parker est d'une grande importance pour l'étude du personnage austénien. On peut rendre compte d'un certain nombre des aspects de celui-ci sur la bases des grilles d'analyse fournies par la sémiotique et par d'autres théories formalistes, mais ce ne sont que les aspects les plus généraux et donc communs à tous les personnages. Il faut chercher les codes spécifiques qui fondent les jeux d'épreuve et de reconnaissance entre auteur et lecteur, jeux dans lesquels le personnage fait figure de pion. Chez Austen il s'agit dans une grande mesure de codes qui servent de support au fonctionnement du genre comique. Ce sont des paradigmes qui fournissent des personnages-type dont la rigidité de comportement, le « mécanique plaqué sur du vivant », pour reprendre la formule de Bergson, provoque le

rire.

Avant d'évoquer les notions d'utilité et d'entreprise individuelle en relation avec l'humeur sanguine, il faut rappeler l'importance de celles de sentiment et d'éloquence rattachés à la même catégorie typologique, en notant une certaine hésitation à leur sujet. Parmi les paradigmes disponibles pour créer des personnages au comportement rigide figure la théorie des humeurs, et Austen se sert volontiers de l'humeur sanguine. Elle le fait parfois sous une forme dérivée et adaptée, comme avec Marianne Dashwood dans *Sense and Sensibility*, ou Jane Bennett et Mr. Bingley dans *Pride and Prejudice*. Mais dans deux cas les personnages sanguins sont très directement identifiables comme issus de ce code caractérologique. Il s'agit de Mr. Weston dans *Emma* et de Mr. Parker dans *Sanditon*. Ces différents personnages dans leur ensemble sont dépeints avec un mélange de bienveillance et de méfiance. Tous semblent servir de passerelles axiologiques avec ce qu'on peut appeler approximativement le progrès, ou l'appel de l'avenir. Leur humeur sanguine devient en fait un support pour des codes de connotation propres à l'univers axiologique du milieu d'Austen. Leur optimisme renvoie généralement à une croyance en l'homme plus ou moins teintées de rousseauisme ou de sentimentalisme. Mais Mr. Weston, et davantage encore Mr. Parker, se démarquent par leur association explicite avec l'argent nouveau et l'entreprise. Cette œuvre inachevée qu'est *Sanditon* présente sous les traits de Mr. Parker le personnage d'Austen qui incarne le plus complètement le changement économique et sociologique du pays, ce « monde de changements » auquel *Mansfield Park* fait rapidement allusion¹. Au même titre, il représente les valeurs culturelles du sentimentalisme, de l'éloquence, du rationalisme innovateurs qui étaient associées à cette évolution aux yeux des classes traditionnellement dominantes, les propriétaires terriens.

Il est donc d'autant plus frappant que Mr. Parker soit représenté sans hostilité particulière. Dans *Sanditon*, on l'a vu, c'est par le biais du personnage Sir Edward Denham que le sentimentalisme est le plus couvert de ridicule. Quant à l'esprit d'initiative individuelle, il est le plus sévèrement raillé lorsqu'il est incarné par Diana Parker, sœur de Mr. Parker et comme lui explicitement associée à l'imagination. Cette

satire de l'esprit d'initiative semble importante car elle paraît constituer une stratégie indirecte. En effet, par l'intermédiaire d'un personnage qui de plus est la sœur de Mr. Parker, une valeur associée au dynamisme individualiste peut être attaquée avec une certaine férocité tout en protégeant Mr. Parker de cette même férocité.

« *A spirit of activity* » : *Diana Parker et ses prédécesseurs, Mrs. Norris et Emma Woodhouse*

On peut notamment comprendre le personnage Miss Parker, qui passe son temps à courir partout pour s'occuper des affaires des autres, comme une satire de la nouvelle obsession des classes dominantes concernant l'« utilité ». Les théoriciens de la méritocratie tels que Paine, les bouleversements politiques outre-manche et outre-atlantique, le poids tangible qu'avaient pris le commerce et la technologie dans l'économie du pays, tous ces facteurs sommaient les bénéficiaires de la propriété héritée de justifier leur rôle à la tête de la société, voire tout simplement leur existence. Les *Reflections* de Burke sont l'exemple même d'une telle tentative de justification. Quant au mouvement évangélique, avec ses Sunday Schools et son paternalisme revitalisé, il est également symptomatique du désir de légitimer l'existence de cette classe.

Dans l'œuvre d'Austen, le simple décompte des occurrences des termes « useful » et « usefulness » est parlant. Dans l'ordre chronologique, si l'on considère *Northanger Abbey* comme en réalité le premier roman, ces termes n'ont guère de récurrence frappante dans les trois premiers textes (cinq, deux, et cinq occurrences de « useful » dans *Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility*, et *Pride and Prejudice* respectivement, et aucune occurrence du mot « usefulness » pour ces trois romans). Dans *Mansfield Park*, le roman le plus influencé par la mouvance évangélique, le lecteur a l'impression d'un retour très fréquent de ces lexèmes et un décompte rigoureux confirme ce sentiment.

¹ « That a letter from Edmund should be a subject of terror ! She began to feel that she had not yet gone through all the changes of opinion and sentiment, which the progress of time and variation of circumstances occasion in this world of changes » (*MP* 374).

Mansfield Park contient en effet trente-huit occurrences de « useful » et cinq de « usefulness », ces termes étant souvent employés de façon fort significative dans des passages clés, comme lorsque Edmund Bertram parle de l'utilité du ministre du culte dans sa paroisse :

“[...] We do not look in great cities for our best morality. It is not there, that respectable people of any denomination can do most good; and it certainly is not there, that the influence of the clergy can be most felt. A fine preacher is followed and admired; but it is not in fine preaching only that a good clergyman will be *useful* in his parish and his neighbourhood, where the parish and neighbourhood are of a size capable of knowing his private character, and observing his general conduct, which in London can rarely be the case. [...]”

(MP 93, je souligne)

Dans ce passage, la notion de l'utile est à comprendre dans le contexte d'un ordre paternaliste qui cherche à se redynamiser sous l'influence de la mouvance évangélique, et plus particulièrement d'une réaffirmation du rôle d'un ministre du culte. Edmund est ici en plein débat avec l'anti-héros Henry Crawford et la notion de l'utile sert tout au long du roman à illustrer l'opposition entre les valeurs positives et Crawford. Plus loin, le frère de Fanny, William Price, est associé à l'utilité d'une manière légèrement différente, puisqu'il ne s'agit pas d'utilité paternaliste mais de l'utilité militaire, dynamique et entreprenante, de la marine. Mais ici à nouveau, comme plus tôt entre Edmund et Crawford, l'opposition ne manque pas d'être établie entre William et l'anti-héros. A cet endroit du roman Henry Crawford vient d'avouer à sa sœur sinon ses sentiments envers Fanny du moins son intention de séduire l'héroïne, alors qu'il commence à en être réellement amoureux. Ce mouvement affectif et les récits des exploits en mer de William commencent à le faire réfléchir, ne serait-ce que superficiellement, à son propre mode de vie :

He longed to have been at sea, and seen and done and suffered as much. His heart was warmed, his fancy fired, and he felt the highest respect for a lad who, before he was twenty, had gone through such bodily hardships, and given such proofs of mind. The glory of heroism, of *usefulness*, of exertion, of endurance, made his own habits of selfish indulgence appear in shameful contrast; and he wished he had been a William Price, distinguishing himself and *working his way to fortune and consequence with so much self-respect and happy ardour*, instead of what he was!

(MP 236, je souligne)

La formulation de cette méditation sur la réussite de William et l'utilité de la vie de ce

dernier semble particulièrement en adéquation avec la recherche individuelle du bonheur évoquée au deuxième paragraphe de la Déclaration d'indépendance des États-Unis de 1776. Crawford voit en William un jeune homme devant sa réussite matérielle et sociale à ses seuls efforts. Cette formulation fait ainsi précisément écho aux défis individualistes lancés pendant la période aux groupes sociologiques qui avaient jusque-là détenu le pouvoir. En même temps, Crawford est bien entendu présenté lui-même comme un individualiste, mais comme un individualiste dépourvu d'utilité sociale. *Mansfield Park* est un roman qui du point de vue axiologique lutte sur deux fronts simultanément. Tout comme Hannah More, Austen doit poursuivre deux buts en termes de démonstration. Son roman doit fustiger l'individualisme en tant qu'égoïsme et mépris de la cohésion sociale. Mais en même temps il faut que la logique du récit exhorte l'ordre régnant à se réformer de l'intérieur et à absorber une partie des critiques qui lui sont adressées, notamment sur le plan de l'utilité et du mérite individuels.

Pour concilier ces deux objectifs apparemment contradictoires, deux véhicules s'avèrent particulièrement efficaces. Le premier est le personnage de l'officier de marine. Il est employé pour la première fois dans *Mansfield Park* sous la forme de William Price. Plus tard il sera placé au centre de *Persuasion*, où Austen développe cette stratégie en créant toute une série de personnages de premier plan, dont le héros Frederick Wentworth, tous des officiers de marine, et tous méritoires. Les victoires navales de Nelson au Nil en 1798 et surtout à Trafalgar en 1805 furent décisives dans le déroulement des guerres napoléoniennes, l'issue de l'affrontement de 1805 mettant fin en réalité aux risques d'invasion de l'Angleterre par la flotte française. On attribue souvent la présence de personnages d'officiers de la marine au fait qu'Austen avait deux frères qui prirent part à la guerre navale, Francis et Charles. C'est ce qu'on peut appeler une utilisation anecdotique de faits historiques et biographiques dans l'analyse littéraire. Dans une perspective plus significative, on peut remarquer qu'en associant la notion de mérite individuel à des officiers de marine, étant donné la popularité de ces derniers et le patriotisme qui leur était associé, l'auteur rend impossible toute accusation de jacobinisme. Après tout, la marine avait largement contribué à sauver la nation du jacobinisme ou du bonapartisme, ces deux derniers se confondant largement dans les esprits.

Un deuxième véhicule narratif permet de concilier l'anti-individualisme et

l'intégration de principes méritocratiques dans l'ordre existant. Il s'agit de la notion d'utilité paternaliste. Se rendre utile au service de la société hiérarchisée telle qu'elle est transforme l'acte utile individuel en preuve de l'utilité de la structure existante de la communauté. Le discours d'Edmund dans *Mansfield Park* sur l'utilité du ministre du culte dans sa paroisse de campagne, analysé plus haut, constitue une allusion à cette utilité paternaliste. Or si au neuvième chapitre du premier tome Crawford sert de faire-valoir à ce discours, sa vision cynique et superficielle du clergé l'ayant provoqué, sa tentative de séduction de Fanny finit par le pousser à adopter les mêmes valeurs, ou du moins à paraître les adopter. Au dixième chapitre du troisième tome, donc, ayant rejoint Fanny dans la sorte d'exil qui est le sien à Portsmouth, Crawford s'étend sur l'activité par lui déployée sur son domaine à Everingham dans le Norfolk afin de impressionner l'héroïne :

For her approbation, the particular reason of his going into Norfolk at all, at this unusual time of year, was given. It had been real business, relative to the renewal of a lease in which the welfare of a large and (he believed) industrious family was at stake. He had suspected his agent of some underhand dealing—of meaning to bias him against the deserving—and he had determined to go himself, and thoroughly investigate the merits of the case. He had gone, had done even more good than he had foreseen, had been useful to more than his first plan had comprehended, and was now able to congratulate himself upon it [...]. He had introduced himself to some tenants, whom he had never seen before; he had begun making acquaintance with cottages whose very existence, though on his estate, had been hitherto unknown to him. This was aimed, and well aimed, at Fanny. It was pleasing to hear him speak so properly; here, he had been acting as he ought to do. To be the friend of the poor and oppressed!

(MP 404)

Au-delà du fait qu'il s'agit de la vingt-huitième occurrence du terme « useful », et que Crawford, à le croire, a accompli son devoir paternaliste, il faut noter le motif que l'anti-héros attribue à ses actions. En effet, une fois de plus, le jugement émis par un personnage à l'égard d'autres devient à son tour un moyen de juger ce premier personnage : Crawford a cherché à aider ou dit avoir cherché à aider une famille en raison de son mérite et de son travail. Il est ainsi doublement question de mérite et d'utilité dans ce passage. Henry complète ensuite sa prestation, destinée à l'élever dans l'opinion de Fanny, en se présentant comme assidu, ne serait-ce que depuis peu et grâce à l'influence de l'héroïne, dans ses devoirs envers les pauvres qui se trouvent sous sa protection.

Ce ne sont que les exemples les plus importants des occurrences du terme « utile »,

liés au parcours de l'anti-héros et donc directement en rapport avec le paternalisme et la question du mérite. On retrouve par ailleurs une explicitation de la notion d'utilité sociale à propos de Tom Bertram au chapitre XIII du troisième tome, s'agissant bien sûr de rappeler que la vie de Tom en a été tout à fait dépourvue (*MP* 428). Lorsque, remis de sa maladie et après la révélation catastrophique des méfaits de Crawford et de Maria, Tom semble avoir fait son examen de conscience, c'est à nouveau en termes d'utilité que ces progrès moraux sont évoqués (*MP* 462).

Ailleurs le terme revient, de manière significative, au sujet de l'instruction. Edmund Bertram rend ainsi la lecture « utile » pour Fanny en lui parlant de ce qu'elle a lu (*MP* 22). A la fin du roman, les regrets de Sir Thomas Bertram à propos de l'éducation de ses filles mettent sur le même plan l'absence d'« effet moral » exercé par cette instruction sur leur esprit et son manque d'« influence utile » :

To be distinguished for elegance and accomplishments—the authorised object of their youth—could have had no useful influence that way, no moral effect on the mind.

(*MP* 463).

La notion d'utilité est le plus souvent rattachée au personnage de Fanny. Même en dehors d'un contexte propice à une interprétation poussée du terme, le simple fait qu'il soit si souvent associé à l'héroïne est révélateur (*MP* 165, 166, 269, 371 deux fois, 372, 397). Le même constat vaut, vers la fin du roman, pour sa sœur Susan, redécouverte lors du séjour à Portsmouth (*MP* 395 deux fois, 472, 473) et le narrateur finit par explicitement caractériser le personnage Susan en termes de « propension à se rendre utile » (« an inclination for usefulness », *MP* 472). De plus, le narrateur insiste à quatre reprises sur le plaisir qu'éprouve Fanny à se sentir utile (*MP* 35, 390, 432, 461), dont trois fois vers la fin du récit, Fanny étant apparemment inspirée par la satisfaction qu'en éprouve sa sœur (*MP* 383).

Inversement, à trois reprises, le premier exemple étant antiphrastique, le narrateur s'attarde sur le fait que Lady Bertram ne se rend guère utile à personne (*MP* 179, 219). L'illustration la plus dramatique de sa futilité est lorsque son fils Tom est gravement malade (*MP* 429). De manière générale, Lady Bertram, bien entendu, appartient comme personnage à un support caractérologique dérivé de la théorie des humeurs, l'humeur flegmatique. Ce support sert d'abord le genre comique de par sa prévisibilité mécanique.

Ensuite, de manière légèrement plus complexe et plus spécifique, il rend possible la satire entre autres de la passivité et de l'irresponsabilité de bien des membres de la classe des propriétaires terriens, ainsi que de la faillite morale et intellectuelle d'un certain mode d'éducation des jeunes filles, entre autres choses.

Mais *Mansfield Park* met également en scène un autre personnage qui a la particularité de se croire utile et de ne point l'être, préfigurant ainsi, dans la chronologie de composition de l'œuvre, le personnage Diana Parker de *Sanditon*. Il s'agit de Mrs. Norris. Avant de se pencher sur le cas de cette dernière, il faut bien noter que l'omniprésence dans *Mansfield Park* du seul lexème « useful », ou de temps à autre sa substantivation, ceci sans parler de la présence implicite de la notion, semble indiquer le début incontestable d'une réflexion approfondie de la part de l'auteur dans ce domaine. Le fil de cette réflexion traverse le récit des aventures de Fanny Price et se poursuit dans *Emma*. Dans *Persuasion*, malgré l'opposition entre les officiers de marine et la futilité de Sir Walter Elliot et de Mr. Elliot, ce fil devient plus implicite. Mais il revient au premier plan dans le fragment de *Sanditon* qu'Austen a réussi à terminer avant son décès. Il y a donc une continuité forte entre le personnage de Mrs. Norris et celui de Diana Parker.

Dans *Mansfield Park* c'est bien entendu Mrs. Norris qui se veut l'incarnation de l'utile envers les autres en général et concernant Fanny en particulier, puisque c'est elle qui la fait venir à Mansfield au début du récit. « Mrs. Norris had a spirit of activity » (*MP* 4), précise le narrateur dans le premier chapitre, en employant une formule qui pourrait s'appliquer aussi bien à Emma Woodhouse, ou aussi bien à Diana Parker. Mais bien plus que dans les cas de ces deux derniers personnages, les services qu'elle rend se font aux frais d'autres personnes sans lui coûter quoi que ce soit, si ce n'est le zèle qu'elle met à organiser la vie de son entourage. Lors des préparatifs pour l'arrivée de Fanny, elle s'arrange d'abord pour qu'il soit hors de question d'héberger sa nièce chez elle, et s'attache ensuite à la question de la distribution des tâches des domestiques de Mansfield :

“[I]t will be just the same to Miss Lee, whether she has three girls to teach, or only two—there can be no difference. I only wish I could be more useful; but you see I do all in my power. I am not one of those that spare their own trouble; and Nanny shall fetch her, however it may put me to inconvenience to have my chief counsellor away for three days.”

(*MP* 9)

Lorsque le qualificatif « useful » est attribué à Mrs. Norris, il prend une résonance ironique, comme par exemple lorsque Mrs. Norris décide ne pas accompagner Fanny et William jusqu'à Portsmouth sous prétexte que sa présence auprès de Sir Thomas et de Lady Bertram est indispensable : « [she] must certainly sacrifice every other pleasure to that of being useful to them » (*MP* 373). Son changement d'avis s'avère être dû au désir de ne pas avoir à dépenser d'argent pour le voyage de retour.

Mais l'occurrence la plus significative concernant Mrs. Norris de ce terme très récurrent survient une fois qu'a eu lieu la chute de ce personnage faisant figure de belle-mère acariâtre. Que cette chute puisse s'exprimer par un retour au concept d'utilité n'est nullement dû au hasard :

She was an altered creature, quieted, stupefied, indifferent to every thing that passed. The being left with her sister and nephew, and all the house under her care, had been an advantage entirely thrown away; she had been unable to direct or dictate, or even fancy herself useful. When really touched by affliction, her active powers had been all benumbed; and neither Lady Bertram nor Tom had received from her the smallest support or attempt at support. She had done no more for them, than they had done for each other. They had been all solitary, helpless, and forlorn alike; and now the arrival of the others only established her superiority in wretchedness.

(*MP* 448)

On peut penser que le personnage de Mrs. Norris est dérivé d'un type caractérologique au moins aussi vieux que la fable *Le Coche et la Mouche* de La Fontaine, de 1671 : « Ainsi certaines gens, faisant les empressés, / S'introduisent dans les affaires : / Ils font partout les nécessaires, / Et, partout importuns, devraient être chassés »¹. La présence dans la mémoire collective anglaise à l'époque et dans le milieu d'Austen de la fable de La Fontaine est d'ailleurs probable (James Stanier Clarke fait allusion à La Fontaine lorsqu'il écrit à Austen en 1815²), mais il est certain qu'un personnage comique, en tout état de cause, gagne toujours à être reconnu comme étant dérivé d'un type familier. Cela ne fait qu'ajouter à l'impression de comportement mécanique qui selon Bergson est l'essence du comique. Dans le cas de Mrs. Norris, sa prévisibilité comique de mouche du

¹ Fable 9, Livre VII (1678-1679).

² « Neither Goldsmith—nor La Fontaine in his *Tableau de Famille*—have in my mind quite delineated an English clergyman [...]. » Lettre à Jane Austen, datée du 16 novembre 1815, CHAPMAN, *Letters* 430.

coche, ainsi que d'avare, peut avoir été renforcée par l'impression plus ou moins consciente, dans l'esprit du public de 1813, que la partition était connue.

Même s'il s'agit effectivement d'un personnage-type connu, sa reprise par Austen, sous la forme de Mrs. Norris, ajoute bien entendu des traits spécifiques et originaux. Qui plus est, l'empressement de Mrs. Norris prend des dimensions bien précises chez Austen et s'insère dans une problématique, celle de l'utilité sociale, qui prend de l'ampleur dans *Mansfield Park* et qui se poursuit jusqu'à l'œuvre inachevée qu'est *Sanditon*. En effet, tout se passe dans *Mansfield Park* comme si, s'étant penchée sur la question de l'utile et reprenant très visiblement de nombreux thèmes de la mouvance évangélique, Austen ressentait le besoin dans cette œuvre d'un contrepoids dans sa réflexion. De ce point de vue, Mrs. Norris contribuerait à contrebalancer le didactisme ambiant de *Mansfield Park*. Dans un roman consacré dans une très grande mesure à la raison d'être et aux responsabilités des classe dominantes, Mrs. Norris est l'image même du personnage obsédé par l'idée de se rendre utile, et ce de la façon la plus ostentatoire possible, mais qui en réalité ne fait rien pour personne. D'une certaine façon, on peut considérer Mrs. Norris comme un moyen pour l'auteur de prendre sa revanche sur les partisans bruyants de l'évangélisme, dont l'influence palpable dans *Mansfield Park* est pourtant indéniablement présente. Mrs. Norris incarne presque exclusivement cette verbeuse affectation d'utilité. On pourrait aussi lui trouver un côté pitoyable et être tenté de lui attribuer un rôle comparable à celui de Miss. Bates dans *Emma*, celui de la femme seule et désargentée. Mais Mrs. Norris dispose tout de même de six cents livres par an après la mort de son époux (*MP* 29), et ne peut donc guère susciter la pitié pour sa supposée misère¹. C'est un personnage fortement typé dont la dérivation est à chercher du côté du

¹ A titre de comparaison, Edmund Bertram ne peut espérer disposer d'un revenu plus important en tant que pasteur de Thornton Lacey (*MP* 224). Willoughby dans *Sense and Sensibility* ne dispose que de cent livres de plus par an (*SS* 71). Edward Ferrars et Elinor Dashwood envisagent avec inquiétude de vivre à deux avec £350 par an (*SS* 369), mais semblent s'accommoder parfaitement bien de l'idée de £600 (*SS* 374). Avant la mort de son époux, Mrs. Norris bénéficie de £400 de plus (*MP* 3). La somme de £600 est certes loin du revenu rêvé de Marianne Dashwood, £2000 (*SS* 91), mais celui-ci est censé être surtout compris comme extrêmement surprenant étant donné les idées romantiques de Marianne quant à l'insignifiance de l'argent. La famille Dashwood vit à quatre avec £500 (*SS* 12, 29-30) et peine à le faire en gardant un semblant de leur rang social, c'est-à-dire sans travailler, mais avec quelques domestiques etc., mais la chose est apparemment possible tout de même. Mrs. Thorpe dans *Northanger Abbey* trouve bien modestes les £400 annuels de James Morland pour un couple marié, mais ne s'en offusque pas (*NA* 135). Il est bien évident que les £2000 annuels de Colonel Brandon (exactement la somme souhaitée par Marianne...) (*SS* 223) ou même des Bennett avec leurs quatre filles (*PP* 28) appartiennent à une autre catégorie. Mrs. Norris n'est

personnage de La Fontaine ainsi que de celui de la belle-mère des contes de fée (à commencer bien évidemment par celle de « Cendrillon »). L'association de sa loquacité et son rattachement à la notion de fausse utilité dans le roman prend cependant des résonances particulières dans le contexte de la mouvance évangélique. A nouveau, on peut se poser des questions sur la nature du fonctionnement ironique chez Austen, qui loin d'être forcément à comprendre comme une déstabilisation subversive de systèmes de valeurs, apparaît souvent comme un moyen de précisément faire accepter un système de valeurs. On a déjà évoqué la pertinence du type de la mouche du coche pour Diana Parker et d'une autre façon pour Emma Woodhouse. Ce type entre également dans la composition du personnage de Lady Catherine de Bourgh dans *Pride and Prejudice*, qui comme Mrs. Norris représente la fausse utilité et l'apparence du paternalisme, à distinguer de son vrai représentant dans ce roman, Darcy. Malgré la richesse et le rang social indéniablement bien plus importants de Lady de Bourgh, elle apparaît souvent comme le personnage dans l'œuvre le plus proche de l'empresée verbeuse et avare de *Mansfield Park*, comme par exemple dans ce passage situé près du début de la visite rendue par Elizabeth à Charlotte, l'épouse depuis peu de Mr. Collins :

Elizabeth soon perceived that though this great lady was not in the commission of the peace for the county, she was a most active magistrate in her own parish, the minutest concerns of which were carried to her by Mr. Collins; and whenever any of the cottagers were disposed to be quarrelsome, discontented or too poor, she sallied forth into the village to settle their differences, silence their complaints, and scold them into harmony and plenty.

(PP 169)

Emma est parfois perçue comme une sorte de révolte interne chez Austen contre l'austérité de *Mansfield Park*, ceci en référence aux remarques bien connues de l'auteur figurant dans sa correspondance et à celles reprises par son neveu dans le *Memoir*. Écrivant à James Stanier Clarke à propos de son nouveau texte, elle exprime sa crainte que pour les lecteurs qui ont préféré *Pride and Prejudice*, *Emma* semblera manquer

donc pas censée être considérée comme financièrement malheureuse. Quant aux £5000 d'un Bingley (PP 15), aux £10 000 de Fitzwilliam Darcy (PP 10), ce sont des chiffres qui à l'époque pouvaient raisonnablement donner le vertige au lecteur. Partant du principe qu'Emma Woodhouse disposera de 5% annuels de sa fortune de £30 000 (E 135), soit £1500 à elle toute seule, la maîtresse de Hartfield est déjà assez riche pour que l'état conjugal soit pour elle une condition à embrasser ou à rejeter librement (E 84).

d'esprit, et que pour ceux qui ont préféré *Mansfield Park*, son dernier roman donnera surtout l'impression de pécher par manque de bon sens¹. Comme on a déjà eu l'occasion de le noter, elle aurait fait preuve de moins de retenue devant ses proches, selon le jugement rapporté par son neveu, « I am going to take a heroine whom no one but myself will much like »². Emma Woodhouse semble être effectivement une sorte d'anti-Fanny Price, une héroïne moins auréolée de sainteté, et avec laquelle ses lecteurs peuvent plus facilement s'identifier.

Sans nier la pertinence de ces remarques, il faut noter que l'auteur poursuit dans *Emma* sa réflexion sur l'utilité sociale. *Emma* est, de fait, le roman après *Mansfield Park* qui contient le plus d'occurrences du vocable « useful »³. Cette abondance donne une idée de l'importance de cette thématique dans ce texte dédié ironiquement à un Prince Régent qui aux yeux d'Austen comme à ceux de bien de membres de sa classe ne faisait rien pour ancrer l'utilité sociale dans les mœurs des classes dirigeantes. Austen incorpore ainsi dans l'héroïne elle-même le contrepoint fourni dans le roman précédent par Mrs. Norris. Même si elle ne l'est pas exclusivement, Emma Woodhouse est bien, à sa façon, une mouche du coche qui comme Mrs. Norris fait l'empresée là où l'on n'a pas besoin d'elle et qui néglige parfois ses devoirs réels. En faisant du mariage Mr. Weston et Miss Taylor

¹ « I am very strongly haunted with the idea that to those readers who have preferred 'Pride and Prejudice' it will appear inferior in wit, and to those who have preferred 'Mansfield Park' very inferior in good sense. » Lettre à James Stanier Clarke, datée du 11 décembre 1815, CHAPMAN, *Letters* 448.

² James Edward AUSTEN-LEIGH, *Memoir of Jane Austen*, op. cit., 157. Voir *supra*, 185.

³ Il y a vingt occurrences dans *Emma*, plus une occurrence de « usefulness », contre par exemple cinq de « useful » et aucune de « usefulness » dans *Northanger Abbey*, et respectivement deux et zéro occurrences pour les mêmes termes dans *Sense and Sensibility*, cinq et zéro dans *Pride and Prejudice*, et enfin onze et zéro dans *Persuasion*. Les exemples figurant dans *Persuasion* sont non seulement plus nombreux mais plus intéressants que ceux qui figurent dans les trois précédents cités. Les références des occurrences dans *Emma* sont comme suit. « Useful » : 6 (Miss Taylor, c'est-à-dire Mrs Weston, en tant que compagnon), 16 (Mr. Weston, "useful occupation"), 26 (Harriet, utile pour Emma, en tant que compagnon, légère ironie), 27 (Emma, utile pour Harriet, ironique), 29 (Emma commentée par elle-même, d'aucune utilité pour les fermier franc-tenanciers), 35 (notion d'instruction), 42 (Emma utile pour Harriet, ironique), 61 (Knightley sur l'instruction de Harriet, négatif), 61 (Knightley sur la valeur de Harriet en tant qu'épouse, négatif), 69 (notion d'instruction, lectures, négatif, ces lectures étant restées hypothétiques), 141 (le message de Mr. Elton, légèrement ironique), 184, 223 (comportement de Mr. Knightley commenté par Emma), 228 (voiture des Woodhouse, comparaison par Emma avec les services rendus par celle de Mr. Knightley), 240 (Frank Churchill commenté par lui-même, légèrement ironique), 275 (les thermes de Bath, contexte médical, négatif), 340, 351 (Mr. Knightley commenté par lui-même, négatif, à son agacement), 387, 390 (Emma et son désir de se rendre réellement utile envers Jane Fairfax), 466. « Usefulness » : 27 (Emma, pour Harriet, ironique). Auxquels, il faut ajouter : « to be of use », 389 (désir de la part d'Emma de se rendre utile envers Jane Fairfax).

une victoire personnelle, mariage qui de toute évidence se serait produit indépendamment de ses efforts, elle ressemble tout autant que Mrs. Norris à l'insecte de la fable de La Fontaine tirant de la gloire de l'arrivée des chevaux en haut de la pente. En se mêlant du sort de Harriet Smith, elle ne réussit qu'à semer le désordre. Ce n'est pas un hasard si les projets de l'héroïne pour son amie malléable sont évoqués à l'aide du lexème « useful » : « Harriet would be loved as one to whom she could be useful » (E 26-27). Le terme est d'ailleurs repris immédiatement sous sa forme substantivée : « Her first attempts at usefulness were in an endeavour to find out who were the parents » (E 27). Plus loin, avec les arrière-pensées que l'on sait, Mr. Elton complimente Emma sur les progrès supposés de la personnalité de Harriet. L'héroïne formule sa réponse de manière parfaitement conforme à l'expression de ses projets deux chapitres plus tôt : « I am glad you think I have been useful to her » (E 42). La narration du récit, bien entendu, ne laisse guère subsister de doute sur le côté prétendu de cette utilité. Le terme a beau réapparaître dans le sens, déjà vu dans *Mansfield Park*, de « instructif », il est clair que dans son programme éducatif pour Harriet, Emma néglige l'essentiel et ne mène pas à bien ce qui aurait pu éventuellement être d'une utilité réelle : « Her views of improving her little friend's mind, by a great deal of useful reading and conversation, had never yet led to more than a few first chapters, and the intention of going on to-morrow » (E 69).

Comme dans *Mansfield Park*, la coexistence du concept d'utilité en matière d'instruction et d'utilité dans la structure sociale ne relève en rien de la coïncidence. Edmund Bertram rend « utiles » les lectures de Fanny Price (MP 22) et Emma a au moins en projet d'instruire Harriet par le biais de lectures également qualifiées d'« utiles ». Le zèle didactique parfois surprenant de *Mansfield Park* va jusqu'au rejet tout conventionnel du roman comme lecture utile. Mains éléments de l'œuvre et de la correspondance d'Austen montre combien cette distinction l'irrite, mais à la fin du chapitre IX du troisième tome de *Mansfield Park*, les lectures préférées de Fanny sont très orthodoxes puisqu'il s'agit de la biographie et de la poésie, et qui plus est elles l'aident à oublier Edmund, ce que le côté sensationnel et dissolu encore souvent imputé au roman à l'époque ne permettrait pas, doit-on supposer (MP 398).

Le lexème « useful » glisse facilement du domaine de l'éducation sensée des jeunes femmes à celui du rôle utile que celles-ci pourront jouer si elles ont effectivement reçu une instruction rationnelle. Dans *Emma*, il revient au héros-Destinateur de créer le lien

entre les deux dimensions du concept d'utilité. Il le fait en parlant de Harriet Smith, envers qui son jugement en matière à la fois d'instruction utile et d'utilité dans la vie est sévère. Il est question de l'union de Robert Martin et de Harriet, qu'Emma a réussi à contrecarrer, à la très grande désapprobation de Knightley. Celui-ci rejette brutalement l'argument d'Emma selon lequel Martin ne serait pas digne de Harriet. C'est, affirme Knightley, plutôt le contraire :

“[...] She has been taught nothing useful, and is too young and too simple to have acquired any thing herself. [...] My only scruple in advising the match was on his account, as being beneath his deserts, and a bad connexion for him. I felt, that as to fortune, in all probability he might do much better; and that as to a rational companion or useful helpmate, he could not do worse. [...]”

(E 61)

Cette critique à la fois de l'instruction qu'a reçue Harriet dans l'établissement de Mrs. Goddard et de sa capacité à se rendre utile une fois mariée a des accents évocateurs des écrits de Hannah More, mais plus généralement de la préoccupation générale de l'époque concernant l'éducation féminine et le rôle de l'épouse envers de son mari.

Inversement, même si, de manière significative, on nous montre Emma auprès des pauvres (E 86-87), elle néglige d'autres pans du tissu social. En d'autres termes, elle ne cherche pas à se rendre utile là où elle devrait le faire. Son attitude initialement hautaine face à l'invitation des Cole est à comprendre dans cette perspective, même si après quelques retournements comiques aux dépens d'Emma, l'héroïne finit par se rendre avec plaisir chez ces voisins naguère indignes de son attention (E 207-208). Avant cet exemple, Emma s'est déjà montrée peu préoccupée de cohésion sociale dans son attitude envers Robert Martin, et plus généralement indifférente à la classe dont il fait partie. Cherchant à détourner les sentiments de Harriet du jeune fermier franc-tenancier (en anglais « yeoman farmer »), Emma présente son soupirant comme appartenant à un autre monde, qui n'aurait aucun lien avec le sien. Cette déclaration est formulée de façon extrêmement significative, car Emma y fait justement référence à l'omniprésente notion d'utilité en termes très paternalistes, tout en se trompant sur l'application de ce paternalisme :

“[...] A young farmer [...] is the very last sort of person to raise my curiosity. The yeomanry are precisely the order of people with whom I feel I can have nothing to

do. A degree or two lower, and a creditable appearance might interest me; I might hope to be useful to their families in some way or other. But a farmer can need none of my help, and is therefore in one sense as much above my notice as in every other he is below it.”

(E 29)

Le lecteur est censé comprendre qu'Emma se trompe parce que son devoir est de s'occuper de tous les rangs de la société, et en particulier, comme dans le cas des Cole, de ne pas adopter une attitude hautaine envers ses couches moyennes.

Mais l'exemple le plus frappant de cette négligence du devoir social est, en tout cas pour ce qui est de la logique de l'intrigue, celui qui concerne Miss Bates. La scène qui se déroule à Box Hill et sa suite, au septième chapitre du troisième tome, déclenche en effet un enchaînement d'éclaircissements qui permettra de tirer enfin ensemble tous les fils de cette intrigue quelque peu nébuleuse qui caractérise *Emma*. Après cette scène, à la fin du chapitre, Knightley reproche à Emma d'avoir humilié Miss Bates (E 370-371), obligeant ainsi l'héroïne à réévaluer sa conduite et sa conception de ses devoirs à la tête de la société locale. Cette dimension de la faute commise par Emma, celle qui concerne la responsabilité en termes de cohésion sociale, est particulièrement soulignée par le héros-Destinateur du récit :

“[...] Were she your equal in situation—but, Emma, consider how far this is from being the case. She is poor; she has sunk from the comforts she was born to; and, if she live to old age, must probably sink more. Her situation should secure your compassion. [...] [T]o have you now [...] laugh at her, humble her—and before her niece, too—and before others, many of whom (certainly *some*,) would be entirely guided by *your* treatment of her. [...]”

(E 375)

Ce qui importe, en effet, d'après cette présentation de l'erreur d'Emma, est d'abord le fait que l'héroïne ne se soit pas sentie responsable du bien-être de ceux qui se trouvent en dessous d'elle dans la hiérarchie sociale, ou dans le cas de Miss Bates, qui lui sont devenus inférieurs. Ensuite, il lui est reproché de ne pas avoir assumé la responsabilité qu'elle avait de donner l'exemple en matière de conduite. Il faut impérativement comprendre que Mr. Knightley ne tient nullement rigueur à Emma d'être en haut de l'échelle sociale. Il la critique parce que justement, étant donnée sa position, elle ne s'est pas comportée d'une manière digne de son rang et surtout, concrètement, de façon à assurer la concorde et la cohésion de la communauté qui se trouve sous son autorité.

Si une grande partie de l'activité d'Emma apparaît comme inutile ou faussement utile, le qualificatif est employé, et cela n'a rien de surprenant, au sujet de Mr. Knightley. L'héroïne elle-même se charge d'ailleurs de le faire. Comme toujours en lisant Austen il faut se méfier de l'insignifiance apparente d'un motif, ici le fait que Knightley ait proposé sa voiture à Miss Bates et à sa nièce Jane Fairfax pour aller chez les Cole. En termes sémiotiques, le froid et la situation des deux femmes constituent une épreuve pour Knightley, dont le personnage poursuit sa construction lorsqu'il leur propose sa voiture. Et une fois de plus, le jugement porté par un deuxième personnage sur le passage d'épreuve d'un premier constitue en soi un passage d'épreuve.

La réaction d'Emma est donc doublement significative, d'abord pour qualifier Knightley et pour se qualifier elle-même, préparant ainsi la fin du roman et le mariage. En effet, comme presque toujours lorsqu'il est question de juger Knightley, Emma ne se trompe pas : « I know no man more likely than Mr. Knightley to do the sort of thing—to do any thing really good-natured, useful, considerate, or benevolent. » (*E* 223). Il est frappant de retrouver le vocable à cet endroit, à un de ces moments qu'on peut appeler les moments de grâce dans l'itinéraire de l'héroïne, où malgré ses erreurs apparentes, elle se distingue des personnages plus caricaturaux et où la narration prépare le lecteur au dénouement heureux. Emma se qualifie en qualifiant correctement, en disant vrai, et ce par le biais d'un lexème qui est fondamental dans le réseau de valeurs du roman *Emma* et dans l'œuvre en général à partir de *Mansfield Park*. On le retrouve d'ailleurs à nouveau appliqué à Knightley une fois le dénouement en cours, au dix-septième chapitre du troisième tome (que en compte dix-neuf). La narration résume alors, en style indirect libre, les arguments employés par Emma pour obtenir l'accord de son père concernant son futur mariage avec Knightley, et la présence de cette qualité clé est frappante en cette fin de parcours du héros : « Whom did he ever want to consult on business but Mr. Knightley?—Who was so useful to him, who so ready to write his letters, who so glad to assist him? » (*E* 466). C'est en fait l'utilité de Mr. Knightley qui entre autres finit par avoir raison des réticences de Mr. Woodhouse. Une telle épreuve dans l'itinéraire du héros peut paraître dérisoire dans la mesure où la résistance opposée par Mr. Woodhouse et les objections au mariage qu'il soulève sont quelque peu ridicules. Mais si assurer la tranquillité d'esprit de Mr. Woodhouse est une nécessité qui fait l'objet d'une certaine moquerie dans *Emma*, il n'en reste pas moins une nécessité. La constance du dévouement

de l'héroïne vis-à-vis de son père apparaît même comme une vertu qui rachète Emma partiellement aux moments où elle semble dans son tort sur d'autres plans.

Dans *Emma*, donc, la réflexion sur l'utilité et la fausse utilité se poursuit en associant en un seul personnage, l'héroïne, ce qui était scindé dans *Mansfield Park*, puisque Emma incarne à la fois le paternalisme détourné ou le mauvais usage de l'autorité, et l'apprentissage ou la confirmation de l'utilité sociale réelle. Sa position à la tête de la communauté locale en termes de rang et de richesse confère une dimension particulière à cette exploration du bon usage du pouvoir et du rôle de garant de la cohésion sociale. Quant à Knightley, il sert globalement en termes actantiels de Destinateur dans le parcours narratif de l'héroïne, parcours qui consiste notamment à distinguer la vraie utilité de la fausse. Comme les romans d'Austen non seulement ne se résument jamais à un seul parcours narratif mais jouent délibérément avec les regards et les évaluations croisés, il est bien entendu que ce Destinateur est également un Sujet en soi qui avance en s'associant des objets-valeurs, dont notamment la valeur de l'utilité.

Diana Parker dans *Sanditon* marque un certain retour vers la stratégie adoptée dans *Mansfield Park* avec Mrs. Norris et l'utilisation d'une mouche du coche caricaturale. « Diana, you are unequal'd in serving your friends & doing Good to all the world » s'exclame Tom Parker lors de l'arrivée de sa sœur à Sanditon, mais en réalité, tout comme dans le cas de Mrs. Norris ou même Emma Woodhouse, le service rendu aux autres par Diana Parker est bien en-dessous de l'idée qu'elle s'en fait. Son voyage à Sanditon, notamment, afin de louer une maison pour deux familles qu'elle ne connaît pas directement et qui d'ailleurs ne lui ont rien demandé se termine en fiasco, puisque les deux familles s'avèrent être en réalité une seule (*MW* 408-409, 420). Il y a d'autres différences. D'abord, le fonctionnement de Mrs. Norris et son rôle comme fausse incarnation extrêmement bruyante de l'utile dans *Mansfield Park* semblent intimement liés à la valorisation générale de l'utilité individuelle particulièrement marquée dans ce même roman. Le rôle de Mrs. Norris est à la fois contrastif et compensatoire. Elle sert de faire-valoir aux autres personnages, et avant tout à Fanny. En même temps, épouse de pasteur anglican, représentant dès le premier paragraphe une sorte d'évangélisme verbeux le conduisant à dispenser instructions et leçons pour les autres, sa présence caricaturale peut rassurer tout lecteur qui serait rebuté par un roman par trop didactique. En d'autres termes, de façon apparemment paradoxale, si l'auteur montre si peu de complaisance

pour ce personnage qui ne parle que d'être utile, c'est sans doute parce que son roman, lui aussi, s'attarde en réalité beaucoup sur le même sujet.

Or du fait que *Sanditon* est un fragment inachevé, le personnage de Diana Parker n'a pas le temps de définir sa vraie place à l'intérieur d'un vrai système. On ne peut pas savoir ce qu'eût été son rôle dans *Sanditon*. On peut difficilement parler, en tout cas, de système de contrastes didactiques entre la fausse utilité de Diana et le vrai sens du devoir d'autres personnages. L'héroïne Charlotte Heywood n'offre que peu de possibilités analytiques à cet égard, puisque d'une manière typiquement austénienne d'introduire l'héroïne, la narration ne lui accorde tout d'abord aucune place. Même une fois qu'elle est clairement identifiée comme personnage principal, sa fonction semble se réduire à celle de simple regard. Au moment où le récit s'interrompt, dans ce qui semble être le milieu du chapitre XII, Charlotte n'a encore quasiment pas agi, formulant tout juste quelques jugements intérieurs et succincts.

La fonction de Diana reste donc relativement floue. On observe seulement, mais la chose est importante, un début de construction de ce qui pourrait être un mécanisme compensatoire par rapport à son frère Mr. Parker. Dans ce système, Mr. Parker apparaîtrait comme personnage sanguin et enthousiaste, actif et plein de projets, associé à des notions méritocratiques et capitalistes, mais aimable, dans la lignée de Mr. Weston d'*Emma*. Sa sœur, en revanche, semble bénéficier dans la construction de son personnage de bien peu de clémence, si ce n'est qu'au moment où le texte s'arrête brutalement, même si l'empressement de Diana n'a pas vraiment aidé qui que ce soit, il n'a pas non plus, jusqu'alors, eu de conséquences réellement négatives. Si, comme c'est le cas dans la présente étude, on part du principe aristotélien que c'est le récit qui génère le personnage et non pas l'inverse, il faut considérer Diana Parker comme un personnage incomplet. En observant les cas de Mrs. Jennings dans *Sense and Sensibility* ou Miss Bates dans *Emma*, on peut noter qu'il est particulièrement vrai chez Austen qu'un personnage n'existe pas entièrement avant que la dernière page du récit ne soit lue, non seulement parce qu'un personnage est toujours une accumulation de traits mise en place au cours d'un parcours d'épreuves, mais aussi parce qu'Austen est susceptible de modifier tardivement le contrat d'interprétation de ces épreuves.

Les personnages Mrs. Norris et Diana se distinguent ensuite par les types employés pour les construire. La première associe les deux types caractérologiques connus de la

mouche du coche et de l'avare, ce qui paraît très logique dans la mesure où un facteur important qui empêche Mrs. Norris d'être réellement utile est sa très forte réticence à encourir la moindre dépense personnelle. Miss Parker est définie, et tout cas jusqu'au moment de l'interruption du récit, par un curieux mélange de deux types, celui de la mouche du coche, et celui du malade imaginaire. Dans *Sanditon* Austen semble s'amuser de la catégorie caractérologique évidente de Mr. Parker, et de son identification immédiate comme humeur sanguine ou « Enthusiast » par les Heywood. Avec Diana, elle semble avoir un plaisir à prendre un type et à l'accoler arbitrairement à un autre, à la manière de ces livres d'enfant où l'on peut tourner la moitié supérieure de la page indépendamment de la moitié inférieure afin d'affubler le corps d'un alligator d'une tête de girafe, etc.

Le même procédé est mis en œuvre dans les écrits de jeunesse d'Austen, où l'auteur encore adolescente montre déjà un grand recul critique vis-à-vis des artifices romanesques en s'amusant à attribuer des caractéristiques arbitraires dans « Jack & Alice », où les Jones sont « assez grands et très passionnés mais ont à d'autres égards bon caractère et une conduite sage », et où Miss Simpson se voit attribuer péremptoirement les traits à la fois de la beauté physique, des bonnes manières, d'un bon tempérament, et... de l'ambition sans bornes (*MW* 12-13)¹. Ce qui distingue *Sanditon* de « Jack & Alice » est qu'il y a un effort de naturalisation, mais Austen ne semble pas dans un premier temps vouloir en donner la pleine responsabilité à son narrateur. L'essentiel de cet effort est laissé au soin du personnage concerné, qui apparaît ainsi doublement comique. Non seulement Diana est mue par deux codes de comportements mécaniques, mais son compte rendu de son propre tempérament rappelle le vieux spectacle comique qui consiste à chercher à concilier deux idées fixes en conflit. En ce sens, lorsque le vieux négociant Kitely dans *Every Man in His Humour* lutte entre le désir d'aller gagner de l'argent et celui de ne pas se faire cocufier², il a quelque chose en commun avec Miss Parker dans le passage de *Sanditon* où Miss Parker, sa sœur et son frère, tous deux également censés être souffrants, viennent de faire soudainement un voyage de deux

¹ « Mr & Mrs Jones were both rather tall & very passionate, but were in other respects, good tempered, wellbehaved People. [...] Miss Simpson was pleasing in her person, in her Manners & in her Disposition ; an unbounded ambition was her only fault. » Voir *supra* 110-112.

² Ben JONSON, *Every Man in His Humour* (1616) 3.2.1-44.

jours, afin de louer des maisons pour deux familles que Diana ne connaît même pas directement, et qui ne lui ont rien demandé :

“[...] Miss Heywood, I astonish you.—You hardly know what to make of me.—I see by your Looks, that you are not used to such quick measures.”—The words “Unaccountable Officiousness!—Activity run mad!” had just passed through Charlotte’s mind—but a civil answer was easy. “I dare say I do look surprised, said she—because these are very great exertions, & I know what Invalides both you and your Sister are.” “Invalides indeed.—I trust there are not three People in England who have so sad a right to that appellation!—But my dear Miss Heywood, we are sent into this World to be as extensively useful as possible, & where some degree of Strength of Mind is given, it is not a feeble body which will excuse us—or incline us to excuse ourselves.—The World is pretty much divided between the Weak of Mind & the Strong—between those who can act & those who can not, & it is the bounden Duty of the Capable to let no opportunity of being useful escape them.—My Sister’s Complaints & mine are happily not often of a Nature, to threaten Existence *immediately*—& as long as we *can* exert ourselves to be of use of others, I am convinced that the Body is the better, for the refreshment the mind receives in doing its’ Duty.—While I have been travelling, with this object in veiw, I have been perfectly well.”—The entrance of the Children ended this little panegyric on her own Disposition—& after having noticed & caressed them all,—she prepared to go.
(*MW* 410)

Un peu plus loin, la construction de ce personnage est tout de même prise en charge par le narrateur, qui tente de lui attribuer une logique :

It should seem that they must either be very busy for the Good of others, or extremely ill themselves. Some natural delicacy of Constitution in fact, with an unfortunate turn for Medecine, especially quack Medecine, had given them an early tendency at various times, to various Disorders;—the rest of their sufferings was from Fancy, the love of Distinction & the love of the Wonderful.—They had Charitable hearts & many amiable feelings—but a spirit of restless activity, & the glory of doing more than anybody else, had their share in every exertion of Benevolence—and there was Vanity in all they did, as well as in all they endured.
(*MW* 412-413)

Il est impossible de ne pas voir au moins une partie d’explication biographique dans le retour du type du malade imaginaire, déjà représenté dans *Persuasion* par Mary, dans cette configuration. En effet, en janvier 1817 lorsqu’elle commence à travailler sur *Sanditon* elle est déjà malade depuis un an, et la gravité de sa condition sera telle trois mois plus tard qu’elle sera contrainte d’en abandonner la composition. Elle a donc eu le temps de méditer sur les médecins et les comportements des malades et à s’en inspirer à un degré plus important qu’à l’époque d’*Emma*, où le type du malade imaginaire entre certainement dans la construction de Mr. Woodhouse mais dans une moindre mesure. Il

semble y avoir également une part de jeu dans le défi qui consiste à atteler la composante de la mouche du coche à celle du malade imaginaire, de même que Mary dans *Persuasion* associe le colérique et le lymphatique.

Mais force est de constater qu'en fin de compte, Miss Parker, une des dernières créations d'Austen, création qui demeure incomplète, compose un personnage comique assez curieux, quelque peu arbitraire à première vue. Sa parenté biologique dans le récit avec le promoteur Tom Parker crée un lien direct entre d'un côté le nouveau riche et les valeurs méritocratiques et de l'autre la caricature de la mouche du coche et la fausse utilité sociale, mais un tel lien ne fait que renforcer l'hésitation et le flou dans ce réseau de valeurs chez Austen. Les pistes sont d'autant plus brouillées qu'il s'avère que la dynamique Miss Parker empêche son autre frère, Arthur, de s'engager dans la vie active en l'encourageant à croire sa santé incurablement fragile. Tom Parker, comme il se doit, n'est pas d'accord :

Well, well—my dear Mary—I grant you, it *is* unfortunate for poor Arthur, that, at his time of Life he sh^d be encouraged to give way to Indisposition. It *is* bad;—it *is* bad that he should be fancying himself too sickly for any Profession—& sit down at 1 & 20, on the interest of his own little Fortune, without any idea of attempting to improve it, or of engaging in any occupation that may be of use to himself or others.
(*MW* 388-399)

Il semblerait que le lecteur soit censé donner raison à Tom Parker en dépit des idées fixes attribuées à ce dernier, puisque plus loin, lors de la première rencontre entre l'héroïne Charlotte et Arthur Parker, le narrateur s'attache longuement à faire comprendre que Arthur ne souffre de rien de bien grave (*MW* 413-414, 415-418). Diana est donc une manifestation négative de l'humeur sanguine mais dont un des torts est que son énergie tue l'énergie. Sa présence dans *Sanditon* ne semble donc pas tout à fait destinée à stigmatiser le dynamisme puisqu'il apparaît souhaitable que son frère Arthur quitte son état indolent et ses prétendus problèmes de santé et cherche à faire quelque chose d'utile de sa vie. Quant à Tom Parker, s'il est l'objet d'une certaine raillerie de la part du narrateur, celle-ci ne dépasse pas en sévérité les piques adressées ailleurs à, par exemple, Marianne Dashwood, Jane Bennet, ou le traitement du personnage Mr. Weston.

L'empressement de Miss Parker a donc des effets néfastes sur l'utilité sociale potentielle de son frère Arthur. Mais Austen va encore plus loin dans *Sanditon*, puisque la

question de l'utilité des classes dominantes est soulevée non seulement en termes d'activité professionnelle, comme c'est le cas concernant Arthur Parker, mais également sur le plan de l'activité paternaliste.

Le premier aspect relève d'une nouvelle sensibilité au risque d'être accusé d'être économiquement un poids mort. Dans les écrits des diverses composantes des privilégiés de l'époque, la reconnaissance de l'existence même de forces économiques paraît douloureuse, l'agacement palpable dans les *Reflections* de Burke envers la puissance de l'argent en étant un bon exemple. Il faut tenir compte de cette dimension pour comprendre l'âpre débat à cette période concernant les Corn Laws, qui pénalisaient le commerce britannique en général mais protégeaient les propriétaires terriens. Chez Austen comme chez d'autres tels que Maria Edgeworth, cependant, on perçoit les symptômes d'une restructuration de l'identité du pouvoir. On trouve donc non seulement la condamnation de tout dédain envers le commerce et les professions, comme est fustigé aussi le snobisme affiché dans *Pride and Prejudice* par les sœurs Bingley, et valorisé en même temps le rôle des Gardiner (*PP* 139). Il en est de même concernant les perspectives professionnelles potentielles, et pour l'instant négligées, d'Arthur Parker.

Le deuxième aspect de la question de l'utilité soulevé dans *Sanditon*, également de manière assez explicite, est celui du paternalisme, préoccupation plus particulièrement évangélique dans la mesure où l'évangélisme est une mouvance, rappelons-le, à l'intérieur de l'église anglicane et donc à l'époque intéressant surtout les couches aristocratiques. Le paternalisme ne concerne pas les nouvelles couches argentées dans les professions et dans le commerce et le défi que constituait leur assimilation dans la culture aristocratique, mais ce que l'aristocratie pouvait faire pour justifier son existence, c'est-à-dire justifier son existence transcendant les phénomènes économiques éphémères, et garantir la cohésion de la communauté, tout en venant au secours des faibles sans bien sûr remettre en cause pour autant les hiérarchies sociales. Or au début du chapitre XII de *Sanditon*, il est question de ce paternalisme et de ses excès sous l'influence de l'évangélisme, le premier étant représenté par Mr. Parker et ces derniers bien sûr par sa sœur Diana Parker. Il a été décidé que Charlotte va enfin pouvoir rendre visite comme il se doit à la personne la plus éminente de la communauté locale, Lady Denham, dans sa demeure de Sanditon House, et elle va être accompagnée par Mrs. Parker. Mr. Parker profite de l'occasion pour demander à son épouse de soulever auprès de Lady Denham le

cas d'une famille en détresse financière, les Mullins :

“And if you should find a favourable opening my Love, said Mr P. (who did not mean to go with them)—I think you had better mention the poor Mullins’s situation, & sound her Ladyship as to a Subscription for them. I am not fond of charitable subscriptions in a place of this kind—It is a sort of tax upon all that come—Yet as their distress is very great & I almost promised the poor Woman yesterday to get something done for her, I beleive we must set a subscription on foot—& therefore the sooner the better,—& Lady Denham’s name at the head of the List will be a very necessary beginning.—You will not dislike speaking to her about it, Mary?”—
 “I will do whatever you wish me, replied his Wife—but you would do it so much better yourself. I shall not know what to say.”—“My dear Mary, cried he, it is impossible you can really be at a loss. Nothing can be more simple. You have only to state the present afflicted situation of the family, their earnest application to me, & my being willing to promote a little subscription for their releif, provided it meet with her approbation.—”

(*MW* 423)

On peut évidemment se demander si le lecteur n'est pas censé comprendre que Tom Parker fait à nouveau l'objet d'une certaine moquerie. Mais il n'y a guère de signaux ici pour réactiver le contrat ironique entre narrateur et narrataire, du moins en ce qui concerne l'intention de Mr. Parker. Tout au plus peut-on déceler un regard légèrement amusé porté sur l'optimisme de Mr. Parker quant à la possibilité d'obtenir un geste charitable de la part de Lady Denham. Mais l'avarice de cette dernière est elle-même de nature à faire ressortir la générosité de Mr. Parker. Il y a en fait trois personnages à mettre en rapport sur ce qu'on pourrait appeler, en empruntant la terminologie de Jakobson et de Barthes, un axe paradigmatique du paternalisme. Il y a Mr. Parker, personnage typé dans l'héritage de l'humeur sanguine, actif, optimiste, généreux et croyant en l'homme. Il y a Lady Denham, pseudo-paternaliste dans la mesure où comme Lady Catherine de Bourgh dans *Pride and Prejudice* elle ne tarit pas de conseils voire de directives pour qui veut bien l'écouter, mais dont l'idée fixe comique est surtout l'avarice. Et enfin il y a Diana Parker, dont l'intervention immédiatement après ce dialogue entre les époux Parker donne en fait davantage de crédibilité à l'intention originelle de Tom Parker. Celle-ci paraît finalement modérée et mesurée en comparaison avec le discours de sa sœur, caricature de l'empressement évangélique en matière de bonnes œuvres :

“The easiest thing in the World—cried Miss Diana Parker who happened to be calling on them at the moment—. All said & done, in less time than you have been talking of it now.—And while you are on the subscriptions Mary, I will thank you to mention a very melancholy case to Lady D. which has been represented to me in the

most afflicting terms.—There is a poor Woman in Worcestershire, whom some friends of mine are exceedingly interested about, & I have undertaken to collect whatever I can for her. I you w^d mention the circumstance to Lady Denham!—Lady Denham *can* give, if she is properly attacked—& I look upon her to be the sort of Person who, when once she is prevailed on to undraw her Purse, would as readily give 10^{Gs} as 5.—And therefore, if you find her in a Giving mood, you might as well speak in favour of another Charity which I & a few more, have very much at heart—the establishment of a Charitable Repository at Burton on Trent.—And then,—there is the family of the poor Man who was hung last assizes at York, tho' we really *have* raised the sum we wanted for putting them all out, yet if you *can* get a Guinea from her on their behalf, it may as well be done.—” “My dear Diana! exclaimed Mrs P.—I could no more mention these things to Lady D.—than I could fly.”—“Where's the difficulty?—I wish I could go with you myself—but in 5 minutes I must be at Mrs G.—to encourage Miss Lamb in taking her first dip. [...].”
(*MW* 423-424)

La parenté caractérolgique entre les Parker est rendue bien sûr évidente, par la sous-évaluation de la difficulté, la verbosité de la réplique qui balaie toute objection avec son fleuve de langage. Mais d'un geste narratif qui comme tant de fois auparavant dans l'œuvre hisse un personnage au-dessus de la simple caricature, le narrateur donne subitement à Mr. Parker un moment évident de perspicacité et de jugement, et, pour parer à tout risque que le lecteur ne voie pas la distinction entre frère et sœur, cette différence ainsi que la motivation des remarques de Mr. Parker sont ensuite explicitées d'un trait :

“Upon second thoughts Mary, said her husband, I will not trouble you to speak about the Mullins's.—I will take an opportunity of seeing Lady D. myself.—*I* know how little it suits you to be pressing matters upon a Mind at all unwilling.”—*His* application thus withdrawn, his sister could say no more in support of hers, which was his object, as he felt all their impropriety & all the certainty of their ill effect upon his own better claim.

(*MW* 425)

Cette intervention a posteriori du narrateur, présentant les demandes de Miss Parker comme transgressant clairement les codes sociaux en place, constitue un de ces nombreux moments où bien des lecteurs modernes comprennent qu'ils n'ont pas su reconnaître la présence implicite d'un jugement important. On peut se demander en fait si les lecteurs de l'époque ne réagissait pas souvent avec le même léger décalage, si Austen n'employait pas ce procédé à dessein, fournissant un minimum de guidage narratif en amont des dialogues et des scènes pour ensuite insérer ce qu'on peut appeler un signal de réveil. Elle oblige ainsi le lecteur à réfléchir à ses propres codes de référence et à leur conformité avec ce qui, lui signale le narrateur, aurait dû être une évidence. Que le minimalisme

narratif d'Austen soit pédagogique ou purement esthétique dans ses motivations, il ne faut pas, en tout état de cause, s'empresse de voir une absence d'engagement dans ce qui en fin de compte s'avère d'une redoutable efficacité didactique.

Les propos de Miss Parker sont inacceptables pour de nombreuses raisons. D'abord, elle se trompe sur le caractère de Lady Denham, et comme on le sait, se tromper sur le caractère d'un autre personnage est toujours chez Austen sert toujours à définir à son tour le personnage qui juge. Ensuite, ses demandes sont évidemment excessives, même auprès d'un personnage dont la caractéristique principale est l'avarice. Mais l'étendue géographique des cas concernés est également significative, allant du Worcestershire à York en passant par Burton on Trent. Dans une authentique logique paternaliste ces lieux sortiraient, précisément, des devoirs de Lady Denham même si cette dernière était prête à accomplir ses devoirs, et nous sommes censés comprendre, soit dit en passant, que ce n'est pas le cas. Les obligations normales de Lady Denham, en tout cas, seraient de se consacrer à la communauté locale dont elle a la charge et à laquelle elle est organiquement liée. Sans que le terme « évangelique » soit mentionné, Diana Parker se comporte ici en caricature des représentants de ce mouvement. Elle déploie un zèle dans son désir de légitimer l'organisation sociale à dominante aristocratique qui en fait va au-delà de ce qui a jamais existé en termes de devoirs réciproques.

Dans les demandes de Miss Parker il y a une surenchère dans la distance géographique par rapport à Sanditon, les lieux évoqués étant progressivement de plus en plus éloignés : Worcestershire, Burton-on-Trent, York. Mais il semble également y avoir une surenchère dans la nature des cas offerts à la miséricorde de Lady Denham, le dernier, à York, étant celui de la famille d'un homme récemment pendu.

Ce moment narratif de la construction de la caricature est significatif, presque surprenant tellement est évidente la position conservatrice qu'il révèle. Il est en soi curieux de trouver la mention d'une condamnation de mort dans un texte d'Austen, et la fonction d'un tel écart paraît bien être d'évoquer l'extrême, le dépassement des frontières de l'univers normal. La misère de la famille d'un condamné est représentée ici comme un objet de charité outrancier et absurde. Dans un moment où elle ne va pas jusqu'à prêter implicitement des sympathies radicales à Austen, Claude L. Johnson affirme que l'écriture austénienne était au service d'une vision du monde qu'elle appelle « progressiste modéré » :

Instead of laboring towards ringing didactic conclusions, the novelists with whom Austen affiliates herself in *Northanger Abbey* employ the same interrogative, rather than declarative, narrative methods Austen devoted her career to refining, methods which serve moderately progressive rather than reactionary political outlooks.¹

Le fait de faire apparaître comme extravagante la mention d'un acte de charité envers la famille d'un condamné ne semble pourtant guère compatible avec un tel progressisme. Du moins, il faut bien mesurer quelle distance sépare cette modération, des courants de pensée de l'époque qui se manifestaient depuis longtemps concernant l'application de la peine de mort à des délits confondant toutes les catégories, et en réalité surtout à des délits contre la propriété². Si on peut être d'accord avec Johnson sur l'approche interrogative adoptée par Austen dans son œuvre, il est à nouveau difficile de la suivre lorsqu'elle sous-entend qu'une telle approche interrogative est incompatible avec une idéologie globalement conservatrice. Concernant l'épreuve particulière qu'Austen fait ici subir à Diana Parker pour construire son personnage, en tout cas, le contrat implicite avec le lecteur semble particulièrement conservateur.

La stylisation comique en mouche du coche de Miss Parker lui donne des airs d'évangélique ou de réformiste bruyante. Elle est punie d'inefficacité en ce qui concerne ses interventions en faveur de l'installation à Sanditon de ces deux nouvelles familles qui en fait n'en faisaient qu'une, et accusée implicitement, non seulement d'excès et d'irréalisme mais aussi d'hypocrisie dans son désir de susciter le paternalisme de Lady Denham, puisqu'elle envoie la pauvre Mrs. Parker en mission à sa place en prétextant des obligations antérieures peu convaincantes, voire absurdes. Diana Parker, comme Mrs.

¹ Claudia L. JOHNSON, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, op. cit., 24.

² Je ne dispose pas de chiffre précis pour la période d'activité littéraire d'Austen, mais sur quatre-vingt-dix-sept prisonniers pendus à Londres et à Middlesex en 1785, lorsque Austen avait dix ans, quarante-trois le furent pour cambriolage et effraction, trente et un pour banditisme de grand chemin, un seulement pour assassinat et aucun pour viol. Voir John RULE, *Albion's People*, op. cit., 238. Cesare Beccaria (1738-1794) publie son *Dei delitti e delle pene* en 1764, préconisant l'adéquation de la peine à l'importance du délit, et prône par ailleurs l'abolition totale de la peine de mort. L'influence de Beccaria se ressent dans l'*Introduction to the Principles of Morals and Legislation* de Jeremy Bentham (1748-1832), publié en 1789. En 1808, Samuel Romilly (1757-1818), député parlementaire et radical Benthamite, tente pour la première fois de faire abolir la peine de mort pour certains des quelques deux cents délits qu'elle concerne à cette date. Ses tentatives échouent sur le plan légal puisque ses propositions de loi sont rejetées par la Chambre des Lords, mais Romilly commence à faire évoluer le climat d'opinion. En 1819, deux ans après la composition de *Sanditon*, une commission parlementaire présidée par Sir James Mackintosh (1765-1832) débute ses travaux, qui mèneront à terme, sous la direction du Tory Sir Robert Peel (1788-1850), en tant que Ministre de l'Intérieur (1822-1827, 1828-1830), aux lois de 1823, 1826-1827, et 1828-1830. Celles-ci abolissent la peine de mort pour la plupart des très nombreux délits sur lesquels Romilly s'était penché.

Norris dans *Mansfield Park*, ou comme Emma Woodhouse, dans les aspects négatifs de son énergie, participent d'un procédé typiquement austénien de contrepoids et de contrepoint visant à déstabiliser les catégories axiologiques de référence. L'idée adoptée dans la présente étude est que cette déstabilisation sert à désarmer le lecteur pour lui proposer par ailleurs une certaine représentation du réel, sans que le texte prenne des allures de pamphlet, puisqu'on se moque de personnages qui s'apparentent aux manifestations jugées excessives du besoin de réforme. Mais plus explicitement dans *Sanditon* que jamais avant, il s'agit d'un procédé qui sert à incorporer prudemment de nouvelles forces socio-économiques dans le consensus social. L'ajustement du pouvoir en Grande-Bretagne au XIX^{ème} siècle ira vers ce que Gilbert Bonifas et Martine Faraut appellent une « fusion des classes possédantes », où les aristocrates gardent en apparence leur position dominante mais deviennent en réalité les « commis de la bourgeoisie »¹. C'est dans le mouvement vers cette fusion que Mr. Gardiner de *Pride and Prejudice*, Mr. Weston dans *Emma*, et Mr. Parker dans *Sanditon* prennent place, même si Austen confère à ces deux derniers un minimum de rigidité comique rassurante. Dans le même temps, les victoires accordées dans son œuvre à l'importance de la responsabilité et l'utilité sociale, celles par exemple qu'il est permis à Fanny Price ou à George Knightley de remporter, sanctionnent l'absorption des valeurs réformatrices dans la culture aristocratique et, de manière certes subtile et particulière, dans la culture de l'écrivain elle-même.

Le sourire de Mr. Heywood

Vers le début de *Sanditon*, lors de la première rencontre entre Mr. Tom Parker et le père de Charlotte, Mr. Heywood, le terme « good-humoured » est employé à propos du sourire de ce dernier : « Sir—said Mr Heywood with a good humoured smile—if you were to shew me all the Newspapers that are printed in one week throughout the Kingdom, you w^d not persuade me of there being a Surgeon in Willingden [...] »

¹ Voir Gilbert BONIFAS et Martine FARAUT, *Pouvoir, classes et nation en Grande-Bretagne au XIX^e siècle*, coll. « Langue et civilisation anglo-américaines » (Paris : Masson, 1993) 27-45.

(*MW* 366). On trouve la même notion dans une situation similaire dans *Persuasion*, dans une scène où Mrs. Croft tout comme Mr. Heywood est confrontée à un personnage plus caricaturé, qui à la place de Mr. Parker dans *Sanditon* est ici Mrs. Musgrove, personnage positif mais « peu instruite et totalement dépourvue d'élégance » (*P* 40) :

Mrs. Musgrove was giving Mrs. Croft the history of her eldest daughter's engagement, and just in that inconvenient tone of voice which was perfectly audible while it pretended to be a whisper. Anne [...] could not avoid hearing many undesirable particulars [...]—Minutiæ which, even with every advantage of taste and delicacy which good Mrs. Musgrove could not give, could be properly interesting only to the principals. Mrs. Croft was attending *with great good humour*, and whenever she spoke at all, it was very sensibly.

(*P* 230, je souligne)

L'utilisation de ce terme est significative. Le *Collins Concise Dictionary*, à titre d'exemple, définit « good-humoured » comme le fait d'avoir ou de montrer un état d'esprit affable, tolérant, et bienveillant¹. Mais dans l'étymologie du mot on retrouve la notion d'humeur en tant que fluide du corps et type ou tempérament caractérologique. Être « good-humoured » revient non pas, en fait, à avoir une des quatre dispositions « sang », « colère », « mélancolie » et « phlegme », mais à n'être le jouet d'aucune d'entre elles et d'être ainsi au-dessus de tout excès. Or Mr. Heywood et Mrs. Croft ici représentent précisément l'équilibre, la tolérance et l'ouverture face au déséquilibre et à la fixation de Mr. Parker, prisonnier qu'est ce dernier de son humeur sanguine, et Mrs. Musgrove, obnubilée par les détails des fiançailles de sa fille.

On devine ici, une fois encore, dans le fonctionnement du comique chez Austen, et en particulier en ce qui concerne le traitement de l'humeur sanguine, le lien entre les notions d'humeur et d'humour, d'ailleurs un seul et même mot en anglais. Les glissements sémantiques qui ont produit ces ramifications étymologiques d'une seule notion d'origine ont une certaine logique. L'humour semble en effet être devenu un terme qui désigne un effet comique particulier lié au rééquilibrage, et surtout, pour reprendre les catégories développées plus haut, le rééquilibrage des diverses caractéristiques par la rectification ou la réincorporation plutôt que par l'expulsion de personnages. Le glossaire de termes littéraires de M. H. Abrams suit cette analyse de la notion d' « humour » dans

l'éventail de concepts associés au comique :

In the normal use, the term "humor" refers to what is purely comic: it evokes, as it is sometimes said, sympathetic laughter, or else laughter which is an end to itself. If we extend Freud's distinction between harmless and tendency wit, we can say that humor is a "harmless" form of the comic. [...] Tendency comedy and tendency wit, but not humor, are among the devices that a writer most exploits in *satire*, the literary art of derogating by deriding a subject.¹

Dans cette perspective, l'attitude de Mr. Heywood représente bien l'attitude adoptée chez Austen envers les personnages-humeur en général et plus particulièrement envers les personnages sanguins. Le fonctionnement du comique austénien se résume en fin de compte en un sourire bienveillant, à l'image de celui de Mr. Heywood. Il s'agit d'un comique relevant plus de l'humour que de la satire, c'est-à-dire qu'il ressoude la communauté davantage en rectifiant et en absorbant les éléments de déséquilibre, qu'en les excluant. On pourrait alors légèrement modifier les termes de la définition d'« humour » chez Abrams. Si l'humour, à la différence de la satire, ne cherche pas à exclure voire exiler ses cibles, il semble difficile d'affirmer qu'il s'agit d'un « rire qui est une fin en soi » (« laughter which is an end to itself »). L'humour fait partie du comique, qui est dans une très grande mesure une célébration de l'existence collective. Et les personnages sanguins tels que Mr. Weston et Mr. Parker semblent, chez Austen, faire l'objet d'un travail d'intégration au consensus et à l'ordre existants précisément par le biais d'un comique humoristique plutôt que satirique. Dans leur cas, le type caractérologique sanguin de la théorie des humeurs est repris et réutilisé pour l'associer, discrètement en ce qui concerne Mr. Weston, moins pour Mr. Parker, à des forces de changement socio-économiques témoignant d'un accroissement du pouvoir de l'argent et du commerce face à la puissance de la propriété terrienne.

De tels personnages sont construits de façon à ce qu'on puisse immédiatement repérer en eux le fait qu'ils sont en proie à des idées fixes. Dans le cas de Mr. Weston celles-ci se résument à une orientation générale et aveugle vers les promesses de l'avenir. Concernant Mr. Parker, ces fixations forment dans leur ensemble la caricature d'un

¹ En anglais, « being in or expressing a pleasant, tolerant, and kindly state of mind », *Collins Concise English Dictionary*, 3ème édition révisée (Glasgow : HarperCollins, 1994) 665.

certain progressisme économique de l'époque. Mais si Mr. Parker demeure simplement pourvu de « davantage d'imagination que de bon sens », quelqu'un à qui il ne faudrait sans doute pas confier les affaires du pays, il reste qu'il est « affectueux envers sa femme, ses enfants, ses frères et ses sœurs, et bon envers tout le monde » (*MW* 372)². En somme, il n'est pas menaçant. Le sourire amusé mais bienveillant de Mr. Heywood est le reflet d'un sourire amusé mais bienveillant diffus dans tout le texte voire tout l'œuvre austénien. Il désamorce et absorbe le danger, de même que l'ordre existant, dans l'Angleterre de l'ère des révolutions bourgeoises, a sans doute dans une grande mesure réussi à absorber les forces du changement socio-économique sans rupture politique violente. Il reste l'exception notable de Mrs. Norris dans *Mansfield Park*, personnage qui subit non pas le comique de la rectification mais celui de l'expulsion impitoyable, pour reprendre les termes employés plus haut³. Le narrateur ne laisse aucun doute à ce sujet, ni pour Mrs. Norris, ni pour Maria Bertram :

It ended in Mrs. Norris resolving to quit Mansfield, and devote herself to her unfortunate Maria, and in an establishment being formed for them in another country—remote and private, where, shut up together with little society, on one side no affection, on the other, no judgement, it may be reasonably supposed that their tempers became their mutual punishment.

(*MP* 465)

Le critique Michiel Hayns, qui analyse le paradigme de l'expulsion dans le roman anglais du dix-neuvième siècle, constate la sévérité particulière du traitement de Mrs. Norris :

This is the closest Jane Austen ever gets to committing anybody to hell, and it is a sobering performance. Sir Thomas's emotional needs are directing events, rather

¹ Ed. M. H. ABRAMS, *A Glossary of Literary Terms*, op. cit. 220-221. La distinction empruntée à Freud est reprise du texte *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905).

² Ma traduction ici appelle une remarque rapide. Je traduis en effet « generally kind-hearted » en prenant « generally » dans le sens, courant dans l'anglais d'Austen et de son époque, de « envers tout le monde, pour tout le monde ». Comparer (je souligne) : « He was growing quite inattentive to other people, and wholly engrossed by her. [...] At his own ball he offended two or three young ladies, by not asking them to dance, and I spoke to him twice myself, without receiving an answer. Could there be finer symptoms? Is not general incivility the very essence of love? » (*PP* 141) ; « Harriet Smith was the natural daughter of somebody. Somebody had placed her, several years back, at Mrs. Goddard's school [...]. This was all that was generally known of her history » (*E* 22-23) ; « Mr. John Knightley was a tall, gentleman-like, and very clever man [...]; but with reserved manners which prevented his being generally pleasing » (*E* 92) ; « The invitation was general, and generally declined » (*P* 90), « Mr. Elliott was too generally agreeable. Various as were the tempers in her father's house, he pleased them all » (*P* 161); etc.

³ Voir *supra*, 243-245.

than that comic dispensation whereby, in other novels, the monsters are somehow accommodated on the periphery as minor inconveniences not likely to disturb the happiness of those united by their love and good sense.¹

Mais l'exceptionnelle sévérité dont elle fait l'objet semble être un exemple extrême de la technique de contrepoint stratégique employée partout par Austen afin que son lecteur baisse sa garde. La mouvance évangélique influençait, gagnait du terrain dans les idées, mais agaçait. Une bonne partie du public voyait en ses adeptes des donneurs de leçon ennuyeux, pédants, tristes. Certains accusaient encore ouvertement les évangéliques d'hypocrisie, d'autres de radicalisme sournois, la nature du reproche important finalement peu. L'acceptation du besoin d'une réforme des mœurs ne pouvait pas se faire de bon cœur. Dans les années 1810 il devenait peut-être de bon ton d'approuver intellectuellement, moralement, la cause évangélique, mais une résistance affective demeurait chez de nombreux lecteurs, a fortiori les jeunes lecteurs et les jeunes lectrices à qui les romans d'Austen étaient originellement destinés de par leur genre (même si l'on estime que ces romans transcendent ce genre). Dans cette perspective, le personnage de Mrs. Norris sert entre autres de défouloir dans un récit qui est par ailleurs le plus évangélique de tout l'œuvre. Le lecteur de l'époque pouvait s'indigner de cette donneuse de fausses leçons, hypocrite et mesquine, parlant beaucoup d'être utile mais ne se le montrant guère, et se réjouir de sa chute finale. Pendant ce temps, tout le jeu didactique des luttes de valeurs entre Fanny Price et Mary Crawford, Fanny Price et ses cousines, Edmund Bertram et Henry Crawford, pour n'en rappeler que les figures essentielles, pouvait effectuer son travail avec un risque réduit de voir le lecteur rejeter le roman en bloc comme un indigeste pavé évangélisant de plus, à la manière de la réaction horrifiée de Lydia Bennet dans *Pride and Prejudice* lorsque Mr. Collins se propose de lire les sermons de Fordyce à haute voix (PP 68).

Mais Mrs. Norris est une exception. Dans *Pride and Prejudice*, la punition de celle qui est désormais Mrs. Lydia Wickham et de son roué de mari ne va pas au-delà de les envoyer à Newcastle-upon-Tyne. Mrs. Bennet, dans toute sa sottise, reste à sa place dans son foyer sans que sa personnalité change le moins du monde, et le narrateur s'en félicite

¹ Michiel HEYNS, *Expulsion and the Nineteenth-Century Novel: The Scapegoat in English Realist Fiction*, *op. cit.*, 86. Voir aussi Leo BERSANI, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (New York, 1984) 80.

presque, arguant que si elle avait changé Mr. Bennet n'aurait plus eu d'objet sur lequel exercer sa sensibilité au ridicule (*PP* 385). Lady Catherine de Bourgh finit par accepter le mariage de Darcy et d'Elizabeth (*PP* 388), tout comme Mrs. Ferrars accepte celui d'Edward et d'Elinor dans *Sense and Sensibility* (*SS* 374-375). Le rang et le pouvoir de ces personnages n'aurait pas, en tout cas, permis de parler d'exclusion sauf dans le sens d'exclusion de l'univers de l'héros et de l'héroïne, mais même ce bannissement-là ne s'avère finalement pas nécessaire. On pourrait certes comparer le sort de Mr. Elliot et de Mrs. Clay dans *Persuasion* à celui de Mrs. Norris et de Maria. Une certaine sévérité digne du ton sombre de *Mansfield Park* est ainsi maintenue :

The news of his Cousin Anne's engagement burst on Mr. Elliot most unexpectedly. It deranged his best plan of domestic Happiness, his best hopes of keeping Sir Walter single by the watchfulness which a son in law's rights would have given. But, though discomfited and disappointed, he could still do something for his own interest and his own enjoyment. He soon quitted Bath; and on Mrs. Clay's quitting it likewise soon afterwards, and being next heard of as established under his protection in London, it was evident how double a game he had been playing, and how determined he was to save himself from being cut out by one artful woman, at least.

Mrs. Clay's affections had overpowered her interest, and she had sacrificed, for the young man's sake, the possibility of scheming longer for Sir Walter. She has abilities, however, as well as affections; and it is now a doubtful point whether, after preventing her from being the wife of Sir Walter, he may not be wheedled and caressed at last into making her the wife of Sir William.

(P 250)

Il y a en effet un peu de la même logique de justice immanente que celle illustrée par la fin de *Mansfield Park* dans la mesure où il est sous-entendu que Mr. Elliot et Mrs. Clay se méritent et sont leur propre punition mutuelle, comme c'est le cas entre Mrs. Norris et Maria. Mais ils ne sont pas obligés de quitter le monde et ses plaisirs comme les deux personnages déçus de *Mansfield Park*, et les deux derniers mots du paragraphe, « Sir William », servent même à rappeler l'héritage de Kellynch-Hall qui attend Mr. Elliot. Si le destin de ces deux personnages négatifs paraît être un tant soit peu dans la lignée de *Mansfield Park*, c'est sans doute en comparaison avec la clémence remarquable appliquée dans les récits ayant précédé ce plus évangélique des romans austéniens, par exemple celle qui concerne Willoughby dans *Sense and Sensibility* :

Willoughby could not hear of [Marianne's] marriage without a pang; and his

punishment was soon afterwards in the voluntary forgiveness of Mrs. Smith, who, by stating his fortune with a woman of character, as the source of her clemency, gave him reason for believing that had he behaved with honour towards Marianne, he might at once have been happy and rich. That his repentance of misconduct, which thus brought its own punishment, was sincere, need not be doubted;—nor that he long thought of Colonel Brandon with envy, and of Marianne with regret.—for he did neither. He lived to exert, and frequently to enjoy himself. His wife was not always out of humour, nor his home always uncomfortable; and in his breed of horses and dogs, and in sporting of every kind, he found no inconsiderable degree of domestic felicity.

(SS 379)

Il est intéressant de remarquer que pour ce qui concerne Willoughby entre autres exemples, il s'agit d'un véritable refus de la part du narrateur de fournir la punition conventionnelle attendue, d'où la formulation « But that he was for ever inconsolable, that he fled from society, or contracted an habitual gloom of temper, or died of a broken heart, must not be depended on ». Le narrateur énonce une série de quatre attentes de clichés romanesques généralement réservés aux anti-héros, attentes qui ici sont frustrées délibérément et avec ostentation. Si cette clémence est surtout liée au genre comique, à cette « licence comique » qu'évoque Michiel Hayns, dans ce cas précis il y a également le souci d'une certaine conception austénienne du réalisme qui consiste dans une grande mesure à fuir des conventions évidentes et moins évidentes du récit.

Ce résumé du destin de Willoughby survient dans le dernier chapitre de *Sense and Sensibility*. Austen y procède à un rituel auquel en revanche elle semble toujours prendre un plaisir espiègle à sacrifier, à savoir la conclusion romanesque coutumière appelée en anglais « tying up of loose ends » (régler ce qui doit l'être avant la fin du récit). Mais même avant ce résumé, Willoughby bénéficie d'une clémence qu'il partage avec deux autres anti-héros austéniens. En effet, Wickham dans *Pride and Prejudice*, Willoughby dans *Sense and Sensibility*, et Frank Churchill dans *Emma* ont droit tous les trois, sous une forme ou une autre, à une confrontation avec l'héroïne, confrontation qui sert sinon à une réconciliation, du moins d'une sorte d'offre de pardon. Wickham, certes, est fort embarrassé quand Elizabeth fait allusion aux vérités gênantes à son sujet. Mais l'héroïne propose une sorte de trêve, et comme par hasard, de manière parfaitement conforme à la logique comique décrite plus haut, le terme « good-humoured » surgit à cet endroit, tout comme on l'a vu dans les dialogues certes moins cruciaux entre Mr. Heywood et Mr. Parker, et entre Mrs. Croft et Mrs. Musgrove :

They were now almost at the door of the house, for she had walked fast to get rid of him; and unwilling for her sister's sake, to provoke him, she only said in reply, with a good-humoured smile,

“Come, Mr. Wickham, we are brother and sister, you know. Do not let us quarrel about the past. In future, I hope we shall be always of one mind.”

She held out her hand; he kissed it with affectionate gallantry, though he hardly knew how to look, and they entered the house.

(PP 329)

Il y a non seulement ici la notion de « good-humoured », avec tout ce qu'il évoque en termes de rééquilibrage, comme on l'a vu, mais le fait que Wickham et Elizabeth ensuite « rentrent dans la maison ». Ce mouvement ne paraît pas fortuit. Il implique en effet des connotations de retour, avec le sourire sans doute un peu crispé de chacun des deux personnages, mais un retour tout de même à une sphère domestique, à une communauté, à un territoire commun qui est à défendre et à accepter tel qu'il est, et surtout avec les habitants qui le peuplent.

La scène de la confrontation de Willoughby avec Elinor Dashwood dans *Sense and Sensibility* est très développée, occupant tout le chapitre VIII du troisième tome du roman. Willoughby arrive à Cleveland, la résidence des Palmer, à huit heures d'un soir d'avril froid et orageux, ayant appris la veille à Londres, de Sir John Middleton, que Marianne est gravement malade. Il a fait le voyage, pour lequel il fallut à Elinor et Marianne et leur groupe plus de deux jours, en un jour seulement, dans une voiture tirée par quatre chevaux, et il est ivre :

“I mean”—said he, with serious energy—“if I can, to make you hate me one degree less than you do *now*. I mean to offer some kind of explanation, some kind of apology, for the past; to open my whole heart to you, and by convincing you, that though I have been always a blockhead, I have not been always a rascal, to obtain something like forgiveness from Ma—from your sister.”

(SS 319)

Willoughby a beaucoup à expliquer. Il doit rendre des comptes, en effet, d'abord pour le fait d'avoir induit Marianne en erreur quant à ses intentions ou quant à sa capacité à s'y tenir, et d'avoir ensuite, à Londres, refusé de reconnaître le moindre attachement. Il doit ensuite s'expliquer sur ses méfaits antérieurs, à savoir séduction et l'abandon d'Eliza alors que celle-ci était enceinte de lui. On peut noter que dans les cas de Wickham et de Churchill il y a le même double niveau de culpabilité à prendre en compte, celui du passé récent et celui des actions précédentes, ce qui montre bien que ce qui est en jeu, en procès

même, est le personnage perçu comme tout un parcours narratif auparavant caché et désormais exposé. Ainsi en ce qui concerne Wickham, il est question de sa séduction de Lydia mais aussi, plus loin dans le passé, de sa conduite peu honorable envers Darcy et les efforts de celui-ci pour l'aider dans sa carrière, et surtout de sa tentative de séduction de la sœur de Darcy, Georgiana. Dans le cas de Churchill, sa lettre d'explication devient l'objet de délibérations de la part de Mrs. Weston, Emma, et finalement George Knightley, au sujet de son comportement à Highbury, avec ses fausses attentions galantes envers l'héroïne et son attitude souvent inconsciente et cruelle envers Jane Fairfax, mais également au sujet de sa conduite fort discutable à Weymouth avant le début du récit, lorsqu'il a convaincu Jane de consentir à des fiançailles secrètes.

Symptôme sans doute du peu d'intérêt d'Austen pour les questions morales plus graves, après les éprouvantes méditations éthiques de *Mansfield Park*, Frank Churchill est de loin l'anti-héros le plus inoffensif de l'œuvre d'Austen, puisqu'il n'a ni abandonné de jeunes filles en situation indélicate, ni tenté de séduire cyniquement une jeune héritière, ou cherché à diffamer un ancien bienfaiteur. Il n'en reste pas moins très clairement anti-héros dans sa fonction narrative. De fait, des explications sont tout de même attendues de sa part, qui le disculperont en partie, mais pas entièrement, comme dans le cas de Willoughby. Churchill tentera d'atténuer sa culpabilité dans une lettre adressée à Mrs. Weston. Elle l'apprend à l'héroïne après lui avoir révélé la nouvelle surprenante des fiançailles secrètes de Frank et de Jane Fairfax, et après s'être assurée que malgré les attentions manipulatrices et cyniques de Churchill envers Emma, celle-ci n'en est pas tombée amoureuse :

Emma began to listen better.

"I am to hear from him soon," continued Mrs. Weston. "He told me at parting, that he should soon write; and he spoke in a manner which seemed to promise me many particulars that could not be given now. Let us wait, therefore, for this letter. It may bring many extenuations. It may make many things intelligible and excusable which now are not to be understood. Don't let us be severe, don't let us be in a hurry to condemn him. [...] They must both have suffered a great deal under such a system of secrecy and concealment."

"His sufferings," replied Emma drily, "do not appear to have done him much harm. [...]"

(E 398)

L'apparition de Willoughby à Cleveland, et de la lettre de Churchill, lorsque celle-ci

parvient à Emma quatre chapitres plus loin, semblent participer du même mouvement de réconciliation que la sorte de pardon offert par Elizabeth à Wickham dans *Pride and Prejudice*. Dans le cas de Willoughby et de Churchill il ne s'agit certes pas uniquement d'une question de réconciliation de la communauté ou de logique du genre comique. Le procédé employé par Austen doit beaucoup également à la convention romanesque déjà établie, et appelée par l'auteur elle-même, en empruntant le terme français, l'« éclaircissement », comme ici dans son burlesque « Plan of a Novel » de 1816 :

Heroine inconsolable for some time—but afterwards crawls back towards her former Country—having at least 20 narrow escapes of falling into the hands of Anti-hero—& at last in the very nick of time, turning a corner to avoid him, runs into the arms of the Hero himself, who having just shaken off the scruples which fetter'd him before, was at the very moment setting off in pursuit of her.—The Tenderest & completest Eclaircissement takes place, & they are happily united.

(MW 430)

Cet éclaircissement peut parfois venir du héros qui explique enfin son absence, révèle ses sentiments, etc., comme ici dans le « Plan of a Novel », ou comme dans *Cecilia* (1782) de Fanny Burney, où Mortimer Delville doit expliquer le malentendu qui l'a fait croire à l'infidélité de Cecilia, sa jalousie qui s'en est ensuivie, d'où sa disparition, la réparation du malentendu, et ses difficultés à retrouver l'héroïne dans Londres¹.

Inversement, d'une manière qui fait pressentir les conventions des romans policiers modernes, l'éclaircissement peut concerner surtout l'anti-héros ou l'anti-héroïne, comme dans *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Anne Radcliffe, où l'explication-clé de bon nombre des mystères auxquels Emily Saint-Aubert a été confrontée réside dans la vie de feu Laurentini di Udolpho, jadis belle héritière italienne qui convainc son amant d'empoisonner son épouse, en fait la tante d'Emily, pour ensuite être désavouée par ce même amant et sombrer dans les remords et la folie². Radcliffe ne peut évidemment pas faire raconter cette histoire par le personnage en question, même une lettre ouverte après la mort étant inexploitable comme artifice étant donné l'état mental de l'intéressée. L'explication est donc prise en charge par un narrateur omniscient. Mais comme chez

¹ Fanny BURNEY, *Cecilia, or Memoirs of an Heiress*, coll. « World's Classics » (1782 ; Oxford : Oxford UP, 1988) 922-925.

² Ann RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho*, coll. « World's Classics » (1794 ; Oxford : Oxford UP, 1980) 655-662.

Austen, dans le cas des anti-héros Willoughby et Churchill, l'intérêt de l'éclaircissement est en partie didactique. Le narrateur de Radcliffe commence par une discussion, très datée, du mode d'éducation de Laurentini di Udolpho :

It was the first misfortune of her life, and that which led to all her succeeding misery, that the friends, who ought to have restrained her strong passions, and mildly instructed her in the art of governing them, nurtured them by early indulgence. [...] [T]hey indulged her with weakness, and reprehended her with violence; her spirit was exasperated by their vehemence, instead of being corrected by their wisdom; and their oppositions became contests for victory, in which the due tenderness of the parents, and the affectionate duties of the child, were equally forgotten; but, as returning fondness disarmed the parents' resentment soonest, Laurentini was suffered to believe that she had conquered, and her passions became stronger by every effort, that had been employed to subdue them.¹

On trouve des éléments semblables dans la scène de l'explication de Willoughby, une fois que celui-ci a terminé son discours. Elinor cherche ce qu'on pourrait appeler une chaîne de causes et d'effets psycho-éthiques derrière le comportement passé de son visiteur inattendu :

Elinor made no answer. Her thoughts were silently fixed on the irreparable injury which too early an independence and its consequent habits of idleness, dissipation, and luxury, had made in the mind, the character, the happiness, of a man who, to every advantage of person and talents, united a disposition naturally open and honest, and a feeling, affectionate temper. The world had made him extravagant and vain—Extravagance and vanity had made him cold-hearted and selfish. Vanity, while seeking its own guilty triumph at the expense of another, had involved him in a real attachment, which extravagance, or at least its offspring, necessity, had required to be sacrificed. Each faulty propensity in leading him to evil, had led him likewise to punishment.

(SS 331)

La différence entre la recherche des causes de comportement effectuée par le narrateur de Radcliffe et celle faite par Elinor est que dans le second cas, cette recherche est aussi une composante dans un processus de rééquilibrage et de réconciliation comique. Le récit de Willoughby est certes donné en exemple édifiant : il s'agit, pour reprendre l'expression anglaise d'une « cautionary tale », destinée à faire réfléchir le lecteur sur le mode du « Voilà ce qui arrive si l'on... ». Il ne faut pas non plus y sous-estimer la part d'observation et d'exploration du réel psychologique. Mais générer et

¹ RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho*, op. cit., 655.

accompagner un désir de comprendre Willoughby vers la fin de *Sense and Sensibility* sert également à ne pas lui faire subir une exclusion narrative pure et simple de la communauté. Et de fait, tout comme Elizabeth tend la main à Wickham dans *Pride and Prejudice*, Elinor ne refuse pas de serrer celle de Willoughby dans *Sense and Sensibility* :

He held out his hand. She could not refuse to give him her's; —he pressed it with affection.

“And you *do* think something better of me than you did?”—said he, letting it fall, and leaning against the mantle-piece as if forgetting he was to go.

Elinor assured him that she did; —that she forgave, pitied, wished him well—was even interested in his happiness—and added some gentle counsel as to the behaviour most likely to promote it.

(SS 332)

Dans le cas de Frank Churchill, le lecteur ne dispose que des tentatives d'explications fournies par ce dernier sur son parcours et ses motivations à divers moments. Celles-ci ne touchent à la psychologie que dans la mesure où Frank évoque le tempérament optimiste qu'il a hérité de son père pour rendre compte de son espoir que les fiançailles secrètes finiraient par avoir une issue positive (*E* 437). Mais, pour employer la terminologie judiciaire employée si volontiers par Austen elle-même, dans un procès particulièrement long et intensif, sa lettre est scrutée pour examiner les possibilités d'acquiescement, avec successivement les réactions de Mrs. Weston, d'Emma et de Mr. Knightley. Celui-ci se montre le plus sévère, bien entendu (*E* 444-448). La tonalité qui prévaut, cependant, est celle de la clémence, d'abord celle de Mrs. Weston, qui « ne doute pas de [l'] effet favorable [de la lettre] » (*E* 436), et ensuite celle d'Emma :

She never stopt till she had gone through the whole; and though it was impossible not to feel that he had been wrong, yet he had been less wrong than she had supposed—and he had suffered, and was very sorry—and he was so much in love with Miss Fairfax, and she was so happy herself, that there was no being severe; and could he have entered the room, she must have shaken hands with him as heartily as ever.

(*E* 444)

Même George Knightley exprime au début au moins des vellétés de magnanimité : « We will not be severe » (*E* 445). Et si cet état d'esprit cède néanmoins du terrain lorsqu'il trouve à nouveau de nombreuses nouvelles illustrations des défauts de Churchill jusque dans sa lettre d'explication, le héros fait un effort dans son jugement final :

“You do not appear so well satisfied with his letter as I am; but still you must, at least I hope you must, think the better of him for it. I hope it does him some service with you.”

“Yes, certainly it does. He has had great faults, faults of inconsideration and thoughtlessness; and I am very much of his opinion in thinking him likely to be happier than he deserves: but still as he is, beyond a doubt really attached to Miss Fairfax, and will soon, it may be hoped, have the advantage of being constantly with her, I am very ready to believe his character will improve, and acquire from her’s the steadiness and delicacy of principle that it wants. [...]”

(E 448)

Les exemples de Wickham, de Willoughby et de Churchill démontrent que la tendance au rééquilibrage et le peu de goût dont Austen fait preuve pour la comédie de l’exclusion concerne non seulement les nombreuses caricatures ou semi-caricatures employées dans son œuvre, mais également un certain nombre de ses anti-héros. Le « sourire bienveillant » prédomine, le comique austénien s’avérant davantage un comique de l’humour qu’un comique de la satire. Selon Franco Moretti, c’est la tendance du roman anglais de manière générale déjà établie au dix-huitième siècle, et il s’exprime sur le sujet avec une clarté qui justifie de le citer assez longuement. Moretti commente ici l’affirmation de Bakhtin qu’une préoccupation centrale du roman en tant que genre est la mise à nu des conventions et des stéréotypes :

The laying-bare of any sort of conventionality: this passage seems to refer more to *satire* than to the comic novel, and Bakhtin, as we know, maintains the genetic and cultural *continuity* of these two literary genres. But if we take the eighteenth century, for example, and compare English narrative culture with its French counterpart, satire and the novel give every sign of being inversely proportional rather than homogeneous. In the France of Montesquieu, Voltaire and Diderot, the vigour of satiric wit undermines the consolidation of novelistic structure, which will only take place well into the nineteenth century, and after the decline of the great satire. In the England of the rise of the novel, on the other hand, satire is confined to one masterpiece only, written in the first quarter of the century, and by an avowedly conservative intellectual.

The ultimate reason for this asymmetry lies quite naturally in the contrasting political predicament of the two countries: but this shows precisely that satire and the novel embody opposite symbolic functions. Satire strives to delegitimize the existing state of affairs, which it proclaims to be stupid and unreformable. It holds up to ‘all that is vulgar and falsely stereotyped in human relationships’ a repressed and polemical ‘naturalness’, longing for its unfettered development. It separates ‘good sense’ from the much more widespread ‘common sense’, which it spurns as cowardly or opportunistic prejudice. It is, in short, polemical and destabilizing: a genre bent on destruction.

If we now move to the English comic novel, the structural premises change one by one. Its hero is not natural in the hypothetical-polemical guise of the Persian, or the Huron, or Candide, but in a way that is suggestive of something already widespread and usual—*normality*. As for the world in which the hero operates it is indeed full of abuses, but precisely, of *abuses*: it is not a question of ‘laying-bare’ its

everyday conventions, but of taking to task anything which departs from and subverts them.¹

Il n'est pas nécessaire d'être d'accord avec l'ensemble de cette analyse. Il serait faux, par exemple, de nier qu'Austen mette à nu des conventions : son esthétique est trop fondée sur l'ironie et sur l'interrogation pour ne pas faire apparaître les usages figés, les mécanismes de tout genre, qu'ils soient sociaux, psychologiques, linguistiques, ou romanesques. Gary Kelly, qui voit également Austen comme un écrivain anti-jacobin qui néanmoins assimile la nécessité d'une fusion des classes dirigeantes, suggère que le détachement de la narration austénienne est même fondamental, puisqu'il permet d'une part de se moquer de la subjectivité, idéologiquement suspecte, et d'autre part de créer une « dialectique entre les classes moyennes professionnelles et les élites foncières » :

[A]nti-Jacobin novelists emphasize sociability and the individual's duty to social convention and laws, satirize sensibility, avoid identification of reader with protagonist through immediate first-person narration, and prefer the detached, intrusive, authoritative, witty, learned, worldly-wise narrator—a model professional-genteel consciousness representing a dialectic between the professional middle class and the landed gentry, rather than the overthrow of the latter by the former. This fictional structure, which thus formalizes the modified paternalist social order advocated in the novels' thematic material, left an important legacy for Jane Austen, Walter Scott and their Victorian successors in the “great tradition,” who developed the form into a major vehicle for imagining and promoting a coalition of gentry and professionals to dominate Britain and its empire.²

En tout état de cause, si satire il y a dans les romans de Jane Austen, on ne peut pas les qualifier de romans satiriques, puisqu'ils n'ont pas à proprement parler comme cible l'ordre existant, ni peut-être de cible permanente du tout, à part peut-être la subjectivité de l'individu. Ce sont des romans comiques ou humoristiques qui font réfléchir et qui accompagnent plus qu'ils ne cherchent à provoquer un changement dans la structure du pouvoir. L'usage du comique dans la construction du personnage austénien semble

¹ Voir Franco MORETTI, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (Londres Verso, 1987) 196-197. Les italiques sont de Moretti. Les références des passages de Bakhtine (en traduction anglaise) auxquels Moretti réagit, et d'où l'expression entre guillemets « all that is vulgar and falsely stereotyped in human relationships » est tirée, sont comme suit : Mikhail BAKHTIN, « Discourse in the Novel » et « Forms of Time and Chronotope in the Novel » in *The Dialogic Imagination*, ed. Michael HOLQUIST, trad. Caryl EMERSON et Michael HOLQUIST (Austin : UP of Texas, 1981) 162, 301-302. Il s'agit de la traduction de *Voprosy literaturny i estetiki*.

² Gary KELLY, « Romantic Fiction », in *The Cambridge Companion to British Romanticism* (Cambridge : Cambridge UP, 1993) 205-206.

participer d'un mouvement culturel spécifique aussi bien à la situation des tensions socio-économiques et politiques de l'Angleterre de la période, qu'à la réussite tant bien que mal de leur résolution, et de cette redéfinition des rapports de force à l'intérieur des classes dirigeantes évoquée par Bonifas et Faraut¹.

La comédie d'Austen met à nu des conventions figées mais loin de bouleverser toute certitude, incorpore un mouvement vers la réconciliation et la reconstruction d'un consensus, de préférence par la guérison. Il peut s'agir de guérir le personnage, comme dans le cas d'Emma Woodhouse, d'Elizabeth Bennet, ou de Marianne Dashwood. Il peut s'agir d'une réforme non pas dans le personnage lui-même mais dans la manière dont celui-ci est perçu, comme on l'a vu dans le cas de Mrs. Jennings, ou comme dans celui de Miss Bennet dans *Emma*, personnage que l'héroïne et le lecteur voient différemment à la fin du récit par rapport au début. Le comique austénien implique une bienveillance particulière à l'égard de la plupart des personnages construits sur la base de l'humeur sanguine, avec ses connotations fréquentes soit d'entreprise, d'innovation et d'activité économique, soit de rousseauisme ou de sentimentalisme, soit de toutes ces notions en même temps. Enfin, comme on l'a vu, même certains anti-héros bénéficient d'une sorte de demi-pardon ostentatoire.

Un problème particulier dans le statut des romans d'Austen est engendré précisément par le fait que dans cette impulsion vers le rééquilibrage et la reconstruction d'un consensus, le comique et le réalisme se superposent et s'imbriquent. La comédie d'Austen ne se lit pas comme des récits comportant une catastrophe miraculeuse en dénouement, comme par exemple dans *The Winter's Tale* de Shakespeare, où la rédemption comique repose précisément sur le fait que le retour à la vie de la statue de la reine Hermione est rationnellement inexplicable, Paulina se contentant d'énoncer à un roi Leontes – et à un public – médusé, « It is required / You do awake your faith »². Au contraire, l'allié implicite du rachat partiel de Willoughby aussi bien que celui de Mrs. Jennings, de Frank Churchill tout comme Miss Bates, ainsi que toute la série de semi-caricatures et d'anti-héros évoqués plus haut, est le réel. Lorsque le narrateur de *Sense*

¹ Gilbert BONIFAS et Martine FARAUT, *Pouvoir, classes et nation en Grande-Bretagne au XIXe siècle*, *op. cit.*, 5-45.

² William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale* (1610/1611) 5.3.115-116.

and Sensibility, par exemple, déclare qu'il ne faut pas escompter que la vie de Willoughby se poursuivra de manière absolument malheureuse (SS 379), le contrat narrateur-narrataire qui sous-tend cette affirmation présuppose avant tout qu'une punition romanesque exagérée ne serait pas vraisemblable. Chez Austen il y a, au fond, une très curieuse alliance du comique et du principe de réalité, au nom de laquelle le comique motive une représentation caricaturale, par exemple, d'une Mrs. Jennings, pour ensuite rejeter cette représentation à la fois au nom de la réconciliation-rééquilibrage comique, et au nom du réel. Le consensus ainsi recréé l'est donc de deux manières, d'une part à travers la célébration rituelle de la communauté qu'est la comédie, et d'autre part par le biais de l'affirmation ostentatoire d'un code du réel. On peut légitimement s'attarder sur la question de savoir lequel de ces deux alliés est le plus au service de l'autre.

Réalisme comique ou comédie réaliste ?

La notion de « réalisme » génère des problèmes analytiques inextricables si on l'aborde sous l'angle de ce qui paraît ressembler au réel ou non du point de vue du critique. Après tout, même Alain Robbe-Grillet justifie le fait d'écrire contre le réalisme, ce « système truqué », en faisant appel au réel, déclarant que « le réel commence juste au moment où le sens vacille »¹. Il est cependant possible de contenir partiellement la polysémie du terme réalisme si l'on part du principe qu'il y a, à l'époque d'Austen, une préoccupation particulière pour la réalité observable et analysable, une volonté d'écarter l'imaginaire et le subjectif et de décrire ce qui est.

Un des paradoxes de l'écriture de Jane Austen, et non des moindres, réside dans son rapport avec ce désir de décrire le réel. Parfois dans ses romans les effets de mise en abyme à répétition, la distance ironique adoptée instillent petit à petit l'impression que tout n'est que fiction, qu'il n'y a pas de réel, qu'il n'y a que des récits que les uns et les autres se racontent. Tantôt, inversement, on voit très clairement qu'Austen participe des

¹ Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient* (Paris : Minuit, 1984) 212.

préoccupations réalistes de son époque, et en tout cas sa correspondance est souvent parfaitement explicite à ce sujet. En 1813 elle commente *Self Control* (1811). Il s'agit d'un roman extrêmement didactique et dévot de Mary Brunton (1778-1818) avec une héroïne, Laura, à la rectitude morale à toute épreuve qui passe l'essentiel du récit à déjouer les tentatives de l'anti-héros, Hargrave, toutes plus spectaculaires les unes que les autres, pour la séduire ou carrément l'enlever (dans une scène elle doit se barricader dans une chambre pendant que les hommes de main de Hargrave tentent d'enfoncer la porte). Assez bizarrement, Laura se retrouve pendant un certain temps seule dans des régions sauvages d'Amérique. Austen est visiblement amusée, mais reproche au roman précisément son manque de vraisemblance :

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, everyday thing she ever does.¹

Dans une autre lettre, cette fois-ci à Anna Lefroy, il est question des avis qu'Austen a recueillis sur *Mansfield Park*, comme elle en recueillira ultérieurement sur *Emma*. Visiblement, quelqu'un — dont le nom n'a pas été estimé indispensable à la postérité par Cassandra Austen, puisque ses ciseaux l'ont supprimé — a porté un jugement sévère non pas sur le roman en question mais sur un des textes précédents. La réaction d'Austen fait comprendre qu'elle trouve les méthodes narratives de Mary Brunton plus susceptibles d'obtenir l'approbation du public, mais ridicules d'in vraisemblance :

Mrs. Creed's opinion is gone down on my list; but fortunately I may excuse myself from entering Mr <word cut out> as my paper only relates to *Mansfield Park*. I will redeem my credit with him, by writing a close Imitation of 'Self-Control' as soon as I can;—I will improve upon it;—my Heroine shall not merely be wafted down an American river in a boat by herself, she shall cross the Atlantic in the same way, & never stop till she reaches Gravesent.²

Mais c'est dans sa correspondance avec sa nièce Anna en 1814, où elle donne des conseils sur la production romanesque à cette dernière, que l'on voit de la façon la plus

¹ Lettre à Cassandra Austen, datée du 11 octobre 1813, ed. CHAPMAN, *Letters* 344.

² Lettre à Anna Lefroy, probablement de novembre ou de décembre 1814, ed. CHAPMAN, *Letters* 422-423.

marquée la préoccupation d'Austen pour le réalisme et son insistance sur les rôles respectifs de l'observation et de la cohérence. Pour cette pionnière du roman des mœurs, par exemple, il est inconcevable qu'Anna puisse transférer l'action à un lieu qu'elle ne connaît pas et dont elle ne pourra pas faire figurer les codes d'interaction sociale :

[W]e think you had better not leave England. Let the Portmans go to Ireland, but as you know nothing of the Manners there, you had better not go with them. You will be in danger of giving false representations. Stick to Bath & the Foresters. There you will be quite at home.¹

Plus tard dans l'année, toujours au sujet des travaux d'Anna, il est justement question de ce qui est et de ce qui n'est pas socialement possible. Il est frappant, soit dit en passant, qu'Austen emploie toujours le pronom « we » : la lecture de romans chez elle avait apparemment moins son côté rêveur et privé et était souvent une affaire publique, où Jane, sa sœur et sa mère se relayaient pour lire à haute voix pour ensuite commenter le texte concerné. L'évaluation de la vraisemblance des codes sociaux en question se fait donc elle-même socialement :

We are not satisfied with Mrs. F.'s settling herself as Tenant & near neighbour to such a Man as Sir T. H. without having some other inducement to go there: she ought to have some friend living thereabouts to tempt her. A woman, going with two girls just growing up, into a Neighbourhood where she knows nobody but one Man, of not very good character, is an awkwardness which so prudent a woman as Mrs. F. would not be likely to fall into. Remember, she is very prudent; you must not let her act inconsistently.—Give her a friend, & let that friend be invited to meet her at the Priory, & we shall have no objection to her dining there as she does; but otherwise, a woman in her situation would hardly go there, before she had been visited by other Families.¹

On peut noter que dans ce passage il s'agit non seulement de conformité à des codes sociaux mais également, et le point est crucial, de la conformité interne du personnage, de la cohérence des actes qui construisent l'effet-personnage : « Remember, she is very prudent; you must not let her act inconsistently ». Austen revient sur le sujet à propos d'un personnage qui s'appelle Susan :

¹ Lettre à Anna Austen, datée du 10 août 1814, ed. CHAPMAN, *Letters* 395.

I like your Susan very much indeed, she is a sweet creature, her playfulness of fancy is very delightful. I like her as she is *now* exceedingly, but I am not so well satisfied with her behaviour to George R. At first she seemed all over attachment and feeling, & afterwards to have none at all; she is so extremely composed at the Ball, & so well-satisfied with Mr. Morgan. She seems to have changed her Character.²

L'auteur s'attarde enfin sur la manière de parler des personnages et le besoin de consolider ceux-ci par les paroles qui leur sont attribuées, la nécessité de transformer le faire (ou plus précisément le dire) en être, pour adopter la terminologie greimasienne :

Mr. St. J.—& Susan both talk in character very well.—In some former parts, Cecilia is perhaps a little too solemn & good, but upon the whole, her disposition is very well opposed to Susan's—her want of Imagination is very natural.—I wish you could make Mrs. F talk more, but she must be difficult to manage & make entertaining, because there is so much good common sence & propriety about her that nothing can be very *broad*. Her Economy and her Ambition must not be staring.³

Cette exigence qu'un personnage soit cohérent n'a évidemment rien de nouveau, et remonte même à travers les théories néoclassiques de l'art jusqu'à l'*Ars Poetica* de Horace, où le précepte suivant est énoncé :

aut famam sequere aut sibi convenientia finge
scriptor. honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
si quid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare novam, servetur ad inum,
qualis ab incepto processerit et sibi constet.

[Ou bien suis la tradition, ou bien conçois des intrigues harmonieuses. O poète, si par hasard tu décris à nouveau Achille honoré, qu'il soit infatigable, colérique, obstiné, violent; qu'il nie que les lois s'appliquent à lui, qu'il prenne tout par les armes. Que Médée soit sauvage et insoumise, Ino morne, Ixion un traître, Io un vagabond du corps et de l'esprit, Oreste plein de chagrin. Si c'est un thème inexpérimenté que tu mets en scène, et si avec audace tu façannes un personnage entièrement nouveau, maintiens-le jusqu'à la fin tel qu'il fut au commencement, et qu'il soit cohérent avec lui-même.]⁴

¹ Lettre à Anna Austen, datée du 9 septembre 1814, ed. CHAPMAN, *Letters* 400.

² Même lettre, ed. CHAPMAN, *Letters* 401.

³ même lettre, ed. CHAPMAN, *Letters* 402.

⁴ Horace, *Ars Poetica* (19-18 av. J.C.) 119-127.

Il faut bien remarquer que l'unité du personnage ici dans la pensée d'Horace se situe essentiellement du côté de l'esthétique et guère de celui de la psychologie. Ni Horace, ni Aristote avant lui, dont les remarques sur l'unité concernaient surtout l'intrigue¹, ne sont responsables du sort simplificateur réservé à leurs recommandations par les dogmes néoclassiques du seizième et du dix-septième siècle, mais le principe d'unité au nom de la clarté de compréhension et le principe plutôt abstrait de cohérence de sujet sont néanmoins au cœur de l'*Ars Poetica*. Les quarante-cinq premiers vers sont consacrés au principe de l'harmonie et de l'unité de style et de sujet, les vers 89-98 au besoin d'éviter le mélange de genres et les vers 220-250 à la nécessité de fuir le mélange de registres. En matière de personnages, le premier conseil d'Horace est d'en prendre un qui existe déjà, et qui plus est de ne pas trop se risquer à innover dans sa construction, de se conformer plutôt aux attentes du public. S'il faut absolument créer un nouveau personnage, en l'absence d'attente préalable de la part des spectateurs, il faut veiller à ce que ses actions soient rigoureusement conformes les unes par rapport aux autres. A la manière dont Aristote recommande une intrigue unique au nom de la clarté de son assimilation par le spectateur, Horace préconise un personnage cohérent pour que ce dernier puisse être bien compris et accepté du public. La vraisemblance semble moins importante dans son raisonnement que le bon goût et la pédagogie.

Dans un article consacré à l'évolution des analyses critiques des personnages de Shakespeare au cours du dix-huitième siècle, Brian Vickers relève également ce précepte d'Horace sur la cohérence du personnage². Sans s'attarder particulièrement sur les fondements essentiellement esthétiques, formels, et communicationnels plutôt que mimétiques de cette recommandation, il démontre bien, cependant, qu'une modification a lieu à l'époque qui a immédiatement précédé la carrière littéraire d'Austen. En effet, certains commentateurs, influencés par Horace, ne s'expliquaient pas certains personnages shakespeariens dont la construction semblait désordonnée. De plus en plus dans la deuxième moitié du siècle, cependant, et sans qu'il s'agisse jamais d'un mouvement organisé, des critiques ont été plus disposés à accepter et à justifier

¹ Voir Aristote, *La Poétique*, chapitres VII-VIII (1450b-1451a), XXIII (1459a-1459b).

² Brian VICKERS, « The Emergence of Character Criticism », *Shakespeare Survey* 34 (Cambridge : Cambridge UP) : 11-21.

l'incohérence apparente d'un personnage, en recherchant une explication unifiante qui aujourd'hui s'appellerait psychologique. Il s'agissait alors de faire appel à l'éducation et à la genèse de la constitution du personnage telles que le critique les imagine.

Vickers donne comme exemple de disciple zélé d'Horace Francis Gentleman, qui reproche à Hamlet d'être tout en même temps : « impetuous, tho' philosophical ; sensible of injury, yet timid of resentment ; shrewd, yet void of policy ; full of filial piety, yet tame under oppression ; boastful in expression, undetermined in action »¹. Pour illustrer la nouvelle tendance, il cite Thomas Sheridan :

Thomas Sheridan, recorded in conversation by Boswell (in 1763: the account was not published until the 1950s), described Hamlet as a 'young man who had led a studious contemplative life and so become delicate and irresolute', lacking the 'strength of mind' to revenge himself on Claudius. 'His timidity being once accepted, all the strange fluctuations which we perceive in him may be easily traced to that source'. Here the negative criticism is accepted but deflected into a search for a ruling principle that will integrate the character, turn contradiction into unity.²

Il est éclairant de comparer ces remarques, aussi bien celles de Gentleman que celles de Sheridan, à l'approche austénienne du personnage. D'abord, le catalogue très sérieux dressé par Gentleman des incohérences de Hamlet rappelle très fortement l'assemblage aussi aléatoire que joyeux de traits attribués pêle-mêle aux personnages de « Jack & Alice ». On se rappellera les manières et le tempérament agréables de Miss Simpson inexplicablement assortis d'une ambition sans bornes, ou les Johnson qui ont « de nombreuses bonne qualités » que le narrateur ne se donne pas la peine de préciser, tout en signalant négligemment qu'ils « abusent quelque peu de la bouteille et du dé » : « though a little addicted to the Bottle and the Dice, [they] had many good qualities » (*MW* 13). Par ailleurs, la syntaxe presque trop élégante de Gentleman dans sa série de coupleges de qualités contradictoires ressemble à celle employée avec irrévérence par Austen pour décrire Lady Williams dans le même texte. Dans cette description absurde, comme on l'a vu dans la première partie, les antithèses sont en fait inexistantes : « Tho' Benevolent and

¹ Voir VICKERS, *op. cit.*, 13, qui fournit à son tour les références suivantes : Francis GENTLEMAN, *The Dramatic Censor; or, Critical Companion*, 2 tomes (Londres, 1770), extraits in Brian VICKERS, ed., *Shakespeare: the Critical Heritage, Volume 5: 1765-1774* (Londres et Boston, 1979) 373-409.

² VICKERS, *op. cit.*, 13, avec les références supplémentaires suivantes : F. A. POTTLE, ed., *Boswell's London Journal 1762-3* (Londres, 1950) 234-235, extraits in VICKERS, ed., *Shakespeare: the Critical Heritage, Volume 4: 1765-1774* (Londres et Boston, 1976).

Candid, she was Generous and sincere; Tho' Pious and Good, she was Religious and amiable, and Tho' Elegant and Agreeable, she was Polished and Entertaining » (*MW* 13)¹.

Ce que montrent ces ressemblances entre les doléances formulées par Francis Gentleman au sujet de Hamlet et ces éléments des écrits de jeunesse d'Austen est que cette dernière est manifestement, à l'époque de la composition de « Jack & Alice », déjà au courant des problèmes concernant la construction des personnages dans ces termes, et qu'elle travaille la question dans ses expérimentations burlesques. Et dans les romans de la carrière littéraire qui a suivi, on retrouve en fait, en concurrence, trois principes fonctionnels liés à ces premières manipulations ludiques.

D'abord il y a l'exploitation technique et parfaitement lucide du comique des personnages à un seul trait ou à deux, et dans ce dernier cas avec un certain penchant malicieux pour l'incohérence systématique. Ensuite il y a un désir qu'il faut nommer pour ce qu'il est, à savoir patriotique et anti-jacobin, de représenter l'Angleterre comme un lieu où la modération règne, et donc le principe de la mixité du caractère contrebalance périodiquement le principe précédent. Enfin, et c'est là que l'écriture d'Austen retrouve les apologies de Sheridan pour Hamlet, Austen a assimilé le principe de la possibilité de justifier un personnage apparemment incohérent en faisant appel à des enchaînements de cause à effet de nature psychologique. En exploitant pleinement les avantages du guidage narratif dans le genre romanesque, elle n'est pas obligée d'attendre qu'un critique daigne proposer une explication, puisque son narrateur peut le faire directement. Et, deuxième différence par rapport au cas de Hamlet, les personnages d'Austen sont souvent délibérément construits de façon absurde et ensuite justifiés par la narrateur presque comme on relèverait un défi. Un exemple d'un tel personnage a déjà été évoqué, celui de Diana Parker dans *Sanditon*, qui associe les deux traits paradigmatiques de l'empressee et du malade imaginaire. On peut examiner le cas d'un autre, celui de Mr. Collins dans *Pride and Prejudice*. Dans le passage suivant, qui figure au début du quinzième chapitre du premier tome, il faut remarquer le même double procédé d'une part d'attelage par la violence de deux types et d'autre part de justification par cause et effet :

MR. COLLINS was not a sensible man, and the deficiency of nature had been but

¹ Voir *supra*, 110-112.

little assisted by education or society; the greatest part of his life having been spent under the guidance of an illiterate and miserly father; and though he belonged to one of the universities, he had merely kept the useful terms, without forming at it any useful acquaintance. The subjection in which his father had brought him up, had given him originally great humility of manner, but it was now a good deal counteracted by the self-conceit of a weak head, living in early retirement, and the consequential feelings of early and unexpected prosperity. A fortunate chance had recommended him to Lady Catherine de Bourgh when the living of Hunsford was vacant; and the respect which he felt for her high rank, and his veneration for her as his patroness, mingling with a very good opinion of himself, of his authority as a clergyman, and his rights as a rector, made him altogether a mixture of pride and obsequiousness, self-importance and humility.

(PP 70)

Le personnage Mr. Collins est donc à la fois une caricature à deux têtes (« la fierté » plus « l'humilité ») et un être psychologiquement justifié avec effets de réel.

La question de ces attelages justifiés par le narrateur, finalement plus rares que les caricatures à un trait justifiées, est intéressante car elle éclaire le rapport chez Austen entre le genre comique et le réalisme. Finalement il semble que son réalisme sert sa comédie plutôt que le contraire, dans le sens où ces appels à la cause et à l'effet dans la construction des personnages sont surtout un moyen comme un autre de créer une représentation générale plus conforme au principe de la modération. Loin d'être prioritairement fondée sur l'observation, comme bien des premiers admirateurs d'Austen l'ont affirmé, la galerie d'Austen abonde en traits paradigmatiques reconnaissables, que ce soit ceux des quatre humeurs, ou d'autres types présents dans la mémoire collective littéraire comme l'avare, le malade imaginaire, la mouche du coche, l'homme (ou la femme) de sentiment, la dépensière, le vaniteux, le misanthrope (autre version du type de l'humeur colérique), la bavarde, l'homme sportif, l'orateur, et ainsi de suite. Les héros et héroïnes se définissent souvent comme tels en n'étant surtout conformes à aucun code déjà reconnaissable, comme on le verra plus particulièrement dans le cas d'*Emma*. Dans cette perspective, c'est au fond le comique qui crée le sentiment de réel par la suppression ciblée d'effets comiques, plutôt que par des démarches positives : le fait que le lecteur n'identifie pas Elizabeth Bennet ou Anne Elliot de façon permanente à un trait mécanique est la première garantie de leur réalité, sans que cette réalité ait à être démontrée. Austen leur attribue régulièrement, à elles aussi, des idées fixes temporaires et heureusement guérissables, afin qu'elles participent au grand tourbillon comique, comme elle le fait pour tous les personnages positifs dans une plus ou moins grande mesure, les cas les

moins graves étant peut-être la jalousie de Mr. Knightley ou les illusions de détachement de Frederick Wentworth, et celui le plus potentiellement dangereux, la sentimentalité de Marianne Dashwood. Le genre comique est à la fois ce désordre et sa résolution, et les effets de réel, tout en étant très travaillés, y sont subordonnés.

Chapitre 3 : « Character » chez Jane Austen

Une étude de la construction du personnage chez Austen serait incomplète qui n'aborderait pas l'emploi par Austen elle-même dans l'œuvre du terme « character », et les diverses notions auxquelles il renvoie. Les concepts de consensus et de type dont on a vu les rapports étroits avec le genre comique et avec la spécificité de l'écriture austénienne sont d'ailleurs extrêmement présents dans les divers emplois observés.

On pourrait s'attendre à ce qu'une problématique fondée sur le personnage prenne comme point de départ une telle étude de définitions, mais le constat immédiat que le découpage conceptuel des notions de personnage et de caractère ne sont pas les mêmes en anglais qu'en français incite à la prudence. Au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, il y a même encore plus de divergence entre les deux langues qu'aujourd'hui, et pourtant on observe globalement les mêmes procédés de construction de personnage. Même le phénomène particulier du personnage romanesque et, encore plus spécifique, du personnage de *Bildungsroman*, sont des évolutions littéraires qui concernent la culture européenne dans son ensemble à cette époque. La concrétisation lexicale de la notion de personnage et de son corollaire dans le réel, le caractère, ne génère donc pas tel ou tel ensemble de procédés de représentation narrative. On peut cependant y voir une manifestation, entre bien d'autres, d'une façon particulière de penser le sujet et de construire le récit. Ces considérations sont d'ordre historiques, puisqu'elles amènent à se pencher sur le lexique anglais tel qu'il était employé à l'époque de la Régence du futur Georges IV et d'en saisir sa spécificité. Ensuite, spécificité dans la spécificité, on peut observer l'usage que fait Austen des possibilités lexicales dont elle disposait. Une analyse de la distribution statistique des différents emplois du terme « character » présents dans l'œuvre, notamment, s'avère assez révélatrice, ainsi que le relevé des collocations dans lesquelles ce terme s'insère. Il convient d'abord, cependant, de cerner rapidement l'itinéraire étymologique du mot « character » en anglais, de comparer celui-ci à ses équivalents français, pour enfin rappeler, justement, ses emplois courants à l'époque d'Austen.

Êthos et kharactêr

Lorsque, au moment entre 367 et 347 avant J. C. où *La Poétique* est composée, Aristote écrit que le « principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie est [...] l'histoire ; en second lieu viennent les caractères », son parti pris est en fait reflété par les connotations du mot grec pour « caractère ». *Êthos* signifiait en effet d'abord « mœurs », tel qu'on le retrouve dans les mots français modernes « éthique », étymologiquement l'art de diriger la conduite, ou « éthologie », autrefois la science historique des mœurs et plus couramment aujourd'hui la science des comportements des espèces animales dans leur milieu naturel. Cette conceptualisation originelle est révélatrice pour ce qui concerne le rapport étroit entre personnage et comportement, le personnage aristotélicien se dissolvant dans l'action jusque dans le terme grec qui le désigne. Mais on voit en même temps que le mot grec *kharactêr*, quant à lui, n'était en rien destiné à devenir nécessairement le terme anglais « character » signifiant « personnage ». En français, justement, cela n'a pas été le cas. Et à l'époque d'Austen, « character » n'était pas seulement l'équivalent des deux termes français « caractère » et « personnage », mais avait également comme sens une notion proche de « réputation » ou « caractère rapporté ou perçu par autrui ». Une étude du cheminement historique du terme « character » et une analyse plus approfondie de ces définitions s'imposent.

Kharactêr signifiait à l'origine « signe gravé » ou « empreinte », dérivant à son tour par glissement métonymique de l'instrument du même nom employé pour faire des signes, lui-même appelé ainsi à cause du verbe *kharássein*, signifiant « aiguiser », « rayer », ou encore « graver »¹. On verra que cette notion de marque ou de marquage se retrouve dans toutes les significations qui en ont dérivé par la suite que ce soit en français ou en anglais. Etant donné cette origine, il est d'ailleurs tout naturel de retrouver dans l'anglais d'Austen le terme « stamp », c'est-à-dire « cachet » ou plus précisément « empreinte » en collocation avec « character », comme lorsque Henry Crawford propose à Edmund Bertram de donner un autre caractère à sa future résidence Thornton Lacey :

¹ Voir « character », *Oxford Dictionary of English Etymology* (Oxford : Clarendon Press, 1966) ainsi que « character », *Oxford English Dictionary*, 2ème édition (Oxford : Clarendon Press, 1989) et « caractère², subst. masc. », *Trésor de la langue française* (Paris : éditions du C. N. R. S., 1977).

“By some such improvements as I have suggested [...] you may give it a higher character. You may raise it into a place. From being the mere gentleman’s residence, it becomes, by judicious improvement, the residence of a man of education, taste, modern manners, good connections. All this may be stamped on it [...]”

(MP 243/#33)¹

On trouve la même association de « character » et de « stamp » dans *Persuasion*, où on apprend que les Musgrove sont impatients de rencontrer le capitaine Wentworth à cause de la bienveillance dont celui-ci a précédemment fait preuve avec leur frère décédé et quant à lui peu méritant, Dick :

[N]ot only did it appear that [Captain Wentworth] was expected, and speedily, but the Musgroves, in their warm gratitude for the kindness he had shown poor Dick, and very high respect for his character, stamped as it was by poor Dick’s having been six months under his care, and mentioning him in strong, though not perfectly well-spelt praise, as ‘a fine dashing fellow, only two perticular about the school-master,’ were bent on introducing themselves, and seeking his acquaintance as soon as they could hear of his arrival.

(P 52/#12)²

Dans un autre passage de *Mansfield Park*, le terme « stamp » survient sans que « character » soit présent, mais il est frappant de remarquer que le concept est le même que celui de la perception sociale générale analysée en détail plus loin. Dans cette scène, Edmund Bertram raconte l’attitude cynique et immorale dont Mary Crawford a fait preuve lorsqu’il l’a rencontrée à Londres après que le scandale de la relation entre Maria et Henry Crawford a éclaté. A la très grande déception d’Edmund, Mary ne semble pas particulièrement désapprouver la relation. Elle est seulement déçue que les actes de Henry et de Maria aient laissée une « empreinte », qu’ils soient marqués à jamais aux yeux de l’opinion :

¹ Dans ce chapitre sur le terme « character » deux systèmes de renvoi aux romans d’Austen seront utilisés. Le chiffre qui suit l’abréviation du roman est une référence de page, comme ailleurs. Celui qui suit le dièse est un numéro d’exemple renvoyant à l’annexe 1 (*infra*, à partir de la page 424). Dans certains cas, uniquement le numéro d’exemple sera cité. Dans tous les cas, la présence du dièse indiquera un renvoi aux exemples répertoriés dans l’annexe 1.

² On trouve huit autres occurrences de « stamp » ou « stamped » dans l’œuvre hors proximité immédiate du terme « character », mais toujours concernant un des sens contemporains de « character » ou de « characterised ». Pour « stamp », les références sont les suivantes : NA 144 ; PP 69 ; MP 47, 330 (cet exemple suit de près en fait l’occurrence de « character » MP #47), 457. Pour « stamped », il s’agit de : MP 441, 455 ; P 96.

“[...] She saw it only as folly, and that folly stamped only by exposure. The want of common discretion, of caution—his going down to Richmond for the whole of her being at Twickenham—her putting herself in the power of a servant;—it was the detection in short—Oh! Fanny, it was the detection, not the offence which she reprobated. [...]”

(MP 455)

Déjà en grec ancien, le transfert métaphorique entre la marque distincte concrète et la nature distinctive s'était opéré¹. En français, Furetière atteste ce sens dans son dictionnaire de 1690 en tant qu'une « manière, un air, un assemblément des qualités qui résulte de plusieurs marques particulières, & qui distingue tellement une chose d'une autre, qu'on la puisse reconnoître aisément ». Il donne comme exemple entre autres la phrase « Il n'y a point d'âme qui ne se sente élevée par l'impression que fait sur elle le *caractère* d'Achille ». Malgré cette évocation d'Achille, Furetière ne met pas particulièrement en avant les personnes dans sa définition, qui se limite à préciser que le terme « se dit de l'esprit, des mœurs, des discours, du style, & de toutes autres actions ». Le terme s'achemine néanmoins vers ce que Littré définira en 1877, en tant que cinquième catégorie de sens, comme « ce qui distingue, au moral, une personne d'une autre ; nature, naturel, mœurs, sentiments ».

On trouve dans le français du XVIII^e siècle deux sens qui semblent transitionnels vers cette notion moderne d'ensemble des traits moraux et psychiques, et qui chez Furetière précède celle d'assemblage de qualités distinctives. Le premier concerne la pratique de « certaines marques & empreintes que les Anciens mettoient sur le front de leurs esclaves ou des criminels, pour les reconnoître, ou pour les noter ». Dans le deuxième, pour lequel il est également question de distinction de personnes, le terme « caractère » « se dit [...] des qualités visibles qu'on respecte en ceux qui sont revêtus de charges & de dignités », par exemple les prêtres, ou les ambassadeurs. Si on peut très bien concevoir comment ces deux sens ont pu glisser vers ce qui distingue une personne, ce qui frappe également est l'extériorité sociale dominante qui persiste dans le sémantisme du terme encore jusqu'à cette période. La notion de caractère ne recouvre pas tout à fait celles de « tempérament », ou de « constitution », et garde des connotations

¹ Toujours selon l'*Oxford Dictionary of English Etymology*, *op. cit.*.

supplémentaires sur deux plans principaux. Le premier est celui de la signification, des signes extérieurs distinctifs reconnus par autrui. Mais si le caractère est en quelque sorte le sujet lisible par l'autre, il est également le sujet inscriptible par son environnement social, tel l'esclave dont l'appartenance est marquée au front. Cette inscription sociale prend, à son tour, deux chemins sémantiques. D'un côté le caractère est une marque attribuée par autrui, comme dans le cas des personnes chargées de dignités publiques. De l'autre, la notion de caractère finit par évoquer de plus en plus le sujet marqué par son vécu, ce qui amènera Jean Delay en 1953, cité par le *Trésor de la Langue Française*, à distinguer tempérament et caractère en tant que concepts respectivement biologique et psychologique¹. L'idée du caractère est en français comme en anglais un mélange indéfini de notions de signification et de reconnaissance sociales, de construction psychologique du sujet par son vécu, de représentation et de projection du sujet, et de réalité stable psychique et morale, le tout construit autour de la racine sémantique de la marque.

A la différence de l'anglais, la langue française n'a cependant pas donné naissance à deux autres extensions de ce réseau sémantique. D'abord, le sens de « character » en tant que « personnalité [fictive] investie d'attributs et de qualités distinctives par un romancier ou par un dramaturge »² est couvert par le terme « personnage ». Il y eut bien les *Caractères* de Théophraste, mais ce sont avant tout des études de types, de catégories de personnes, tout comme dans le cas de l'œuvre de La Bruyère du même titre, publié entre 1688 et 1696. La comédie de caractère reprise par Molière est précisément une comédie qui vise l'analyse d'un caractère type. Le sens du terme est devenu littéraire dans la mesure où on parlera des « caractères de Molière », mais il s'agit là au fond d'un raccourci de « comédies de caractère », formulation qui désigne les pièces où le dramaturge s'attaque à un vice de l'esprit incarné par le personnage principal (ainsi *Le Misanthrope*, *L'Avare*, *Tartuffe*, *Le Malade imaginaire*...). Le « caractère » spécifique à cette époque de la littérature française ressemble en fait à la notion de « humour » outre-Manche à la même période.

« Caractère » n'est donc pas devenu en français un terme désignant l'illusion d'une

¹ Jean DELAY, *Etude de psychologie médicale* (Paris : Presses Universitaires de France, 1953) 152, cité sous « caractère² » par le *T. L. F.*, *op. cit.*, sens II. B. 2..

² « A personality invested with distinctive attributes and qualities, by a novelist or dramatist », *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*, sens II. 17. a..

personne créée par un dramaturge ou par un écrivain. Au XIX^e siècle, les sens attestés par Littré et s'approchant du domaine littéraire sont donc clairement classés du côté du référent imité ou représenté par l'auteur. La comédie de caractère est ainsi définie comme « celle où l'on présente un caractère dominant qui fait proprement le sujet de la pièce », « les caractères de tel auteur », comme « l'ouvrage dans lequel un auteur a peint les caractères, les mœurs », et ces deux définitions font partie de la cinquième catégorie de Littré, à savoir « ce qui distingue, au moral, une personne d'une autre ; nature, naturel, mœurs, sentiments ». Il est frappant cependant que l'usage du terme « personnage » dans le contexte littéraire en français à partir du XIV^e siècle a été précédé par des emplois mêlant le réel et la perception sociale, comme dans le cas de « caractère ». Les emplois attestés dès 1250 de « personnage » désignent en effet la notion de dignitaire ecclésiastique¹. Le suffixe de nominalisation « -age » semble alors servir à magnifier et à dilater en une sorte de tautologie le fait d'être une personne, tout comme lorsqu'on parle aujourd'hui d'aspirer à « être quelqu'un », ou à être « vraiment quelqu'un ». L'être du sujet apparaît dans les deux cas comme subordonné à la reconnaissance sociale. Enfin, tout comme pour « character » en anglais, « personnage » connaît encore au XX^e siècle un certain brouillage entre le réel et la mise en récit du sujet, comme on le voit dans une citation de Maurrois fournie par le *Petit Robert* pour sa troisième définition du terme, « Personne, considérée quant à son comportement » : « Le Personnage est l'homme que les autres imaginent que nous sommes, ou avons été. Il peut être multiple. »

Le triple concept de « character » à l'époque d'Austen et dans son écriture

Toujours est-il qu'en français, « personnage » et « caractère » renvoient surtout à deux notions distinctes, la première relevant de l'illusion et de la représentation, la deuxième du réel et du référent. « Character », en anglais, commence dès le XVII^e à désigner les deux, d'un côté un ensemble de traits moraux et psychiques, et de l'autre une

¹ Voir « personnage », *Petit Robert*, t. 1 (Paris : Dictionnaires Robert, 1987).

illusion de personne dans une pièce ou dans un roman. De plus, le terme connaît dès la fin du XVII^e d'autres extensions de son sens. On a vu qu'en français la métaphore de la marque a glissé légèrement vers le concept de perception sociale, avec la notion de caractère renvoyant à la charge ou la dignité publique. Et l'idée de la distinction, donc ce qui est distingué par autrui, est aussi implicite dans le terme français que dans son équivalent anglais. Mais en anglais, pendant environ deux siècles, cette idée de l'individu lisible et inscriptible par un ou plusieurs individus, voire par la société entière, a pris des dimensions très importantes.

L'*Oxford English Dictionary* cite donc Steele dans le *Spectator* numéro 478 de 1712, employant « character » de façon absolue pour signifier « bonne réputation » ou « image respectable » : « Till he be prov'd by Time, and established in a Character »¹. La formulation est, soit dit en passant, d'une conformité remarquable avec la conception greimasienne du personnage et du parcours narratif, avec référence à l'épreuve et indirectement à la reconnaissance. De ce point de vue, le personnage est sémiotique, le caractère aussi, et a fortiori dans cet usage très particulier de l'anglais du XVIII^e au XIX^e siècle où il est explicitement question de la validation sociale d'une image particulière de l'individu au vu de son parcours. L'emploi absolu du terme « character » avec ce sens renvoyant à la respectabilité est en tout cas encore parfaitement courant à l'époque d'Austen, et on le trouve dans ses romans, par exemple dans le chapitre XIV du troisième tome de *Sense and Sensibility*. Le narrateur y explique que la dame dont Willoughby dépend financièrement, Mrs. Smith, aurait probablement considéré Marianne comme une femme respectable, « a woman of character » tout autant que celle pour qui il l'a abandonnée (SS 379/#34).

Ce sens de « character » fortement orienté vers la perception sociale existe également de façon non absolue, avec des formulations citées par l'*Oxford* comme « An act strangely out of keeping with his character for sanctity », de 1876². On trouve chez Austen la réflexion suivante de la part d'Elinor dans *Sense and Sensibility*, à un moment où l'héroïne et sa mère commentent l'affection évidente ressentie par le colonel Brandon pour Marianne : « Colonel Brandon's character [...] as an excellent man, is well

¹ « Character », *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*, sens II. 13. a.

² « Character », *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*, sens II. 13. a.

established » (SS 337/#27). En fait Austen n'emploie jamais dans ses romans la construction « character for », ce qui suggère qu'il s'agit chez elle, et probablement chez ses contemporains, d'une idée légèrement différente de la réputation, alors que dans l'exemple « character for sanctity » attesté une soixantaine d'années plus tard, les deux termes sont interchangeable. « Character » dans ce sens chez Austen n'est pas précisément la réputation acquise en ayant fait ceci ou cela, mais bien l'individualité, une version du moi, de l'individu, que d'autres veulent bien lui concéder. Le terme « established » est une fois de plus parlant, reflétant ce qui dans l'analyse greimasienne est la phase reconnaissance du parcours du Sujet narratif. On voit que si « character » a ici surtout le sens de perception sociale, les deux autres notions principales qui s'y rattachent, celle de la réalité de l'ensemble des traits, et celle du personnage ne sont pas entièrement absentes. Finalement la perception sociale de l'individu et la réalité de ses traits moraux et psychiques tendent à se confondre, et d'autre part Austen semble faire particulièrement ressentir la dimension narrative de ce processus d'attribution de l'individualité par l'entourage. Même la tournure « as an excellent man » frôle la mise en abyme en évoquant un modèle pré-existant, un personnage paradigmatique auquel Brandon se conforme. Il n'y a pas d'ironie particulière à l'égard de Brandon, mais la locution suggère une certaine distance permanente par rapport à la représentation que l'on se fait de tel ou tel individu.

Si chez Austen de nombreux exemples du terme « character » employé dans un sens proche de « réputation » renvoient ainsi à une notion presque inséparable de l'individu évoqué, l'œuvre contient en revanche des occurrences de la formulation « by character ». Dans celle-ci le concept désigné par « character » se détache de manière frappante de l'individu concerné, « by character » signifiant réellement « par ouï-dire » ou « de réputation ». Le seul exemple cité par l'*Oxford English Dictionary* est en fait d'Austen, une phrase dite par Mrs. Croft à son mari dans *Persuasion*. Mrs. Croft craint qu'Anne Elliot ne soit choquée d'apprendre la rapidité avec laquelle les fiançailles et le mariage des Croft eurent lieu, et signale comme pour la justifier le fait qu'elle connut l'amiral de réputation bien avant : « I had known you by character, however, long before »

(P 92[#]18)¹. Les Croft étant représenté dans *Persuasion* de façon plutôt positive voire chaleureuse, il est frappant de constater que le roman d'Austen le plus critique des anciennes hiérarchies sociales ne vire pas pour autant vers une vision radicalement individualiste de l'amour, puisque la réputation d'un homme apparaît comme un fondement assez solide pour que Mrs. Croft puisse presque se passer de son observation personnelle. Mais la formulation présente un intérêt au-delà de cet exemple précis. On trouve en fait la même à trois autres reprises dans les romans (PP[#]24, E[#]3, P[#]35), sans parler d'une autre utilisation très proche également dans *Persuasion* (P[#]34), les exemples dans *Pride and Prejudice* et dans *Emma* étant en eux-mêmes d'une relative banalité. Sa fréquence dans l'anglais d'Austen témoigne du point auquel dans l'épistémè de son époque une personne peut être dépossédée de sa propre individualité, le « caractère » de quelqu'un relevant en quelque sorte de la propriété publique. Les autres tournures évoquées plus haut et renvoyant à la perception sociale sont troublantes à cause de la quasi-interpénétration de l'ouï-dire et de la réalité de l'individu. Celle de « by character » étonne parce que, inversement, elle semble arracher l'individualité entièrement à celui qui selon des valeurs ultérieures devrait la posséder.

Des exemples relevant de la perception sociale de l'individu, la formule tirée du *Spectator* de 1712, « Till he be prov'd by Time, and established in a Character », n'est pas celui qui remonte le plus loin. L'*Oxford* indique ainsi un usage dès 1693 qui est proche de celui de référence fournie par un employeur : « I have had a good character of you, sir »². Ce sens persiste apparemment jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'*OED* citant Lady Lytton en 1878, qui emploie la formule « She got a place with a false character »³. Mais est signalé également, déjà en 1645, dans les *Epostolae Ho-Elianae: Familiar Letters* de James Howell (1594-1666), un usage comparable mais moins spécialisé que celui de la référence d'employeur : « I heard her setting him forth one day, and giving this character of him »⁴.

Austen emploie « character » non seulement avec ce dernier sens, mais avec la même

¹ Voir « Character », *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*, sens II. 13. c.

² « Character », *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*, sens II. 14. c.

³ « Character », *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*, sens II. 14. c.

⁴ « Character », *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*, sens II. 14. a.

collocation intéressante, « to give a character of s.o. », dans *Pride and Prejudice*, lorsque la tante d'Elizabeth, Mrs. Gardiner, évoque les louanges auxquelles s'est livrée sa gouvernante : « [T]o be sure, the good lady who showed us the house, did give him a most flaming character » (*PP* 258/#43). Austen, on l'a vu, n'a pas inventé cette formulation, mais celle-ci prend une résonance particulière dans ses romans, dont le souci principal est dans une grande mesure ce qui est ou n'est pas le véritable caractère d'une personne, et qui sont bâtis sur des hésitations narratives entre fausses et véritables constructions de tel ou tel personnage. Ici, précisément, la domestique « donne » un caractère à Darcy, à un stade critique de la construction de son personnage, lorsque Elizabeth, accompagnée de sa tante et de son oncle, visite le domaine de Pemberley, extension métonymique du héros et de ses valeurs. Non sans ironie, voire avec un léger effet de mise en abyme des procédés romanesques, mais de façon significative tout de même, Elizabeth affirmera plus tard à sa sœur que c'est à partir de ce moment qu'elle commença à aimer Darcy : « It has been coming on so gradually, that I hardly know when it began. But I believe I must date it from my first seeing his beautiful grounds at Pemberley » (*PP* 373). C'est le moment où Elizabeth commence vraiment à ressentir de l'amour pour Darcy, et c'est également, de façon concomitante, un moment déterminant dans la relecture du personnage et la validation du son vrai parcours constructif.

De tels exemples montrent qu'un sens différent pour le même mot, a fortiori dans une œuvre littéraire, n'est pas à traiter comme une sorte d'homonyme, un mot à part qui aurait par coïncidence la même orthographe. Ici, en parlant de la gouvernante de Darcy, Mrs. Gardiner emploie le terme « character » techniquement au sens 14. a. du classement de l'*Oxford English Dictionary*, ou au sens 1. (c) du classement utilisé pour les besoins de la présente étude. Elle l'emploie donc pour désigner l'ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu, à savoir Darcy, tels qu'ils sont rapportés par un autre individu, la domestique. Mais ce sens du terme n'est en réalité qu'une façon parmi les autres de conceptualiser ce qui était ressenti comme une seule et même entité.

Les romans d'Austen font souvent ressortir cette multiplicité du « caractère » en glissant d'une notion à une autre, de celle de traits rapportés et racontés à celle de personnage romanesque en passant par celle de la réalité du caractère, l'ensemble de traits psychiques et moraux tels qu'on imagine qu'ils existent réellement. L'expression de Mrs. Gardiner, « gave him a character », aussi curieuse qu'elle puisse paraître

aujourd'hui, était relativement courante à l'époque et en tout cas n'était pas nouvelle. Mais elle apparaît ici comme remotivée, défamiliarisée, pour reprendre le concept d'*ostraneniye* des formalistes russes¹. Les romans d'Austen travaillent constamment le sens de « character » relevant de la perception sociale, tournant dans toutes les directions les différents aspects de la notion. Pour apprécier la polysémie du terme, il suffit de constater que, naturellement, elle s'efface en traduction. Il faudrait en effet traduire la phrase de Mrs. Gardiner par « Sa domestique l'a en tout cas décrit de façon bien élogieuse » ou par une formulation semblable, alors qu'en fait il ne s'agit pas uniquement d'éloges à l'égard de Darcy. La tournure de Mrs. Gardiner fait ressortir une dualité de ce que l'on appelle le caractère, que ce soit en anglais ou en français, dualité qui réside dans le fait que dans la mesure où le caractère est une disposition distincte perçue par autrui, il est en réalité toujours autant attribué par les autres qu'inné à l'individu en question.

De plus, chez Austen, l'association en un seul lexème des deux notions appelées en français respectivement « caractère » et « personnage » est aussi riche en signification que la coexistence avec l'idée de réputation ou de traits rapportés. Ses romans, en particulier *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice*, *Emma* et *Persuasion*, mettent en effet toujours en avant la mise en récit du réel par la conscience humaine, et du coup, exposent la difficulté de savoir si la possession de tel ou tel « caractère » ne revient pas, justement, à être tel ou tel personnage dans le récit imaginé par un autre ou par la société en général. On a vu qu'en français les mêmes frontières brouillées apparaissent dans divers emplois actuels ou disparus des lexèmes « personnage » et « caractère ». A l'époque d'Austen, ces brouillages se manifestent on ne peut plus clairement par le regroupement de trois notions (perception sociale, réalité des traits moraux et psychiques, personne fictive) dans le même terme. Mais l'ensemble des stratégies thématiques, narratives et ironiques mises en œuvre chez Austen exploite cette polysémie de manière à explorer les liens entre ces trois aspects du caractère réel ou représenté, ou pour revenir à l'idée suggérée par l'étymologie grecque du terme, ces trois dimensions du marquage sémantique de l'individu.

¹ Voir Victor SHKLOVSKY, « *Iskusstvo, kak priyom* » (1917), traduit en anglais comme « *Art as Technique* » et repris dans Lee T. LEMON et Marion J. REIS, eds., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, coll. « *Regents Critics* » (Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1965) 3-24.

La répartition du terme « character » et de ses sens dans l'œuvre

Les six romans d'Austen contiennent en tout deux cent soixante-dix-neuf occurrences du terme « character ». Plus précisément, par ordre croissant de nombre d'occurrences, *Northanger Abbey* en compte vingt-deux, *Sense and Sensibility* trente-quatre, *Emma* quarante-quatre, *Persuasion* quarante-neuf, *Pride and Prejudice* soixante-deux, et *Mansfield Park*, soixante-huit, mais seulement cinquante-sept si l'on fait abstraction des onze exemples dans ce dernier roman qui concernent tout simplement les rôles dans *Lovers' Vows*, lors de l'épisode du montage de la pièce de Kotzebue (chapitres XIII à XVIII du premier tome). Pour être tout à fait rigoureux, il faut également tenir compte de la longueur de chaque roman, en examinant les mêmes chiffres en tant que pourcentage du nombre de mots contenus dans chaque roman. Le rang du mot « character » en termes de fréquence d'occurrence par rapport aux autres mots contenus dans chaque roman peut également servir d'indication. Les tableaux suivants classent les romans selon ces différents paramètres, en distinguant notamment le décompte pour *Mansfield Park* avec et sans l'épisode de la pièce et les occurrences moins significatives de celui-ci :

Longueur en nombre de mots	
<i>Mansfield Park</i>	159 975
<i>Emma</i>	159 874
<i>Pride and Prejudice</i>	122 209
<i>Sense and Sensibility</i>	119 237
<i>Persuasion</i>	82 640
<i>Northanger Abbey</i>	77 226

Nombre d'occurrences du terme « character », valeur absolue	
(<i>Mansfield Park</i> avec occurrences concernant la pièce)	68
<i>Pride and Prejudice</i>	62
(<i>Mansfield Park</i> sans occurrences concernant la pièce)	57
<i>Persuasion</i>	49
<i>Emma</i>	44
<i>Sense and Sensibility</i>	34
<i>Northanger Abbey</i>	22

Fréquence relative			
Roman	nombre d'occ.	longueur en nombre de mots	nombre d'occ. en % du nombre de mots pour ce roman
<i>Persuasion</i>	49	82 640	0,0592 %
<i>Pride and Prejudice</i>	62	122 209	0,0507 %
(<i>Mansfield Park</i> avec occ. concernant pièce)	68	159 975	0,0425 %
(<i>Mansfield Park</i> sans occ. concernant pièce)	57	159 975	0,0356 %
<i>Sense and Sensibility</i>	34	119 237	0,0285 %
<i>Northanger Abbey</i>	22	77 226	0,0284 %
<i>Emma</i>	44	159 874	0,0275 %

Rang en fréquence dans chaque roman (xème = xème terme le plus fréquent dans ce roman)	
<i>Persuasion</i>	224 ^{ème} /5929
<i>Pride and Prejudice</i>	253 ^{ème} /6423
(<i>Mansfield Park</i> avec occ. concernant pièce)	290 ^{ème} /8004
(<i>Mansfield Park</i> sans occ. concernant pièce)	343 ^{ème} /8004
<i>Northanger Abbey</i>	408 ^{ème} /6171
<i>Sense and Sensibility</i>	419 ^{ème} /6481
<i>Emma</i>	427 ^{ème} /7360

Il est sans doute hasardeux de donner une interprétation à ces différences de fréquence. La longueur supérieure de *Mansfield Park* par rapport aux autres romans relativise en tout cas la fréquence supérieure dans son cas. On peut cependant se risquer à remarquer qu'il n'est pas surprenant de retrouver *Pride and Prejudice* et *Persuasion* immédiatement après dans les décomptes les plus élevés. Ces deux romans présentent même l'incidence la plus importante du terme « character », si l'on examine deux autres critères, la fréquence relative¹ et le rang de fréquence d'occurrence à l'intérieur de chaque texte, et ce, que l'on tienne compte ou non des cas liés aux passages concernant la pièce dans *Mansfield Park*. Ces paramètres sont sans doute les plus significatifs, d'autant plus qu'ils concordent presque parfaitement dans leur classement des romans. Cette méthode, en tout cas, attribue la présence la plus forte du lexème à *Persuasion*. C'est en tout cas bien dans *Persuasion* et dans *Pride and Prejudice* que la question du caractère semble être la plus thématifiée et développée à tout point de vue. Dans *Persuasion*, tandis qu'un fil de l'intrigue concerne surtout la révélation du vrai caractère de William Walter Elliot, le récit principal contraste le caractère d'Anne avec celui de sa rivale Louisa Musgrove et s'attarde sur les questions de la persistance et de la validation du caractère sur la durée. Le titre touche au problème du caractère tout autant que ceux couplant deux caractéristiques opposées comme *Pride and Prejudice* et *Sense and Sensibility*, puisque le dernier roman d'Austen s'intéresse à la question de l'influence sur le caractère. Y sont analysées à la fois l'indépendance de caractère comme trait ou caractéristique, et l'indépendance du caractère, la possibilité de concevoir le caractère autrement que comme une entité inscriptible par l'environnement. Quant à *Pride and Prejudice*, comme Bingley le dit à Elizabeth Bennet, son héroïne est une sorte d'enquêtrice dans ce domaine précis : « I did not know before [...] that you were a studier of character. It must be an amusing study » (PP42/#9).

¹ A titre de comparaison, concernant ces pourcentages apparemment infimes, même le mot le plus fréquent (l'article défini « the », naturellement) ne représente qu'une proportion variant entre environ 3 et 4%. Les divers chiffres dans les tableaux ont été obtenus par de multiples manipulations sous Excel d'un certain nombre de données brutes fournies sur l'édition Harper Collins de l'œuvre sur CD-ROM. Voir *Jane Austen : The Complete Illustrated Novels on CD-ROM*, coll. « Collins Classics » (Londres : HarperCollins), CD-ROM, coll. « Ex Libris », Nimbus Information Systems, 1992. Les données figurant sur ce CD-ROM se limitent aux mots de chaque roman présentés dans des fichiers de texte brut, par ordre alphabétique, chaque mot étant suivi de son nombre d'occurrences dans le roman concerné. Les autres chiffres n'engagent donc que l'auteur de la présente étude.

Mais les autres textes sont seulement devancés de peu pour ce qui est de la place centrale qu'ils accordent à ces thèmes. L'incidence du terme « character » dans *Emma* est moyenne ou faible selon la méthode de chiffrage que l'on adopte. En termes absolus, *Emma* se situe en effet après *Mansfield Park*, *Pride and Prejudice* et *Persuasion*, mais la fréquence relative et le rang de fréquence le placent en dernier. Mais *Emma* est un roman long à l'intrigue agréablement nébuleuse qui se justifie parce que justement, ce manque apparent de direction reflète les rêveries et les perceptions instables d'une héroïne aisée et essentiellement heureuse. Il se lit comme un récit en attente de sa propre structuration, structuration qui viendra lorsque l'héroïne sera prête à l'effectuer. Pour autant, le problème du caractère y est amplement abordé. Dans *Emma* les effets de mise en abyme autour du personnage sont multiples, avec le regard que Knightley porte sur le parcours d'Emma, celui d'Emma porté sur l'itinéraire de Harriet, sans parler d'un troisième rapport Destinateur-Sujet en parallèle et néfaste, entre Mrs. Elton et Jane Fairfax. *Emma* reprend la dissection de visions romancées du réel déjà proposée dans le premier roman d'Austen, *Northanger Abbey*, mais avec un intérêt plus prononcé pour la possibilité de caractères réels devinés derrière les illusions. Si *Emma* a une parenté forte avec *Northanger Abbey* du point de vue de la mise en abyme, il partage avec *Persuasion* une préoccupation particulière par l'existence de caractères stables et bien réels au-delà des chimères. Pour ce qui concerne *Sense and Sensibility*, son titre est un modèle du genre de l'époque qui consistait à contraster deux types de caractères, et d'autre part la perception et la réalité du caractère de Willoughby font partie des éléments moteurs principaux du récit, donnant d'ailleurs lieu, comme on le verra, à certaines des formulations les plus frappantes accompagnant le terme « character ». Enfin, si le nombre d'occurrences dans *Mansfield Park* est sans doute moins significatif qu'on pourrait le penser au premier abord, la place importante du concept ne fait aucun doute. On le voit dans les galeries de personnages et donc de caractères contrastés, dans la question de la persistance et de la stabilité du caractère, notamment de celui de l'héroïne durement éprouvée, et dans le processus de révélation des vrais personnalités de l'anti-héros et de l'anti-héroïne.

Northanger Abbey se détache quelque peu du groupe. Le petit nombre d'occurrences de « character » dans ce dernier s'explique certes en partie, tout simplement, par le fait

qu'il est le plus court des six textes. Mais il n'est que légèrement plus court que *Persuasion*, et la présence du lexème en question est pourtant plus de deux fois plus importante dans le dernier roman d'Austen. De fait la présence du terme « character » y apparaît comme faible à la fois en termes absolus et relatifs, même si le rang de fréquence place *Northanger Abbey* devant *Sense and Sensibility* et *Emma*. Il y a en fait d'autres facteurs qui ont un intérêt bien plus qu'anecdotique. *Northanger Abbey* se distingue en effet non seulement en étant le roman où le terme « character » est le moins présent, mais également en étant celui où les sens relevant de la perception sociale d'une part et d'autre part de la mise en abyme sont les plus fréquents, en tout cas, pour ce concerne cette dernière, en termes de pourcentage d'occurrences dans le texte. Autrement dit, c'est dans *Northanger Abbey* qu'Austen semble s'être le moins préoccupée de la réalité du caractère, ou du moins de savoir si une telle réalité existe, dans un roman burlesque où règne avant tout la moquerie des impressions subjectives et des conventions romanesques et littéraires.

De façon à préciser la répartition des divers emplois de « character » dans l'œuvre, on peut classer les occurrences selon les catégories et les sous-catégories suivantes, qui pour les besoins de cette étude ne suivent pas toujours les catégories définies par l'*Oxford English Dictionary* :

1. L'individu perçu socialement
 - (a) Réputation générale d'un individu (voir définition *OED* II. 13. a.).
 - (b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang (comparable à la définition *OED* II. 13. a. pour l'emploi sans qualificatif précis, mais celle-ci ne semble pas couvrir tous les cas de figure constatés chez Austen)
 - (c) Ensemble des traits psychiques et moraux d'un individu, rapporté par quelqu'un d'autre, représentation d'un individu (voir définition *OED* II. 14. mais aussi II. 13. c.).
 - (d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société (comparable à nouveau à la définition *OED* II. 13. a., mais présente une nuance importante par rapport à 1. (a) ci-dessus).

2. La réalité objective d'un individu et de son tempérament, de sa constitution
 - (a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre (définition *OED* II. 11.).
 - (b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir; notion de véridicité (toujours la définition *OED* II. 11, mais avec cette connotation et ce contexte particuliers)
 - (c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux (comparable à la définition *OED* II. 12. a. : « Moral qualities strongly

developed or strikingly displayed; distinct or distinguished character; character worth speaking of»)¹

3. Notion littéraire

- (a) « Personnage » au sens littéraire, avec mise en abyme
- (b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/ « type »
- (c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

5. Autre : souvent des sens qui concernent des objets ou des abstractions, plutôt que des personnages ; souvent des extensions sur la même gamme de nuances que pour les personnages, mais écartées de la présente étude.

En relevant les occurrences de chaque catégorie et sous-catégorie, on constate d'abord que le chiffre le plus élevé, représentant une bonne moitié de ces occurrences, correspond au sens moderne le plus courant de « character », tout comme de son équivalent français, à savoir celui d'ensemble de traits moraux et psychiques d'un individu, considérés comme réels et objectifs. On distingue à l'intérieur de cette catégorie des exemples où il y a une insistance particulière sur cette réalité comme vérité à percer, vérité fortement liée en fait à une logique très sociale de la perception du caractère, mais désignant cependant dans ces occurrences une réalité plutôt qu'une projection ou une version des faits. Cette sous-catégorie constitue un bon dixième de l'ensemble des occurrences pour l'œuvre. Une troisième série, des occurrences fortement connotées en termes de persistance et de cohérence du caractère, comptabilise vingt-deux occurrences sur le total de deux cent soixante-dix-neuf, soit environ huit pour cent.

Il est donc à noter que les occurrences de la sous-catégorie concernant le sens moderne sans autre connotation particulière [2.(a)], demeurent à elles seules majoritaires, étant au nombre de quatre-vingt-neuf, soit trois de plus que pour la catégorie de la perception sociale toutes sous-catégories confondues. Il faudrait pouvoir établir des comparaisons précises avec les œuvres littéraires de la génération précédente, mais le seul poids du sens moderne du terme « character » chez Jane Austen semble significatif. Il tend à confirmer la place charnière de ses romans entre une culture d'avant les

¹ Cette définition appelle des commentaires. Voir la discussion des occurrences qui la concernent, *infra*, 384-390.

révolutions bourgeoises et une culture nouvelle, où justement, la possession par l'individu d'un ensemble de traits moraux et psychiques distinctifs va de soi.

« Character » employé pour désigner spécifiquement la perception sociale d'un individu par autrui représente tout de même quatre-vingt-six occurrences sur le total de deux cent soixante-dix-neuf, soit un petit tiers du total. Enfin, malgré la présence importante de stratégies de mise en abyme de tout genre dans l'œuvre austénienne, on relève un nombre d'exemples étonnamment faible où l'auteur emploie « character » pour désigner sans ambiguïté le personnage littéraire, avec ou sans intention autoréférentielle. De tels emplois constituent en effet moins d'un dixième de l'ensemble des occurrences, soit vingt-deux cas dont onze sont de toute manière les occurrences assez inintéressantes de l'épisode théâtral de *Mansfield Park*.

Perception sociale particulière, perception sociale générale

Cette catégorie d'emplois présente en fait une variation importante de nuances. Il peut en effet y être question de réputation générale ou perception sociale générale, sous-catégorie [1.(a)], ou de respectabilité présentée de façon absolue ou respectabilité non qualifiée [1.(b)]. Il peut également s'agir de la description d'un individu donnée par un autre ou portrait verbal [1.(c)], ou de la perception d'un individu par une autre personne ou par une groupe de personnes restreint plutôt que par l'ensemble de la société, autrement dit la perception sociale particulière [1.(d)].

Quelques exemples de deux de ces sous-catégories, respectabilité non qualifiée [1.(b)] et portrait verbal [1.(c)], ont déjà été évoqués plus haut¹, et ces sous-catégories appellent de toute manière relativement peu de commentaires. On peut signaler que « character » au sens de respectabilité non qualifiée relève souvent du rang ou de la position sociale sans justification particulière en termes d'action de l'individu concerné, comme le confirme l'exemple suivant provenant de l'antépénultième chapitre de

¹ Voir *supra*, 353-356.

Mansfield Park. Fanny vient de lire la nouvelle d'un scandale à Londres concernant une « Mrs R. » et un « Mr. C. » et, la rapprochant du contenu d'une lettre hâtive et peu claire reçue dernièrement de Mary Crawford, elle craint le pire :

Miss Crawford's letter, which she had read so often as to make every line her own, was in frightful conformity with it. Her eager defence of her brother, her hope of its being hushed up, her evident agitation, were all of a piece with something very bad; and if there was a woman of character in existence, who could treat as a trifle this sin of the first magnitude, who would try to gloss it over, and desire to have it unpunished, she could believe Miss Crawford to be the woman.

(MP 441/#58)

On voit clairement qu'il n'est pas ici question de la réputation de Miss Crawford concernant une qualité particulière, mais de sa position sociale. Il s'agit, pour prendre un terme qui se rapproche de l'étymologie de « character », de la distinction de Miss Crawford, cette distinction pouvant être bien entendu indépendante de considérations éthiques ou méritocratiques, même si de graves méfaits devenus impossibles à dissimuler peuvent certainement la détruire. Il en va de même, pour ne prendre que trois autres exemples, de l'emploi de « character » dans les occurrences SS^{#33}, MP^{#42} et MP^{#45}.

Une occurrence particulièrement intéressante de cet emploi du terme a lieu dans le chapitre XI du deuxième tome de *Pride and Prejudice*, lorsque Elizabeth rejette sans ambages Darcy, qui vient de lui avouer son amour. Darcy demande des explications sinon du rejet, du moins de sa brutalité, et Elizabeth répond :

I might as well enquire,' replied she, 'why with so evident a design of offending and insulting me, you chose to tell me that you liked me against your will, against your reason, and even against your character? Was not this some excuse for incivility, if I was uncivil?'

(PP 190/#28)

Que « character » ici signifie « rang » ou « position sociale » ne fait aucun doute à la lecture des passages précédents décrivant la déclaration de Darcy :

"In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you."

Elizabeth's astonishment was beyond expression. She stared, coloured, doubted, and was silent. This he considered sufficient encouragement, and the avowal of all that he felt and had long felt for her, immediately followed. He spoke well, but there were feelings besides those of the heart to be detailed, and he was not more eloquent on the subject of tenderness than of pride. His sense of her inferiority—of the family

obstacles which judgement had always opposed to inclination, were dwelt on with a warmth which seemed due to the consequence he was wounding, but was very unlikely to recommend his suit.

[...] He concluded with representing to her the strength of that attachment which, in spite of all his endeavours, he had found impossible to conquer; and with expressing his hope that it would now be rewarded by her acceptance of his hand.

(PP 189)

Les trois facteurs que l'amour ardent de Darcy a vaincus ont bien été sa volonté (il n'a pas pu la conquérir), sa raison (« My feelings will not be repressed »), et sa conscience de l'infériorité sociale d'Elizabeth, autrement dit, ici, de son propre « character ». Ce qui est remarquable ici est la facilité et le laconisme de la tournure concernant le rang dans la séquence « against your will, against your reason, and even against your character ». Même si Elizabeth a assez de fierté elle-même pour trouver Darcy hautain et arrogant, elle formule la nature des objections de ce dernier comme une évidence, et la signification de « character » dans cette formulation est apparemment, à l'époque où *Pride and Prejudice* est écrit, tout aussi évident. Darcy se présente comme un individu distingué alors qu'Elizabeth n'en est pas un. Il « est quelqu'un », pour reprendre cette tournure moderne si parlante et dont l'esprit remonte très loin.

Des différents emplois de « character » dans la catégorie de la perception sociale, l'affaiblissement progressif de ce dernier emploi est sans doute le plus significatif dans la perspective de l'opposition entre société et individu ou entre hiérarchie sociale et individu. Il est symptomatique dans ces emplois absolus que rien n'est précisé, la qualification « of character » se suffisant à elle-même. Les transformations des structures du pouvoir que connaît tout de même l'Angleterre pendant toute cette période va saper une telle conception du « caractère » au profit de caractéristiques individuelles plus spécifiques et motivées. Il ne faut sans doute pas exagérer la signification des statistiques ci-dessous sur une période aussi courte, mais l'œuvre d'Austen ne semble pas échapper à ce mouvement, le pourcentage d'occurrence pour ce type d'emploi indiquant une diminution parfaitement claire d'un roman à l'autre par ordre chronologique, à la singulière exception d'*Emma*. Treize pour cent des occurrences dans *Northanger Abbey* relèvent donc de la catégorie de la respectabilité non qualifiée [1.(b)] et neuf pour cent de celles de *Sense and Sensibility*, un peu plus de neuf pour cent pour *Pride and Prejudice*, un peu plus de sept pour cent dans *Mansfield Park*. La proportion remonte de manière remarquable à seize pour cent dans *Emma*, pour ensuite retomber à deux pour cent dans

Persuasion. On serait tenté d'interpréter l'exception d'*Emma* à un regain de foi dans le rang aristocratique, mais la lecture des occurrences dans ce dernier roman (*E*^{#1}, ^{#10}, ^{#28}, ^{#30}, ^{#31}, ^{#32}, ^{#42}) révèle des emplois qui sont très discrets dans leur évocation de la notion de respectabilité sociale, nettement moins frappants que les deux exemples qui viennent d'être cités, concernant Mary Crawford et Fitzwilliam Darcy.

Quant à l'emploi de « character » conçu comme une sorte de portrait verbal ou description d'un individu, et qui selon l'*Oxford English Dictionary* remonte jusqu'au milieu du XVII^e siècle, ses occurrences chez Austen sont frappantes mais rares, huit en tout sur les deux cent soixante-dix-neuf de l'œuvre, et ce type d'emploi est même totalement absent d'*Emma*. L'exemple dans *Pride and Prejudice* concernant l'éloge que la gouvernante fait de Darcy à Pemberley a déjà été commenté. On trouve une formulation très proche dans *Mansfield Park* : « Maria and Julia [...] were so closely implicated in Mr. Crawford's misconduct, that she could not give his character, such as she believed it, without betraying them » (*MP* 317/^{#43}). Au début de *Northanger Abbey*, le narrateur ironise sur l'attente conventionnelle, lorsqu'une amie ou une parente se rend à un endroit à la mode comme Bath, d'en obtenir la promesse de « rapporter » le portrait de chaque nouvelle rencontre, « her promise of transmitting the character of every new acquaintance » (*NA* 19/^{#3}). Enfin, dans *Persuasion*, Mr. Elliot explique à Anne au chapitre VIII du quatrième tome qu'il la connaît de réputation depuis longtemps, et on retrouve la locution « by character » (*P*^{#34}, ^{#35}), sauf que dans la mesure où il s'agit en fait de communications de la part de Mrs. Smith à l'époque où Elliot et cette dernière se fréquentaient, il ne s'agit pas d'une réputation générale mais de descriptions particulières¹.

Le taux de pourcentage d'occurrences pour toute la catégorie de la perception sociale [1.] reste assez stable d'un roman à un autre par rapport à celui correspondant à l'ensemble de l'œuvre, qui est de 30,5 pour cent. L'exception est *Northanger Abbey*. Par ordre de fréquence croissante, dans *Emma*, vingt-trois pour cent des emplois sont de ce type, dans *Mansfield Park*, environ vingt-six, dans *Pride and Prejudice*, trente-et-un,

¹ Les deux autres occurrences de cette sous-catégorie sont *SS*^{#11} et ^{#13}, mais leur appartenance se reconnaît au contexte général et à des éléments diffus dans les passages où elles figurent plutôt que dans leur environnement lexical et syntaxique immédiat.

dans *Persuasion*, trente-trois, dans *Sense and Sensibility*, trente-huit. Dans *Northanger Abbey*, le nombre d'occurrences concernant la perception sociale approche de la moitié, avec quarante-trois pour cent des cas.

On a vu précédemment que *Northanger Abbey* se distingue à la fois par le nombre relativement faible d'occurrences du terme « character » que l'on y trouve, et par le fait qu'il est le seul où la catégorie de la perception sociale [1.] est prépondérante. Il est intéressant de remarquer que cette présence importante n'est pas due au sens de réputation générale [1.(a)], mais à la notion d'individu perçu par un autre ou par un groupe restreint, donc la perception sociale particulière [1.(d)]. Qui plus est, le deuxième texte qui contient le pourcentage d'occurrences le plus élevé, *Sense and Sensibility*, doit également l'importance de la catégorie de la perception sociale [1.] avant tout à la forte récurrence de cette nuance de perception sociale particulière [1.(d)]. Ce phénomène semble en partie refléter l'activité imaginative de Catherine Morland et de Marianne Dashwood, puisque c'est l'idée qu'elles se font du caractère de tel ou tel autre individu qui est souvent en question. Cela n'empêche pas l'inverse, Catherine Morland se préoccupant aussi, dans le chapitre XIII du premier tome de *Northanger Abbey*, de l'image qu'ont d'elle Henry et Eleanor Tilney :

She had not been withstanding them on selfish principles alone, she had not consulted merely her own gratification; that might have been ensured in some degree by the excursion itself, by seeing Blaize Castle; no, she had attended to what was due to others, and to her own character in their opinion. Her conviction of being right, however, was not enough to restore her composure; till she had spoken to Miss Tilney, she could not be at ease; and quickening her pace when she got clear of the Crescent, she almost ran over the remaining ground till she gained the top of Milsom Street.

(NA 101/#6)

Lorsque le sens de perception sociale particulière est employé les formulations d'Austen sont particulièrement imagées, et il serait intéressant d'ailleurs de savoir avec précision lesquelles d'entre elles sont les créations de l'auteur et lesquelles étaient en fait d'usage courant ou relativement courant dans la littérature de l'époque. De telles vérifications dépassent malheureusement le cadre de la présente étude. Quoi qu'il en soit, ces formulations sont révélatrices. Par exemple, le fait que le caractère dans ce sens est en partie extérieur à lui-même débouche sur un certain code éthique qui exige que les autres le manient avec respect et prudence. Dans les exemples qui prédominent pour la catégorie

dans *Northanger Abbey* et *Sense and Sensibility*, ces exigences de respect et de prudence sont d'autant plus frappantes qu'elles ne concernent pas la réputation générale d'un individu mais seulement la vision qu'a de lui un nombre restreint de personnes, ou même une seule personne. Ainsi, dans l'exemple cité plus haut, Catherine Morland « doit » à son propre « caractère » d'agir d'une certaine manière : « she had attended to what was due to others, and to her own character in their opinion ». Et la même image est employée dans le chapitre XI du troisième tome de *Sense and Sensibility*, où Elinor se refuse à raconter à sa mère toutes les circonstances de l'apparition de Willoughby à Cleveland, mais estime tout de même qu'elle doit certains faits à son « character » :

But it was neither in Elinor's power, nor in her wish, to rouse such feelings in another, by her retailed explanation, as had at first been called forth in herself. Reflection had given calmness to her judgment, and sobered her own opinion of Willoughby's deserts; she wished, therefore, to declare only the simple truth, and lay open such facts as were really due to his character, without any embellishment of tenderness to lead the fancy astray.

(SS 349/#31)

La même tournure dans le deuxième chapitre de *Persuasion* relève toujours de cette notion de perception par un nombre limité de personnes, mais elle est ici à la fois davantage polysémique et remotivante pour le sémantisme de ce qui est « dû au caractère ». Lady Russell évoque les choix à faire quant aux difficultés de Sir Walter :

“[...] We must be serious and decided; for, after all, the person who has contracted debts must pay them; and though a great deal is due to the feelings of the gentleman, and the head of a house, like your father, there is still more due to the character of an honest man.”

Il ne semble pas sérieusement suggéré ici que Sir Walter pourrait perdre sa réputation, et il ne s'agit pas non plus de la façon générale dont il est perçu, mais plutôt de la manière dont Lady Russell et Anne veulent pouvoir le percevoir. D'autre part, deux rôles ou paradigmes disputent cette perception, le rôle du personnage de haut rang et celui de l'homme honnête, les deux paradigmes exigeant des démarches différentes pour que l'individu en question leur soit conforme.

Si dans ces exemples ainsi que dans ceux de *MP*^{#20} et *P*^{#41} l'on « doit » telle ou telle action au « caractère », inversement ce dernier a également ses « exigences »,

comme dans *Pride and Prejudice* lorsque Darcy justifie sa lettre à Elizabeth. Il l'envoie malgré ses intentions de ne plus importuner l'héroïne avec des sentiments qui lui répugnent, et sans qu'il soit certain de jamais la revoir, mais Darcy a un autre mobile : « My character required it to be written and read » (*PP* 196/#30)¹. Dans *Northanger Abbey*, Austen place un vocabulaire juridique dans la bouche d'Eleonor Tilney pour inciter son frère à agir comme Darcy le fait dans sa lettre, mais à propos d'accusations d'une toute autre nature. Tilney vient de faire une série de remarques peu obligeantes sur l'intelligence féminine, et Eleonor lui conseille de s'employer à corriger la représentation que Catherine doit se faire de lui : « Clear your character handsomely before her. Tell her that you think very highly of the understanding of women » (*NA* 113/#7).

Le « caractère », dans ce sens anglais de l'époque, doit donc être traité de manière respectueuse et prudente. Qu'il s'agisse du sien ou de celui d'un autre, il a des « exigences » et on lui « doit » de se comporter de telle ou telle manière. On doit le « défendre », le « faire acquitter », le cas échéant. On peut être « inquiet » pour le « caractère » de quelqu'un, comme Eleonor Tilney l'est dans le chapitre IX du deuxième tome de *Northanger Abbey*, c'est-à-dire qu'elle s'inquiète de l'idée que peut avoir Catherine de la personne mise en cause, son père :

And Eleanor, with a command of countenance which did honour to her concern for his character, taking an early occasion of saying to her, "My father only wanted me to answer a note," she began to hope that she had either been unseen by the General or that from some consideration of policy she should be allowed to suppose herself so.

(*NA* 192/#10)

Celui qui ne fait pas preuve d'une telle circonspection peut s'exposer à l'accusation de « prendre des libertés » avec le caractère conçu de cette manière, comme dans *Northanger Abbey* encore, lorsque Henry Tilney a découvert les conjectures auxquelles Catherine s'est livrée : « The liberty which her imagination had dared to take with the character of his father, could he ever forgive it ? » (*NA* 199/#12). Une fois de plus, ici, il ne s'agit pas de rumeurs que Catherine aurait fait courir ou qu'elle était sur le point de faire courir au sujet du père de Henry et d'Eleanor. L'héroïne a en fait à peine osé révéler

¹ Sur ce passage de *Pride and Prejudice*, déjà évoqué, voir aussi *supra* 94-95.

sa pensée au seul Henry, qui l'a devinée plus qu'il n'en a obtenu une confession (NA 196). Le délit de Catherine à ses propres yeux, tel que le narrateur le formule, est de s'être permis de jouer avec la personnalité du général Tilney telle que celle-ci existe dans sa propre perception de lui, et comme si cette personnalité n'avait pas d'existence entièrement indépendante.

Certaines circonstances ne permettent plus de maintenir cette perception positive d'un individu. Dans de tels cas, comme lorsque Elizabeth Bennet apprend, ou du moins croit apprendre, que Bingley a sciemment fuit toute rencontre avec Jane Bennet à Londres, le « character » d'un individu peut « sombrer » : « His character sunk on every review of [the letter] » (PP 149/#26). Mais l'exemple le plus frappant est dans *Sense and Sensibility*. Dans une formulation si insolite qu'elle doit certainement être spécifique à Austen, la modification de l'image que Marianne se fait de Willoughby est exprimée comme une perte pour elle du « character » de son soupirant éloigné, l'idée étant qui plus est articulée dans un curieux zeugme : « She felt the loss of Willoughby's character yet more heavily than she had felt the loss of his heart » (SS 212/#19). D'un point de vue syntaxique, ce zeugme situe les affections perdues de Willoughby sur le même plan que l'image sans doute singulière même à l'époque de son « caractère perdu ». L'association du zeugme et de l'image effectue un travail sémantique de défamiliarisation sur ce concept contemporain anglais de caractère. La « perte » est presque entièrement une perte subie par Marianne, qui ne peut plus garder dans son imaginaire la représentation de Willoughby qu'elle possédait et aimait auparavant.

Inversement certaines circonstances améliorent tout de même la perception d'un individu, ce qui se traduit inversement par une « élévation du caractère », lorsque Edmund Bertram évoque la possibilité de son mariage avec Miss Crawford, événement qu'il estime loin d'être certain :

I begin to think it most improbable; the chances grow less and less; and even if it should, there will be nothing to be remembered by either you or me that we need be afraid of, for I can never be ashamed of my own scruples; and if they are removed, it must be by changes that will only raise her character the more by the recollection of the faults she once had. [...]

(MP 269/#39)

Dans le même ordre d'idées, dans *Pride and Prejudice*, les louanges de la part de la

gouvernante de Darcy à son sujet, déjà mentionnées plus haut, sont remémorées par Elizabeth comme favorables à la représentation qu'elle se fait de lui, « favourable to his character ». Le croisement des représentations est d'ailleurs l'idée de tout le passage où survient cette dernière occurrence, puisqu'en réfléchissant aux paroles de la domestique au sujet du héros et leur effet sur elle-même, Elizabeth regarde un tableau de Darcy dans la galerie de Pemberley, et là où l'on s'attendrait à ce que le narrateur parle des yeux d'Elizabeth fixés sur Darcy, ou à la rigueur de l'illusion du regard de ce dernier dirigé vers l'héroïne, il y a en fait un étrange mélange des deux notions :

Every idea that had been brought forward by the housekeeper was favourable to his character, and as she stood before the canvas, on which he was represented, and *fixed his eyes upon herself*, she thought of his regard with a deeper sentiment of gratitude than it had ever raised before; she remembered its warmth, and softened its impropriety of expression.

(PP 251/#40, je souligne)

Les exemples relevant de la sous-catégorie de sens 1.(d), évoquant l'individu tel qu'il est perçu par une autre personne ou par un petit nombre de personnes, sont de loin les plus frappants de la catégorie de la perception sociale. Ils le sont en raison des formulations souvent déroutantes auxquelles ce sens donne lieu, mais aussi parce que ces occurrences font comprendre que la perception sociale n'est pas uniquement une question de réputation gravée dans la conscience collective ou de commérages dans les salons londoniens portant aux nues ou vouant aux gémonies tel ou tel « character » selon les caprices et le degré d'information véritable de l'opinion.

Cette dernière sous-catégorie, celle de la réputation générale ou perception sociale générale [1.(a)], est bien entendu largement représentée dans l'œuvre, mais elle est en fait légèrement devancée en termes de pourcentage d'occurrences pour l'ensemble des romans par celle de la perception sociale particulière [1.(d)]. La sous-catégorie de la perception sociale générale [1.(a)] compte en effet neuf pour cent des exemples alors que la perception sociale particulière [1.(d)] représente un peu plus de dix pour cent. Cette légère prépondérance de 1.(d) est certes due surtout à *Northanger Abbey* et à *Sense and Sensibility*, et sa présence est même assez faible dans *Persuasion* et — curieusement — quasiment nulle dans *Emma*, mais dans *Mansfield Park* et *Persuasion* elle est également forte. Dans *Northanger Abbey* et *Sense and Sensibility* une part de l'explication de cette

réurrence est à chercher dans le rôle des subjectivités très actives de Catherine Morland et de Marianne Dashwood. Mais son poids moyen relativement important dans l'ensemble de l'œuvre montre que chez Austen cette question du « character » ne se résume pas à une opposition romantique ou rousseauiste entre la réalité de l'individu et la manière dont la société malmènerait cette réalité. Austen se préoccupe tout autant, et même légèrement davantage de la vision, erronée ou non, que peut avoir un individu d'un autre. L'existence de cette facette du caractère n'est pas tant désapprouvée qu'examinée avec recul critique, mais il est à noter que si fausse représentation il y a, dans ces cas elle est également du ressort de l'individu.

Les occurrences de « character » au sens de réputation générale présentent un intérêt un peu moindre en termes de formulation, le terme y étant le plus souvent interchangeable avec celui de « reputation ». Les collocations sont donc celles auxquelles on s'attendrait avec ce dernier terme. Là où la formule « ruining her character » est employée (*NA* 19/#4), on aurait pu trouver « ruining her reputation ». Là où la sévérité de Sir Thomas Bertram envers sa fille aînée est expliquée par l'expression « Maria had destroyed her own character » (*MP* 465/#67), il aurait été concevable d'employer « Maria had destroyed her own reputation ». Mary Bennet, lors de son docte bilan du sort de Lydia, après la fuite clandestine de celle-ci avec Wickham, en fait autant sur la base de l'image de la destruction :

“Unhappy as the event must be for Lydia, we may draw from it this useful lesson; that loss of virtue in a female is irretrievable—that one false step involves her in endless ruin—that her reputation is no less brittle than it is beautiful. [...]”

(*PP* 289)

Comme on l'a déjà vu, cependant, cette occupation du terrain sémantique de la réputation par le terme « character » est en soi significatif. Elle l'est d'autant plus qu'Austen emploie « character » dans le sens de « reputation » presque cinq fois plus dans l'ensemble de l'œuvre qu'elle n'emploie ce dernier terme lui-même, lequel est en outre totalement absent de *Mansfield Park* et de *Persuasion*¹. La considération la plus

¹ Les références des occurrences de « reputation » sont les suivantes : *NA* 232 ; *SS* 170 ; *PP* 84, 289, 387 ; *E* 44. Il y a donc six occurrences en tout contre vingt-cinq de « character » au sens de la perception sociale générale [1.(a)].

importante, finalement, n'est pas que les emplois de « character » dans ce sens soient très différents des tournures qui seraient possibles avec « reputation ». Le cas de l'impossibilité syntaxique de « character for doing » est en fait assez marginal, puisque la possibilité de permuter les deux termes paraît ailleurs la règle la plupart du temps. Au fond, l'impression demeure que, interchangeable ou non avec « reputation », « character » désigne une entité légèrement différente, comme dans cet exemple tiré de *Persuasion*, où Mrs. Smith est sur le point de faire part à Anne des méfaits antérieurs de Mr. William Walter Elliot :

“[...] Mr. Elliot is a man without heart or conscience; a designing, wary, cold-blooded being, who thinks only of himself; who, for his own interest or ease, would be guilty of any cruelty, or any treachery, that could be perpetrated without risk of his general character. [...]”

(P 199/#38)

Ou dans *Pride and Prejudice* lorsque Mr. Gardiner informe Mr. Bennet des dispositions concernant les nouveaux époux Wickham :

“[...] It is Mr. Wickham's intention to go into the regulars; and, among his former friends, there are still some who are able and willing to assist him in the army. He has the promise of an ensigncy in General —'s regiment, now quartered in the North. It is an advantage to have it so far from this part of the kingdom. He promises fairly, and I hope among different people, where they may each have a character to preserve, they will both be more prudent. [...]”

(PP 312-313/#53)

Dans les deux cas on peut faire des remarques qui vaudraient tout aussi bien pour des locutions avec « reputation », comme par exemple concernant la pression sociale régulatrice qui s'exerce sur l'individu. Celle-ci est évoquée en termes positifs dans *Northanger Abbey* par Henry Tilney comme un « réseau d'espions volontaires » (« a neighbourhood of voluntary spies », NA 198), même si ailleurs cette pression apparaît parfois étouffante. L'article bien connu de D. W. Harding, « Regulated Hatred », prend pour point de départ cette allusion par Henry Tilney à un « réseau d'espions volontaires » comme exemple d'une des « aspérités inattendues », de ruptures insolites de ton dans

l'écriture d'Austen, introduisant ici, selon Harding, une étrange note de paranoïa¹. On peut également considérer ce changement de ton bien réel comme une stratégie rhétorique : la remarque prend appui sur une certaine perception de la vie en Angleterre, faisant naître chez le lecteur un sourire désabusé à l'idée du tissu social serré et parfois pesant de son pays, mais pour ensuite fonder sur cette tare si volontiers reconnue la démonstration de la normalité de ce même pays et de la solidité de ses mœurs. Cette sorte d'autodérision sécurisante existe dans la culture anglaise, qui présente l'Angleterre comme un pays heureusement ennuyeux, moins intéressant que d'autres mais où l'on est davantage à l'abri des violences individuelles, sociales, et politiques. Austen, malgré ou à cause de ses subtilités, a contribué avec plus d'efficacité que d'autres à cette image qu'a d'elle même l'Angleterre et qui a été largement mise en place précisément pendant cette période. Quoi qu'il en soit, il n'est pas nécessaire de considérer les opinions de Henry Tilney et celles de sa créatrice comme strictement identiques pour trouver que bien des éléments structurants des récits d'Austen tendent à conforter cette vision d'une opinion publique régulatrice. Leur mouvement narratif va en effet toujours vers un moment de révélation générale des méfaits plus ou moins graves de l'anti-héros, Darcy et Elizabeth Bennet regrettant même de ne pas avoir accéléré cette révélation (*PP* 277, 284-285, 321).

Si dans les deux exemples cités plus haut, ceux des formules « risk of his general character » (*P* 199/#38) et « where they may each have a character to preserve » (*PP* 312-313/#53), « character » semble permutable avec « reputation » et appelle le même genre de commentaires que ce terme apparemment synonyme, l'emploi du premier vocable ne génère pas tout à fait les mêmes effets de sens. En effet, la réputation exprimée si directement en termes d'extension de soi-même, en termes de « character », paraît plus vulnérable. De plus, comme l'exemple de l'incompatibilité de « character » avec la

¹ D. W. HARDING, « Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen », in WATT, ed., *op. cit.* 167-168. Pour Claudia L. Johnson, la tournure « réseau d'espions volontaires » est même une allusion de la part d'Austen aux diverses mesures répressives votées par le parlement entre 1794 et 1799 et donc, de ce point de vue, encourageant la délation. Voir JOHNSON, *Jane Austen: Women, Politics and the Novel*, *op. cit.* 41. Warren Roberts, qui à la différence de Johnson voit Austen comme un écrivain conservateur, la rejoint cependant dans une certaine mesure sur ce point. Roberts voit la référence aux « espions » comme une allusion au climat répressif de la période et fait même remarquer qu'un nombre important d'espions réels était actif dans le pays, au service du gouvernement de Pitt. Roberts suggère que la tournure mise dans la bouche de Henry par Austen est donc à prendre tout à fait au premier degré, même si sa juxtaposition avec les raisonnements du reste rassurants du héros produit un effet ironique. Voir ROBERTS, *Jane Austen and the French Revolution*, *op. cit.* 22-31.

construction « for V-ING » le suggère¹, « character » dans ce sens possède par rapport à « reputation » une sorte d'aspect lexical résultatif qui exprime une notion plus irrévocable et précise. A nouveau, la traduction risque d'être assez fade. Si on affirme que Mr. Elliot évite d'adopter des conduites qui « présenteraient un risque pour sa réputation », le risque paraît moins élevé que lorsqu'il pèse sur le « character ». Que Wickham et Lydia aient une « réputation à préserver » à Newcastle semble une préoccupation moins impérieuse, plus éloignée du centre de leur être, que la protection de leurs « characters ». Etant données ces deux dimensions particulières, à savoir d'une part le brouillage entre ce que l'on est et ce que l'on est réputé être, et d'autre part l'aspect résultatif du concept de la marque et du classement, l'usage de « character » comme réputation témoigne de la force et du poids du regard public posé sur l'individu. L'opinion de Henry Tilney est assez représentative de celle des classes dirigeantes anglaises de l'époque, qui croyaient ou du moins voulaient croire que le tissu social et les réseaux de communications apparemment de plus en plus denses leur permettaient de se policer et de vivre ainsi dans un pays en paix et policé.

Ici à nouveau il faudrait pouvoir comparer avec une certaine précision statistique la pratique d'Austen avec celle de ses contemporains, mais en tout état de cause sa préférence très marquée pour « character » plutôt que « reputation » lui permet d'explorer sémantiquement le premier terme. Cette exploration, il est vrai, fissure légèrement parfois la belle image d'autodiscipline sociale suggérée par Henry Tilney, surtout lorsque Austen exploite les glissements possibles de sens vers le personnage littéraire et donc vers la mise en abyme. Il y en a un exemple frappant dans *Persuasion*, au moment où Anne repousse le moment où elle dévoilera la vérité sur Mr. Elliot à Lady Russell :

One day only had passed since Anne's conversation with Mrs. Smith; but a keener interest had succeeded, and she was now so little touched by Mr. Elliot's conduct, except by its effects in one quarter, that it became a matter of course the next morning still to defer her explanatory visit to Rivers Street. She had promised to be with the Musgroves from breakfast to dinner. Her faith was plighted, and Mr. Elliot's character, like the Sultaness Scheherazade's head, must live another day.

(P 229/#43)

Il est frappant de remarquer ici que même si selon les termes précis de la comparaison

¹ Voir *supra*, 353-354..

employée, la réputation de Mr. Elliot équivaut à la tête de la Sultane, ce qu'évoque ce choix de comparaison est en fait le récit de lui-même que l'anti-héros continue à pouvoir tisser pour garantir sa survie. Tant que le public reste sous le charme, semble suggérer le rapprochement, Mr. Elliot pourra continuer à jouer le personnage qu'il a créé, ce qui laisse douter quelque peu des critères de véracité de ce public. Dans cette perspective, le « réseau d'espions volontaires » apparaît davantage préoccupé de divertissement que soucieux de découvrir la vérité et de démasquer les malfaisants.

Ce procédé apparaît encore plus clairement dans ce passage bien connu, de *Pride and Prejudice* :

Mr. Bingley had soon made himself acquainted with all the principal people in the room; he was lively and unreserved, danced every dance, was angry that the ball closed so early, and talked of giving one himself at Netherfield. Such amiable qualities must speak for themselves. What a contrast between him and his friend! Mr. Darcy danced only once with Mrs. Hurst and once with Miss Bingley, declined being introduced to any other lady, and spent the rest of the evening in walking about the room, speaking occasionally to one of his own party. His character was decided. He was the proudest, most disagreeable man in the world, and every body hoped that he would never come there again.

(PP 10-11/#6)

Celui qui relit le roman sait déjà que ce verdict public et la version de la personnalité de Darcy qu'il valide sont faux. Mais même à la première lecture il s'inscrit très clairement dans une série d'instantanés où la voix du narrateur se fait celle de la doxa qui se forme, ou qui simplement revalide les récits sur lesquels elle se fonde. On voit ce dernier effet au début du même chapitre où les rêves romanesques des demoiselles Bennet s'affranchissent tout à coup de la prise en charge médiatrice du narrateur et prennent l'air de certitudes joyeuses :

[Lady Lucas's] report was highly favourable. Sir William had been delighted with [Mr. Bingley]. He was quite young, wonderfully handsome, extremely agreeable, and to crown the whole, he meant to be at the next assembly with a large party. Nothing could be more delightful! To be fond of dancing was a certain step towards falling in love; and very lively hopes of Mr. Bingley's heart were entertained.

(PP 9)

Des effets semblables sont créés vers la fin du passage suivant par une association extrêmement habile de discours indirect libre et de formes passives, qui donne l'impression de vérités qui se construisent toutes seules, quitte à démolir sans cérémonie

et sans guère de transition une doxa précédente :

[...] Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien; and the report which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a year. The gentlemen pronounced him to be a fine figure of a man, the ladies declared he was much handsomer than Mr. Bingley, and he was looked at with great admiration for about half the evening, until his manners gave a disgust which turned the tide of his popularity; for he was discovered to be proud, to be above his company, and above being pleased; and not all his large estate in Derbyshire could then save him from having a most forbidding, disagreeable countenance, and being unworthy to be compared with his friend.

(PP 10)

Les formes –ING des verbes sont particulièrement efficaces tout à la fin du passage pour compléter la sensation de modification de la vérité. En effet, elles présentent les prédicats en fait fort subjectifs, et par ailleurs contredits quelques lignes plus tôt, de « have a forbidding, disagreeable countenance » et « be unworthy to be compared with his friend » comme étant de l'ordre de l'acquis et du concrétisé.

Outre sa place dans cette série d'effets ironiques sur la doxa, cependant, la phrase « [Darcy's] character was decided » contient une formulation employée ailleurs par Austen, mais non pas avec le sens de « réputation générale ». La possibilité de retrouver la même tournure avec des sens différents souligne d'ailleurs l'unité globale du terme « character » qui devait être ressentie à l'époque, et on voit que loin de résister à cette unité, Austen s'intéresse même à la perméabilité des frontières entre une catégorie et une autre. Dans *Sanditon* on trouve l'exemple suivant, qui relève de la perception sociale mais au lieu de la réputation ou perception sociale générale [1.(a)], il s'agit de la perception sociale particulière [1.(d)] : « Miss Denham's Character was pretty well decided with Charlotte. Sir Edward's required longer observation » (MW 396)¹. Ici, le verdict prononcé paraît mieux fondé que dans l'exemple tiré de *Pride and Prejudice*, le jugement en cause étant non pas celui du public des environs de Meryton mais celui de Charlotte Heywood. Certes, on ne saura jamais si comme Elizabeth Bennet une partie des impressions de Charlotte se seraient avérées fausses si *Sanditon* avait été achevé. Mais

¹ *Sanditon* n'est pas inclus dans l'annexe 1 de cette étude et un relevé rigoureux des occurrences de « character » dans ce fragment inachevé n'a pas été effectué. Cet exemple isolé est présenté en raison de l'intérêt de sa formulation.

jusqu'au moment de l'interruption du fragment elle ne fait l'objet d'aucune ironie fragilisante et semble pouvoir être considérée comme un focalisateur assez fiable, à l'instar d'Elinor dans *Sense and Sensibility* ou de Fanny Price dans *Mansfield Park*. En tout état de cause, l'instant de la « décision » du caractère intéresse Austen, instant qui est en fait en termes sémiotiques un moment du parcours du Sujet narratif, une épreuve décisive à plus ou moins grande échelle, même s'il s'agit d'un faux parcours ou d'une lecture erronée de l'épreuve, comme dans le cas de Darcy. C'est, toujours en termes sémiotiques, le moment de transformation sémantique du faire du Sujet en être.

Comme un certain nombre d'autres, cette collocation, ou du moins des variantes de cette collocation, traverse même la ligne entre une grande catégorie et une autre. Dans *Persuasion*, le capitaine Wentworth emploie la locution « character of decision » pour louer les qualités qu'il perçoit chez Louisa Musgrove (P 87[#]15). Dans *Emma*, l'héroïne propose la tournure « decision of character » (reprise immédiatement avec enthousiasme par un Mr. Elton en pleine flagornerie) pour décrire les améliorations qu'elle croit voir chez Harriet depuis qu'elle l'a prise sous son aile. Dans les deux cas, il s'agit strictement parlant de la deuxième catégorie de sens, à savoir l'ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu. Pour les besoins de la présente étude, ces occurrences ont été en outre classées dans la sous-catégorie relevant de la persistance ou de la cohérence marquée de cet ensemble de traits. Mais ce qui les relie aux deux exemples précédents de la catégorie de la perception sociale, et qui explique la proximité de formulation employée, est le problème de la lisibilité du caractère, cette notion née du concept de marquage. La différence est seulement que dans les deux premiers cas, cette lisibilité est présentée du point de vue de sa perception, celle du public de Meryton qui juge Darcy et celle de Charlotte qui juge Miss Parker, et que dans les deux derniers, elle est attribuée à ce qui la rend possible chez les individus concernés, Louisa Musgrove et Harriet Smith. Il s'agit là du domaine du caractère conçu comme réalité objective.

« **Character** » *comme l'au-delà du masque*

Pour rappeler la répartition des catégories et des sous-catégories de sens du terme « character » dans l'œuvre, un peu moins d'un tiers, 30,5%, concernent la perception sociale [1.]. Cette catégorie elle-même est constituée pour un peu moins d'un tiers d'emplois relevant de la réputation générale [1.(a)], un peu plus d'un tiers renvoyant à ce que l'on peut appeler la perception sociale particulière [1.(d)]. Le tiers restant touche essentiellement à la notion de respectabilité, au sens absolu [1.(b)], et pour un nombre très faible, à l'ensemble des traits psychiques et moraux d'un individu rapporté par autrui, ou portrait verbal [1.(c)].

A côté de ce petit tiers de l'ensemble des occurrences, il y a cette bonne moitié des cas que constitue la catégorie du caractère en tant que réalité objective. L'usage le plus transparent, pour un lecteur moderne, de « character » à l'époque d'Austen et dans ses écrits est en fait le plus problématique à certains égards. On le voit, Austen maintient une certaine distance critique par rapport à « character » en tant que perception sociale de l'individu, en faisant souvent apparaître le fonctionnement narratif des représentations de telle ou telle personne. Mais au fond, la progression de ses récits fonctionne autour de la correction de ses représentations plutôt que du rejet total de cette conception du caractère. De plus, une des sous-catégories de la catégorie de « character » comme réalité objective est en fait fortement complémentaire à la perception sociale. Il s'agit de celle de la sous-catégorie 2.(b), l'ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu conçu comme une réalité à percer. Elle compte pour un bon cinquième de la catégorie globale et pour un bon dixième de l'ensemble des occurrences.

Cette sous-catégorie est la plus fortement représentée dans *Sense and Sensibility*, où elle représente 18 pour cent des cas, dans *Pride and Prejudice*, où elle en concerne 19 pour cent, et *Persuasion*, pour 21,5 pour cent des occurrences, par rapport aux 11 pour cent de l'ensemble de l'œuvre. Cela s'explique aisément par la prédominance dans ces romans de la structure narrative de la révélation de l'anti-héros, à savoir les révélations du colonel Brandon au sujet de Willoughby (*SS* 204-211), la lettre de Darcy concernant Wickham (*PP* 196-203), et les explications de Mrs. Smith à propos de Mr. Elliot (*P* 198-211), et en revanche leur absence ou leur forme plus complexe ou détournée dans les

autres. Ainsi, dans *Northanger Abbey*, les révélations des « vrais caractères » d'Isabella Thorpe et du général Tilney sont importantes mais étrangement décentrées par rapport à la structure narrative du roman. La colère du général contre Catherine pour insuffisance de richesse et tromperie inconsciente à ce sujet se passe, pour employer une métaphore théâtrale, en coulisses, et le père d'Eleanor et de Henry, en tout état de cause, n'apparaît plus en aucune scène du roman, toutes ses actions étant résumées. En termes greimasien, le général n'est pas un anti-Sujet ni un anti-Destinateur, mais un Opposant, qui comme son contraire positif l'Adjuvant est l'équivalent en syntaxe narrative actantielle d'un complément circonstanciel dans la syntaxe de la phrase. De plus, pour présenter le problème en termes propres au genre du « conduct-book » ou simplement du roman féminin à intrigue amoureuse de l'époque, ni Isabella ni le général ne crée véritablement pour Catherine un choix à faire, comme c'est le cas lorsque l'héroïne doit choisir entre le héros et les valeurs qu'il représente, ou l'anti-héros et les valeurs négatives qu'il incarne. Isabella est certes une fausse meilleure amie et joue cyniquement avec les sentiments du frère de l'héroïne, mais même lorsque Catherine finit par s'exclamer « this has served to make her character better known to me than mine is to her » (*NA* 218/#17), occurrence de « character » qui tombe bien dans la sous-catégorie 2.(b), la jeune évaporée rencontrée à Bath n'a déjà plus guère d'importance dans l'intrigue. Ce choix figure d'une manière ou d'une autre dans les autres romans austéniens, mais dans *Mansfield Park* et *Emma* il est moins question de démasquer l'anti-héros pour d'autres raisons. Pour ce qui concerne le premier, Fanny Price dans son rôle d'héroïne marginale et incomprise voire souvent aux allures de martyre, condamnée à endurer et à se taire, n'est jamais vraiment en mesure de dénoncer Henry Crawford, son action la plus décisive étant de résister aux avances de l'anti-héros, qui finit en fait par se démasquer lui-même lorsqu'éclate le scandale de sa disparition avec Maria Rushworth naguère Bertram. Enfin, dans *Emma*, le plus bénin des anti-héros, Frank Churchill, ne se prête guère à de grandes formulations autour de l'infamie démasquée, et ce type d'emploi concernant la réalité du caractère comme entité à percer ou à révéler est en fait entièrement absent du quatrième roman d'Austen.

La sous-catégorie de la réalité à percer [2.(b)] repose sur une spécificité d'emploi plutôt que d'une véritable différence de sens, puisque le mot « character » en lui-même ne change pas de signification par rapport à l'ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu [2.(a)]. C'est en fait toujours la tournure cadrant le terme qui évoque la

notion de réalité percée ou à percer. De telles tournures reviennent cependant avec une telle récurrence qu'une sous-catégorie se justifie.

On trouve donc à six reprises dans l'œuvre la locution « real character » (*PP*^{#27}, #31, #49, #51 ; *MP*^{#62} ; *P*^{#37}), et il s'agit autant de fois d'« ouvrir les yeux » d'un personnage au « caractère » d'un autre (*SS*^{#14}, *SS*^{#15}, *SS*^{#32}, *PP*^{#49}, *PP*^{#50}, *PP*^{#39}). On peut noter que dans l'abondance d'exemples de cette catégorie qui figure dans *Pride and Prejudice*, cette enquête sur le caractère menée par Elizabeth Bennet, une des occurrences de « real character » est en fait ironique. De manière assez déroutante, elle survient lorsque Darcy évoque la propension à la distance ironique d'Elizabeth, et celle-ci répond à l'évocation de son ironie par un surcroît d'ironie :

“[...] I have had the pleasure of your acquaintance long enough to know, that you find great enjoyment in occasionally professing opinions which in fact are not your own.”

Elizabeth laughed heartily at this picture of herself, and said to Colonel Fitzwilliam, “Your cousin will give you a very pretty notion of me, and teach you not to believe a word I say. I am particularly unlucky in meeting with a person so well able to expose my real character, in a part of the world, where I had hoped to pass myself off with some degree of credit. [...]”

(*PP* 174/#27)

A un niveau, Elizabeth raille le phénomène social de la dénonciation du passé ignominieux et méconnu d'un individu, et le lecteur est censé comprendre qu'elle a sans doute à l'esprit les méfaits supposés de Darcy à l'égard de Wickham. A un autre niveau, il y a ici un effet de mise en abyme concernant cette convention de dévoilement du « vrai caractère » en tant que procédé narratif. Cette mise en abyme est générale et spécifique, puisque le procédé a déjà été employé une fois dans *Pride and Prejudice*, lors des fausses révélations de Wickham à propos de Darcy, et celles-ci ne tarderont pas à être corrigées par la lettre du héros au sujet de son accusateur.

Dans une autre formulation récurrente et marquante, il est question à trois reprises, toutes dans *Pride and Prejudice*, de « développer » le caractère d'un personnage, dans le sens premier d'enlever ce qui enveloppe ou d'étendre ce qui est plié ou enroulé. Dans le premier exemple, Elizabeth Bennet fait allusion à la fausse révélation du caractère de Darcy effectuée par Wickham. Il est à noter que la notion de décision quant au caractère apparaît dans le même passage. Elizabeth vient d'évoquer les efforts de Darcy pour mettre fin à la relation qui se développait entre Bingley et Jane Bennet :

“But it is not merely this affair,” she continued, “on which my dislike is founded. Long before it had taken place, my opinion of you was decided. Your character was unfolded in the recital which I received many months ago from Mr. Wickham. [...]”

(*PP* 191/#29)

Il y a une polysémie ici qui est d’autant plus marquante que les révélations en cause sont fausses. Cet exemple appartient bel et bien à la catégorie du dévoilement d’une réalité objective, le caractère d’un individu, qu’il a essayé de cacher, mais il recèle également d’autres dimensions. Son sémantisme principal est confirmé dans les deux autres exemples employant la même formulation, qui concernent tous deux la révélation, vraie cette fois-ci, du caractère de Wickham. Le premier figure dans la lettre de Darcy et le deuxième survient dans la narration de la découverte par Elizabeth de la fuite de Lydia. Le terme « developement » (orthographe d’Austen) dans ce dernier est à comprendre comme synonyme d’« unfolding », comme en fait le contraire d’« envelopper » et non pas au sens d’« approfondissement » ou d’« élaboration » :

“[...] Here again I shall give you pain—to what degree you only can tell. But whatever may be the sentiments which Mr. Wickham has created, a suspicion of their nature shall not prevent me from unfolding his real character. [...]”

(*PP* 200/#31)

When to these recollections was added the developement of Wickham’s character, it may be easily believed that the happy spirits which had seldom been depressed before, were now so much affected as to make it almost impossible for her to appear tolerably cheerful.

(*PP* 213/#34)

« Unfolding » ou « developement » suggèrent des notions d’ouverture, de pénétration comme on le trouve ailleurs dans les occurrences *SS*^{#17} (« You have something to tell me of Mr. Willoughby, that will open his character further ») ou *P*^{#26} (« [Elizabeth Elliot’s] character might never have been penetrated by Mr. Elliot »), et dans le deuxième exemple, *PP*^{#31}, il y a même une coïncidence frappante de terminologie entre la révélation d’un caractère et l’ouverture de la lettre qui l’effectue. On le voit dans les premiers paragraphes du chapitre suivant la lettre, lorsque Elizabeth médite sa première lecture hâtive de cette dernière, et finit par la reprendre impulsivement : « it would not do; in half a minute the letter was unfolded again, and [...] she again began the mortifying perusal of all that related to Wickham » (*PP* 205). A l’ouverture de la lettre

correspond l'« ouverture » du caractère réel de l'anti-héros. Mais les termes « unfold », et « developement » dans le même sens, renvoient littéralement à une sorte de dépliage, à une conception du caractère comme se déployant le long d'un récit, surtout dans la formulation « Your character was unfolded in the recital which I received many months ago » (*PP* 191/#29). Le sens premier d'un accès au noyau véritable de l'être d'un individu est donc parasité par une autre image qui resitue le caractère dans la représentation narrative et le rapproche à la fois de la perception sociale et de la mise en abyme. Dernier aspect, la fragilité du caractère en tant que perception sociale et comme sous-produit d'un récit est bien sûr soulignée dans l'exemple *PP*#29 par le fait que le récit raconté par Wickham s'avèrera bientôt fictif.

Ces trois occurrences démontrent une complexité inattendue dans la conceptualisation de la réalité du caractère, et confirment le brouillage des frontières entre les catégories de sens constatées ailleurs. Mais la variété d'autres exemples relevant de cette sous-catégorie témoigne d'un type d'emploi bien actif. On trouve ainsi à deux reprises la tournure « to be deceived in someone's character » (*NA*#15, *PP*#32). Le colonel Brandon déclare de façon mémorable à Elinor Dashwood, à propos de Willoughby, « His character is now before you » (*SS*#18). On fait preuve de « discernement » et de « pénétration » (*P*#49) concernant le caractère, comme le fait Anne Elliot et comme Lady Russell n'a pas su le faire, le rapprochement ici des termes « discernment » et « penetration » étant conforme à l'emploi ailleurs de la collocation « character [...] penetrated » (*P*#26) déjà évoquée plus haut. Elinor Dashwood parle à Marianne de « découverte d'un caractère » à propos de Willoughby (« discovery of his character », *SS*#16), et Edward sera plus tard « éclairé » quant au caractère de Lucy Steele (« enlightened on her character », *SS*#32). Elizabeth Bennet demande à sa sœur Jane si elle doit « faire comprendre » le caractère de Wickham à leur entourage (« make our acquaintance in general understand Wickham's character », *PP*#36), et le narrateur de *Mansfield Park* constate que Fanny Price et Sir Thomas Bertram ont chacun leur ignorance : « Fanny was not in the secret of her uncle's feelings, Sir Thomas not in the secret of Miss Crawford's character » (*MP*#61).

La sous-catégorie de « character » comme réalité à découvrir [2.(b)] se distingue des autres sens de la catégorie enveloppante [2.] de deux manières. D'une part, comme on l'a vu, il constitue un pendant logique à la perception sociale dans la mesure où la révélation

est la correction de l'image que l'individu concerné a réussi à faire accepter par la société jusque-là, et la métaphore du dépliage ou du déploiement du caractère trouble justement la frontière entre les catégories, même si la signification du mot « character » dans ce type d'emploi le place indéniablement du côté de la réalité objective du caractère. Deuxièmement, on peut défendre l'idée que cet usage relève moins d'une véritable conception psychologique de l'individu que d'une simple fonction narrative. Loin de suggérer une quelconque intériorité ou profondeur dans la représentation du sujet, ces métaphores de pénétration, d'ouverture, et de découverte sont en fait asservies à la nécessité d'opérer une transformation fondamentale, présente dans des récits bien plus primitifs et totalement dépourvus de psychologie, transformation dont on pourrait dire qu'elle relève en sémiotique de la catégorie sémantique /dissimulé vs révélé/. L'essai de la pantoufle de vair dans « Cendrillon » ne révèle ainsi rien de plus que le fait qu'elle est bien l'héroïne et que ses sœurs ne le sont pas. Le Sujet narratif se trouve simplement reconnu comme tel, en opposition au poste actantiel de l'anti-Sujet auquel sont rattachés en contrepartie les deux acteurs que sont les méchantes sœurs. Dans les romans d'Austen, les épreuves concernent évidemment des valeurs axiologiques plutôt que des pantoufles ou autres objets, ce qui enrichit le processus de révélation, mais ces emplois du terme « character » comme l'au-delà du masque n'évoquent pas en eux-mêmes une construction du personnage ou une conception psychologique du caractère.

« Character » et la réalité stable de l'individu

Jane Austen n'est pas un écrivain radical, ou secrètement radical, mais on décèle bien dans son œuvre les transformations de son époque, et par conséquent l'emprise culturelle toujours croissante d'une représentation bourgeoise de l'individu, même si cette représentation est elle-même multiple et traversée de contradictions, donc problématique à cerner.

Semblable représentation comprend ainsi des conceptions du moi que l'on pourrait appeler kantienne dans la mesure où elles mettent en avant une volonté et un sens du devoir qui transcendent les sensations et le vécu immédiat. La philosophie de Kant se

fonde précisément sur le rejet des sensations comme guides de l'action, en raison du manque de fiabilité des phénomènes observés, au profit de la volonté, du devoir, et de la raison. L'impératif catégorique énoncé par Kant dans la deuxième section des *Fondements de la métaphysique des mœurs* (1785) est ainsi « agis toujours d'après une maxime telle que tu puisses vouloir qu'elle devienne en même temps une loi universelle »¹. La logique kantienne veut que l'on se conduise non pas en considérant son action comme le moyen d'obtenir telle ou telle chose, mais comme si en agissant on légiférait.

En même temps, depuis Rousseau ces représentations plus individualistes tendent également à insister sur l'éducation et sur la formation de l'individu, et attribuent donc à celui-ci une certaine malléabilité. A cette époque un changement culturel dans la représentation du moi a bien lieu, changement qui fait écho aux bouleversements politiques spectaculaires en Amérique et en France. Mais cette représentation de l'individu qu'on peut qualifier de bourgeoise est tirillée entre deux pôles contradictoires. L'un met en avant le libre arbitre. L'autre est l'idée selon laquelle le caractère n'est pas prédéterminé à la naissance ou par le rang hérité, et que toute impression de supériorité de caractère dans les strates dominantes de la société, si tant est que tel ou tel aristocrate génère une telle impression, n'est dû qu'à des privilèges en matière d'éducation et d'instruction. Le fait que, paradoxalement, les couches aristocratiques entament à cette époque une réflexion profonde sur l'éducation dont elles bénéficient démontre seulement à quel point l'idée de l'importance de la formation de l'esprit pénètre désormais tous les échelons de la société. Plus tard cette extension déviante de l'idéologie bourgeoise qu'est le marxisme résoudra à sa façon l'hésitation entre libre arbitre et détermination par l'environnement, en tranchant en faveur du déterminisme. Mais dans l'individualisme montant de l'époque de Jane Austen, le problème demeure irrésolu, comme il l'est d'ailleurs encore aujourd'hui dans la pensée occidentale.

Il faut noter également qu'à la période de la Régence et notamment dans l'écriture

¹ « Der kategorische Imperativ ist also nur ein einziger und zwar dieser: handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde ». Immanuel KANT, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), deuxième partie, « Übergang von der populären sittlichen Weltweisheit zur Metaphysik der Sitten ».

d'Austen, la représentation forte de l'individu comme possesseur de lui-même et libre de ses actes n'est pas le monopole des démocrates. Dans *Pride and Prejudice* et *Emma*, même, l'autorité de Darcy et de George Knightley apparaît comme magnifiée par leur indifférence aux caprices de l'opinion publique. Burke avait donné la formule la plus marquante de l'argument selon lequel l'Etat et l'autorité de manière générale ont besoin de la propriété héritée pour être à l'abri des humeurs de l'opinion, mais à l'époque où Austen commençait à écrire sérieusement, dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle, cet argument relevait de la propriété intellectuelle publique pour toute une couche de la société, et son influence est partout présent dans ses romans. Austen n'est pas une disciple de Burke, mais le passage suivant des *Reflections* pourrait parfaitement résumer son attitude envers l'autorité, attitude de Tory modérée et interrogative dont tous ses récits sont imprégnés :

Let [...] large proprietors be what they will, and they have their chance of being amongst the best, they are at the very worst, the ballast in the vessel of the commonwealth. For though hereditary wealth, and the rank which goes with it, are too much idolized by creeping sycophants, and the blind abject admirers of power, they are too rashly slighted in shallow speculations of the petulant, assuming, short-sighted coxcombs of philosophy. Some decent regulated pre-eminence, some preference (not exclusive appropriation) given to birth, is neither unnatural, nor unjust, nor impolitic.¹

Même la place du plus futile des aristocrates créés par Austen, Sir Walter Elliot, semble assurée dans cette représentation de la propriété terrienne comme lest ou source de stabilité dans le fonctionnement de la société et de l'Etat. De fait, rien ne se passe dans *Persuasion* qui déshonorerait publiquement le baronet. Certes, les priorités d'Anne Elliot sont délibérément opposées à celles de Lady Russell, qui cherche à protéger Sir Walter de ses difficultés financières tout en sauvegardant l'apparence de dignité aristocratique de ce dernier, alors que pour Anne, la seule dignité qui compte viendrait d'un désendettement de la famille (P 12-13). Mais il faut noter que même pour Anne il est question de la dignité de la famille, et que si elle désire « une réformation plus complète, une libération plus rapide des chaînes de la dette, une attitude plus indifférente envers tout sauf la justice et l'équité » (P 12), c'est bien une réforme que souhaite cette héroïne elle-même

¹ BURKE, *Reflections*, op. cit. 52.

aristocratique, un renouvellement et non pas la disparition de sa classe. Les critères on ne peut plus paternalistes qui sous-tendent son approbation des Croft en tant que locataires de Kellynch-Hall le démontrent :

[S]he had in fact so high an opinion of the Crofts, and considered her father so very fortunate in his tenants, felt the parish to be so sure of a good example, and the poor of the best attention and relief, that however sorry and ashamed for the necessity of the removal, she could not but in conscience felt that they were gone who deserved not to stay, and that Kellynch-hall had passed into better hands than its owners.

(P 125)

Le fait qu'Anne elle-même est assidue dans l'accomplissement des mêmes devoirs paternalistes incombant à son rang se glisse discrètement dans la narration un peu plus loin dans l'épisode du retour à Kellynch-Hall, où il est question d'une visite éventuelle de la part du capitaine Benwick : « Lady Russell could not hear the door-bell without feeling that it might be his herald; nor could Anne return from any stroll of solitary indulgence in her father's grounds, or any visit of charity in the village, without wondering whether she might see him or hear of him » (P 133). Ces actes de charité dans le village visent à légitimer l'aristocratie. Enfin, l'attitude d'Anne envers Mrs. Clay semble exclure toute adhésion à l'« humeur peu féodale de l'époque » (« the unfeudal tone of the present day », P 139) mentionnée dans le roman, formule que Claudia Johnson prend comme titre de son chapitre sur *Persuasion* défendant l'idée d'un tournant radicalisant dans le dernier roman d'Austen.

Une telle conception du dernier texte achevé de l'auteur paraît excessive. *Persuasion* est le premier et le seul roman de la vie d'Austen écrit entièrement en dehors des longues années de guerre avec la France napoléonienne, et Austen y prend certes davantage de risques. L'hystérie anti-jacobine pesa certainement moins sur sa création que sur les autres romans. Toujours est-il que la méfiance qu'inspire Mrs. Clay peut laisser perplexe un lecteur moderne. Le « danger » que la famille encourt de la part de ce personnage, et de ses deux enfants (P 15), est peut-être concret et financier à l'instar du sort des sœurs Dashwood dans *Sense and Sensibility*, à cette différence près que Marianne et Elinor sont coupées de la fortune de leur père au bénéfice de la famille de son fils par son premier mariage, leur mère à elles étant sa deuxième épouse. Le narrateur de *Persuasion*, en tout état de cause, n'est jamais explicite à ce sujet, se bornant à remarquer, dans un passage où

le point de vue d'Anne est adopté, que si Mrs Clay et Sir Walter venaient à se marier, « Elizabeth serait bien plus à plaindre qu'elle » (« Elizabeth [...] would be so much more to be pitied than herself », *P* 34). La menace semble bien davantage être celle de l'idée que la famille puisse être contaminée par une arriviste peu scrupuleuse. Si dans *Persuasion* la vanité aristocratique de Sir Walter fait l'objet d'une satire impitoyable, la seule réussite individuelle qui est louée explicitement ou implicitement est celle la moins risquée possible pour un écrivain globalement situé dans le camp conservateur, à savoir la réussite individuelle des héros de la guerre maritime contre Napoléon. Les emplois de « character » relevant d'une notion d'individu fort sont donc à analyser en gardant à l'esprit la sympathie certaine d'Austen pour cette formule de Burke sur les conséquences de l'abandon de tout respect de la tradition : « the commonwealth itself would, in a few generations, crumble away, be disconnected into the dust and powder of individuality, and at length dispersed to all the winds of heaven »¹.

Austen en tout cas voit la hiérarchie aristocratique comme une source potentielle d'autorité désintéressée. L'aristocrate peut être kantien, dans la mesure où sa position lui permet de réfléchir en termes de devoir et non pas en termes de gain ou d'opinion publique. « We neither of us perform to strangers », affirme Darcy en parlant dans le contexte immédiat de la réticence d'Elizabeth à jouer du piano en public, ou de sa propre aversion vis-à-vis des bals et d'autres situations où il faut s'efforcer de plaire (*PP* 176). Mais cette remarque résume bien également l'indépendance très kantienne du raisonnement moral de Darcy, tout comme celle de George Knightley. C'est à ce dernier que pense visiblement Emma à la fin du passage suivant, passage qui fait écho au rechignement de Darcy à courir après la bonne opinion de tout le monde. L'héroïne déplore la dépendance de Mr. Weston à cet égard, son besoin de l'amitié de chacun :

Emma perceived that her taste was not the only taste on which Mr. Weston depended, and felt that to be the favourite and intimate of a man who had so many intimates and confidantes, was not the very first distinction in the scale of vanity. She liked his open manners, but a little less of open-heartedness would have made him a higher character. General benevolence, but not general friendship, made a man what he ought to be. She could fancy such a man.

(*E* 319/#28)

¹ BURKE, *Reflections*, *op. cit.* 96.

Les deux personnages qui servent à établir ce contraste ne sont en rien choisis au hasard, et l'opposition est particulièrement nette ici entre l'indépendance de jugement de l'aristocratie incarnée par Knightley d'une part et d'autre part l'instabilité qui est le lot de l'argent nouveau, représenté par Mr. Weston.

Knightley se fait même le porte-parole d'une certaine conception du sujet fondé sur la raison et la volonté, et instaure tôt dans le roman une grille d'interprétation de ses actions contrastées avec celles de Churchill qui n'est jamais démentie par les événements du récit. Dans la scène suivante, avant l'arrivée de Frank et donc constituant une sorte de contrat interprétatif pour la suite, Emma et Knightley débattent de la brusque décision par l'anti-héros bénin du roman de ne pas venir présenter ses respects à son père Mr. Weston, dont le mariage précède de peu le début de l'histoire d'*Emma*. L'héroïne tente de défendre Churchill en suggérant qu'il a peut-être subi des pressions de la part de sa tante, Mrs. Churchill :

“[...] We ought to be acquainted with Enscombe, and with Mrs. Churchill's temper, before we pretend to decide upon what her nephew can do. He may, at times, be able to do a great deal more than he can at others.”

“There is one thing, Emma, which a man can always do, if he chooses, and that is, his duty; not by manœuvring and finessing, but by vigour and resolution. It is Frank Churchill's duty to pay this attention to his father. He knows it to be so, by his promises and messages; but if he wished to do it, it might be done. A man who felt rightly would say at once, simply and resolutely, to Mrs. Churchill—'Every sacrifice of mere pleasure you will always find me ready to make to your convenience; but I must go and see my father immediately. I know he would be hurt by my failing in such a mark of respect to him on the present occasion. I shall, therefore, set off to-morrow.'—If he would say so to her at once, in the tone of decision becoming a man, there would be no opposition to his going.”

(E 146)

Emma répond adroitement qu'il y aurait peut-être quelque opposition à son retour, et comme elle le fait remarquer à Knightley, Churchill, à la différence du héros, n'est précisément pas indépendant. Il reste que Knightley n'en incarne que doublement le principe qu'il énonce ici, par sa volonté de le mettre en œuvre, mais aussi et peut-être surtout parce qu'il est en mesure d'agir ainsi. On peut au passage remarquer la présence du terme on ne peut plus significatif dans *Emma*, concernant le caractère et le personnage, qu'est « décision », terme qui restera tout aussi important dans la poursuite de cette réflexion sur le caractère stable dans le prochain, et dernier roman d'Austen, *Persuasion*.

Dans *Sense and Sensibility*, le colonel Brandon et même, à sa façon, Edward Ferrars, font preuve d'une obéissance également parfaitement kantienne au devoir. Le colonel fait ce que le devoir exige concernant la jeune Eliza (SS 208-211), révélant en même temps qu'il s'est gardé avec dignité de s'immiscer dans les affaires de Marianne jusqu'à ce que la divulgation de la vérité paraisse utile. Pour sa part, Edward refuse de se défaire de sa promesse envers Lucy Steele alors qu'il ne ressent rien pour elle et que sa mère menace de le désavouer financièrement (SS 266-268, 270). Dans une figure typiquement austérienne de jugements croisés, le colonel valide simultanément la stabilité du caractère d'Edward et celle du sien en lui proposant la cure de Delaford (SS 282-283, 288-290), proposition qui est une nouvelle occasion de faire son devoir. Dans *Mansfield Park*, les valeurs fondamentales représentées par Sir Thomas ne sont pas réellement mises en cause. Le point de vue de Fanny n'apprend au lecteur, et les événements du récit ne finissent par apprendre à Sir Thomas, que la cécité de ce dernier concernant deux menaces pour le domaine et pour l'ordre social sur lesquels il règne. L'une de ces menaces est le mode d'éducation de ses filles, et l'autre est, pour parler en termes d'archétypes propriens, la présence d'un traître dans le royaume, en la personne de Henry Crawford.

Plus significatif encore, le texte commencé par Austen après *Persuasion*, à savoir *Sanditon*, ne semble pas poursuivre une direction franchement individualiste ou démocratique. Ces premières pages d'œuvre inachevée paraissent certes augurer mal du caractère de l'aristocrate égoïste et avare qu'est Lady Denham, mais la caricature de l'individu énergique incarnée par Diana Parker, ou celle de l'homme de sentiment et philosophe verbeux représentée par Sir Edward Denham, n'épargnent pas davantage les valeurs du camp radical ou même modérément démocratique. Même le mélange de bonhomie, d'enthousiasme et d'optimisme du promoteur avant l'heure Mr. Parker ne bénéficie guère de plus qu'une simple tolérance amusée. Quant au regard apparemment fiable autour duquel la narration s'organise, en tout cas jusqu'au moment où le texte est interrompu, le regard de Charlotte Heywood, ses références sont celles d'une famille de la petite aristocratie rurale. Cette petite aristocratie, ou gentry, est le territoire dans lequel on sent le plus souvent dans les romans d'Austen que l'auteur se reconnaît. On imagine mal, en tout cas, Anne Elliot donner sa bénédiction comme elle le fait pour les Croft à des locataires de Kellynch-Hall qui ressembleraient à Diana Parker, ou même à Mr. Parker.

Au fond, l'avantage pour Austen d'un couple issue de la marine, dans la construction du récit de *Persuasion*, est que précisément elle peut représenter les Croft comme des personnes mues par le devoir, fonctionnant en dehors et au-dessus de l'économie et des considérations économiques. Dans la même perspective, le plus grand tort de Sir Walter, comme en témoigne l'exceptionnelle sévérité d'Anne à ce sujet, est de s'être endetté, et ainsi de s'être rendu incapable de remplir sa fonction sociale et morale. Sir Walter s'est mis à la merci de l'argent, hantise de la littérature des classes dominantes de l'époque où le croque-mitaine de l'endettement revient si régulièrement¹.

Dans l'analyse des diverses collocations associées aux emplois de « character » relevant de l'ensemble des traits psychiques et moraux de l'individu [2.(a)] et de cet ensemble conçu comme stable et persistant [2.(c)] il faut tenir compte de ces différentes visions du moi comme une réalité psychologique plus ou moins mue par la volonté et par le devoir ou inversement influencée par l'environnement et par l'expérience de vie. Pour la sous-catégorie emplois renvoyant de manière neutre à l'ensemble des traits psychiques et moraux d'un individu [2.(a)], beaucoup de formulations peuvent passer presque inaperçues tant elles sont conformes aux notions les plus couramment rattachées à « caractère » aujourd'hui. Elles sont très bien représentées dans *Pride and Prejudice* : des vingt-six exemples d'associations lexicales spécifiques relevées pour la sous-catégorie, douze sont présentes dans le deuxième roman publié par Austen. C'est également le roman dans lequel on constate le plus d'occurrences pour la catégorie en termes absolus, vingt-trois cas, contre vingt-et-un, dix-sept, quatorze, neuf et cinq pour *Mansfield Park*, *Emma*, *Persuasion*, *Sense and Sensibility* et *Northanger Abbey* respectivement. Ce constat change peu du point de vue du pourcentage du nombre total d'occurrences dans le texte. *Pride and Prejudice* présente une proportion très élevée d'exemples dans cette sous-catégorie (37 pour cent), devancée seulement par les 39 pour cent d'*Emma*, et se situant au-dessus des 32 pour cent que représente cette sous-catégorie dans l'ensemble de l'œuvre. On peut se demander s'il s'agit là du reflet d'un intérêt particulier pour l'individu en lui-même dans ce roman où Elizabeth Bennet déclare à Lady Catherine de Bourgh, en termes rappelant la Déclaration d'indépendance américaine, et certainement

¹ Voir *supra*, 145.

de manière très peu kantienne, « I am only resolved to act in that manner, which will, in my own opinion, constitute my happiness, without reference to *you*, or to any person so wholly unconnected with me » (*PP* 358). Ce passage est sans aucun doute un de ceux qui font de *Pride and Prejudice* pour bien des lecteurs, y compris l'auteur du présent travail, peut-être le plus étonnant des romans d'Austen. Mais le fait est que le terme « character » n'est pas seulement particulièrement abondant dans *Pride and Prejudice*, y figurant de façon significative plus souvent que dans les autres romans, mais frappe également par la grande variété de ses emplois. *Pride and Prejudice* semble bien être un récit consacré à l'exploration d'un caractère, et à l'exploration systématique de l'idée du caractère, à de multiples niveaux.

Sur le plan du caractère comme simple ensemble de traits psychiques et moraux, l'idée de l'« étude » du caractère est récurrente. Dans *Pride and Prejudice* il en est ainsi question non seulement lorsque Bingley qualifie Elizabeth de sorte d'étudiante ou d'enquêtrice dans ce domaine (*PP* 9/[#]42), mais également au moment où l'héroïne Charlotte Lucas parle de la progression des relations entre Bingley et Jane Bennet. La « compréhension » de caractère est aussi évoquée. Dans ce passage, alors que Charlotte explique ce qu'elle considère comme une attitude réaliste envers le mariage et affirme que Jane devrait tout faire afin de séduire Bingley rapidement, Elizabeth estime au contraire que rien ne presse et qu'un temps est nécessaire pour savoir d'abord à qui sa sœur a affaire :

“Your plan is a good one,” replied Elizabeth, “where nothing is in question but the desire of being well married; and if I were determined to get a rich husband, or any husband, I dare say I should adopt it. But these are not Jane’s feeling; she is not acting by design. As yet, she cannot even be certain of the degree of her own regard, nor of its reasonableness. She has known him only a fortnight. She danced four dances with him at Meryton; she saw him one morning at his own house, and has since dined in company with him four times. This is not quite enough to make her understand his character.”

“Yes; these four evenings have enabled them to ascertain that they both like Vingt-un better than Commerce; but with respect to any other leading characteristic, I do not imagine that much has been unfolded.”

“Well,” said Charlotte, “I wish Jane success with all my heart; and if she were married to him to-morrow, I should think she had as good a chance of happiness, as if she were to be studying his character for a twelve-month. Happiness in marriage is entirely a matter of chance. If the dispositions of the parties are ever so well known to each other, or even so similar beforehand, it does not advance their felicity in the least. They always continue to grow sufficiently unlike afterwards to have their share of vexation; and it is better to know as little as possible of the defects of

the person with whom you are to pass your life.”

(PP 22-23/#6, #7)

On peut d’abord noter, au passage, la présence ici de la notion de dépliage du caractère dans la formule « [...] not [...] much has been unfolded », associée ailleurs aux emplois de « character » comme réalité à percer [2.(b)] (PP#29, #31, et aussi #34). On voit à nouveau que les frontières entre les différents aspects de la notion sont souvent fragiles. Ensuite, ce passage est frappant par son utilisation du support de l’intrigue fondé sur le mariage pour explorer le concept de caractère. L’étude et la compréhension de celui-ci sont évoqués dans le contexte du choix du partenaire. Tout au début de *Pride and Prejudice*, cette même idée est évoquée concernant ce que Mrs. Bennet peut bien comprendre, c’est-à-dire peu de chose, du caractère de son mari : « the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character » (PP 5/#1). Même la construction causative est identique à celle observée dans la phrase « This is not quite enough to make her understand his character », de la conversation d’Elizabeth et de Charlotte, renforçant l’impression d’une continuité de préoccupation dans le roman. *Pride and Prejudice* tire pleinement profit de l’intrigue à mariage pour examiner à fond le problème du caractère, en utilisant la grille de la compatibilité conjugale comme outil pour l’explorer.

L’idée d’« opposition de caractère », certes, est employée concernant Bingley et Darcy (PP#5), alors que dans *Sense and Sensibility* la formule survient pour aborder la différence de disposition entre Marianne et le colonel Brandon (SS#3), mais inversement la « ressemblance » de caractère figure bien dans *Pride and Prejudice*. Il s’agit alors d’une ressemblance et d’une compatibilité seulement imaginée, par un Mr. Collins qui comme toujours semble citer une formule qu’il a lue quelque part, peut-être sur la méthode à suivre afin de se prévenir contre tout désagrément dans une félicité conjugale bien ordonnée :

“[...] Only let me assure you, my dear Miss Elizabeth, that I can from my heart most cordially wish you equal felicity in marriage. My dear Charlotte and I have but one mind and one way of thinking. There is in every thing a most remarkable resemblance of character and ideas between us. We seem to have been designed for each other.”

(PP 216/#35)

L'ironie dramatique est de plus très appuyée ici, Mr. Collins ne se doutant en rien de la vraie attitude de Charlotte concernant le mariage et concernant lui-même. Que l'idée de ressemblance de caractère soit ainsi malmenée de deux façons différentes, par les platitudes complaisantes de Mr. Collins et par l'ironie de la situation ici, incite à la méfiance quant à de telles facilités de structuration de la pensée dans ce domaine. De fait, ayant commencé dans des questions de compréhension, d'étude, d'opposition et de ressemblance de caractère, le récit de *Pride and Prejudice* prendra progressivement de la distance par rapport à de tels schémas faciles. Dans le premier tome du roman, cependant, Elizabeth touche également à la question des qualités et des défauts de caractère, mais il est vrai avec un ton à moitié ludique qui suggère une approche délibérément simpliste du sujet. Elle devient plus sérieuse vers la fin de l'échange :

“[I]t has been the study of my life to avoid those weaknesses which often expose a strong understanding to ridicule.”

“Such as vanity and pride.”

“Yes, vanity is a weakness indeed. But pride—where there is real superiority of mind, pride will always be under good regulation.”

Elizabeth turned away to hide a smile.

“Your examination of Mr. Darcy is over, I presume,” said Miss Bingley;—“and pray what is the result?”

“I am perfectly convinced by it that Mr. Darcy has no defect. He owns it himself without disguise.”

“No”—said Darcy, “I have made no such pretension. I have faults enough, but they are not, I hope, of understanding. My temper I dare not vouch for.—It is I believe too little yielding—certainly too little for the convenience of the world. I cannot forget the follies and vices of others so soon as I ought, nor their offences against myself. My feelings are not puffed about with every attempt to move them. My temper would perhaps be called resentful. My good opinion once lost is lost for ever.”

“That is a failing indeed!”—cried Elizabeth. “Implacable resentment is a shade in a character. But you have chosen your fault well.—I really cannot laugh at it. You are safe from me.”

“There is, I believe, in every disposition a tendency to some particular evil, a natural defect, which not even the best education can overcome.”

(PP 59/#12)

Cette discussion met le caractère comme ensemble de traits psychiques et moraux, « character » présenté comme synonyme de « disposition » par Darcy, bien au centre des problèmes abordés par le roman. Plus tard Elizabeth sera qualifiée d' « observatrice » ou « enquêtrice » du caractère ; ici elle conduit un « examen » de caractère. L'échange soulève en même temps l'opposition entre nature et culture. L'idée avancée ici par Darcy, que l'éducation ne modifie pas tout dans le caractère, que le caractère est au moins en

partie une disposition de départ, s'oppose dans le réseau conceptuel du roman à l'importance de la formation, en particulier à l'égard de Lydia. Au passage, on peut également noter qu'une des caractéristiques que Darcy s'attribue, celle de ne pas être le jouet de tous les vents pour ce qui concerne ses sentiments envers les autres, et qui du point de vue d'Elizabeth apparaît comme un défaut pour l'instant, deviendra avec la relecture ultérieure du personnage Darcy une qualité et un élément fondamental de son autorité. Mais ce qui frappe le plus dans ce débat est en fait son traitement délibérément sommaire et légèrement ironique des qualités et défauts personnels, faciles à nommer et à cataloguer, comme si chaque individu pouvait se réduire à deux listes. La fascination pour le caractère à l'époque de la vie de Jane Austen est à la fois exprimée et quelque peu raillée. Le procédé est d'autant plus efficace que le débat, depuis le début du roman et la conversation entre Charlotte et Elizabeth, se situe clairement dans le contexte du marché du mariage, ici ressenti dans le regard intense posé sur Darcy par Miss Bingley et, avec détachement pour l'instant mais aussi avec une certaine fascination agacée, par Elizabeth. Si au XVIII^e siècle la notion de possession progresse dans tous les domaines y compris la possession de propriétés ou qualités personnelles, dans le contexte du marché marital ces attributs apparaissent souvent comme ce que l'individu a précisément à vendre. L'ironie subtile d'Austen invite à prendre de la distance par rapport à de telles idées réductrices et trop commodes du caractère, « character as commodity », pourrait-on même dire en anglais.

La même question des caractéristiques idéales pour le partenaire conjugal prend une certaine importance dans *Persuasion*, où elle est abordée du point de vue de l'homme, le capitaine Wentworth en l'occurrence, qui semble attiré par la qualité de la fermeté et de la décision chez Louisa Musgrove (*P* 87/#15). Cette évocation des traits préférables ou non chez le futur époux finit par sembler suspecte dans *Persuasion*, où Wentworth s'avère être allé un peu vite en besogne dans son analyse de la personnalité de Louisa. Quant à *Pride and Prejudice*, ses collocations pour le sens d'ensemble de traits moraux et psychiques [1.(a)] cessent à la longue de faire référence à la compréhension du caractère et à des concepts rationaux à son égard comme l'opposition ou la ressemblance, et virent vers la méprise de caractère (*PP*#42). Alors qu'au début Elizabeth cherche à « illustrer » (*PP*#16) et à « distinguer » (« make out », également *PP*#16) le caractère de Darcy, son affection grandissante pour lui semble aller de pair avec une vision plus souple de l'objet

de son enquête initiale. De fait, la réalité à dimensions multiples du caractère de Darcy contraste fortement avec la réalité percée du caractère de Wickham. Le caractère dévoilé de ce dernier existe en termes narratifs plus fonctionnels, en termes du passage sémantique du dissimulé au révélé.

Si dans *Pride and Prejudice* l'analyse de « character » comme ensemble de traits psychiques et moraux [1.(a)] tend vers la méfiance vis-à-vis des catégories faciles, après les évocations un peu simplistes de ses premiers chapitres, dans *Persuasion* le narrateur fait tout de même référence à une véritable connaissance de l'autre :

There they returned again into the past, more exquisitely happy, perhaps in their re-union, than when it had been first projected; more tender, more tried, more fixed in a knowledge of each other's character, truth, and attachment; more equal to act, more justified in acting.

(P 240/#45)

Et Wentworth affirme quelque pages plus loin, pour expliquer son hésitation à faire part à Anne de ses sentiments : « I could not derive benefit from the late knowledge I had acquired of your character » (P 244-245/#47). On peut d'abord noter la formulation de la première citation, très conforme à la conception greimasienne du personnage, avec la fixation comme transformation du faire en être, et l'idée d'éprouver le caractère : « more tried, more fixed in a knowledge of each other's character ». Mais au-delà de ce nouveau glissement potentiel entre d'une part la réalité supposée de la personnalité [2.(a)] et d'autre part la mise en récit de l'autre constamment opérée par la conscience humaine, on voit ici l'intérêt porté dans *Persuasion* à la possibilité de caractères réels, stables, et persistants. Il faudra revenir sur cette question de la stabilité et de la cohérence du caractère, qui concerne spécifiquement les emplois du terme de type [2.(c)] pour les besoins de la présente étude, et qui est une question largement explorée dans le dernier roman achevé par Austen.

Certaines collocations relevant de la sous-catégorie de l'ensemble des traits psychiques et moraux [2.(a)] insistent sur des aspects très spécifiques de l'idée de caractère. Dans l'exemple E #17, « it was rather to be supposed that Miss Taylor had formed Miss Woodhouse's character, than Miss Woodhouse Miss Taylor's », tout comme dans E#40 et P#11, où il est question de l'amélioration du caractère ou de la personnalité, on note la présence du concept de l'individu comme marqué et pétri par sa vie. On voit

dans cet aspect de l'idée du « caractère » encore valable encore aujourd'hui, l'élasticité de la métaphore du marquage. Il ne s'agit pas ici du marquage de l'individu en termes de construction d'une représentation qui puisse être lue et comprise par autrui, comme dans la catégorie de la perception sociale [1]. Le marquage du caractère est ici la forme donnée à un ensemble de propensions à se comporter de telle ou telle manière, forme donnée plus précisément par l'influence d'autrui (dans *E*[#]17 et *E*[#]40 les influences respectives de Miss Taylor sur Emma et de Jane Fairfax sur Frank Churchill). Dans *P*[#]11, il s'agit également d'influence, dans ce cas celle qu'aurait pu exercer sur Charles Musgrove une épouse hypothétique autre que la sœur d'Anne Elliot, Mary, et supérieure en intelligence et en disposition à cette dernière.

La présence de ce type de collocation va dans le sens des nombreux développements et commentaires des narrateurs austéniens sur le thème de l'éducation. On a vu que cette conception du caractère concurrence souvent les éléments comiques dans la construction d'un personnage, par exemple dans le cas de Mr. Collins, dont la formation du caractère est expliquée (*PP* 70)¹. Il en va de même, pour prendre un autre exemple, des éléments comiques du caractère d'Emma Woodhouse, dont le développement est exposé en termes d'enchaînements de cause à effet dès la première page d'*Emma*. Plus spécifiquement, le thème de l'éducation des jeunes personnes est présent partout, du rôle des romans dans *Northanger Abbey* aux méditations sur l'éducation des demoiselles Bertram dans *Mansfield Park* (*MP* 463), ou encore aux allusions à la didacticienne et psychologue de l'enfance avant l'heure Madame de Genlis, dans *Emma*, lorsqu'il est question de l'enfant que Mrs. Weston vient de mettre au monde : « “[Mrs. Weston] has had the advantage, you know, of practising on me,” [Emma] continued—“like La Baronne d'Almane on La Comtesse d'Ostalis, in Madame de Genlis' *Adelaide and Theodore*, and we shall now see her own little Adelaide educated on a more perfect plan.” » (*E* 461)². Il ne faut pas oublier non plus les très nombreuses allusions aux négligences de Mr. Bennet concernant l'éducation de Lydia (*PP* 213, 231, 236-237, 280, 283, 299).

On peut cependant faire un certain nombre de remarques à propos de cet apparent

¹ Voir *supra*, 344-345.

² L'œuvre concernée est *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'Éducation* (1782), par Caroline Stéphanie Félicité Ducrest, Comtesse de GENLIS (1746-1830). Elle fut traduite et publiée en anglais en 1783, sous le titre *Adelaide and Theodore*.

intérêt pour ce qu'on peut appeler le marquage psychologique de l'individu. D'abord, sur les deux cent soixante-dix-neuf occurrences du terme « character » dans l'œuvre, seulement les trois locutions déjà citées plus une autre, plus ambiguë, concernent ce sens. D'autre part, dans chacun de ces trois exemples (*E*^{#17}, *E*^{#40}, *P*^{#11}), la considération la plus importante est, comme on l'a vu, l'influence et l'exemple : l'influence de Miss Taylor sur *Emma* (*E*^{#17}), l'influence réformatrice potentielle de Jane Fairfax sur Frank Churchill (*E*^{#40}), et une idée semblable mais hypothétique concernant les effets bénéfiques qu'aurait pu avoir sur Charles Musgrove son mariage avec une femme autre que Mary Elliot (*P*^{#11}). Dans le quatrième cas, sur lequel il faudra revenir, il est question de la « fixation » irréversible du caractère de Lydia Bennet au cas où Mr. Bennet n'exercerait pas son influence pour réfréner les extravagances de sa fille cadette (*PP*^{#39}).

La faible présence de cette notion en termes de nombre de collocations, ainsi que l'orientation de celles-ci vers l'unique thème de l'influence pourraient certes ne pas être en elles-mêmes indicatives de l'importance du marquage psychologique dans l'œuvre. Mais ces deux constats reflètent bien une certaine approche de la notion. Il n'est, de fait, presque jamais question dans les romans d'Austen de souffrances qui forgeraient tel ou tel caractère. On est très loin de la construction des personnages telle qu'elle se pratiquera plus tard chez les sœurs Brontë, où le caractère acquiert une sorte de densité psychologique par le biais d'une accumulation de marques qui apparaissent comme autant de plaies intérieures. Que l'on examine les occurrences précises du terme « character » ou que l'on tienne compte d'idées plus diffuses dans l'œuvre, la même notion n'est quasiment abordée chez Austen qu'en termes d'absence ou de présence d'influence morale positive. Il y a deux exceptions, et en tout état de cause partielles : le cas du colonel Brandon dans *Sense and Sensibility*, et celui de Mary Crawford dans *Mansfield Park*. En ce qui concerne le premier, l'air sombre et attristé du colonel, remarqué dès sa première apparition dans le roman (« He was silent and grave », *SS* 34) est dû aux événements successifs du mariage de sa bien-aimée Eliza avec un autre, et pire encore, du divorce de cette dernière. Celui-ci fut causé par l'infidélité d'Eliza à un mari qui ne l'aimait pas et qui ne lui montrait aucune affection, le divorce dans pareil cas signifiant exil social et destitution. Le colonel attribue lui-même à ce passé la morosité dont il peine à se défaire : « It was *that* which threw this gloom—even now the recollection of what I suffered— » (*SS* 206). Mais même cette plaie psychologique

apparente est en fait mise au service d'une fonction didactique assez conventionnelle : Brandon joue le rôle du témoin que la volonté divine a sauvé d'évènements terribles, mais condamné pour le restant de ses jours à prévenir d'autres du malheur qui les menace s'ils adoptent, ou plutôt si elles adoptent, le même comportement qu'Eliza. Son assimilation à ce rôle-type est suggérée par sa remarque dans une de ses premières conversations prolongées avec Elinor à Barton Park, alors qu'il observe sa sœur avec une affection de plus en plus évidente, et qu'il est question des notions romanesques de Marianne :

“This,” said he, “cannot hold; but a change, a total change of sentiments—No, no, do not desire it,—for when the romantic refinements of a young mind are obliged to give way, how frequently are they succeeded by such opinions as are but too common, and too dangerous! I speak from experience. I once knew a lady who in temper and mind greatly resembled your sister, who thought and judged like her, but who from an enforced change—from a series of unfortunate circumstances”—Here he stopt suddenly; appeared to think that he had said too much, and by his countenance gave rise to conjectures, which might not otherwise have entered Elinor’s head.

(SS 57)

Le cas de Mary Crawford est plus complexe, le marquage psychologique prenant son origine non pas dans une suite d'évènements pouvant servir d'exemple moral, mais dans son éducation chez son oncle l'amiral Crawford et son épouse. L'infidélité ouverte de son oncle envers sa tante, l'absence d'amour dans ce mariage, et le désintérêt affiché par l'oncle pour la jeune nièce dont il a la charge semblent constituer plus que de simples négligences dans l'éducation de l'anti-héroïne (*MP* 40, 57, 60, 63). Mary parle de son oncle avec une sorte de haine mal retenue et réellement inattendue dans un roman d'Austen. Il est à noter également que l'auteur ne fournit à aucun de ses autres personnages négatifs un motif si évident que celui qui peut expliquer sa propension au cynisme et à l'indifférence ironique. En même temps, il n'est bien entendu pas question d'apporter la moindre caution morale à cet exemple isolé, en faisant par exemple émettre un jugement compatissant par le narrateur ou par l'héroïne. Bien au contraire, dans une des scènes de *Mansfield Park* qui plus que toute autre laisse perplexe un lecteur moderne, Fanny Price, loin de compatir un tant soit peu avec Mary, se met rapidement d'accord avec Edmund Bertram pour déclarer hautement immorales les paroles de Miss Crawford qui lui paraissent manquer de respect envers son oncle. Fanny, rigoureuse et impitoyable

comme toujours dans son analyse des écarts éthiques, se demande même si la tante de Mary n'est pas également fautive, ayant peut-être mal parlé de son mari devant sa nièce (MP 63-64). Ces passages de *Mansfield Park* sont donc à la fois révélateurs de certaines ambiguïtés réelles dans l'écriture d'Austen et indicatives des frontières qu'elle n'était pas prête à franchir.

Lorsque Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice* affirme devant son père que si celui-ci ne prend pas des mesures concernant le comportement de Lydia, le caractère de ce dernier sera « fixé », elle emploie un vocable, « fixed », qui a d'autres sens dans l'œuvre, et concernant le caractère, que celui de ne plus être éduicable ou susceptible d'évoluer. La tournure « more fixed in a knowledge of each other's characters » dans *Persuasion* a déjà été mentionnée (P[#]45). Si le terme « character » y relève de la réalité de l'ensemble des traits [2.(a)], le vocable « fixed » évoque un concept très sémiotique de la qualification et la reconnaissance du Sujet narratif, et en tout état de cause signale le regard averti d'Austen sur les processus formels du récit et de la construction du personnage. Dans *Persuasion*, cependant, cette conscience des procédés formels n'empêche pas des efforts sincères pour explorer la possibilité de caractères stables et pour examiner une vision du moi plutôt kantienne dans sa mise en avant de la cohérence des actes, de la raison et de la volonté. L'idée de la fixation apparaît à deux reprises dans le passage suivant, où le terme « character » relève strictement parlant de la perception sociale particulière [1.(d)], mais où d'autres problèmes sont également soulevés :

Her character was now fixed on his mind as perfection itself, maintaining the loveliest medium of fortitude and gentleness; but he was obliged to acknowledge that only at Uppercross had he learnt to do her justice, and only at Lyme had he received lessons of more than one sort. The passing admiration of Mr. Elliot had roused him, and the scenes on the Cobb and the Harvilles' had fixed her superiority.
(P 241/[#]46)

On voit ici à nouveau une association de la perception sociale particulière [1.(d)] et la mise en récit de l'autre, ce stade de *Persuasion* constituant en termes sémiotiques une sorte de phase reconnaissance dans laquelle Wentworth et Anne sont tous les deux Sujets narratifs et tous les deux Destinateur de l'autre. Mais dans un enchâssement saisissant des idées, on voit que la caractéristique principale que Wentworth reconnaît désormais à Anne concerne en fait la stabilité du caractère : « the loveliest medium of fortitude and

gentleness ». Il a été question de cette stabilité tout au long du roman. Anne apparaît dans un premier temps, y compris à elle-même, comme peut-être insuffisamment stable, trop influençable, ayant succombé avant le début du récit à la persuasion de Lady Russell concernant le capitaine Wentworth, et ayant ainsi mis fin à sa relation avec celui-ci il y a quelques années. Tout en tâchant de se convaincre que cela ne peut plus être d'aucune importance, elle ressent donc de la peine et de la jalousie concernant l'apparente disposition inverse de Louisa Musgrove, ou en tout cas cette disposition telle que Wentworth semble l'apercevoir :

“[...] Your sister is an amiable creature; but yours is the character of decision and firmness, I see. [...] If you value her conduct or happiness, infuse as much of your own spirit into her as you can. But this, no doubt, you have been always doing. It is the worst evil of too yielding and indecisive a character, that no influence over it can be depended on. You are never sure of a good impression being durable: everybody may sway it. Let those who would be happy be firm. [...] My first wish for all whom I am interested in is that they should be firm. If Louisa Musgrove would be beautiful and happy in her November of life she will cherish all her present powers of mind.”

[...]

The sounds were retreating, and Anne distinguished no more. Her own emotions still kept her fixed. She had much to recover from before she could move. The listener's proverbial fate was not absolutely hers; she had heard no evil of herself, but she had heard a great deal of very painful import. She saw how her own character was considered by Captain Wentworth [...].

(P 87-89/#15, #16, #17)

Persuasion se bâtit en fait sur une sorte de paradoxe en ce qui concerne la notion de caractère et la construction des personnages principaux. Son récit semble conclure par une stabilisation, dans l'esprit du héros et de l'héroïne, de l'idée qu'il se font l'un de l'autre. En même temps, la notion de lisibilité du caractère comme entité cohérente est soumise à un examen rigoureux tout au long du roman, jusqu'à mettre en doute au moins partiellement ce concept de cohérence et de persistance des traits de l'individu. Finalement, à Lyme, la fermeté de caractère de Louisa, loin de relever d'une transcendance kantienne des sensations immédiates au profit de la volonté et de l'obéissance au devoir, bascule dans la caricature, dans la prévisibilité, et dans la futilité :

In all their walks, [Wentworth] had had to jump her from the stiles; the sensation was delightful to her. The hardness of the pavement for her feet, made him less willing upon the present occasion; he did it however; she was safely down, and instantly, to shew her enjoyment, ran up the steps to be jumped down again. He advised her against it, thought the jar too great; but no, he reasoned and talked in

vain; she smiled and said, "I am determined I will:" he put out his hands; she was too precipitate by half a second, she fell on the pavement on the Lower Cobb, and was taken up lifeless!

(P 109)

De la volonté kantienne, il ne reste que la caprice et l'entêtement vulgaire et, en l'occurrence, stupide, étant donné la blessure que Louisa s'est infligée. Dans cette scène, qui constitue une épreuve pour Louisa qui engendre à son tour une épreuve pour les autres personnages, tous les acteurs montrent leur caractère, se transformant même dans l'immédiat en caricature. Par conséquent, la plaintive et récriminatrice Mary hurle. Charles Musgrove, décrit précédemment comme un homme qui aurait eu besoin d'une épouse autre que Mary pour qu'il cherche à se rendre plus utile dans la vie (P 43), reste donc immobile jusqu'à ce qu'Anne lui dise de réagir. Quant à Henrietta, la construction de son personnage consiste essentiellement en une opposition très simple avec sa sœur, opposition explicitée par Louisa elle-même et Wentworth lors de l'épisode cité plus haut, mais également résumée par une phrase dans un passage antérieur où l'héroïne s'interroge sur la préférence possible du capitaine : « [Anne] knew not now whether the more gentle or the more lively character were most likely to attract him. » (P 74/#14). Douce, ou tout simplement molle, la réaction d'Henrietta face à l'accident est en tout cas de s'évanouir. Si les autres personnages montrent leur caractère, Anne montre du caractère, pour employer cette tournure curieuse qui glisse des traits moraux et psychiques à une solidité et à une clarté de ces traits permettant la décision ferme et rapide. Wentworth, on l'a vu, conclut plus tard que le caractère d'Anne est à mi-chemin entre celui de la forte volonté et celui de la douceur (P 241/#46). Cette définition semble être une sorte de mélange si évident de Louisa et de Henrietta à un moment où le capitaine est censé penser uniquement à Anne qu'on peut se demander si dans cette formulation il n'y a pas d'intention ironique de la part d'Austen au dépens du héros. Certes, la même idée est évoquée plus tôt dans le roman alors qu'il n'est pas encore vraiment question des caractères des demoiselles Musgrove, et avec une référence directe à Anne. Wentworth répond aux interrogations de sa sœur Mrs. Croft concernant ses intentions en matière de mariage :

His bright, proud eye spoke the happy conviction that he was nice; and Anne Elliot was not out of his thoughts, when he more seriously described the woman he should

wish to meet with. "A strong woman, with sweetness of manner," made the first and last of the description.

(P 62)

En tout état de cause, nonobstant l'analyse à laquelle Wentworth parvient, l'héroïne agit bien sur le Cobb en obéissant à son devoir et à rien d'autre.

D'un point de vue, l'opposition entre Anne et Louisa, et dans une moindre mesure, celle entre l'héroïne et Henrietta, permet simplement de réfléchir à des nuances différentes dans les caractéristiques, comme les galeries de personnages le font partout dans l'œuvre d'Austen, la nuance principale étant en l'occurrence celle entre la volonté utile et l'entêtement capricieux. Wentworth établit sa propre nuance en désignant un équilibre entre la douceur et la volonté. Il faut rappeler qu'à l'époque d'Austen, la définition d'une fermeté de caractère qui reste convenable chez une femme était un sujet de débat et de réflexion intenses, comme on le voit entre autres dans les *Strictures* de Hannah More¹. Au prix de difficultés rhétoriques considérables, More cherche constamment à établir un rôle pour la femme qui soit un compromis entre d'une part l'indépendance d'esprit et d'autre part la douceur féminine ainsi que la subordination de son sexe à l'autorité masculine. Lorsque Mr. Elliot loue Anne auprès de Lady Russell en tant que « modèle d'excellence féminine » (P 159), il ne fait pas allusion à autre chose que cette idée très répandue pendant la période de la Régence et qui perdurera dans l'ère victorienne, exigeant de la femme un mélange contradictoire d'humilité et de force. On a vu une tentative de la part d'Austen pour représenter ce mélange, le personnage Fanny Price dans *Mansfield Park*. Fanny est humble, même malade parfois, mais une formulation énoncée par Edmund Bertram à son sujet résume tout ce qu'elle représente en termes de fermeté, de stabilité et de décision de caractère. Edmund tente de s'expliquer tant bien que mal devant son père après l'épisode du montage de la pièce :

"We have all been more or less to blame," said he, "every one of us, excepting Fanny. Fanny is the only one who has judged rightly throughout, who has been consistent. [...]"

(MP 187)

¹ Voir *supra*, 151-154.

Hannah More, pour sa part, résout partiellement le problème intellectuel ainsi posé en postulant que cette force féminine permet à la femme d'être une meilleure épouse pour son mari. C'est la posture ayant fait l'objet d'une colère féministe compréhensible au XX^e siècle, et encore aujourd'hui, celle de la femme forte derrière le grand homme, mais non pas devant. On peut noter d'ailleurs des signes soit d'adhésion à la position de More, soit de prudence, de la part d'Austen concernant la scène de la chute de Louisa. En effet, même si avec l'aide du capitaine Benwick Anne a déjà attrapé une Henrietta en plein évanouissement et même si c'est encore elle qui prend toutes les initiatives par la suite, l'auteur ne lui permet vraiment d'agir qu'une fois appelée à l'aide :

“Is there no one to help me?” were the first words which burst from Captain Wentworth, in a tone of despair, and as if all his strength were gone.

(P 110)

Le concept du caractère féminin idéal développé pendant cette période pèse certainement sur la pensée d'Austen dans les problèmes de représentation de l'individu soulevés dans *Persuasion*, mais ce n'est pas le seul facteur à prendre en compte. L'analyse intellectuelle concernant l'idée du moi transcendant dans le dernier roman de l'auteur semble déboucher sur une réponse irrésolue. Ce n'est pas par manque de ténacité, car il s'agit là dans un sens du véritable sujet de ce récit, où par ailleurs la fréquence relative et le rang de fréquence du terme « character » tendent à indiquer la présence la plus forte de la notion de tout l'œuvre. Simplement, la notion de transcendance apparaît comme tirillée entre d'une part le modèle kantien qui la définit en termes de volonté et de devoir, et d'autre part le principe de la modération, dont on sait toute l'importance chez Austen. Cette modération a de multiples motivations, mais entre autres consiste en une résistance à la rigidité sous quelque forme que ce soit, fût-ce sous la forme de la force de caractère. Une réflexion d'Anne après l'incident à Lyme résume bien cette attitude :

Anne wondered whether it ever occurred to him now to question the justness of his own previous opinion as to the universal felicity and advantage of firmness of character; and whether it might not strike him that, like all other qualities of the mind, it should have its proportions and limits. She thought it could scarcely escape him to feel that a persuadable temper might sometimes be as much in favour of happiness as a very resolute character.

(P 116/#21, #22)

De fait, la faiblesse antérieure d'Anne face à Lady Russell concernant sa relation avec Wentworth n'est jamais vraiment dénoncée dans le roman, l'auteur semblant rechigner à ériger en principe le refus de toute influence. Dans une remarque dans *Emma* qui démontre la continuité de ce thème dans l'œuvre, Knightley affirme concernant Harriet, « her character depends upon those she is with » (E 58/#7), et dans ce roman la malléabilité de la protégée d'Emma n'est pas présentée comme une qualité désirable. Malgré les efforts de l'héroïne pour lui donner « un caractère plus décidé » (E 42-43/#5, #6), Harriet se distingue surtout, à la grande surprise d'Emma, en tombant amoureuse de trois hommes différents (dont l'un, Robert Martin, deux fois) dans l'espace d'un an (E 450, 470-473). Mais ailleurs dans l'œuvre l'attitude apparemment conditionnelle visible dans *Persuasion* est adoptée envers la cohérence et la stabilité du caractère. On le voit dans les deux exemples dans l'œuvre de la collocation « to depart from one's character », emplois donc naturellement de type 2.(c). Le premier concerne Willoughby, dans *Sense and Sensibility*. Ce dernier vient de quitter Barton pour Londres, en se comportant de surcroît de manière très étrange, et en laissant derrière lui une Marianne en larmes qui ne veut rien expliquer à sa mère et à sa sœur. Mrs. Dashwood se retire d'abord pour donner elle aussi libre cours à ses émotions, puis revient parler de cette situation curieuse et inattendue à Elinor. Mais Elinor peine à retenir ses soupçons :

“[...] Willoughby may undoubtedly have very sufficient reasons for his conduct, and I will hope that he has. But it would have been more like Willoughby to acknowledge them at once. Secrecy may be advisable; but still I cannot help wonder at its being practised by him.”

“Do not blame him, however, for departing from his character, where the deviation is necessary. But you really do admit the justice of what I have said in his defence?—I am happy—and he is acquitted.”

(SS 79/#6)

Ici, malgré les héroïques efforts de Mrs. Dashwood pour défendre le soupirant naguère assidu de Marianne, efforts qu'Elinor considère un peu naïfs, il est clair que les deux femmes auraient estimé préférable que Willoughby ne « s'écarte » pas de son caractère. Rester le même, maintenir un ensemble de traits psychiques et moraux stable et identifiable : tout cela est valorisé. En revanche, lors de la confrontation entre Elizabeth et Lady Catherine de Bourgh dans le chapitre XIV du troisième tome de *Pride and Prejudice*, la stricte cohérence interne du caractère revendiquée par cette aristocrate

méprisante n'en fait qu'une caricature rigide :

“Miss Bennet,” replied her ladyship, in an angry tone, “you ought to know, that I am not to be trifled with. But however insincere you may choose to be, you shall not find me so. My character has ever been celebrated for its sincerity and frankness, and in a cause of such moment as this, I shall certainly not depart from it. [...]”

(PP 353/#60)

Lady Catherine ne profite pas de sa position privilégiée et surtout indépendante dans la hiérarchie sociale pour prendre de la hauteur morale ou pour incarner une source d'autorité désintéressée et juste. Elle poursuit son propre intérêt, et sa volonté et sa cohérence de caractère se résument à un aveuglement vis-à-vis des légitimes sentiments et désirs de son prochain.

Austen semble examiner le problème de la cohérence et de la fermeté de caractère avec une curiosité intellectuelle et esthétique réelle. La manière dont elle aborde la construction de ses personnages, construction de plus très souvent fortement autoréférentielle, révèle la trace d'une pléthore d'interrogations : comment représenter un individu ? quelle est la réalité de l'individu ? l'individu est-il créé socialement comme il est représenté socialement ? l'éthique est-elle le fondement de l'être ? si l'être de l'individu est moral et éthique, doit-il se hisser au-dessus de ses prochains afin d'exister véritablement ? Malgré la tentation palpable que semble représenter le caractère cohérent qui ne soit pas une caricature, ces questions restent sans réponses définitives dans son œuvre.

« Character » et les vertus de la mise en abyme sobre : l'exemple d'Emma

La catégorie de « character » en tant que notion littéraire [3.] n'a pas encore été évoquée à part entière. En fait, on peut surtout noter que, pour aussi inattendu que cela puisse paraître, cette catégorie concerne très peu d'occurrences : seulement onze sur les deux cent soixante-dix-neuf de l'ensemble de l'œuvre si l'on exclut les onze cas de « character » au sens tout simplement de personnage dans le contexte de l'épisode

théâtral de *Mansfield Park*. On l'a vu, de très nombreux exemples dans les autres catégories se prêtent bien à une lecture métafictionnelle. Mais leur sens premier est autre. Seules donc une poignée d'occurrences évoquent directement l'idée de personnage avec un effet de mise en abyme [3.(a)], comme lorsque le narrateur de *Northanger Abbey* effectue sans complexes une contractualisation du personnage de Catherine Morland « au cas où les pages suivantes échoueraient à faire comprendre ce que son personnage est censé être » (« lest the following pages should otherwise fail of giving any idea of what her character is meant to be », *NA* 18/#2).

Un autre exemple apparaît tout au début du chapitre IV du premier tome de *Pride and Prejudice*. On peut le distinguer des occurrences relevant des simples effets de mise en abyme puisqu'ici on décèle en plus une insistance sur le type ou le rôle [3.(b)]. Elizabeth démontre sa grande sensibilité à l'interpénétration des codes romanesques et du réel dans l'imaginaire de ses sœurs, et même un peu dans le sien, une certaine autodérision clémente voire affectueuse envers les petites folies de jeunes femmes marquant l'attitude aussi bien du narrateur que de l'héroïne dans les premiers chapitres de *Pride and Prejudice*, la même autodérision invitant en fait à la complicité qui prédomine entièrement dans *Northanger Abbey*. Jane s'enthousiasme sur Bingley :

WHEN Jane and Elizabeth were alone, the former, who had been cautious in her praise of Mr. Bingley before, expressed to her sister how very much she admired him.

“He is just what a young man ought to be,” said she, “sensible, good humoured, lively; and I never saw such happy manners!—so much ease, with such perfect good breeding!”

“He is also handsome,” replied Elizabeth, “which a young man ought likewise to be, if he possibly can. His character is thereby complete.”

(*PP* 14/#3)

Il serait discutable ici de traduire le terme de « character » par « caractère », le sens étant bien plus celui de « personnage » dans la perspective d'un type ou d'un rôle particulier. Une traduction possible serait « Il a donc tous les attributs pour le rôle ». Mais l'utilisation d'un seul et même terme en anglais donne une unité au thème de « character », cette remarque faisant tout autant partie de la sorte d'enquête que va mener Elizabeth que sa conversation avec Charlotte Lucas deux chapitres plus tard, ses tentatives pour « illustrer » le caractère de Darcy, et enfin sa confrontation autrement plus sérieuse prolongée avec les illusions et réalités concernant le caractère de Darcy, de

Wickham, d'elle-même, de sa sœur Lydia, et même de son père. Simplement, alors qu'ici l'héroïne glisse avec réjouissance du registre du réel au registre des archétypes narratifs, elle finit par se lasser de l'ironie et du détachement pour le seul plaisir de l'arabesque verbale, et tout se passe comme si l'auteur ressentait la même lassitude. On trouve bien quelques exemples isolés, tels que l'emploi de type 3.(b) évoquant le rôle de celui qui approuve dans *Emma*, au sujet de Miss Bates, qui est venu en principe donner son opinion sur la possibilité d'utiliser la Crown Inn pour y organiser un bal, mais qui n'arrive qu'une fois que tout a été décidé et que tout le monde est convaincu que ce sera un bal tout à fait splendide :

Most cordially, when Miss Bates arrived, did she agree that it must. As a counsellor she was not wanted; but as an approver (a much safer character) she was truly welcome.

(E 256/#24)

Dans l'ensemble, cependant, de tels effets sont presque toujours secondaires ou plus diffus, ne passant pas par une désignation directe de la notion de personnage au moyen du mot « character ». Après les écrits de jeunesse, et malgré d'ultimes expérimentations avec le burlesque dans *Northanger Abbey*, Austen aborde le problème du caractère comme elle aborde tous ses thèmes, c'est-à-dire avec distance mais non pas avec indifférence. Au contraire, l'impression qui prédomine est que l'on ne joue pas impunément avec la notion de « character ». Cette idée est déjà présente dans *Northanger Abbey*, malgré le fonctionnement ludique de presque tout dans ce roman, lorsque Catherine se reproche d'avoir « pris des libertés » avec le « caractère » du général Tilney. Un exemple intéressant dans un roman ultérieur concerne Mrs. Elton qui, elle, n'a pas de scrupules dans ce domaine. L'objet du jeu de Mrs. Elton est Jane Fairfax :

“[...] She is very timid and silent. One can see that she feels the want of encouragement. I like her the better for it. I must confess it is a recommendation to me. I am a great advocate for timidity—and I am sure one does not often meet with it. But in those who are at all inferior, it is extremely prepossessing. Oh! I assure you, Jane Fairfax is a very delightful character, and interests me more than I can express.”

(E 283/#26)

Il semble quelque peu hardi de classer cette occurrence comme référence à la notion de

personnage avec connotations secondaires concernant le caractère réel, plutôt que l'inverse. Mais un tel choix peut se défendre lorsqu'on songe à une traduction possible de « is a very delightful character », pour laquelle « est un personnage délicieux » semble au moins aussi convaincant sinon plus qu'une quelconque formulation incorporant le vocable « caractère ». Mrs. Elton croit avoir trouvé une poupée, et veut inventer une histoire pour son nouveau jouet. L'effet de sens principal créé par emploi de « character » ici est bien celui d'une mise en abyme, mais à la différence des deux autres exemples de ce type déjà cités (*NA* #18, *PP*#14), le contexte est plus sérieux. La légèreté sans bornes de Mrs. Elton à ce sujet la rend particulièrement désagréable. Même une remarque de sa part après la révélation des fiançailles de Frank Churchill avec Jane (et donc après la libération de celle-ci quant aux attentions indésirables de Mrs. Elton) semble une sorte de continuité de la même attitude : « What a thinking brain you have ! I say, Jane, what a perfect character you and I should make, if we could be shaken together. My liveliness and your solidity would produce perfection » (*E* 456/#41).

Dans ce contexte, Mrs. Elton sert de personnage-repoussoir et donc de reflet partiel et contrastif par rapport à Emma. Là où l'héroïne a joué avec Harriet comme avec une marionnette, Mrs. Elton voudrait en faire autant avec Jane Fairfax, une partie du récit prévu consistant à l'envoyer prendre le plus rapidement possible un poste de gouvernante pour enfants, et ce malgré l'affirmation explicite de Jane que rien ne presse et qu'elle ne veut pas commencer des recherches avant l'été (*E* 299-302, 380-381). On peut noter par ailleurs le même emploi bien particulier du verbe « interest » dans « Jane Fairfax interests me more than I can express », comparable à l'emploi déjà noté de l'adjectif « interesting » qualifiant Harriet Smith du point de vue d'Emma (*E* 43) et que l'on retrouve également dans *Sanditon* avec le même contexte d'une personne qui du point de vue d'une autre prend l'aura d'une héroïne romanesque¹.

Il est intéressant d'observer le contraste entre les deux couples Destinateur-Sujet que sont d'une part Emma et Harriet et d'autre part Mrs. Elton et Jane Fairfax. Dans le premier cas, une série d'occurrences du terme « character » (*E*#4, #5, #33) évoque la cohérence et la persistance de caractère mais en même temps la mise en abyme, la

¹ Voir *supra* 113-114.

nouvelle solidité et stabilité attribuées à Harriet étant plutôt le fruit de l'imagination d'une Emma toute fière du personnage qu'elle a créé. Il y a une contradiction évidente que, étant donné la réflexion presque permanente à ce sujet dans l'œuvre d'Austen, le lecteur est sans doute censé voir. En effet, l'idée qu'Emma puisse former si facilement le caractère de Harriet ne semble guère compatible avec l'idée de fermeté et d'indépendance de caractère qu'Emma voudrait voir comme nouveaux attributs chez sa protégée. La réalité concernant Harriet est comme Knightley l'exprime : « Her character depends upon those she is with » (*E* 58^{#7}).

Le deuxième cas diffère totalement. Mrs. Elton voit en Jane Fairfax une créature timide et malléable et croit pouvoir la manipuler, mais Jane est en fait décrite à plusieurs reprises comme une femme au caractère précisément ferme et décidé. La présence curieusement, voire mystérieusement effacée de Jane dans le roman a tendance à brouiller cette construction de son personnage mais Austen veille à ce que toute épreuve de son caractère la confirme. Jane tient donc discrètement tête à Mrs. Elton concernant le poste de gouvernante, et rien n'indique qu'elle aurait cédé même à la démarche odieuse de cette dernière consistant à la mettre devant le fait accompli d'une place chez Mrs. Suckling (*E* 381). Elle semble finir par l'accepter afin précisément d'exercer sa volonté pour s'extraire d'une manière ou d'une autre de sa situation confuse et sans perspective apparente concernant Churchill. C'est le sens de ses paroles énigmatiques pendant l'épisode de Box Hill, où elle fait allusion à la question de la fermeté de caractère :

“I was only going to observe, that though such unfortunate circumstances do sometimes occur both to men and women, I cannot imagine them to be very frequent. A hasty and imprudent attachment may arise—but there is generally time to recover from it afterwards. I would be understood to mean, that it can be only weak, irresolute characters, (whose happiness must be always at the mercy of chance,) who will suffer an unfortunate acquaintance to be an inconvenience, an oppression for ever.”

(*E* 373^{#29})

Les paroles de Jane ressemblent fort sinon à une menace, du moins à une décision concernant le besoin d'une clarification. Dans sa lettre d'explication adressée à Mrs. Weston, lue ensuite par Emma, Frank Churchill évoque à nouveau le caractère décidé de Jane. Celle-ci s'est en effet résolue le soir même de l'incident sur Box Hill à accepter l'offre de Mrs. Elton, et elle envoie une lettre à Frank pour rompre sa relation avec lui.

Elle indique l'adresse, celle de Mrs. Suckling, où il peut renvoyer les lettres qu'il détient d'elle, et Frank comprend tout :

“[S]he now sent me, by a safe conveyance, all my letters, and requested, that if I could not directly command hers, so as to send them to Highbury within a week, I would forward them after that period to her at —: in short, the full direction to Mr. Smallridge's, near Bristol, stared me in the face. I knew the name, the place, I knew all about it, and instantly saw what she had been doing. It was perfectly accordant with that resolution of character which I knew her to possess; and the secrecy she had maintained as to any such design in her former letter, was equally descriptive of its anxious delicacy. For the world would not she have seemed to threaten me. [...]”

(E 442/#442)

La phrase « For the world would not she have seemed to threaten me » ici ressemble bien à une précaution un peu vaine contre une analyse des mobiles de Jane qui paraît évidente, c'est-à-dire qu'elle met Frank devant un ultimatum implicite. En tout état de cause, que ce soit là la vraie preuve de la force de caractère de Jane telle que l'auteur la conçoit, ou qu'il s'agisse, comme Frank voudrait le croire, de la décision de Miss Fairfax de s'extraire tout simplement d'une situation qui ne pouvait plus durer, la construction de son personnage est à nouveau orienté dans le même sens. Jane Fairfax possède une « stabilité de caractère », comme Mrs. Weston l'affirme quelques chapitres plus tôt : « it may be a very fortunate circumstance for him—for Frank, I mean—that he should have attached himself to a girl of such steadiness of character and good judgement as I have always given her credit for [...] » (E 400/#34). Austen crée ainsi, en associant la mise en abyme à d'autres concepts sémantiquement liés, un réseau de notions autour de l'idée de caractère fictif et réel. A la détermination du personnage créé par Emma, qui n'est qu'une détermination ou fixation narrative et illusoire concernant la Harriet Smith que l'héroïne croit voir, s'oppose le vrai caractère kantien de Jane Fairfax, qui ne se laisse diriger par personne, malgré les prétentions de Mrs. Elton.

Pour D. W. Harding, dans son introduction à l'édition Penguin Classics de *Persuasion*, le « centre d'intérêt de Jane Austen est la survie et le développement de la personne intime à l'intérieur [des conditions du groupe] »¹. L'attitude de Harding envers

¹ « Jane Austen's focus of interest is the survival and development of the private individual within [the conditions of the group] ». D. W. HARDING, introduction (1965), *Persuasion*, coll. « Penguin Classics » (Londres : Penguin, 1985) 15.

Austen, il est vrai, tend toujours dans cette direction, tout comme celle du groupe auquel il était associé, celui de F. R. et de Queenie Leavis et de leur revue *Scrutiny*. Harding, comme Leavis, voulait arracher Austen des mains d'« une postérité de messieurs urbains et sophistiqués » et des « adeptes de l'urbanité »¹, la faire relire avec une appréciation de son « sérieux moral ». Du même coup, ils tendent à voir chez elle des représentations de la vie intérieure de l'individu, avec ses dilemmes moraux et, comme l'exprime Harding, « sa survie et son développement ». Il est plus facile d'être d'accord avec cette dernière formulation, bien choisie par Harding, qu'avec l'impression générale donnée par son groupe critique, qui dans son insistance sur l'individu semble souvent frôler l'anachronisme et une prise en compte insuffisante du contexte historique et du territoire culturel d'Austen.

Mais les termes « survie » et « développement » cernent bien à leur façon la représentation de l'individu dans la construction du personnage austénien. Comme on l'a vu, la représentation de la vie intérieure chez Austen est bien plus problématique que l'affirmation de Harding sur le « centre d'intérêt » de l'auteur pourrait le laisser entendre, et fait en réalité l'objet d'une pudeur et d'une filtration considérables. Si Austen semble pousser les techniques du point de vue plus loin que ses contemporains, l'usage qu'elle en fait reste bien particulier. L'adoption presque unique du point de vue de Fanny Price dans *Mansfield Park* n'implique pas une explicitation des émotions de l'héroïne. Dans *Persuasion*, lorsque le narrateur semble entrer dans la conscience d'Anne lors de la scène automnale dans les champs entre Uppercross et Winthrop, ses sentiments sont en quelque sorte réduits à des citations : « She occupied her mind as much as possible with such musings and quotations » (*P* 84). On peut certes comprendre surtout qu'Anne cherche à détourner ses pensées de Wentworth, avec le résultat ironique qu'elle n'arrive à penser qu'à des poèmes mélancoliques. Mais l'idée de citation résume bien l'approche très souvent adoptée par Austen lorsqu'elle veut évoquer la vie intérieure de ses personnages, c'est-à-dire qu'elle reste la plupart du temps fondamentalement sceptique par rapport à ce qui peut se produire dans cette vie intérieure. Dans une grande mesure, Austen n'y entre que pour montrer, plutôt que de la profondeur, de la surface, un lieu discursif où des

¹ « [A] posterity of urbane gentlemen », « the exponents of urbanity ». HARDING, « Regulated Hatred » in WATT, ed., *op. cit.* 170, 166.

codes différents se croisent.

Si représentation privilégiée de l'individu il y a chez Austen, elle se dessine le plus souvent en creux. C'est précisément l'effet généré par le personnage Jane Fairfax, caractère décrit comme fort et résolu, un sujet kantien, un moi défini par la volonté, mais qui demeure presque toujours silencieux ou relégué à l'arrière-plan de l'action, et qui de plus doit supporter les caprices de cette marionnettiste zélée qu'est Mrs. Elton. Le contraste entre les deux couples actantiels Destinateur-Sujet dans *Emma* sert à accentuer ce dessin en creux du moi de Jane Fairfax. Le contraste est enrichi par le biais des rapports complexes entre trois concepts de « character », celui d'individu formé par son environnement ou par l'influence d'autrui, celui de personnage manipulé par son auteur, et celui, proche du sujet kantien, de l'ensemble de traits persistant et cohérent.

La mise en abyme n'est donc pas chez Austen un procédé gratuit et purement ludique. Elle tend à être l'instrument d'une réflexion qui tient fortement compte de la mise en récit du réel, et en tire même de l'amusement, mais qui ne s'en satisfait pas entièrement. La mise en abyme fait apparaître les schémas narratifs formels de la construction des personnages et met en évidence ces schémas dans l'interprétation du réel, mais sans perdre de vue l'objectif d'une représentation juste de l'individu, ne serait-ce qu'une représentation juste purement hypothétique. On le voit dans l'exemple du contraste entre Emma et Mrs. Elton et leurs protégées respectives, comme on le voit dans le cas du « caractère » « donné » à Darcy par sa gouvernante. Il en va de même dans l'idée de la « fixation » du caractère, qui associe elle aussi des notions narratologiques et psychologiques à une certaine vision de l'individu comme entité réelle stable.

CONCLUSION

Le terme « personnage » ne semble pas avoir été sérieusement menacé pendant la grande époque du structuralisme, que ce soit par le couple « acteur/actant » proposé par Greimas ou par d'autres inventions terminologiques. Il demeure un concept aussi intuitif mais aussi inévitable que celui de « mot » en linguistique. La simple comparaison avec les différentes pratiques d'une autre langue dans le même domaine, en l'occurrence l'anglais, rappelle cependant que les mots ainsi saisis intuitivement apportent toujours avec eux en réalité une série de notions aprioriques héritées, dont il convient d'être aussi conscient que possible. La recherche d'un métalangage, telle que celle entreprise par Greimas et ses associés, est légitime ne serait-ce que parce qu'elle facilite cette conscience des notions aprioriques. D'autre part, un des mérites de la sémiotique et plus largement du structuralisme est d'avoir insisté sur le fait que le personnage est bien une construction et non pas une essence. Il s'agit peut-être là seulement de la redécouverte d'une idée aussi vieille qu'Aristote, pour qui le personnage est le produit du récit et non pas l'inverse, mais cette redécouverte est indispensable. Par ailleurs, les outils analytiques fournis par les concepts notamment de Destinateur/Destinateur, de Sujet narratif, d'épreuve, de phase compétence, de phase décisive, de reconnaissance, et de contrat s'avèrent d'une utilité réelle, à condition de s'en servir là où ces outils font réellement ressortir une autre vision d'un problème, et de ne pas s'en servir comme d'un rideau de fumée intellectuel, ou de forcer le texte.

En l'occurrence, l'examen non seulement de la construction du personnage chez Austen, notamment dès ses premiers écrits de jeunesse, mais aussi des usages dans son écriture du terme « character », font ressortir des conceptions très proches de celles théorisées par Greimas. Il importe peu de savoir si tel est le cas uniquement parce la sémiotique s'inscrit finalement dans la même culture que les récits examinés, ou si au contraire un tel constat révèle une vraie universalité des principes avancés par Greimas. La sémiotique fournit un apport théorique fonctionnel. Il faut simplement se méfier de la tentation d'imposer un autre épistémè sur l'époque étudiée, et tenir compte des éléments diachroniques pour éviter par exemple de transformer Austen en écrivain de la post-modernité. Un des points forts de la sémiotique est la notion de contrat. Un des paradoxes de sa pratique pendant les années structuralistes est le délaissement de ce concept clé en conséquence d'une certaine révolte contre l'histoire littéraire, jugée trop axée sur l'idée du génie de l'auteur, et une analyse de la littérature qui se réduirait à ce qui se nommait

l'Homme et son Œuvre. Il a fallu dépasser cette révolte, et s'atteler à la tâche de la reconstitution des contrats de lecture du passé, ne serait-ce qu'afin de pouvoir visiter le passé comme on visite respectueusement un autre pays, en essayant de comprendre son langage, de façon à pouvoir « dialoguer avec les morts », comme l'a exprimé Stephen Greenblatt¹. La sémiotique fait ressortir l'importance des formes narratives concernant le personnage. Celui-ci doit agir, échanger, lutter, sur un mode ou un autre, ou alors il n'existe pas. Chez Jane Austen, on observe en permanence des luttes et des épreuves où des valeurs axiologiques s'approprient et circulent. Si l'on n'a pas accès aux contrats qui sous-tendent ces épreuves et ces luttes, elles n'apparaissent tout simplement pas.

La compréhension de tels contrats concernant le personnage austénien est certes complexifiée par un certain nombre de facteurs. Il s'agit d'un auteur excentré par rapport à son milieu, et ce milieu lui-même était en proie à des hésitations violentes entre des stratégies culturelles différentes. L'une, conciliante, à la recherche de possibilités d'adaptation, se fondait sur une coïncidence croissante des intérêts entre les élites foncières et la bourgeoisie marchande et industrielle. L'autre stratégie, exacerbée par la menace bonapartiste et par la perception d'un danger d'instabilité sociale à l'intérieur du pays, était la réaction, le recours avec plus ou moins de bonne ou de mauvaise foi à des arguments idéologiques, entre autres celui du paternalisme aristocratique, ou celui de l'évolution organique de la société anglaise, pour défendre les privilèges des classes dominantes. L'évangélisme fut le symptôme de la nécessité inédite pour l'aristocratie de faire la preuve, de toute urgence, de son utilité. Austen, issue de la petite aristocratie, pouvait être sensible à tous ces arguments, d'autant plus que sa position la poussait tantôt à se révolter contre l'arrogance et contre la complaisance des grands aristocrates et tantôt à être horrifiée par l'idée d'un monde fondé sur l'argent plutôt que sur la terre, sur l'industrie plutôt que sur l'agriculture, sur la ville plutôt que sur la campagne. Les débats concernant le rôle de la femme, étant donné son état de dépendance désargentée et, quel qu'en ait été la raison, le statut vulnérable que lui conférait son célibat, ne pouvaient guère la laisser indifférente. Austen a dû souffrir d'appartenir en principe à un certain

¹ « I began with the desire to speak with the dead. [...] The speech of the dead, like my own speech, is not private property. » Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford : Clarendon Press, 1988) chapitre I.

territoire culturel sans y avoir vraiment une place à elle, sauf celle conquise à sa manière et tardivement par la publication de ses romans. Elle était en tout cas dans une position idéale pour prendre du recul et pour observer. Et pourtant, elle n'avait pas d'autre territoire que celui-là. Son écriture est donc empreinte d'une tension entre appartenance et distance, entre sincérité et ironie, alors même que son milieu n'est déjà guère épargné par des tensions différentes mais tout aussi vives entre crispation et adaptation culturelle. Enfin, il s'agit d'un écrivain déjà bibliophage dans son enfance, et qui dès son adolescence semble avoir acquis une vaste culture littéraire comprenant également, point essentiel pour comprendre Jane Austen, une bonne dose de romans de plus ou moins bonne qualité et dont elle connaissait sur les bouts des doigts les schémas et les mécanismes. Un tel mélange de circonstances, de talent et de formation a donné naissance à une écriture indéniablement unique.

Si les valeurs qui structurent la progression des personnages austéniens ont une cohérence globale qui a bien des éléments en commun avec la pensée d'un Burke ou même d'une Hannah More, ces valeurs ont également les contradictions de cette pensée. La différence entre Austen et ces deux autres auteurs est seulement que sa méfiance, ou du moins sa lucidité vis-à-vis des mécanismes rhétoriques et narratifs l'incite à laisser assez régulièrement apparaître ces incohérences, en s'en amusant. S'il est difficile de nier entièrement la présence ponctuelle de la « haine maîtrisée » évoquée par D. W. Harding, ce sourire austénien amusé et pour l'essentiel bienveillant symbolise bien plus son écriture, amusement et bienveillance ne se réduisant pas cependant à de la complaisance. Au contraire, comme on le voit avec par exemple les différents emplois du terme « character » et les connotations et effets de sens concurrents qui s'y attachent, son exploration d'une idée est toujours rigoureuse et tenace. Simplement, sa croyance en les limites de la raison lui permettent de laisser finalement ouvertes les questions qu'elle aborde, avec une certaine bonne grâce.

La comédie est le genre naturel de cette approche de l'écriture, étant en outre en phase avec les circonstances historiques et culturelles dans lesquelles Austen se trouvait, c'est-à-dire dans un ordre social relativement stable, ou en tout cas capable de s'adapter, mais qui se sentait tout de même menacé. Quelles que puissent être les réévaluations différentes d'Austen, il semble difficile de nier que son écriture est une bonne expression de l'état d'esprit d'une Angleterre de plus en plus confiante en elle-même à cette période,

mais traversée simultanément par des doutes en partie générés par ses propres succès économiques. L'importance du genre comique va en tout cas au-delà d'Austen, puisqu'il prend une importance dans la littérature anglaise du XIX^e siècle qui dans une certaine mesure fait la spécificité de cette dernière. Dans cette perspective, le comique n'est pas forcément le reflet d'une société tout à fait harmonieuse et paisible, mais l'expression d'un désir d'harmonie et de paix dans la communauté.

Chez Austen, pour ce qui est des personnages, le genre comique permet d'exercer la capacité de l'auteur à saisir un comportement lorsqu'il tend à se figer en paradigme connu. Mais il rend également possible un mouvement vers la réconciliation, en guérissant, selon de vieux codes régissant le genre, certains personnages de leur humeur, en rectifiant la perception construite jusque-là de ces mêmes personnages, ou simplement en les gardant dans la communauté, fût-ce à sa périphérie, comme Wickham et Lydia dans *Pride and Prejudice*. Dans les cas de modification de la perception (Mrs. Jennings, Mr. Palmer, Darcy d'une certaine façon, Miss Bates, Jane Fairfax...), la perspicacité de l'auteur quant aux codes de la construction du personnage est on ne peut plus complémentaire avec de telles stratégies. Austen ne recourt à une véritable expulsion au-dehors de la communauté, pour garantir la cohésion de celle-ci, que dans le cas de Maria Rushworth et de Mrs. Norris. Dans cet exemple isolé, ce qui frappe est l'association du personnage dont on fait un exemple didactique, Maria, et le personnage qui pendant tout le récit a parlé d'utilité et de se rendre utile, une donneuse de leçons hypocrite sacrifiée en quelque sorte à l'efficacité de la leçon, pour que celle-ci soit plus facilement acceptée. Dans d'autres cas encore, Austen emploie une association de comédie et d'une sorte de réalisme psychologique, les deux codes d'attentes fonctionnant de manière complémentaire. Le sort modérément punitif réservé à Willoughby dans *Sense and Sensibility* est ainsi à la fois propre au genre comique dans sa limitation finale de la discorde, et présenté comme réaliste dans la mesure où un destin plus tragique, explique le narrateur, des remords plus amers de la part de l'anti-héros, ferait une histoire trop lisse, trop simple, trop invraisemblable.

Le scepticisme par rapport aux explications lisses nuance et brouille le conservatisme idéologique d'Austen, mais il est aussi à sa racine : dans le doute, il faut préférer l'existant et l'éprouvé avec ses imperfections à des théories toutes aussi imparfaites et incomplètes mais de surcroît abstraites et issues de l'intellect, ce dernier étant toujours

suspect dans ses romans. Austen est conservatrice, ne serait-ce que par pessimisme. Un tel conservatisme n'est évidemment pas non plus de nature à verser dans l'extrême, et elle en a horreur sous toutes ses formes, y compris la forme du récit rigide et moralisateur. Mais si Austen ne fait pas que du didactisme avec les structures didactiques qu'elle reprend, ces structures fonctionnent tout de même, et entre les mains d'un auteur capable d'une très grande subtilité dans ses stratégies comiques et de construction de personnages, ces schémas sont assez redoutables. Les personnages austéniens prennent donc leur sens de façon paradigmatique, comparés constamment à une série d'autres personnages, tous les acteurs se construisant donc réciproquement par opposition. Le tissage de ce réseau paradigmatique s'avère rigoureux et astucieux. L'autorité de Darcy dans *Pride and Prejudice* est donc d'autant plus crédible que le paternalisme aristocratique de Lady Catherine de Bourgh n'en est qu'une apparence bavarde, et que la moquerie des sages préceptes de Mr. Collins et de Mary Bennet a démontré au lecteur qu'il n'est pas en train de lire un roman didactique.

Si l'examen des occurrences du terme « character » dans l'œuvre révèle une réflexion approfondie sur la représentation et sur l'être de l'individu, il ne dégage pas pour autant un enracinement clair d'idéologie bourgeoise et individualiste dans l'usage du terme chez Austen. Certes, l'idée moderne du caractère comme ensemble de traits psychiques et moraux, à l'existence allant de soi, est bien représentée. Il est également vrai que le sens de perception sociale du terme « character » est manié dans l'œuvre de façon à faire ressortir l'arbitraire fréquent de l'opinion publique, et à défamiliariser cette représentation étrange de l'être d'une personne qui en fait le jouet de la communauté. Mais en distinguant plusieurs modes de perception sociale, on remarque qu'Austen travaille tout autant les cas où de telles représentations de l'individu sont en fait le ressort d'un autre individu. Il n'y a donc pas lieu d'opposer, de manière rousseauiste, d'un côté l'individu et de l'autre la société. Le scepticisme d'Austen et sa sensibilité à la propension de l'esprit humain à mettre en récit le réel, visent la perception de manière générale, qu'il s'agisse de perception collective ou individuelle. Ôter le masque à un personnage pour révéler son « vrai caractère » n'implique pas non plus un intérêt pour le moi profond : on démasque précisément devant la communauté, et la transformation du dissimulé en révélé constitue de toute manière un élément de syntaxe narrative totalement indépendante de toute représentation particulière du sujet. En ce qui concerne l'évocation

des traits de tel ou tel personnage comme une réalité objective qui n'est pas remise en cause, même Austen ne contourne pas systématiquement le principe de réalité. Mais ses romans sont peuplés d'individus qui se trompent sur les caractéristiques d'autres, les doctes remarques de Mr. Collins dans *Pride and Prejudice* sur la « ressemblance de caractère » entre lui-même et Charlotte n'en étant qu'un des exemples les plus ridicules.

Ce n'est pas qu'Austen se désintéresse de la possibilité de penser le caractère autrement que comme chimère ou construction. Mais lorsqu'elle s'approche d'une sorte de transcendance kantienne dans sa représentation du sujet, elle préfère se taire pour créer l'effet, la présence troublante de Jane Fairfax à l'arrière-plan d'*Emma* étant peut-être le meilleur exemple de ce désir d'évoquer la vérité d'un individu en se contentant de suggérer l'espace secret qu'il occupe.

Ailleurs, cette impression de moi transcendant au sens kantien s'obtient par une suspension ciblée de l'effet comique. L'usage dosé et bien particulier que fait Austen du genre comique l'amène très souvent à tirer ses personnages par moments hors de la caricature ou la construction simpliste, pour en faire ce que Philippe Hamon a appelé des « personnages polyparadigmatiques »¹. Mais dans certains cas et notamment pour la plupart de ses héros et héroïnes elle le fait avec une mise en scène délibérément nette. C'est le cas lorsque, dans *Persuasion*, Louisa Musgrove s'assomme à Lyme, laissant Wentworth et Anne se distinguer des autres. C'est également le cas dans le passage suivant d'*Emma*, qui permet de résumer bien des points les plus importants concernant le personnage austénien. L'épreuve qui organise ce moment de la construction des personnages d'*Emma* est la chute inattendue de neige vers la fin d'une soirée passée à Randalls, le domicile des Weston :

She had not time to know how Mr. Elton took the reproof, so rapidly did another subject succeed; for Mr. John Knightley now came into the room from examining the weather, and opened on them all with the information of the ground being covered with snow, and of its still snowing fast, with a strong drifting wind; concluding with these words to Mr. Woodhouse:

“This will prove a spirited beginning of your winter engagements, sir. Something new for your coachman and horses to be making their way through a storm of snow.”

Poor Mr. Woodhouse was silent from consternation; but every body else had something to say; every body was either surprized or not surprized, and had some

¹ Voir Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage » *op. cit.*.

question to ask, or some comfort to offer. Mrs. Weston and Emma tried earnestly to cheer him and turn this attention from his son-in-law, who was pursuing his triumph rather unfeelingly.

“I admired your resolution very much, sir,” said he, “in venturing out in such weather, for of course you saw there would be snow very soon. Every body must have seen the snow coming on. I admired your spirit; and I dare say we shall get home very well. Another hour or two’s snow can hardly make the road impassable; and we are two carriages; if one is blown over in the bleak part of the common field there will be the other at hand. I dare say we shall be all safe at Hartfield before midnight.”

Mr. Weston, with triumph of a different sort, was confessing that he had known it to be snowing some time, but had not said a word, lest it should make Mr. Woodhouse uncomfortable, and be an excuse for his hurrying away. As to there being any quantity of snow fallen or likely to impede their return, that was a mere joke; he was afraid they would find no difficulty. He wished the road might be impassable, that he might be able to keep them all at Randalls; and with the utmost good-will was sure that accommodation might be found for every body, calling on his wife to agree with him, that, with a little contrivance, every body might be lodged, which she hardly knew how to do, from the consciousness of their being but two spare rooms in the house.

“What is to be done, my dear Emma?—what is to be done?” was Mr. Woodhouse’s first exclamation, and all that he could say for some time. To her he looked for comfort; and her assurances of safety, her representation of the excellence of the horses, and of James, and of their having so many friends about them, revived him a little.

[...] Emma could not so entirely give up the hope of their being all able to get away; and they were still discussing the point, when Mr. Knightley, who had left the room immediately after his brother’s first report of the snow, came back again, and told them that he had been out of doors to examine, and could answer for their not being the smallest difficulty in their getting home, whenever they liked it, either now or an hour hence. He had gone beyond the sweep—some way along the Highbury road—the snow was no where above half an inch deep—in many places hardly enough to whiten the ground; a very few flakes were falling at present, but the clouds were parting, and there was every appearance of its soon being over. He had seen the coachmen, and they both agreed with him in there being nothing to apprehend.

[W]hile the others were variously urging and recommending, Mr. Knightley and Emma settled it in a few brief sentences: thus—

“Your father will not be easy; why do not you go?”

“I am ready, if the others are.”

“Shall I ring the bell?”

“Yes, do.”

(E 125-128)

On voit ici une structure presque aussi simple que celle vue dans l’épisode du bal masqué de « Jack & Alice », où Charles Adams, les Jones, Caroline et Cecilia Simpson, les Johnson, Sukey Simpson et Lady Williams forment une sorte de file d’attente pour chacun à son tour démontrer les qualités que le narrateur leur a distribuées, apparemment

au hasard, au début du récit.¹ Ce passage d'*Emma* montre un auteur employant une technique formelle dont le fonctionnement lui est tellement familier qu'adolescente, elle la parodiait déjà. A un moment de l'extrait, une note rappelle d'ailleurs ce mélange de compréhension rigoureuse des structures narratives et d'irrévérence exubérante qui distinguait les écrits de jeunesse. La formule « every body was either surprized or not surprized » apparaît en effet comme une sorte de clin d'œil au lecteur averti signifiant qu'il est bien en présence d'un procédé, d'un trucage littéraire qui va générer l'illusion de caractère, qu'un tel va réagir de telle manière, un tel d'une autre, et ainsi de suite.

Mr. John Knightley, Mr. Woodhouse, et Mr. Weston rétrécissent en quelque sorte pour la durée de la scène et ne se comportent plus en spécimens de nature humaine examinés par le narrateur « entomologue » célébré par Richard Whately en 1821, dans un des premiers articles critiques consacrés à Austen. Ils sont en effet tout simplement des humeurs, à peine déguisées en portraits plus complexes : la colère, la mélancolie, le sang. Mr. John Knightley se répand donc en sarcasmes acerbes sans qu'il soit très clair pourquoi. Mr. Woodhouse ne peut à peine parler, pétrifié d'inquiétude. Mr. Weston, optimiste, trouve qu'il n'y a aucun problème, et révèle il avait déjà remarqué qu'il neigeait, et était tellement confiant que la neige était sans danger qu'il n'a pas trouvé utile de le signaler. Au cas où « ce que son personnage est censé être ne serait pas clair », pour reprendre la formule du narrateur de *Northanger Abbey* (NA 18/#2), Mr. Weston déclare que de toute manière, tout le monde pourra passer la nuit chez lui sans le moindre inconfort, la réalité du nombre de lits dans sa maison lui échappant totalement.

L'épreuve présente une menace très légère pour la communauté, rien de très grave et qui ne puisse être géré avec un peu de bon sens. Elle est caractéristique de l'écriture austénienne en ce sens que l'auteur, minimaliste dans son esthétique, va tirer le plus d'effet sémantique possible d'un incident apparemment insignifiant. Cette épreuve participe également d'une vision du territoire, l'Angleterre, comme essentiellement sûr. Enfin, elle contribue à produire un certain comique du burlesque, un décalage de registre s'introduisant dans la scène entre le ton dramatique et un contenu — il a neigé — qui n'est pas très grave.

¹ Voir *supra* 110-112, 315.

Les deux personnages transcendants ici sont Emma et Mr. Knightley. Ils font leur devoir, assumant ainsi leurs responsabilités sociales. Ils apparaissent comme au-dessus des autres, prenant leur décision « pendant que les autres s'épuisent en exhortations et en recommandations ». Si les autres personnages perdent en profondeur ici pour se transformer en caricatures, l'auteur modifie en revanche la perception d'Emma, la dissociant temporairement de tout comportement caricatural et faisant de l'incident une épreuve qualifiante pour l'héroïne dans son parcours narratif, qui devra être suivie en temps utile par des épreuves décisives. Knightley et Emma ne font pas appel à leurs sensations comme guides de l'action. Le corps et la neige dans cette perspective apparaissent comme deux éléments relevant de la sensation et que le sujet kantien transcende. Mais avant tout, l'impression que le héros et l'héroïne ont « du caractère » est générée par le peu de paroles nécessaires pour les définir. Ils apparaissent plus réels que les autres alors qu'une quantité de mots nettement moindre leur est consacré. Autrement dit, ils semblent réels par leur discrétion relative et parce que dans cette scène ils sont dessinés en creux. Dans l'exploration par Jane Austen du caractère et du personnage, il y a ainsi une recherche de la vérité du moi. Mais l'auteur ne semble jamais plus confiante de s'approcher de cette vérité que lorsque la construction du personnage passe par l'indéfini et fait entendre un moment le silence.

annexe 1

Relevés du terme
« character » dans
l'œuvre

Explications

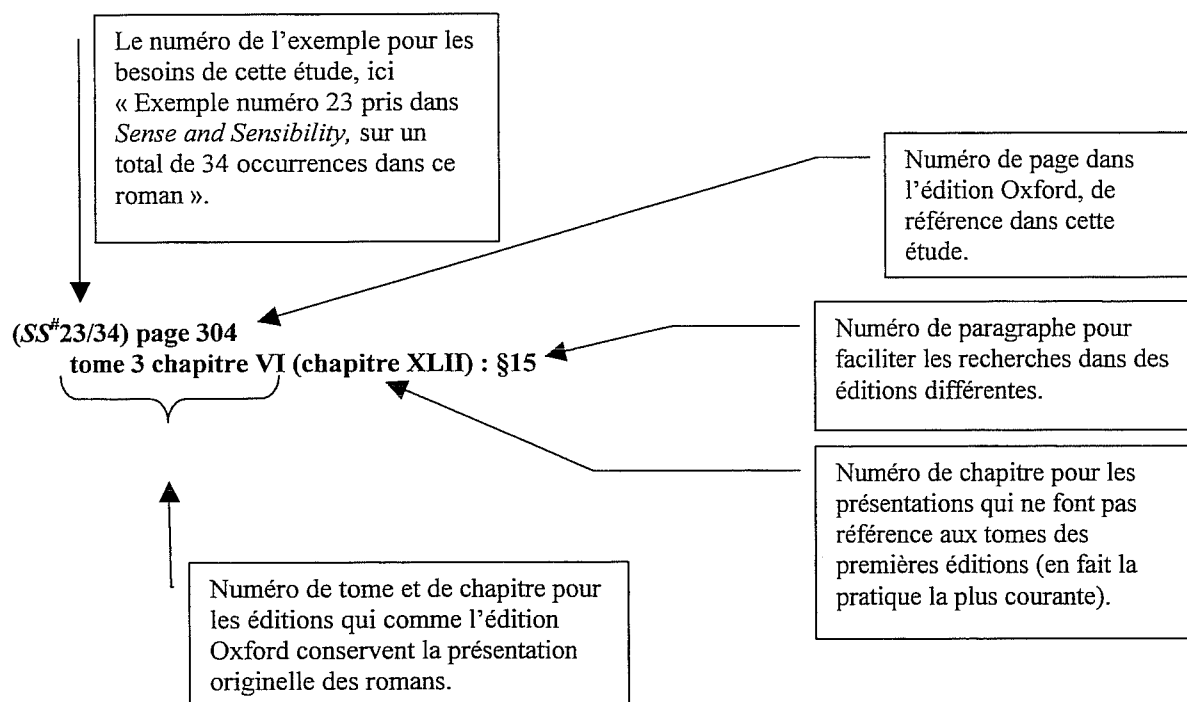
Explications générales

Les pages suivantes contiennent un relevé exhaustif de toutes les occurrences du mot « character » dans les six romans publiés pendant la vie de Jane Austen ou immédiatement après son décès, soit, dans cet ordre, *Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*, et *Persuasion*. N'y figurent donc pas ni les écrits de jeunesse, ni le roman *Lady Susan* publié pour la première fois par James Edward Austen-Leigh en 1871, ni les deux fragments inachevés *The Watsons* et *Sanditon*. J'ai présenté *Northanger Abbey* en premier malgré sa publication posthume avec *Persuasion* en décembre 1817 puisqu'il avait été proposé à la publication en 1803 dans une version apparemment assez définitive, et que sa parenté stylistique avec les burlesques des écrits de jeunesse, ainsi qu'un certain nombre de détails et d'allusions, le place chronologiquement à la fois à part et en premier, plutôt que dans la période 1811-1817.

Chaque occurrence est donnée en contexte, référencée de façon à ce qu'elle puisse être facilement retrouvée dans l'œuvre, et suivie d'un tableau qui la classe selon le sens de « character » employé, en tenant compte des connotations et des effets polysémiques secondaires. A la fin des occurrences répertoriées pour telle ou telle œuvre, des statistiques sont présentées. A la fin de cette annexe, un récapitulatif compare les données observées pour les différents romans.

Références

En caractères gras, avant chaque présentation d'occurrence en contexte, figurent :



Catégories de sens

Le tableau ci-dessous indique les catégories et les sous-catégories de sens et d'emplois retenues, ainsi que la manière dont chaque catégorie est signalée dans les tableaux des relevés. Pour les catégories et les sous-catégories dont il est le plus question dans l'œuvre, des exemples sont fournis sous forme de collocations, avec indication des numéros d'exemples concernés. Les collocations relevées à titre d'exemples sont classées par ordre alphabétique du mot le plus porteur de sens de l'expression (première lettre en gras et soulignée). Il est à noter que certaines collocations sont valables pour plusieurs emplois différents, par exemple « general character », qui ne s'oppose pas systématiquement à « private character », et qu'on retrouve donc aussi bien dans la sous-catégorie 1.(a) que dans celle de 2.(a).

	Rappel : les collocations sont classées par ordre alphabétique du terme clé de la locution, la première lettre du mot retenu comme terme clé étant en gras et souligné.	Indication utilisée dans les tableaux récapitulatifs ↓
1.	L'individu perçu socialement	1. perception sociale
(a)	Réputation générale d'un individu. Collocations (classées par ordre alphabétique de mot clé) : to <u>b</u> ear a character (<i>MP</i> ^{#3} , <i>P</i> ^{#32}), to know s.o. <u>b</u> y character (<i>PP</i> ^{#24} , <i>E</i> ^{#3} , <i>P</i> ^{#18}), to <u>d</u> ecide s.o.'s character (<i>PP</i> ^{#2}), to <u>d</u> estroy one's own character (<i>MP</i> ^{#67}), to have a character as a(n)...well <u>e</u> stablished (<i>SS</i> ^{#27}), <u>g</u> eneral character (<i>SS</i> ^{#7} , <i>P</i> ^{#38}), s.o.'s character <u>l</u> iving another day (<i>P</i> ^{#43}), to <u>r</u> uin s.o.'s character (<i>NA</i> ^{#4}), to have a character to <u>p</u> reserve (<i>PP</i> ^{#53} , <i>P</i> ^{#27}), <u>r</u> estoration of a character (<i>PP</i> ^{#59}), to do sth at the <u>r</u> isk of one's character (<i>P</i> ^{#38}), to have <u>v</u> alue for one's character (<i>PP</i> ^{#13})	(a) réputation générale
(b)	Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang. Collocations : to do sth <u>a</u> gainst one's character (<i>PP</i> ^{#28}), to be of very <u>g</u> ood character (<i>SS</i> ^{#2}), s.o. <u>o</u> f character (<i>MP</i> ^{#45} , <i>PP</i> ^{#14}), <u>r</u> espect for s.o.'s character (<i>NA</i> ^{#11}), <u>r</u> estoration of a character (<i>PP</i> ^{#59}), <u>s</u> ituation in [terms of] character (<i>MP</i> ^{#42}), to have a character to <u>p</u> reserve (<i>PP</i> ^{#33}), <u>w</u> oman of character (<i>SS</i> ^{#34} , <i>MP</i> ^{#58}),	(b) pos. resp./ respectabilité
(c)	Ensemble des traits psychiques et moraux d'un individu, rapporté par quelqu'un d'autre, représentation d'un individu. Collocations : be <u>a</u> cquainted with s.o. by character (<i>P</i> ^{#35}), to have an <u>a</u> cquaintance with s.o.'s character (<i>P</i> ^{#34}), to <u>g</u> ive a character of s.o. (<i>PP</i> ^{#43}), to <u>g</u> ive s.o.'s character (<i>MP</i> ^{#43}), to <u>t</u> ransmit a character (<i>NA</i> ^{#3})	(c) ens. traits rapporté
(d)	Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société Collocations : to <u>c</u> lear one's character before s.o. (<i>NA</i> ^{#7}), <u>c</u> oncern for s.o.'s character (<i>NA</i> ^{#10}), to be <u>d</u> ue to the character of s.o. (<i>P</i> ^{#5}), to be <u>d</u> ue to one's/s.o.'s character (in s.o. else's opinion) (<i>NA</i> ^{#6} , <i>SS</i> ^{#31} , <i>MP</i> ^{#20} , <i>P</i> ^{#41}), to be <u>f</u> avourable to s.o.'s character (<i>PP</i> ^{#40}), to take <u>l</u> iberty with s.o.'s character (<i>NA</i> ^{#12}), <u>l</u> oss of s.o.'s character (<i>SS</i> ^{#19}), to <u>r</u> aise s.o.'s character (<i>MP</i> ^{#39}), one's character <u>r</u> equiring sth to be done (<i>PP</i> ^{#30}), character <u>r</u> esting on a proof (<i>SS</i> ^{#28}), s.o.'s character <u>s</u> inking (<i>PP</i> ^{#26}), an <u>u</u> nblemished character (<i>SS</i> ^{#30}),	(d) sujet vu par autre

2.	La réalité objective d'un individu et de son tempérament, de sa constitution	2. réalité objective, tempérament
	<p>(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre</p> <p>Collocations : <u>d</u>efect of s.o.'s character (PP#57), <u>d</u>iscernment of character (MP#4, MP#26), to <u>f</u>orm s.o.'s character (E#17), <u>g</u>eneral character (SS#21, PP#33), to <u>i</u>llustrate s.o.'s character (PP#16), s.o.'s character <u>i</u>mproving (E#40, P#11), to <u>j</u>udge of a character (E#20), a <u>k</u>nowledge of s.o.'s character (MP#51, P#45, P#47), to <u>m</u>ake out s.o.'s character (PP#16), to <u>m</u>istake s.o.'s character (PP#42), to <u>m</u>isunderstand s.o.'s character (PP#47), <u>o</u>pposition of character (SS#3, PP#5), <u>p</u>rivate character (E#9), <u>r</u>esemblance of character (SS#3, PP#35), to have <u>s</u>pecks in one's character (NA#14), to <u>u</u>nderstand s.o.'s character (PP#1, PP#6), to <u>s</u>tudy s.o.'s character (PP#7, PP#9),</p>	(a) ens. traits m. & p.
	<p>(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir; notion de véridicité</p> <p>Collocations : s.o.'s character being <u>b</u>efore s.o. (SS#18), to be <u>d</u>eceived in s.o.'s character (NA#15, PP#32), to <u>d</u>evelop s.o.'s character (PP#34), <u>d</u>iscernment of character (P#49), the <u>d</u>iscovery of s.o.'s character (SS#16), to be <u>e</u>nlightened on s.o.'s character (SS#32), to <u>e</u>xpose s.o.'s character (PP#27), to <u>o</u>pen s.o.'s character (SS#17), to <u>o</u>pen s.o.'s eyes to s.o.'s character (SS#14, SS#15, SS#32, PP#49, PP#50, PP#39), to <u>p</u>enetrate character (P#26), s.o.'s <u>r</u>eal character (PP#27, PP#31, PP#49, PP#51, MP#62, P#37), to be in the <u>s</u>ecret of s.o.'s character (MP#61), to make s.o. <u>u</u>nderstand s.o.'s character (PP#36), to <u>u</u>nfold s.o.'s character (PP#29, PP#31)</p>	(b) réal. ens. traits m. & p.
	<p>(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux</p> <p>Collocations : <u>d</u>ecision of character (E#4), character of <u>d</u>ecision (P#15), to <u>d</u>epart from one's character (SS#6, PP#60), <u>f</u>eebleness of character (P#13), <u>f</u>irmness of character (P#15, P#16, P#21), to be safe in s.o.'s character (P#36), to <u>f</u>ix a character (SS#29, PP#39), <u>i</u>rresolute character (E#29), <u>s</u>trengthened character (E#33), <u>r</u>esolution of character (P#13)</p>	(c) pers./conf. ens. traits
3.	Notion littéraire	3. notion littéraire
	<p>(a) « Personnage » au sens littéraire, avec mise en abyme</p> <p>Collocations : what s.o.'s character is <u>m</u>eant to be (NA#2), to <u>s</u>ketch s.o.'s character (PP#17)</p>	(a) pers./mise en abyme
	<p>(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/ « type »</p> <p>Collocations : to <u>a</u>ppear in the character of...(E#13), to <u>a</u>ssume the character of... (PP#11), to <u>b</u>e in the...character of... (SS#33)</p>	(b) rôle/type mise e. abyme

	(c)	« Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet mise en abyme	(c) pers. sens neutre
4.		Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable Collocations : to be in character with sth (PP41, E6, MP6, MP59), to have a character stamped on s.o./sth (MP#33)	4. style reconn./résonance
5.		Autre : souvent des sens qui concerne des objets ou des abstractions, plutôt que des personnages ; souvent des extensions sur la même gamme de nuances que pour les personnages, mais écartées de la présente étude.	5. autre

Ce système de classement n'a pas la prétention lexicographique, et il est d'ailleurs incomplet dans la mesure il concerne surtout les contextes touchant à la représentation de l'individu, le non-animé étant la plupart du temps consigné à la catégorie « autre », mais cela reflète les objectifs de l'étude, et le classement a été élaboré et utilisé avec la plus grande rigueur possible. On peut trouver certaines nuances discutables, par exemple entre le fait d'être respectable et le fait d'avoir une réputation. Il me semblait que dans certains cas les deux n'étaient pas interchangeables, mais ailleurs il est effectivement difficile de trancher. Il faut concéder également que ce classement établit parfois de véritables différences de sens (entre « réputation » et « tempérament »), et parfois seulement des nuances en termes de connotation et de contexte (entre le tempérament tel quel et le tempérament comme vérité à dévoiler), mais cela me paraît se justifier pour les besoins de mon analyse et de telles pratiques sont conformes aux principes de classements lexicographiques, par exemple, des dictionnaires bilingues, où on doit tenir compte de l'effet éventuel d'une différence de contexte et de connotation sur la traduction à proposer.

Indication des catégories et sous-catégories de sens

Chaque relevé d'occurrence est suivi d'une indication, en caractères gras, du type d'emploi concerné. Pour tenir compte d'une certaine polysémie parfois observée, ou

parfois simplement la difficulté d'être sûr du sens, des connotations ou des sens secondaires possibles sont également signalés en caractères italiques. Cette pratique n'est systématique, puisque dans la majorité des cas il n'y a guère d'ambiguïté. Ces effets de sens secondaires ou autres interprétations possibles sont signalés à titre indicatif, et ne sont pas comptabilisés dans les statistiques présentées à la fin des occurrences de chaque roman et en fin d'annexe.

L'édition utilisée

L'édition électronique suivante de l'œuvre d'Austen a été utilisée pour compiler ces relevés :

Jane Austen : The Complete Illustrated Novels on CD-ROM. coll. « Collins Classics ». Londres : HarperCollins. CD-ROM. coll. « Ex Libris ». Monmouth : Nimbus Information Systems, 1992.

Par conséquent, même si j'ai fourni les références de l'édition Oxford de R. W. Chapman pour chaque occurrence, le texte dans cet annexe est de HarperCollins, et je n'ai pas entrepris de le vérifier mot pour mot ou de faire des choix éditoriaux à mon tour, notamment concernant la ponctuation. Nimbus Information Systems n'indique pas d'information autre que celle de l'éditeur commercial d'origine du texte utilisé, omettant toute référence à des dates ou à des éditeurs scientifiques. Il peut être souhaitable, donc, même si cette édition électronique a été indispensable pour l'élaboration de ces relevés, de vérifier le cas échéant certains points précis dans l'édition Oxford ou dans une autre édition fournissant davantage de garanties scientifiques.

Emplois du terme « character » dans
Northanger Abbey

(composé 1798-1799, appelé *Susan*, proposé à Crosbie & Co pour la publication en 1803, sans suite, puis ensuite appelé *Catherine*, publié à titre posthume **décembre 1817**, daté cependant 1818)

(NA#1/22) page 13

tome 1 chapitre I (chapitre I) : §1

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be a heroine. Her situation in life, the **character** of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her. Her father was a clergyman, without being neglected or poor, and a very respectable man, though his name was Richard, and he had never been handsome. He had a considerable independence, besides two good livings, and he was not in the least addicted to locking up his daughters. Her mother was a woman of useful plain sense, with a good temper, and, what is more remarkable, with a good constitution.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b). « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type ».

(NA#2/22) page 18

tome 1 chapitre I (chapitre I) : §1

In addition to what has been already said of Catherine Morland's personal and mental endowments, when about to be launched into all the difficulties and dangers of a six weeks' residence in Bath, it may be stated, for the reader's more certain information, lest the following pages should otherwise fail of giving any idea of what her **character** is meant to be, that her heart was affectionate, her disposition cheerful and open, without conceit or affectation of any kind; her manners just removed from the awkwardness and shyness of a girl; her person pleasing, and, when in good looks, pretty; and her mind about as ignorant and uninformed as the female mind at seventeen usually is.

3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(NA#3/22) page 19

tome 1 chapitre II (chapitre II) : §3

Sally, or rather Sarah, (for what young lady of common gentility will reach the age of sixteen without altering her name as far as she can?) must from situation be at this time the intimate friend and confidante of her sister. It is remarkable, however, that she neither insisted on Catherine's writing by every post, nor exacted her promise of transmitting the **character** of every new acquaintance, nor a detail of every interesting conversation that Bath might produce.

1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d'un individu, rapporté par quelqu'un d'autre, représentation d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2. (a)

(NA#4/22) page 19

tome 1 chapitre II (chapitre II) : §7

It is now expedient to give some description of Mrs. Allen, that the reader may be able to judge in what manner her actions will hereafter tend to promote the general distress of the work, and how she will probably contribute to reduce poor Catherine to all the desperate wretchedness of which a last volume is capable—whether by her imprudence, vulgarity, or jealousy—whether by intercepting her letters, ruining her **character**, or turning her out of doors.

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(b)

(NA#5/22) page 53

tome 1 chapitre VIII (chapitre VIII) : §2

She could not help being vexed at the non-appearance of Mr. Thorpe; for she not only longed to be dancing, but was likewise aware that, as the real dignity of her situation could not be known, she was sharing with the scores of other young ladies still sitting down all the discredit of wanting a partner. To be

disgraced in the eye of the world, to wear the appearance of infamy while her heart is all purity, her actions all innocence, and the misconduct of another the true source of her debasement, is one of those circumstances which peculiarly belong to the heroine's life, and her fortitude under it what particularly dignifies her **character**. Catherine had fortitude too; she suffered, but no murmur passed her lips.

3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(NA#6/22) page 101

tome 1 chapitre XIII (chapitre XIII) : §24

She had not been withstanding them on selfish principles alone, she had not consulted merely her own gratification; that might have been ensured in some degree by the excursion itself, by seeing Blaize Castle; no, she had attended to what was due to others, and to her own **character** in their opinion. Her conviction of being right, however, was not enough to restore her composure; till she had spoken to Miss Tilney, she could not be at ease; and quickening her pace when she got clear of the Crescent, she almost ran over the remaining ground till she gained the top of Milsom Street.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(NA#7/22) page 113

tome 1 chapitre XIV (chapitre XIV) : §44

'You know what you ought to do. Clear your **character** handsomely before her. Tell her that you think very highly of the understanding of women.'

'Miss Morland, I think very highly of the understanding of all the women in the world, especially of those, whoever they may be, with whom I happen to be in company.'

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(NA#8/22) page 174

tome 2 chapitre VII (chapitre XXII) : §5

She got away as soon as she could from a room in which her conduct produced such unpleasant reflections and found her way with all speed to the breakfast-parlour, as it had been pointed out to her by Miss Tilney the evening before. Henry was alone in it; and his immediate hope of her having been undisturbed by the tempest, with an arch reference to the **character** of the building they inhabited, was rather distressing.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(NA#9/22) page 182

tome 2 chapitre VIII (chapitre XXIII) : §1

An hour passed away before the General came in, spent on the part of his young guest in no very favourable consideration of his **character**. 'This lengthened absence, these solitary rambles, did not speak a mind at ease, or a conscience void of reproach.' At length he appeared; and whatever might have been the gloom of his meditations, he could still smile with them.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(NA#10/22) page 192

tome 2 chapitre IX (chapitre XXIV) : §4

The breakfast-room was gay with company and she was named to them by the General as the friend of his daughter, in a complimentary style, which so well concealed his resentful ire as to make her feel secure at least of life for the present. And Eleanor, with a command of countenance which did honour to her concern for his **character**, taking an early occasion of saying to her, 'My father only wanted me to answer a note,' she began to hope that she had either been unseen by the General or that from some consideration of policy she should be allowed to suppose herself so. Upon this trust she dared still to remain in his presence after the company left them, and nothing occurred to disturb it.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(NA#11/22) page 196

tome 2 chapitre IX (chapitre XXIV) : §23

'It has been your own doing entirely?' Catherine said nothing. After a short silence during which he had closely observed her he added: 'As there is nothing in the room in itself to raise curiosity this must have proceeded from a sentiment of respect for my mother's **character**, as described by Eleanor, which does honour to her memory. The world, I believe, never saw a better woman. But it is not often that virtue can boast an interest such as this. The domestic, unpretending merits of a person never known do not often create that kind of fervent, venerating tenderness which would prompt a visit like yours. Eleanor, I suppose, has talked of her a great deal?'

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(NA#12/22) page 199

tome 2 chapitre X (chapitre XXV) : §1

The visions of romance were over. Catherine was completely awakened. Henry's address, short as it had been, had more thoroughly opened her eyes to the extravagance of her late fancies than all their several disappointments had done. Most grievously was she humbled. Most bitterly did she cry. It was not only with herself that she was sunk, but with Henry. Her folly, which now seemed even criminal, was all exposed to him, and he must despise her for ever. The liberty which her imagination had dared to take with the **character** of his father, could he ever forgive it?

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(NA#13/22) page 200

tome 2 chapitre X (chapitre XXV) : §3

[...] in the central part of England there was surely some security for the existence even of a wife not beloved, in the laws of the land, and the manners of the age. Murder was not tolerated, servants were not slaves, and neither poison nor sleeping potions to be procured, like rhubarb, from every druggist. Among the Alps and Pyrenees, perhaps, there were no mixed **characters**. There, such as were not as spotless as an angel, might have the dispositions of a fiend. But in England it was not so; among the English, she believed, in their hearts and habits, there was a general though unequal mixture of good and bad.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(NA#14/22) page 200

tome 2 chapitre X (chapitre XXV) : §3

[...] among the English, she believed, in their hearts and habits, there was a general though unequal mixture of good and bad. Upon this conviction she would not be surprised if even in Henry and Eleanor Tilney some slight imperfection might hereafter appear; and upon this conviction she need not fear to acknowledge some actual specks in the **character** of their father, who, though cleared from the grossly injurious suspicions which she must ever blush to have entertained, she did believe, upon serious consideration, to be not perfectly amiable.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(NA#15/22) page 206

tome 2 chapitre X (chapitre XXV) : §35

‘You think it is all for ambition, then? And upon my word, there are some things that seem very like it. I cannot forget that, when she first knew what my father would do for them, she seemed quite disappointed that it was not more. I never was so deceived in any one's **character** in my life before.’

‘Among the great variety that you have known and studied.’

‘My own disappointment and loss in her is very great [...].’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(NA#16/22) page 208

tome 2 chapitre XI (chapitre XXVI) : §1

From this time the subject was frequently canvassed by the three young people; and Catherine found, with some surprise, that her two young friends were perfectly agreed in considering Isabella's want of consequence and fortune as likely to throw great difficulties in the way of her marrying their brother. Their persuasion that the General would, upon this ground alone, independent of the objection that might be raised against her **character**, oppose the connection, turned her feelings moreover with some alarm towards herself.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(NA#17/22) page 218

tome 2 chapitre XII (chapitre XXVII) : §4

On Henry's arrival from Woodston she made known to him and Eleanor their brother's safety, congratulating them with sincerity on it, and reading aloud the most material passages of her letter with strong indignation. When she had finished it:—‘So much for Isabella,’ she cried, ‘and for all our intimacy! She must think me an idiot, or she could not have written so; but perhaps this has served to make her **character** better known to me than mine is to her. I see what she has been about. She is a vain coquette, and her tricks have not answered. I do not believe she had ever any regard either for James or for me, and I wish I had never known her.’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(NA#18/22) page 243

tome 2 chapitre XV (chapitre XXX) : §9

She was assured of his affection; and that heart in return was solicited, which, perhaps, they pretty equally knew was already entirely his own; for, though Henry was now sincerely attached to her—though he felt and delighted in all the excellences of her **character**, and truly loved her society—I must confess that his affection originated in nothing better than gratitude; or, in other words, that a persuasion of her partiality for him had been the only cause of giving her a serious thought. It is a new circumstance in romance, I

acknowledge, and dreadfully derogatory of an heroine's dignity; but if it be as new in common life, the credit of a wild imagination will at least be all my own.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(NA[#]19/22) page 246

tome 2 chapitre XV (chapitre XXX) : §12

[...] though latterly, from some hints which had accompanied an almost positive command to his son, of doing everything in his power to attach her, Henry was convinced of his father's believing it to be an advantageous connection, it was not till the late explanation at Northanger that they had the smallest idea of the false calculations which had hurried him on. That they were false, the General had learned from the very person who had suggested them, from Thorpe himself, whom he had chanced to meet again in town; and who, under the influence of exactly opposite feelings, irritated by Catherine's refusal, and yet more by the failure of a very recent endeavour to accomplish a reconciliation between Morland and Isabella, convinced that they were separated for ever, and spurning a friendship which could be no longer serviceable, hastened to contradict all that he had said before to the advantage of the Morlands: confessed himself to have been totally mistaken in his opinion of their circumstances and **character**, misled by the rhodomontade of his friend to believe his father a man of substance and credit, whereas the transactions of the two or three last weeks proved him to be neither [...]

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(NA[#]20/22) page 247

tome 2 chapitre XV (chapitre XXX) : §14

Catherine, at any rate, heard enough to feel, that, in suspecting General Tilney of either murdering or shutting up his wife, she had scarcely sinned against his **character** or magnified his cruelty.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(NA[#]21/22) page 249

tome 2 chapitre XVI (chapitre XXXI) : §1

His pleasing manners and good sense were self-evident recommendations; and having never heard evil of him, it was not their way to suppose any evil could be told. Good-will supplying the place of experience, his **character** needed no attestation.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d'un individu, rapporté par autrui, représentation d'un individu

(NA[#]22/22) page 251

tome 2 chapitre XVI (chapitre XXXI) : §5

Her husband was really deserving of her, independent of his peerage, his wealth, and his attachment, being to a precision the most charming young man in the world. Any further definition of his merits must be unnecessary: the most charming young man in the world is instantly before the imagination of us all. Concerning the one in question, therefore, I have only to add (aware that the rules of composition forbid the introduction of a **character** not connected with my fable) that this was the very gentleman whose negligent servant left behind him that collection of washing-bills, resulting from a long visit at Northanger, by which my heroine was involved in one of her most alarming adventures.

3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

Statistiques pour Northanger Abbey

Vingt-deux occurrences en tout, dont :

1. perception sociale				2. réalité objective, tempérament			3. notion littéraire			4.	5.
(a) réputation générale	(b) pos. resp./respectabilité	(c) ens. traits rapporté	(d) sujet vu par autre	(a) ens. traits m. & p.	(b) réal. ens. m. & p.	(c) pers./conf. ens. traits	(a) pers./mise en abyme	(b) rôle/type mise e. abyme	(c) pers. sens neutre	style reconn./résonance	autre
1	3	1	<u>5</u>	<u>5</u>	3	0	<u>2</u>	1	0	1	0
<u>10</u>				8			3				
4%				13%			4%			<u>22%</u>	
<u>22%</u>				13%			0%			<u>9%</u>	
4%				13%			4%			0%	
<u>43%</u>				35%			13%			4%	
0%				0%			0%			0%	

Le résultat pour la sous-catégorie qui apparaît avec la plus grande fréquence dans sa catégorie est en gras et souligné. Il en va de même pour la catégorie qui apparaît avec la plus grande fréquence.

Emplois du terme « character » dans
Sense and Sensibility

(composé 1797-1798 sous forme épistolaire et avec
l'intitulé *Elinor and Marianne*, retravaillé et préparé
pour la publication 1809-1811, publié
novembre 1811)

(SS#1/34) pages 14-15

tome 1 chapitre III (chapitre III) : §3

The contempt which she had, very early in their acquaintance, felt for her daughter-in-law, was very much increased by the further knowledge of her **character** which half a year's residence in her family afforded; and perhaps, in spite of every consideration of politeness or maternal affection on the side of the former, the two ladies might have found it impossible to have lived together so long, had not a particular circumstance occurred to give still greater eligibility, according to the opinions of Mrs. Dashwood, to her daughters' continuance at Norland.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#2/34) page 40

tome 1 chapitre IX (chapitre IX) : §2

About a mile and a half from the cottage, along the narrow winding valley of Allenham, which issued from that of Barton, as formerly described, the girls had, in one of their earliest walks, discovered an ancient respectable-looking mansion, which, by reminding them a little of Norland, interested their imagination, and made them wish to be better acquainted with it. But they learned, on inquiry, that its possessor, an elderly lady of very good **character**, was unfortunately too infirm to mix with the world, and never stirred from home.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(SS#3/34) pages 49-50

tome 1 chapitre X (chapitre X) : §12

Elinor was obliged, though unwillingly, to believe that the sentiments which Mrs. Jennings had assigned him for her own satisfaction were now actually excited by her sister; and that however a general resemblance of disposition between the parties might forward the affection of Mr. Willoughby, an equally striking opposition of **character** was no hindrance to the regard of Colonel Brandon. She saw it with concern; for what could a silent man of five-and-thirty hope, when opposed by a very lively one of five-and-twenty? And as she could not even wish him successful, she heartily wished him indifferent. She liked him—in spite of his gravity and reserve, she beheld in him an object of interest. His manners, though serious, were mild; and his reserve appeared rather the result of some oppression of spirits than of any natural gloominess of temper.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#4/34) pages 51-52

tome 1 chapitre X (chapitre X) : §28

'Miss Dashwood,' cried Willoughby, 'you are now using me unkindly. You are endeavouring to disarm me by reason, and to convince me against my will. But it will not do. You shall find me as stubborn as you can be artful. I have three unanswerable reasons for disliking Colonel Brandon: he has threatened me with rain when I wanted it to be fine; he has found fault with the hanging of my curricle; and I cannot persuade him to buy my brown mare. If it will be any satisfaction to you, however, to be told that I believe his **character** to be in other respects irreproachable, I am ready to confess it. And in return for an acknowledgment which must give me some pain, you cannot deny me the privilege of disliking him as much as ever.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#5/34) pages 55-56

tome 1 chapitre XI (chapitre XI) : §11

His eyes were fixed on Marianne, and after a silence of some minutes, he said with a faint smile, 'Your sister, I understand, does not approve of second attachments.'

'No,' replied Elinor, 'her opinions are all romantic.'

'Or rather, as I believe, she considers them impossible to exist.'

'I believe she does. But how she contrives it without reflecting on the **character** of her own father, who had himself two wives, I know not. A few years, however, will settle her opinions on the reasonable basis of commonsense and observation; and then they may be more easy to define and to justify than they now are, by anybody but herself.'

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#6/34) page 79

tome 1 chapitre XV (chapitre XV) : §30

'[...] Willoughby may undoubtedly have very sufficient reasons for his conduct, and I will hope that he has. But it would have been more like Willoughby to acknowledge them at once. Secrecy may be advisable; but still I cannot help wonder at its being practised by him.'

'Do not blame him, however, for departing from his **character**, where the deviation is necessary. But you really do admit the justice of what I have said in his defence?—I am happy—and he is acquitted.'

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(SS#7/34) page 81

tome 1 chapitre XV (chapitre XV) : §43

'I hope not, I believe not,' cried Elinor. 'I love Willoughby, sincerely love him; and suspicion of his integrity cannot be more painful to yourself than to me. It has been involuntary, and I will not encourage it. I was startled, I confess, by the alteration in his manners this morning—he did not speak like himself, and did not return your kindness with any cordiality. But all this may be explained by such a situation of his affairs as you have supposed. He had just parted from my sister, had seen her leave him in the greatest affliction; and if he felt obliged, from a fear of offending Mrs. Smith, to resist the temptation of returning here soon, and yet aware that by declining your invitation, by saying that he was going away for some time, he should seem to act an ungenerous, a suspicious, part by our family, he might well be embarrassed and disturbed. In such a case, a plain and open avowal of his difficulties would have been more to his honour, I think, as well as more consistent with his general **character**; but I will not raise objections against any one's conduct on so illiberal a foundation as a difference in judgment from myself, or a deviation from what I may think right and consistent.'

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(SS#8/34) page 93

tome 1 chapitre XVII (chapitre XVII) : §34

'Marianne is as stedfast as ever, you see,' said Elinor, 'she is not at all altered.'

'She is only grown a little more grave than she was.'

'Nay, Edward,' said Marianne, '*you* need not reproach me. You are not very gay yourself.'

'Why should you think so!' replied he, with a sigh. 'But gaiety never was a part of my **character**.'

‘Nor do I think it a part of Marianne’s,’ said Elinor; ‘I should hardly call her a lively girl; she is very earnest, very eager in all she does—sometimes talks a great deal and always with animation—but she is not often really merry.’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(SS#9/34) pages 93-94

tome 1 chapitre XVII (chapitre XVII) : § 37

‘I believe you are right,’ he replied, ‘and yet I have always set her down as a lively girl.’

‘I have frequently detected myself in such kind of mistakes,’ said Elinor, ‘in a total misapprehension of **character** in some point or other—fancying people so much more gay, or grave, or ingenious, or stupid than they really are, and I can hardly tell why or in what the deception originated. Sometimes one is guided by what they say of themselves, and very frequently by what other people say of them, without giving oneself time to deliberate and judge.’

‘But I thought it was right, Elinor,’ said Marianne, ‘to be guided wholly by the opinion of other people. I thought our judgments were given us merely to be subservient to those of our neighbours. This has always been your doctrine, I am sure.’

‘No, Marianne, never. My doctrine has never aimed at the subjection of the understanding. All I have ever attempted to influence has been the behaviour. You must not confound my meaning. I am guilty, I confess, of having often wished you to treat our acquaintance in general with greater attention; but when have I advised you to adopt their sentiments or conform to their judgment in serious matters?’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(SS#10/34) page 101

tome 1 chapitre XIX (chapitre XIX) : §2

Elinor placed all that was astonishing in this way of acting to his mother’s account; and it was happy for her that he had a mother whose **character** was so imperfectly known to her, as to be the general excuse for everything strange on the part of her son. Disappointed, however, and vexed as she was, and sometimes displeased with his uncertain behaviour to herself, she was very well disposed on the whole to regard his actions with all the candid allowances and generous qualifications which had been rather more painfully extorted from her for Willoughby’s service by her mother. His want of spirits, of openness, and of consistency, were most usually attributed to his want of independence, and his better knowledge of Mrs. Ferrars’s disposition and designs. The shortness of his visit, the steadiness of his purpose in leaving them, originated in the same fettered inclination, the same inevitable necessity of temporizing with his mother. The old, well-established grievance of duty against will, parent against child, was the cause of all. She would have been glad to know when these difficulties were to cease, this opposition was to yield—when Mrs. Ferrars would be reformed, and her son be at liberty to be happy. But from such vain wishes she was forced to turn for comfort to the renewal of her confidence in Edward’s affection, to the remembrance of every mark of regard in look or word which fell from him while at Barton, and, above all to that flattering proof of it which he constantly wore round his finger.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#11/34) page 114

tome 1 chapitre XX (chapitre XX) : §43

Elinor was again obliged to decline her invitation; and by changing the subject, put a stop to her entreaties. She thought it probable that as they lived in the same county, Mrs. Palmer might be able to give some more particular account of Willoughby’s general **character** than could be gathered from the Middletons’ partial acquaintance with him, and she was eager to gain from any one such a confirmation of his merits as might remove the possibility of fear for Marianne. She began by inquiring if they saw much of Mr. Willoughby at Cleveland, and whether they were intimately acquainted with him.

‘Oh dear! yes; I know him extremely well,’ replied Mrs. Palmer, ‘not that I ever spoke to him, indeed, but I have seen him for ever in town. Somehow or other I never happened to be staying at Barton while he was at Allenham. Mamma saw him here once before; but I was with my uncle at Weymouth. However, I dare say we should have seen a great deal of him in Somersetshire, if it had not happened very unluckily that we should never have been in the country together. He is very little at Combe, I believe; but if he were ever so much there, I do not think Mr. Palmer would visit him, for he is in the opposition, you know, and besides it is such a way off. I know why you inquire about him, very well; your sister is to marry him. I am monstrous glad of it, for then I shall have her for a neighbour, you know.’

1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d’un individu, rapporté par quelqu’un d’autre, représentation d’un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#12/34) page 125

tome 1 chapitre XXI (chapitre XXI) : §37

Elinor could not suppose that Sir John would be more nice in proclaiming his suspicions of her regard for Edward than he had been with respect to Marianne; indeed, it was rather his favourite joke of the two, as being somewhat newer and more conjectural: and since Edward's visit, they had never dined together, without his drinking to her best affections with so much significancy, and so many nods and winks, as to excite general attention. The letter F— had been likewise invariably brought forward, and found productive of such countless jokes, that its **character** as the wittiest letter in the alphabet had been long established with Elinor.

5. Autre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l’ensemble du public ou de la société

(SS#13/34) pages 128-129

tome 1 chapitre XXII (chapitre XXII) : §10

‘I am sorry I do not,’ said Elinor, in great astonishment, ‘if it could be of any use to you to know my opinion of her. But really, I never understood that you were at all connected with that family, and therefore I am a little surprised, I confess, at so serious an inquiry into her **character**.’

‘I dare say you are, and I am sure I do not at all wonder at it. But if I dared tell you all, you would not be so much surprised. Mrs. Ferrars is certainly nothing to me at present; but the time may come—how soon it will come must depend upon herself—when we may be very intimately connected.’

She looked down as she said this, amiably bashful, with only one side-glance at her companion to observe its effect on her.

1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d’un individu, rapporté par quelqu’un d’autre, représentation d’un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#14/34) page 140

tome 2 chapitre I (chapitre XXIII) : §2

The youthful infatuation of nineteen would naturally blind him to everything but her beauty and good-nature; but the four succeeding years—years which, if rationally spent, give such improvement to the understanding, must have opened his eyes to her defects of education: while the same period of time, spent on her side in inferior society and more frivolous pursuits, had perhaps robbed her of that simplicity which might once have given an interesting **character** to her beauty.

If in the supposition of his seeking to marry herself, his difficulties from his mother had seemed great, how much greater were they now likely to be, when the object of his engagement was undoubtedly inferior in connections, and probably, inferior in fortune, to herself. These difficulties, indeed, with an heart so

alienated from Lucy, might not press very hard upon his patience; but melancholy was the state of the person by whom the expectation of family opposition and unkindness could be felt as a relief!

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(SS#15/34) page 159

tome 2 chapitre IV (chapitre XXVI) : §1

A short, a very short time, however, must now decide what Willoughby's intentions were; in all probability he was already in town. Marianne's eagerness to be gone declared her dependence on finding him there; and Elinor was resolved not only upon gaining every new light as to his **character** which her own observation or the intelligence of others could give her, but likewise upon watching his behaviour to her sister with such zealous attention as to ascertain what he was, and what he meant, before many meetings had taken place. Should the result of her observations be unfavourable, she was determined at all events to open the eyes of her sister; should it be otherwise, her exertions would be of a different nature—she must then learn to avoid every selfish comparison, and banish every regret which might lessen her satisfaction in the happiness of Marianne.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(SS#16/34) page 186

tome 2 chapitre VII (chapitre XXIX) : §30

'You must not talk so, Marianne. Have you no comforts? No friends? Is your loss such as leaves no opening for consolation? Much as you suffer now, think of what you would have suffered if the discovery of his **character** had been delayed to a later period—if your engagement had been carried on for months and months, as it might have been, before he chose to put an end to it. Every additional day of unhappy confidence on your side would have made the blow more dreadful.'

'Engagement!' cried Marianne, 'there has been no engagement.'

'No engagement?'

'No; he is not so unworthy as you believe him. He has broken no faith with me.'

'But he told you that he loved you?'

'Yes—no—never absolutely. It was every day implied, but never professedly declared. Sometimes I thought it had been—but it never was.'

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(SS#17/34) page 204

tome 2 chapitre IX (chapitre XXXI) : §19

'I understand you,' said Elinor. 'You have something to tell me of Mr. Willoughby, that will open his **character** further. Your telling it will be the greatest act of friendship that can be shown Marianne. My gratitude will be ensured immediately by any information tending to that end, and hers must be granted by it in time. Pray, pray let me hear it.'

'You shall; and to be brief, when I quitted Barton last October—but this will give you no idea—I must go further back. You will find me a very awkward narrator, Miss Dashwood [...]'

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(SS#18/34) page 210

tome 2 chapitre IX (chapitre XXXI) : §32

'His **character** is now before you—expensive, dissipated, and worse than both. Knowing all this, as I have now known it many weeks, guess what I must have felt on seeing your sister as fond of him as ever, and on being assured that she was to marry him; guess what I must have felt for all your sakes. When I

came to you last week and found you alone, I came determined to know the truth; though irresolute what to do when it was known. My behaviour must have seemed strange to you then; but now you will comprehend it. To suffer you all to be so deceived; to see your sister—but what could I do? I had no hope of interfering with success; and sometimes I thought your sister's influence might yet reclaim him. But now, after such dishonourable usage, who can tell what were his designs on her? [...]

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(SS#19/34) page 212

tome 2 chapitre X (chapitre XXXII) : §1

WHEN the particulars of this conversation were repeated by Miss Dashwood to her sister, as they very soon were, their effect on her was entirely such as the former had hoped to see. Not that Marianne appeared to distrust the truth of any part of it, for she listened to it all with the most steady and submissive attention, made neither objection nor remark, attempted no vindication of Willoughby, and seemed to show by her tears that she felt it to be impossible. But though this behaviour assured Elinor that the conviction of his guilt was carried home to her mind; though she saw with satisfaction the effect of it, in her no longer avoiding Colonel Brandon when he called, in her speaking to him, even voluntarily speaking, with a kind of compassionate respect; and though she saw her spirits less violently irritated than before, she did not see her less wretched. Her mind did become settled, but it was settled in a gloomy dejection. She felt the loss of Willoughby's **character** yet more heavily than she had felt the loss of his heart; his seduction and desertion of Miss Williams, the misery of that poor girl, and the doubt of what his designs might once have been on herself, preyed altogether so much on her spirits, that she could not bring herself to speak of what she felt even to Elinor; and brooding over her sorrows in silence gave more pain to her sister than could have been communicated by the most open and most frequent confession of them.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(SS#20/34) pages 286-287

tome 3 chapitre IV (chapitre XL) : §17

'Oh ho! I understand you. Mr. Ferrars is to be the man. Well, so much the better for him. Ay, to be sure, he must be ordained in readiness; and I am very glad to find things are so forward between you. But, my dear, is not this rather out of **character**? Should not the Colonel write himself?—sure, he is the proper person.'

Elinor did not quite understand the beginning of Mrs. Jennings's speech neither did she think it worth inquiring into; and therefore only replied to its conclusion.

'Colonel Brandon is so delicate a man, that he rather wished any one to announce his intentions to Mr. Ferrars than himself.'

5. Autre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(SS#21/34) page 289

tome 3 chapitre IV (chapitre XL) : §31

'Yes,' continued Elinor, gathering more resolution, as some of the worst was over; 'Colonel Brandon means it as a testimony of his concern for what has lately passed—for the cruel situation in which the unjustifiable conduct of your family has placed you—a concern which I am sure Marianne, myself, and all your friends must share; and likewise as a proof of his high esteem for your general **character**, and his particular approbation of your behaviour on the present occasion.'

'Colonel Brandon give me a living!—Can it be possible?'

‘The unkindness of your own relations has made you astonished to find friendship any where.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(SS#22/34) page 295

tome 3 chapitre V (chapitre XLI) : §11

‘Very well—and for the next presentation to a living of that value—supposing the late incumbent to have been old and sickly, and likely to vacate it soon, he might have got I dare say, fourteen hundred pounds. And how came he not to have settled that matter before this person's death? Now, indeed it would be too late to sell it; but a man of Colonel Brandon's sense! I wonder he should be so improvident in a point of such common, such natural, concern! Well, I am convinced that there is a vast deal of inconsistency in almost every human **character**. I suppose, however—on recollection—that the case may probably be this. Edward is only to hold the living till the person to whom the Colonel has really sold the presentation, is old enough to take it. Ay, ay, that is the fact, depend upon it.’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(SS#23/34) page 304

tome 3 chapitre VI (chapitre XLII) : §15

Elinor had seen so little of Mr. Palmer, and in that little had seen so much variety in his address to her sister and herself, that she knew not what to expect to find him in his own family. She found him, however, perfectly the gentleman in his behaviour to all his visitors, and only occasionally rude to his wife and her mother; she found him very capable of being a pleasant companion, and only prevented from being so always by too great an aptitude to fancy himself as much superior to people in general, as he must feel himself to be to Mrs. Jennings and Charlotte. For the rest of his **character** and habits, they were marked as far as Elinor could perceive with no traits at all unusual in his sex and time of life. He was nice in his eating, uncertain in his hours; fond of his child, though affecting to slight it; and idled away the mornings at billiards which ought to have been devoted to business. She liked him, however, upon the whole, much better than she had expected, and in her heart was not sorry that she could like him no more: not sorry to be driven by the observation of his epicurism, his selfishness, and his conceit, to rest with complacency on the remembrance of Edward's generous temper, simple taste, and diffident feelings.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#24/34) page 322

tome 3 chapitre VII (chapitre XLIV) : §36

‘Remember,’ cried Willoughby, ‘from whom you received the account. Could it be an impartial one? I acknowledge that her situation and her **character** ought to have been respected by me. I do not mean to justify myself, but at the same time cannot leave you to suppose that I have nothing to urge—that because she was injured, she was irreproachable; and because I was a libertine, she must be a saint. If the violence of her passions, the weakness of her understanding—I do not mean, however, to defend myself. Her affection for me deserved better treatment, and I often, with great self-reproach, recall the tenderness which, for a very short time, had the power of creating any return. I wish—I heartily wish it had never been. But I have injured more than herself; and I have injured one whose affection for me—(may I say it?) was scarcely less warm than hers, and whose mind—oh! how infinitely superior!’—

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)

(SS#25/34) page 328

tome 3 chapitre VIII (chapitre XLIV) : §63

‘Yes, but I had only the credit of servilely copying such sentences as I was ashamed to put my name to. The original was all her own, her own happy thoughts and gentle diction. But what could I do!—we were engaged, everything in preparation, the day almost fixed— But I am talking like a fool. Preparation!—day! In honest words, her money was necessary to me, and in a situation like mine anything was to be done to prevent a rupture. And after all, what did it signify to my **character** in the opinion of Marianne and her friends, in what language my answer was couched? It must have been only to one end. My business was to declare myself a scoundrel, and whether I did it with a bow or a bluster was of little importance. ‘I am ruined for ever in their opinion,’ said I to myself; ‘I am shut out for ever from their society; they already think me an unprincipled fellow—this letter will only make them think me a blackguard one.’ Such were my reasonings, as, in a sort of desperate carelessness, I copied my wife’s words, and parted with the last relics of Marianne. [...]’

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l’ensemble du public ou de la société

(SS#26/34) page 331

tome 3 chapitre VIII (chapitre XLIV) : §70

Elinor made no answer. Her thoughts were silently fixed on the irreparable injury which too early an independence and its consequent habits of idleness, dissipation, and luxury had made in the mind, the **character**, the happiness of a man who, to every advantage of person and talents, united a disposition naturally open and honest, and a feeling, affectionate temper. The world had made him extravagant and vain; extravagance and vanity had made him cold-hearted and selfish. Vanity, while seeking its own guilty triumph at the expense of another, had involved him in a real attachment, which extravagance, or at least its offspring necessity, had required to be sacrificed. Each faulty propensity, in leading him to evil, had led him likewise to punishment.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#27/34) page 337

tome 3 chapitre IX (chapitre XLV) : §15

‘Colonel Brandon’s **character**,’ said Elinor, ‘as an excellent man, is well established.’ ‘I know it is,’ replied her mother seriously, ‘or after such a warning, I should be the last to encourage such affection, or even to be pleased by it. But his coming for me as he did, with such active, such ready friendship, is enough to prove him one of the worthiest of men.’

1.(a) Réputation générale d’un individu

(SS#28/34) page 337

tome 3 chapitre IX (chapitre XLV) : §17

‘His **character**, however,’ answered Elinor, ‘does not rest on one act of kindness, to which his affection for Marianne, were humanity out of the case, would have prompted him. To Mrs. Jennings, to the Middletons, he has been long and intimately known; they equally love and respect him; and even my own knowledge of him, though lately acquired, is very considerable; and so highly do I value and esteem him, that if Marianne can be happy with him, I shall be as ready as yourself to think our connection the greatest blessing to us in the world. What answer did you give him? Did you allow him to hope?’

1.(a) Réputation générale d’un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(SS#29/34) page 338

tome 3 chapitre IX (chapitre XLV) : §48

'No. He thinks Marianne's affection too deeply rooted for any change in it under a great length of time; and even supposing her heart again free, is too diffident of himself to believe, that with such a difference of age and disposition, he could ever attach her. There, however, he is quite mistaken. His age is only so much beyond hers as to be an advantage, as to make his **character** and principles fixed; and his disposition, I am well convinced, is exactly the very one to make your sister happy. And his person, his manners too, are all in his favour. My partiality does not blind me; he certainly is not so handsome as Willoughby; but, at the same time, there is something much more pleasing in his countenance. There was always a something, if you remember, in Willoughby's eyes, at times, which I did not like.'

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(SS#30/34) page 349

tome 3 chapitre XI (chapitre XLVII) : §1

MRS. DASHWOOD did not hear unmoved the vindication of her former favourite. She rejoiced in his being cleared from some part of his imputed guilt; she was sorry for him; she wished him happy. But the feelings of the past could not be recalled. Nothing could restore him with a faith unbroken, a **character** unblemished, to Marianne. Nothing could do away the knowledge of what the latter had suffered through his means, nor remove the guilt of his conduct towards Eliza. Nothing could replace him, therefore, in her former esteem, nor injure the interests of Colonel Brandon.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(SS#31/34) page 349

tome 3 chapitre XI (chapitre XLVII) : §2

Had Mrs. Dashwood, like her daughter, heard Willoughby's story from himself—had she witnessed his distress and been under the influence of his countenance and his manner, it is probable that her compassion would have been greater. But it was neither in Elinor's power, nor in her wish, to rouse such feelings in another, by her retailed explanation, as had at first been called forth in herself. Reflection had given calmness to her judgment, and sobered her own opinion of Willoughby's deserts; she wished, therefore, to declare only the simple truth, and lay open such facts as were really due to his **character**, without any embellishment of tenderness to lead the fancy astray.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(SS#32/34) page 366

tome 313 (chapitre XLIX) : §21

That Lucy had certainly meant to deceive, to go off with a flourish of malice against him in her message by Thomas was perfectly clear to Elinor; and Edward himself, now thoroughly enlightened on her **character**, had no scruple in believing her capable of the utmost meanness of wanton ill-nature. Though his eyes had been long opened, even before his acquaintance with Elinor began, to her ignorance and want of liberality in some of her opinions, they had been equally imputed, by him, to her want of education; and till her last letter reached him, he had always believed her to be a well-disposed, good-hearted girl, and thoroughly attached to himself.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(SS#33/34) page 372

tome 3 chapitre XIII (chapitre XLIX) : §45

He had nothing to urge against it, but still resisted the idea of a letter of proper submission; and therefore, to make it easier to him, as he declared a much greater willingness to make mean concessions by word of mouth than on paper, it was resolved that, instead of writing to Fanny, he should go to London, and personally intreat her good offices in his favour. 'And if they really do interest themselves,' said Marianne, in her new **character** of candour, 'in bringing about a reconciliation, I shall think that even John and Fanny are not entirely without merit.'

3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(SS#34/34) page 379

tome 3 chapitre XIV (chapitre L) : §18

Willoughby could not hear of her marriage without a pang; and his punishment was soon afterwards complete in the voluntary forgiveness of Mrs. Smith, who, by stating his marriage with a woman of **character** as the source of her clemency, gave him reason for believing that had he behaved with honour towards Marianne, he might at once have been happy and rich.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

Statistiques pour Sense and Sensibility

Trente-quatre occurrences en tout, dont :

1. perception sociale				2. réalité objective, tempérament			3. notion littéraire			4.	5.
(a) réputation générale	(b) pos. resp./ respectabilité	(c) ens. traits rapporté	(d) sujet vu par autre	(a) ens. traits m. & p.	(b) réal. ens. m. & p.	(c) pers./conf. ens. traits	(a) pers./mise en abyme	(b) rôle/type mise e. abyme	(c) pers. sens neutre	style reconn./résonance	autre
3	3	2	<u>5</u>	<u>9</u>	6	2	0	<u>1</u>	0	1	2
13				<u>17</u>			1				
en % de 34				en % de 34			en % de 34			en % de 34	
9%	9%	6%	<u>15%</u>	<u>26%</u>	18%	6%	0%	<u>3%</u>	0%	3%	6%
38%				<u>50%</u>			3%				

Emplois du terme « character » dans
Pride and Prejudice

(composé 1796-1797 sous le titre *First Impressions*,
proposé à l'éditeur londonien Cadelle en nov. 1797,
rejeté, révision radicale en 1812, publié en
janvier 1813)

(PP#1/62) page 5

tome 1 chapitre I (chapitre I) : §34

Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his **character**. Her mind was less difficult to develop. She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#2/62) pages 10-11

tome 1 chapitre III (chapitre III) : §6

Mr. Bingley had soon made himself acquainted with all the principal people in the room; he was lively and unreserved, danced every dance, was angry that the ball closed so early, and talked of giving one himself at Netherfield. Such amiable qualities must speak for themselves. What a contrast between him and his friend! Mr. Darcy danced only once with Mrs. Hurst and once with Miss Bingley, declined being introduced to any other lady, and spent the rest of the evening in walking about the room, speaking occasionally to one of his own party. His **character** was decided. He was the proudest, most disagreeable man in the world, and every body hoped that he would never come there again.

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(PP#3/62) page 14

tome 1 chapitre IV (chapitre IV) : §1

WHEN Jane and Elizabeth were alone, the former, who had been cautious in her praise of Mr. Bingley before, expressed to her sister how very much she admired him.

'He is just what a young man ought to be,' said she, 'sensible, good humoured, lively; and I never saw such happy manners!—so much ease, with such perfect good breeding!'

'He is also handsome,' replied Elizabeth, 'which a young man ought likewise to be, if he possibly can. His **character** is thereby complete.'

3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#4/62) pages 14-15

tome 1 chapitre IV (chapitre IV) : §9

'[...] With your good sense, to be so honestly blind to the follies and nonsense of others! Affectation of candour is common enough;—one meets it every where. But to be candid without ostentation or design—to take the good of every body's **character** and make it still better, and say nothing of the bad—belongs to you alone.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(PP#5/62) page 16

tome 1 chapitre IV (chapitre IV) : §13

Between [Bingley] and Darcy there was a very steady friendship, in spite of a great opposition of **character**.—Bingley was endeared to Darcy by the easiness, openness, and ductility of his temper, though no disposition could offer a greater contrast to his own, and though with his own he never appeared

dissatisfied. On the strength of Darcy's regard Bingley had the firmest reliance, and of his judgment the highest opinion. In understanding Darcy was the superior. Bingley was by no means deficient, but Darcy was clever. He was at the same time haughty, reserved, and fastidious, and his manners, though well bred, were not inviting. In that respect his friend had greatly the advantage. Bingley was sure of being liked wherever he appeared, Darcy was continually giving offence.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#6/62) page 22

tome 1 chapitre VI (chapitre VI) : §7

'Your plan is a good one,' replied Elizabeth, 'where nothing is in question but the desire of being well married; and if I were determined to get a rich husband, or any husband, I dare say I should adopt it. But these are not Jane's feeling; she is not acting by design. As yet, she cannot even be certain of the degree of her own regard, nor of its reasonableness. She has known him only a fortnight. She danced four dances with him at Meryton; she saw him one morning at his own house, and has since dined in company with him four times. This is not quite enough to make her understand his **character**.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#7/62) pages 22-23

tome 1 chapitre VI (chapitre VI) : §8

'Yes; these four evenings have enabled them to ascertain that they both like *Vingt-un* better than *Commerce*; but with respect to any other leading characteristic, I do not imagine that much has been unfolded.'

'Well,' said Charlotte, 'I wish Jane success with all my heart; and if she were married to him tomorrow, I should think she had as good a chance of happiness, as if she were to be studying his **character** for a twelve-month. Happiness in marriage is entirely a matter of chance. If the dispositions of the parties are ever so well known to each other, or even so similar beforehand, it does not advance their felicity in the least. They always continue to grow sufficiently unlike afterwards to have their share of vexation; and it is better to know as little as possible of the defects of the person with whom you are to pass your life.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#8/62) page 42

tome 1 chapitre IX (chapitre IX) : §9

'Whatever I do is done in a hurry,' replied he; 'and therefore if I should resolve to quit *Netherfield*, I should probably be off in five minutes. At present, however, I consider myself as quite fixed here.'

'That is exactly what I should have supposed of you,' said Elizabeth.

'You begin to comprehend me, do you?' cried he, turning towards her.

'Oh! yes—I understand you perfectly.'

'I wish I might take this for a compliment; but to be so easily seen through I am afraid is pitiful.'

'That is as it happens. It does not necessarily follow that a deep, intricate **character** is more or less estimable than such a one as yours.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#9/62) page 42

tome 1 chapitre IX (chapitre IX) : § 14

'Lizzy,' cried her mother, 'remember where you are, and do not run on in the wild manner that you are suffered to do at home.'

'I did not know before,' continued Bingley immediately, 'that you were a studier of **character**. It must be an amusing study.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#10/62) page 42

tome 1 chapitre IX (chapitre IX) : §16

‘Yes; but intricate **characters** are the most amusing. They have at least that advantage.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#11/62) page 49

tome 1 chapitre X (chapitre X) : §27

‘Nay,’ cried Bingley, ‘this is too much, to remember at night all the foolish things that were said in the morning. And yet, upon my honour, I believed what I said of myself to be true, and I believe it at this moment. At least, therefore, I did not assume the **character** of needless precipitance merely to show off before the ladies.’

3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(PP#12/62) page 58

tome 1 chapitre XI (chapitre XI) : §29

‘[...] My good opinion once lost is lost for ever.’

‘That is a failing indeed!’—cried Elizabeth. ‘Implacable resentment is a shade in a **character**. But you have chosen your fault well.—I really cannot laugh at it. You are safe from me.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#13/62) page 85

tome 1 chapitre XVII (chapitre XVII) : §4

‘Laugh as much as you choose, but you will not laugh me out of my opinion. My dearest Lizzy, do but consider in what a disgraceful light it places Mr. Darcy, to be treating his father's favourite in such a manner,—one, whom his father had promised to provide for. —It is impossible. No man of common humanity, no man who had any value for his **character**, could be capable of it. [...]’

1.(a) Réputation générale d'un individu

(PP#14/62) page 87

tome 1 chapitre XVII (chapitre XVII) : §13

‘I am by no means of opinion, I assure you,’ said he, ‘that a ball of this kind, given by a young man of **character**, to respectable people, can have any evil tendency; and I am so far from objecting to dancing myself that I shall hope to be honoured with the hands of all my fair cousins in the course of the evening, and I take this opportunity of soliciting yours, Miss Elizabeth, for the two first dances especially,—a preference which I trust my cousin Jane will attribute to the right cause, and not to any disrespect for her.’

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(PP#15/62) page 91

tome 1 chapitre XVIII (chapitre XVIII) : §15

‘[...] We are each of an unsocial, taciturn disposition, unwilling to speak, unless we expect to say something that will amaze the whole room, and be handed down to posterity with all the éclat of a proverb.’

‘This is no very striking resemblance of your own **character**, I am sure,’ said he. ‘How near it may be to mine, I cannot pretend to say—You think it a faithful portrait undoubtedly.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#16/62) page 93

tome 1 chapitre XVIII (chapitre XVIII) : §35

‘It is particularly incumbent on those who never change their opinion, to be secure of judging properly at first.’

‘May I ask to what these questions tend?’

‘Merely to the illustration of your **character**,’ said she, endeavouring to shake off her gravity. ‘I am trying to make it out.’

‘And what is your success?’

She shook her head. ‘I do not get on at all. I hear such different accounts of you as puzzle me exceedingly.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#17/62) page 94

tome 1 chapitre XVIII (chapitre XVIII) : §39

‘I can readily believe,’ answered he gravely, ‘that report may vary greatly with respect to me; and I could wish, Miss Bennet, that you were not to sketch my **character** at the present moment, as there is reason to fear that the performance would reflect no credit on either.’

‘But if I do not take your likeness now, I may never have another opportunity.’

3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#18/62) page 108

tome 1 chapitre XIX (chapitre XIX) : §17

‘When I do myself the honour of speaking to you next on this subject I shall hope to receive a more favourable answer than you have now given me; though I am far from accusing you of cruelty at present, because I know it to be the established custom of your sex to reject a man on the first application, and perhaps you have even now said as much to encourage my suit as would be consistent with the true delicacy of the female **character**.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 5. Autre

(PP#19/62) page 110

tome 1 chapitre XX (chapitre XX) : §1

Mr. Collins received and returned these felicitations with equal pleasure, and then proceeded to relate the particulars of their interview, with the result of which he trusted he had every reason to be satisfied, since the refusal which his cousin had steadfastly given him would naturally flow from her bashful modesty and the genuine delicacy of her **character**.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#20/62) page 121

tome 1 chapitre XXII (chapitre XXII) : §1

This was very amiable, but Charlotte's kindness extended further than Elizabeth had any conception of;—its object was nothing less, than to secure her from any return of Mr. Collins's addresses, by engaging them towards herself. Such was Miss Lucas's scheme; and appearances were so favourable that when they parted at night, she would have felt almost sure of success if he had not been to leave Hertfordshire so very soon. But here, she did injustice to the fire and independence of his **character**, for it led him to escape out of Longbourn House the next morning with admirable slyness, and hasten to Lucas Lodge to throw himself at her feet.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(PP#21/62) page 125

tome 1 chapitre XXII (chapitre XXII) : §17

'I see what you are feeling,' replied Charlotte,—'you must be surprised, very much surprised,—so lately as Mr. Collins was wishing to marry you. But when you have had time to think it all over, I hope you will be satisfied with what I have done. I am not romantic you know. I never was. I ask only a comfortable home; and considering Mr. Collins's **character**, connections, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair, as most people can boast on entering the marriage state.'

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(PP#22/62) page 126

tome 1 chapitre XXIII (chapitre XXIII) : §4

Elizabeth, feeling it incumbent on her to relieve him from so unpleasant a situation, now put herself forward to confirm his account, by mentioning her prior knowledge of it from Charlotte herself; and endeavoured to put a stop to the exclamations of her mother and sisters, by the earnestness of her congratulations to Sir William, in which she was readily joined by Jane, and by making a variety of remarks on the happiness that might be expected from the match, the excellent **character** of Mr. Collins, and the convenient distance of Hunsford from London.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#23/62) page 135

tome 2 chapitre I (chapitre XXIV) : §11

'My dear Lizzy, do not give way to such feelings as these. They will ruin your happiness. You do not make allowance enough for difference of situation and temper. Consider Mr. Collins's respectability, and Charlotte's prudent, steady **character**. Remember that she is one of a large family; that as to fortune, it is a most eligible match; and be ready to believe, for every body's sake, that she may feel something like regard and esteem for our cousin.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(PP#24/62) page 143

tome 2 chapitre II (chapitre XXV) : §20

Mrs. Gardiner had seen Pemberley, and known the late Mr. Darcy by **character** perfectly well.

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d'un individu, rapporté par autrui, représentation d'un individu

(PP#25/62) page 143

tome 2 chapitre II (chapitre XXV) : §20

In comparing her recollection of Pemberley, with the minute description which Wickham could give, and in bestowing her tribute of praise on the **character** of its late possessor, she was delighting both him and herself. On being made acquainted with the present Mr. Darcy's treatment of him, she tried to

remember something of that gentleman's reputed disposition when quite a lad, which might agree with it, and was confident at last, that she recollected having heard Mr. Fitzwilliam Darcy formerly spoken of as a very proud, ill-natured boy.

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#26/62) page 149

tome 2 chapitre III (chapitre XXVI) : §26

This letter gave Elizabeth some pain; but her spirits returned as she considered that Jane would no longer be duped, by the sister at least. All expectation from the brother was now absolutely over. She would not even wish for any renewal of his attentions. His **character** sunk on every review of it; and as a punishment for him, as well as a possible advantage to Jane, she seriously hoped he might really soon marry Mr. Darcy's sister, as, by Wickham's account, she would make him abundantly regret what he had thrown away.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(PP#27/62) page 174

tome 2 chapitre VIII (chapitre XXXI) : §15

Elizabeth laughed heartily at this picture of herself, and said to Colonel Fitzwilliam, 'Your cousin will give you a very pretty notion of me, and teach you not to believe a word I say. I am particularly unlucky in meeting with a person so well able to expose my real **character**, in a part of the world, where I had hoped to pass myself off with some degree of credit. Indeed, Mr. Darcy it is very ungenerous in you to mention all that you knew to my disadvantage in Hertfordshire—and, give me leave to say, very impolitic too—for it is provoking me to retaliate, and such things may come out, as will shock your relations to hear.'

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)

(PP#28/62) page 190

tome 2 chapitre XI (chapitre XXXIV) : §10

'I might as well enquire,' replied she, 'why with so evident a design of offending and insulting me, you chose to tell me that you liked me against your will, against your reason, and even against your **character**? Was not this some excuse for incivility, if I was uncivil? But I have other provocations. You know I have. Had not my own feelings decided against you, had they been indifferent, or had they even been favourable, do you think that any consideration would tempt me to accept the man, who has been the means of ruining, perhaps for ever, the happiness of a most beloved sister?'

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(PP#29/62) page 191

tome 2 chapitre XI (chapitre XXXIV) : §17

'But it is not merely this affair,' she continued, 'on which my dislike is founded. Long before it had taken place, my opinion of you was decided. Your **character** was unfolded in the recital which I received many months ago from Mr. Wickham. On this subject, what can you have to say? In what imaginary act of friendship can you here defend yourself? or under what misrepresentation, can you here impose upon others?'

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(PP#30/62) page 196

tome 2 chapitre XII (chapitre XXXV) : §4

‘Be not alarmed, Madam, on receiving this letter, by the apprehension of its containing any repetition of those sentiments, or renewal of those offers, which were last night so disgusting to you. I write without any intention of paining you, or humbling myself, by dwelling on wishes, which, for the happiness of both, cannot be too soon forgotten; and the effort which the formation, and the perusal of this letter must occasion, should have been spared, had not my **character** required it to be written and read. You must, therefore, pardon the freedom with which I demand your attention; your feelings, I know, will bestow it unwillingly, but I demand it of your justice.[...]’

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(PP#31/62) page 200

tome 2 chapitre XII (chapitre XXXV) : §4

‘[...] Here again I shall give you pain—to what degree you only can tell. But whatever may be the sentiments which Mr. Wickham has created, a suspicion of their nature shall not prevent me from unfolding his real **character**. [...]’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(PP#32/62) page 201

tome 2 chapitre XII (chapitre XXXV) : §4

‘[...] My sister, who is more than ten years my junior, was left to the guardianship of my mother's nephew, Colonel Fitzwilliam, and myself. About a year ago, she was taken from school, and an establishment formed for her in London; and last summer she went with the lady who presided over it, to Ramsgate; and thither also went Mr. Wickham, undoubtedly by design; for there proved to have been a prior acquaintance between him and Mrs. Younge, in whose **character** we were most unhappily deceived; and by her connivance and aid, he so far recommended himself to Georgiana, whose affectionate heart retained a strong impression of his kindness to her as a child, that she was persuaded to believe herself in love. [...]’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(PP#33/62) page 212

tome 2 chapitre XIV (chapitre XXXVII) : §17

Mr. Darcy's letter, she was in a fair way of soon knowing by heart. She studied every sentence: and her feelings towards its writer were at times widely different. When she remembered the style of his address, she was still full of indignation; but when she considered how unjustly she had condemned and upbraided him, her anger was turned against herself; and his disappointed feelings became the object of compassion. His attachment excited gratitude, his general **character** respect; but she could not approve him; nor could she for a moment repent her refusal, or feel the slightest inclination ever to see him again. In her own past behaviour, there was a constant source of vexation and regret; and in the unhappy defects of her family a subject of yet heavier chagrin.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#34/62) page 213

tome 2 chapitre XIV (chapitre XXXVII) : §19

When to these recollections was added the development of Wickham's **character**, it may be easily believed that the happy spirits which had seldom been depressed before, were now so much affected as to make it almost impossible for her to appear tolerably cheerful.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(PP#35/62) page 216

tome 2 chapitre XV (chapitre III8) : §6

‘You may, in fact, carry a very favourable report of us into Hertfordshire, my dear cousin. I flatter myself at least that you will be able to do so. Lady Catherine's great attentions to Mrs. Collins you have been a daily witness of; and altogether I trust it does not appear that your friend has drawn an unfortunate—but on this point it will be as well to be silent. Only let me assure you, my dear Miss Elizabeth, that I can from my heart most cordially wish you equal felicity in marriage. My dear Charlotte and I have but one mind and one way of thinking. There is in every thing a most remarkable resemblance of **character** and ideas between us. We seem to have been designed for each other.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#36/62) page 226

tome 2 chapitre XVII (chapitre XL) : §21

‘Certainly. But the misfortune of speaking with bitterness, is a most natural consequence of the prejudices I had been encouraging. There is one point, on which I want your advice. I want to be told whether I ought, or ought not to make our acquaintance in general understand Wickham's **character**.’

Miss Bennet paused a little and then replied, ‘Surely there can be no occasion for exposing him so dreadfully. What is your own opinion?’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(PP#37/62) page 227

tome 2 chapitre XVII (chapitre XL) : §24

‘You are quite right. To have his errors made public might ruin him for ever. He is now perhaps sorry for what he has done, and anxious to re-establish a **character**. We must not make him desperate.’

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(b)

(PP#38/62) page 231

tome 2 chapitre XVIII (chapitre XLI) : §18

‘If you were aware,’ said Elizabeth, ‘of the very great disadvantage to us all, which must arise from the public notice of Lydia's unguarded and imprudent manner; nay, which has already arisen from it, I am sure you would judge differently in the affair.’

‘Already arisen!’ repeated Mr. Bennet. ‘What, has she frightened away some of your lovers? [...]’

‘Indeed you are mistaken. I have no such injuries to resent. It is not of peculiar, but of general evils, which I am now complaining. Our importance, our respectability in the world, must be affected by the wild volatility, the assurance and disdain of all restraint which mark Lydia's **character**. [...]’

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#39/62) page 231

tome 2 chapitre XVIII (chapitre XLI) : §18

Excuse me—for I must speak plainly. If you, my dear father, will not take the trouble of checking her exuberant spirits, and of teaching her that her present pursuits are not to be the business of her life, she will soon be beyond the reach of amendment. Her **character** will be fixed, and she will, at sixteen, be the most

determined flirt that ever made herself and her family ridiculous. A flirt too, in the worst and meanest degree of flirtation; without any attraction beyond youth and a tolerable person; and from the ignorance and emptiness of her mind, wholly unable to ward off any portion of that universal contempt which her rage for admiration will excite [...].’

**2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)**

(PP#40/62) pages 250-251

tome 3 chapitre I (chapitre XLIII) : §48

The commendation bestowed on him by Mrs. Reynolds was of no trifling nature. What praise is more valuable than the praise of an intelligent servant? As a brother, a landlord, a master, she considered how many people's happiness were in his guardianship!—How much of pleasure or pain it was in his power to bestow!—How much of good or evil must be done by him! Every idea that had been brought forward by the housekeeper was favourable to his **character**, and as she stood before the canvas, on which he was represented, and fixed his eyes upon herself, she thought of his regard with a deeper sentiment of gratitude than it had ever raised before; she remembered its warmth, and softened its impropriety of expression.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(PP#41/62) pages 253-254

tome 3 chapitre I (chapitre XLIII) : §57

Mr. Gardiner expressed a wish of going round the whole Park, but feared it might be beyond a walk. With a triumphant smile, they were told, that it was ten miles round. It settled the matter; and they pursued the accustomed circuit; which brought them again, after some time, in a descent among hanging woods, to the edge of the water, in one of its narrowest parts. They crossed it by a simple bridge, in **character** with the general air of the scene; it was a spot less adorned than any they had yet visited; and the valley, here contracted into a glen, allowed room only for the stream, and a narrow walk amidst the rough coppicewood which bordered it.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(PP#42/62) page 258

tome 3 chapitre I (chapitre XLIII) : §73

Elizabeth felt that they had entirely mistaken his **character**, but said nothing.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(PP#43/62) page 258

tome 3 chapitre I (chapitre XLIII) : §74

‘From what we have seen of him,’ continued Mrs. Gardiner, ‘I really should not have thought that he could have behaved in so cruel a way by any body, as he has done by poor Wickham. He has not an ill-natured look. On the contrary, there is something pleasing about his mouth when he speaks. And there is something of dignity in his countenance, that would not give one an unfavourable idea of his heart. But to be sure, the good lady who showed us the house, did give him a most flaming **character**! I could hardly help laughing aloud sometimes. But he is a liberal master, I suppose, and that in the eye of a servant comprehends every virtue.’

Catégorie 1. L'individu perçu socialement.

Sous-catégorie (c). Ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu, rapporté par autrui ; représentation d'un individu.

(PP#44/62) page 258

tome 3 chapitre I (chapitre XLIII) : §75

Elizabeth here felt herself called on to say something in vindication of his behaviour to Wickham; and therefore gave them to understand, in as guarded a manner as she could, that by what she had heard from his relations in Kent, his actions were capable of a very different construction; and that his **character** was by no means so faulty, nor Wickham's so amiable, as they had been considered in Hertfordshire. In confirmation of this, she related the particulars of all the pecuniary transactions in which they had been connected, without actually naming her authority, but stating it to be such as might be relied on.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#45/62) page 264

tome 3 chapitre II (chapitre XLIV) : §14

Of Mr. Darcy it was now a matter of anxiety to think well; and, as far as their acquaintance reached, there was no fault to find. They could not be untouched by his politeness, and had they drawn his **character** from their own feelings, and his servant's report, without any reference to any other account, the circle in Hertfordshire to which he was known, would not have recognised it for Mr. Darcy. There was now an interest, however, in believing the housekeeper; and they soon became sensible, that the authority of a servant who had known him since he was four years old, and whose own manners indicated respectability, was not to be hastily rejected. Neither had any thing occurred in the intelligence of their Lambton friends, that could materially lessen its weight. They had nothing to accuse him of but pride; pride he probably had, and if not, it would certainly be imputed by the inhabitants of a small market-town, where the family did not visit. It was acknowledged, however, that he was a liberal man, and did much good among the poor.

Catégorie 1. L'individu perçu socialement.

Sous-catégorie (c). Ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu, rapporté par autrui, représentation d'un individu.

(PP#46/62) page 271

tome 3 chapitre III (chapitre XLV) : §15

'For my own part,' she rejoined, 'I must confess that I never could see any beauty in her. Her face is too thin; her complexion has no brilliancy; and her features are not at all handsome. Her nose wants **character**; there is nothing marked in its lines. Her teeth are tolerable, but not out of the common way; and as for her eyes, which have sometimes been called so fine, I never could perceive any thing extraordinary in them. They have a sharp, shrewish look, which I do not like at all; and in her air altogether, there is a self-sufficiency without fashion, which is intolerable.'

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(PP#47/62) page 273

tome 3 chapitre IV (chapitre XLVI) : §3

'[...] What I have to say relates to poor Lydia. An express came at twelve last night, just as we were all gone to bed, from Colonel Forster, to inform us that she was gone off to Scotland with one of his officers; to own the truth, with Wickham!—Imagine our surprise. To Kitty, however, it does not seem so wholly unexpected. I am very, very sorry. So imprudent a match on both sides!—But I am willing to hope the best, and that his **character** has been misunderstood. Thoughtless and indiscreet I can easily believe him, but this step (and let us rejoice over it) marks nothing bad at heart. His choice is disinterested at least, for he must know my father can give her nothing. [...]

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#48/62) page 277

tome 3 chapitre IV (chapitre XLVI) : §12

Darcy was fixed in astonishment. 'When I consider,' she added, in a yet more agitated voice, 'that I might have prevented it!—I who knew what he was. Had I but explained some part of it only—some part of what I learnt, to my own family! Had his **character** been known, this could not have happened. But it is all, all too late now.'

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir, notion de vérité

(PP#49/62) pages 277-288

tome 3 chapitre IV (chapitre XLVI) : §18

'When my eyes were opened to his real **character**.—Oh! had I known what I ought, what I dared, to do! But I knew not—I was afraid of doing too much. Wretched, wretched, mistake!'

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir, notion de vérité

(PP#50/62) page 284

tome 3 chapitre V (chapitre XLVII) : §16

'Oh, yes!—that, that is the worst of all. Till I was in Kent, and saw so much both of Mr. Darcy and his relation, Colonel Fitzwilliam, I was ignorant of the truth myself. And when I returned home, the —shire was to leave Meryton in a week or fortnight's time. As that was the case, neither Jane, to whom I related the whole, nor I, thought it necessary to make our knowledge public; for of what use could it apparently be to any one, that the good opinion which all the neighbourhood had of him, should then be overthrown? And even when it was settled that Lydia should go with Mrs. Forster, the necessity of opening her eyes to his **character** never occurred to me.[...]

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir, notion de vérité

(PP#51/62) page 291

tome 3 chapitre V (chapitre XLVII) : §53

'And did Colonel Forster appear to think ill of Wickham himself? Does he know his real **character**?'

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir, notion de vérité

(PP#52/62) page 304

tome 3 chapitre VII (chapitre XLIX) : §35

'And they are really to be married!' cried Elizabeth, as soon as they were by themselves. 'How strange this is! And for this we are to be thankful. That they should marry, small as is their chance of happiness, and wretched as is his **character**, we are forced to rejoice! Oh, Lydia!'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#53/62) page 312

tome 3 chapitre VIII (chapitre L) : §19

'[...] It is Mr. Wickham's intention to go into the regulars; and, among his former friends, there are still some who are able and willing to assist him in the army. He has the promise of an ensigncy in General —'s regiment, now quartered in the North. It is an advantage to have it so far from this part of the kingdom. He promises fairly, and I hope among different people, where they may each have a **character** to preserve, they will both be more prudent. [...]

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(b)

(PP#54/62) pages 315-316

tome 3 chapitre IX (chapitre LI) : §5

Wickham was not at all more distressed than herself, but his manners were always so pleasing, that had his **character** and his marriage been exactly what they ought, his smiles and his easy address, while he claimed their relationship, would have delighted them all. Elizabeth had not before believed him quite equal to such assurance; but she sat down, resolving within herself, to draw no limits in future to the impudence of an impudent man.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre
 Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)

(PP#55/62) page 321-322

tome 3 chapitre X (chapitre LII) : §2

'[...]Mr. Darcy called, and was shut up with him several hours. It was all over before I arrived; so my curiosity was not so dreadfully racked as your's seems to have been. He came to tell Mr. Gardiner that he had found out where your sister and Mr. Wickham were, and that he had seen and talked with them both, Wickham repeatedly, Lydia once. From what I can collect, he left Derbyshire only one day after ourselves, and came to town with the resolution of hunting for them. The motive professed, was his conviction of its being owing to himself that Wickham's worthlessness had not been so well known, as to make it impossible for any young woman of **character**, to love or confide in him.[...]

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(PP#56/62) page 322

tome 3 chapitre X (chapitre LII) : §2

'[...] He generously imputed the whole to his mistaken pride, and confessed, that he had before thought it beneath him, to lay his private actions open to the world. His **character** was to speak for itself. He called it, therefore, his duty to step forward, and endeavour to remedy an evil, which had been brought on by himself. [...]

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(PP#57/62) page 324

tome 3 chapitre X (chapitre LII) : §2

'[...] But our visitor was very obstinate. I fancy, Lizzy, that obstinacy is the real defect of his **character** after all. He has been accused of many faults at different times; but this is the true one. Nothing was to be done that he did not do himself; though I am sure (and I do not speak it to be thanked, therefore say nothing about it), your uncle would most readily have settled the whole. They battled it together for a long time, which was more than either the gentleman or lady concerned in it deserved. But at last your uncle was forced to yield, and instead of being allowed to be of use to his niece, was forced to put up with only having the probable credit of it, which went sorely against the grain. [...]

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#58/62) page 324

tome 3 chapitre X (chapitre LII) : §2

'[...] You know pretty well, I suppose, what has been done for the young people. His debts are to be paid, amounting, I believe, to considerably more than a thousand pounds, another thousand in addition to her own settled upon her, and his commission purchased. The reason why all this was to be done by him alone, was such as I have given above. It was owing to him, to his reserve, and want of proper consideration, that Wickham's **character** had been so misunderstood, and consequently that he had been

received and noticed as he was. Perhaps there was some truth in this; though I doubt whether his reserve, or any body's reserve, can be answerable for the event. [...]

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(PP#59/62) page 326-327

tome 3 chapitre X (chapitre LII) : §3

They owed the restoration of Lydia, her **character**, every thing to him. Oh! how heartily did she grieve over every ungracious sensation she had ever encouraged, every saucy speech she had ever directed towards him.

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(b)

(PP#60/62) page 353

tome 3 chapitre XIV (chapitre LVI) : §26

'Miss Bennet,' replied her ladyship, in an angry tone, 'you ought to know, that I am not to be trifled with. But however insincere you may choose to be, you shall not find me so. My **character** has ever been celebrated for its sincerity and frankness, and in a cause of such moment as this, I shall certainly not depart from it. [...]

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)

(PP#61/62) page 357

tome 3 chapitre XIV (chapitre LVI) : §61

[...] Allow me to say, Lady Catherine, that the arguments with which you have supported this extraordinary application, have been as frivolous as the application was ill-judged. You have widely mistaken my **character**, if you think I can be worked on by such persuasions as these. How far your nephew might approve of your interference in his affairs, I cannot tell; but you have certainly no right to concern yourself in mine. I must beg, therefore, to be importuned no farther on the subject.'

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(PP#62/62) page 388

tome 3 chapitre XIX (chapitre LXI) : §12

Lady Catherine was extremely indignant on the marriage of her nephew; and as she gave way to all the genuine frankness of her **character**, in her reply to the letter which announced its arrangement, she sent him language so very abusive, especially of Elizabeth, that for some time all intercourse was at an end.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Statistiques pour *Pride and Prejudice*

Soixante-deux occurrences en tout, dont :

1. perception sociale				2. réalité objective, tempérament			3. notion littéraire			4.	5.
(a) réputation générale	(b) pos. resp./respectabilité	(c) ens. traits rapporté	(d) sujet vu par autre	(a) ens. traits m. & p.	(b) réal. ens. m. & p.	(c) pers./conf. ens. traits	(a) pers./mise en abyme	(b) rôle/type mise e. abyme	(c) pers. sens neutre	style reconn./résonance	autre
<u>8</u>	6	2	3	<u>23</u>	12	3	1	<u>2</u>	0	2	0
19				<u>38</u>			3				
<u>13%</u>	9,5%	3%	5%	<u>37%</u>	19,5%	5%	1,5%	3%	0%	3%	0%
31%				<u>61%</u>			5%				

Emplois du terme « character » dans
Mansfield Park

(composé 1811-1813, publié **mai 1814**)

(MP#1/68) page 12

tome 1 chapitre II (chapitre II) : §2

Sir Thomas and Lady Bertram received her very kindly; and Sir Thomas, seeing how much she needed encouragement, tried to be all that was conciliating; but he had to work against a most untoward gravity of deportment; and Lady Bertram, without taking half so much trouble, or speaking one word where he spoke ten, by the mere aid of a good-humoured smile, became immediately the less awful **character** of the two.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(MP#2/68) pages 20-21

tome 1 chapitre II (chapitre II) : §34

His eldest son was careless and extravagant, and had already given him much uneasiness; but his other children promised him nothing but good. His daughters, he felt, while they retained the name of Bertram, must be giving it new grace, and in quitting it, he trusted, would extend its respectable alliances; and the **character** of Edmund, his strong good sense and uprightness of mind, bid most fairly for utility, honour, and happiness to himself and all his connections. He was to be a clergyman.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#3/68) page 31

tome 1 chapitre III (chapitre III) : §59

Mrs. Norris could not speak with any temper of such grievances, nor of the quantity of butter and eggs that were regularly consumed in the house. 'Nobody loved plenty and hospitality more than herself; nobody more hated pitiful doings; the Parsonage, she believed, had never been wanting in comforts of any sort, had never borne a bad **character** in her time, but this was a way of going on that she could not understand. A fine lady in a country parsonage was quite out of place. Her store-room, she thought, might have been good enough for Mrs. Grant to go into. [...]'

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles :

(MP#4/68) page 39

tome 1 chapitre IV (chapitre IV) : §10

Mrs. Rushworth acknowledged herself very desirous that her son should marry, and declared that of all the young ladies she had ever seen, Miss Bertram seemed, by her amiable qualities and accomplishments, the best adapted to make him happy. Mrs. Norris accepted the compliment, and admired the nice discernment of **character** which could so well distinguish merit. Maria was indeed the pride and delight of them all—perfectly faultless—an angel; and, of course, so surrounded by admirers, must be difficult in her choice: but yet, as far as Mrs. Norris could allow herself to decide on so short an acquaintance, Mr. Rushworth appeared precisely the young man to deserve and attach her.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#5/68) page 69

tome 1 chapitre VII (chapitre VII) : §25

'Yes,' added Maria, 'and her spirits are as good, and she has the same energy of **character**. I cannot but think that good horsemanship has a great deal to do with the mind.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#6/68) page 86

tome 2 chapitre IX (chapitre IX) : §12

'It is a pity,' cried Fanny, 'that the custom should have been discontinued. It was a valuable part of former times. There is something in a chapel and chaplain so much in **character** with a great house, with one's ideas of what such a household should be! A whole family assembling regularly for the purpose of prayer is fine!'

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(MP#7/68) page 93

tome 1 chapitre IX (chapitre IX) : §49

'Not, I should hope, of the proportion of virtue to vice throughout the kingdom. We do not look in great cities for our best morality. It is not there that respectable people of any denomination can do most good; and it certainly is not there that the influence of the clergy can be most felt. A fine preacher is followed and admired; but it is not in fine preaching only that a good clergyman will be useful in his parish and his neighbourhood, where the parish and neighbourhood are of a size capable of knowing his private **character**, and observing his general conduct, which in London can rarely be the case. The clergy are lost there in the crowds of their parishioners. [...]'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(MP#8/68) page 110

tome 1 chapitre XI (chapitre XI) : §24

'There are such clergymen, no doubt, but I think they are not so common as to justify Miss Crawford in esteeming it their general **character**. I suspect that in this comprehensive and (may I say) commonplace censure, you are not judging from yourself, but from prejudiced persons, whose opinions you have been in the habit of hearing. It is impossible that your own observation can have given you much knowledge of the clergy. You can have been personally acquainted with very few of a set of men you condemn so conclusively. You are speaking what you have been told at your uncle's table.'

1.(a) Réputation générale d'un individu

(MP#9/68) page 123

tome 1 chapitre XIII (chapitre XIII) : §6

'Oh, for the Ecclesford theatre and scenery to try something with!' Each sister could echo the wish; and Henry Crawford, to whom, in all the riot of his gratifications, it was yet an untasted pleasure, was quite alive at the idea. 'I really believe,' said he, 'I could be fool enough at this moment to undertake any **character** that ever was written, from Shylock or Richard III down to the singing hero of a farce in his scarlet coat and cocked hat.'

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#10/68) page 130-131

tome 1 chapitre XIV (chapitre XIV) : §3

[T]hey wanted a piece containing very few **characters** in the whole, but every **character** first-rate, and three principal women. All the best plays were run over in vain. Neither Hamlet, nor Macbeth, nor Othello, nor Douglas, nor The Gamester, presented anything that could satisfy even the tragedians; and The Rivals, The School for Scandal, Wheel of Fortune, Heir at Law, and a long et cetera, were successively dismissed with yet warmer objections.

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#11/68) page 131

tome 1 chapitre XIV (chapitre XIV) : §3

No piece could be proposed that did not supply somebody with a difficulty, and on one side or the other it was a continual repetition of, 'Oh no, that will never do! Let us have no ranting tragedies. Too many **characters**. Not a tolerable woman's part in the play. [...]'

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#12/68) page 135

tome 1 chapitre XIV (chapitre XIV) : §15

'[...] She must not be left to her own complaisance. Her talents will be wanted in Amelia. Amelia is a **character** more difficult to be well represented than even Agatha. [...]'

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#13/68) page 135

tome 1 chapitre XIV (chapitre XIV) : §15

'[...] I consider Amelia is the most difficult **character** in the whole piece. It requires great powers, great nicety, to give her playfulness and simplicity without extravagance. I have seen good actresses fail in the part.[...]'

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#14/68) page 135

tome 1 chapitre XIV (chapitre XIV) : §17

Without attending to this, Henry Crawford continued his supplication. 'You must oblige us,' said he, 'indeed you must. When you have studied the **character**, I am sure you will feel it suit you. Tragedy may be your choice, but it will certainly appear that comedy chooses you. You will be to visit me in prison with a basket of provisions; you will not refuse to visit me in prison? I think I see you coming in with your basket.'

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#15/68) page 136

tome 1 chapitre XIV (chapitre XIV) : §20

'Do not be afraid of my wanting the **character**,' cried Julia, with angry quickness: 'I am not to be Agatha, and I am sure I will do nothing else; and as to Amelia, it is of all parts in the world the most disgusting to me. I quite detest her. An odious, little, pert, unnatural, impudent girl. I have always protested against comedy, and this is comedy in its worst form.'

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#16/68) page 138

tome 1 chapitre XV (chapitre XV) : §1

MISS CRAWFORD accepted the part very readily; and soon after Miss Bertram's return from the Parsonage, Mr. Rushworth arrived, and another **character** was consequently cast.

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#17/68) page 138

tome 1 chapitre XV (chapitre XV) : §1

[...] but upon being made to understand the different style of the **characters**, and which was which, and recollecting that he had once seen the play in London, and had thought Anhalt a very stupid fellow, [Mr. Rushworth] soon decided for the Count.

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#18/68) page 145

tome 1 chapitre XV (chapitre XV) : §42

‘That circumstance would by no means tempt me,’ he replied, ‘for I should be sorry to make the **character** ridiculous by bad acting. It must be very difficult to keep Anhalt from appearing a formal, solemn lecturer; and the man who chooses the profession itself, is, perhaps, one of the last who would wish to represent it on the stage.’

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#19/68) page 160

tome 1 chapitre XVII (chapitre XVII) : §6

Mrs. Grant was of consequence; her good nature had honourable mention; her taste and her time were considered; her presence was wanted; she was sought for and attended, and praised; and Fanny was at first in some danger of envying her the **character** she had accepted.

3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#20/68) page 183

tome 2 chapitre I (chapitre IXX) : §23

There was little time, however, for the indulgence of any images of merriment. It was necessary for him to step forward, too, and assist the introduction, and with many awkward sensations he did his best. Sir Thomas received Mr. Yates with all the appearance of cordiality which was due to his own **character**, but was really as far from pleased with the necessity of the acquaintance as with the manner of its commencement.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(c) « Personnage » au sens littéraire, emploi neutre sans effet de mise en abyme

(MP#21/68) page 184

tome 2 chapitre I (chapitre IXX) : §25

‘I come from your theatre,’ said he composedly, as he sat down; ‘I found myself in it rather unexpectedly. Its vicinity to my own room—but in every respect, indeed, it took me by surprise, as I had not the smallest suspicion of your acting having assumed so serious a **character**. It appears a neat job, however, as far as I could judge by candle-light, and does my friend Christopher Jackson credit. [...]’

5. Autre

(MP#22/68) page 188

tome 2 chapitre II (chapitre XX) : §3

He could not help giving Mrs. Norris a hint of his having hoped, that her advice might have been interposed to prevent what her judgment must certainly have disapproved. The young people had been very inconsiderate in forming the plan; they ought to have been capable of a better decision themselves; but they

were young, and, excepting Edmund, he believed of unsteady **characters**; and with greater surprize therefore he must regard her acquiescence in their wrong measures, her countenance of their unsafe amusements, that that such measures and such amusements should have been suggested.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#23/68) page 190

tome 2 chapitre II (chapitre XX) : §7

‘Yes, indeed, and the more you know of him the better you will like him. He is not a shining **character**, but he has a thousand good qualities; and he is so disposed to look up to you, that I am quite laughed at about it, for everybody considers it as my doing. “Upon my word, Mrs. Norris,” said Mrs. Grant the other day, “if Mr. Rushworth were a son of your own, he could not hold Sir Thomas in greater respect.”’

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l’ensemble du public ou de la société

(MP#24/68) page 194

tome 2 chapitre II (chapitre XX) : §21

Mr. Yates had stayed to see the destruction of every theatrical preparation at Mansfield, the removal of everything appertaining to the play: he left the house in all the soberness of its general **character**; and Sir Thomas hoped, in seeing him out of it, to be rid of the worst object connected with the scheme, and the last that must be inevitably reminding him of its existence.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(MP#25/68) page 197

tome 2 chapitre III (chapitre XXI) : §4

‘I believe you are right, Fanny,’ was his reply, after a short consideration. ‘I believe our evenings are rather returned to what they were, than assuming a new **character**. The novelty was in their being lively. Yet, how strong the impression that only a few weeks will give! I have been feeling as if we had never lived so before.’

5. Autre

(MP#26/68) page 198

tome 2 chapitre III (chapitre XXI) : §13

‘Miss Crawford was very right in what she said of you the other day: that you seemed almost as fearful of notice and praise as other women were of neglect. We were talking of you at the Parsonage, and those were her words. She has great discernment. I know nobody who distinguishes **character** better. For so young a woman it is remarkable! She certainly understands you better than you are understood by the greater part of those who have known you so long; and with regard to some others, I can perceive, from occasional lively hints, the unguarded expressions of the moment, that she could define many as accurately, did not delicacy forbid it. I wonder what she thinks of my father! She must admire him as a fine looking man, with most gentlemanlike, dignified, consistent manners; but, perhaps, having seen him so seldom, his reserve may be a little repulsive.[...]’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#27/68) page 200

tome 2 chapitre III (chapitre XXI) : §22

She thanked him for his great attention, his paternal kindness, but he was quite mistaken in supposing she

had the smallest desire of breaking through her engagement, or was sensible of any change of opinion or inclination since her forming it. She had the highest esteem for Mr. Rushworth's **character** and disposition, and could not have a doubt of her happiness with him.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#28/68) page 200

tome 2 chapitre III (chapitre XXI) : §23

[Maria's] feelings, probably, were not acute; he had never supposed them to be so; but her comforts might not be less on that account; and if she could dispense with seeing her husband a leading, shining **character**, there would certainly be everything else in her favour. A well-disposed young woman, who did not marry for love, was in general but the more attached to her own family; and the nearness of Sotherton to Mansfield must naturally hold out the greatest temptation, and would, in all probability, be a continual supply of the most amiable and innocent enjoyments. Such and suchlike were the reasonings of Sir Thomas, happy to escape the embarrassing evils of a rupture, the wonder, the reflections, the reproach, that must attend it; happy to secure a marriage which would bring him such an addition of respectability and influence, and very happy to think anything of his daughter's disposition that was most favourable for the purpose.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(MP#29/68) page 211

tome 2 chapitre IV (chapitre XXII) : §23

'How differently we feel! cried Fanny. 'To me, the sound of *Mr. Bertram* is so cold and nothing-meaning—so entirely without warmth or **character**!—It just stands for a gentleman, and that's all. But there is nobleness in the name of Edmund. It is a name of heroism and renown—of kings, princes, and knights; and seems to breathe the spirit of chivalry and warm affections.'

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(MP#30/68) page 214

tome 2 chapitre IV (chapitre XXII) : §45

'That is not much to the purpose now; and as to my being in parliament, I believe I must wait till there is an especial assembly for the representation of younger sons who have little to live on. No, Miss Crawford,' he added, in a more serious tone, 'there are distinctions which I should be miserable if I thought myself without any chance—absolutely without chance or possibility of obtaining—but they are of a different **character**.'

5. Autre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(MP#31/68) page 230

tome 2 chapitre VI (chapitre XXIV) : §7

Her brother gave only a smile to this accusation, and soon afterwards said, 'I do not quite know what to make of Miss Fanny. I do not understand her. I could not tell what she would be at yesterday. What is her **character**? Is she solemn? Is she queer? Is she prudish? Why did she draw back and look so grave at me! I could hardly get her to speak. I never was so long in company with a girl in my life, trying to

entertain her, and succeed so ill! Never met with a girl who looked so grave on me! I must try to get the better of this. Her looks say, "I will not like you, I am determined not to like you;" and I say she shall.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(MP#32/68) page 231

tome 2 chapitre VI (chapitre XXIV) : §11

With all the security which love of another and disesteem of him could give to the peace of mind he was attacking, his continued attentions—continued, but not obtrusive, and adapting themselves more and more to the gentleness and delicacy of her **character**—obliged her very soon to dislike him less than formerly. She had by no means forgotten the past, and she thought as ill of him as ever; but she felt his powers: he was entertaining; and his manners were so improved, so polite, so seriously and blamelessly polite, that it was impossible not to be civil to him in return.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#33/68) page 243

tome 2 chapitre VII (chapitre XXV) : § 27

'The air of a gentleman's residence, therefore, you cannot but give it, if you do anything. But it is capable of much more. (Let me see, Mary; Lady Bertram bids a dozen for that queen; no, no, a dozen is more than it is worth. Lady Bertram does not bid a dozen. She will have nothing to say to it. Go on, go on.) By some such improvements as I have suggested (I do not really require you to proceed upon my plan, though, by the bye, I doubt anybody's striking out a better), you may give it a higher **character**. You may raise it into a place. From being the mere gentleman's residence, it becomes, by judicious improvement, the residence of a man of education, taste, modern manners, good connections. All this may be stamped on it [...].'

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(MP#34/68) page 246

tome 2 chapitre VII (chapitre XXV) : §36

As yet Sir Thomas had seen nothing to remark in Mr. Crawford's behaviour; but when the whist table broke up at the end of the second rubber, and leaving Dr. Grant and Mrs. Norris to dispute over their last play, he became a looker-on at the other, he found his niece the object of attentions, or rather of professions, of a somewhat pointed **character**.

5. Autre

(MP#35/68) page 248

tome 2 chapitre VII (chapitre XXV) : §47

Whatever effect Sir Thomas's little harangue might really produce on Mr. Crawford, it raised some awkward sensations in two of the others, two of his most attentive listeners—Miss Crawford and Fanny. One of whom, having never before understood that Thornton was so soon and so completely to be his home, was pondering with downcast eyes on what it would be not to see Edmund every day; and the other, startled from the agreeable fancies she had been previously indulging on the strength of her brother's description, no longer able, in the picture she had been forming of a future Thornton, to shut out the church, sink the clergyman, and see only the respectable, elegant, modernised, and occasional residence of a man of independent fortune, was considering Sir Thomas, with decided ill-will, as the destroyer of all this, and suffering the more from that involuntary forbearance which his **character** and manner commanded, and from not daring to relieve herself by a single attempt at throwing ridicule on his cause.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#36/68) page 254

tome 2 chapitre VIII (chapitre XXVI) : §10

Edmund was at this time particularly full of cares; his mind being deeply occupied in the consideration of two important events now at hand, which were to fix his fate in life—ordination and matrimony—events of such a serious **character** as to make the ball, which would be very quickly followed by one of them, appear of less moment in his eyes than in those of any other person in the house. On the 23rd he was going to a friend near Peterborough, in the same situation as himself, and they were to receive ordination in the course of the Christmas week.

5. Autre

(MP#37/68) page 265

tome 2 chapitre IX (chapitre XXVII) : §18

She would endeavour to be rational, and to deserve the right of judging of Miss Crawford's **character**, and the privilege of true solicitude for him by a sound intellect and an honest heart.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(MP#38/68) page 265

tome 2 chapitre IX (chapitre XXVII) : 19

Two lines more prized had never fallen from the pen of the most distinguished author—never more completely blessed the researches of the fondest biographer. The enthusiasm of a woman's love is even beyond the biographer's. To her, the handwriting itself, independent of anything it may convey, is a blessedness. Never were such **characters** cut by any other human being, as Edmund's commonest handwriting gave! This specimen, written in haste as it was, had not a fault; and there was a felicity in the flow of the first four words, in the arrangement of 'My very dear Fanny,' which she could have looked at for ever.

5. Autre

(MP#39/68) page 269

tome 2 chapitre IX (chapitre XXVII) : §39

'Dearest Fanny!' cried Edmund, pressing her hand to his lips with almost as much warmth as if it had been Miss Crawford's, 'you are all considerate thought! But it is unnecessary here. The time will never come. No such time as you allude to will ever come. I begin to think it most improbable; the chances grow less and less; and even if it should, there will be nothing to be remembered by either you or me that we need be afraid of, for I can never be ashamed of my own scruples; and if they are removed, it must be by changes that will only raise her **character** the more by the recollection of the faults she once had. [...]'

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(MP#40/68) page 285

tome 2 chapitre XI (chapitre IXXX) : §16

The week which passed so quietly and peaceably at the great house in Mansfield had a very different **character** at the Parsonage.

5. Autre

(MP#41/68) page 294

tome 2 chapitre XII (chapitre XXX) : §16

Fanny's beauty of face and figure, Fanny's graces of manner and goodness of heart, were the exhaustless theme. The gentleness, modesty, and sweetness of her **character** were warmly expatiated on; that

sweetness which makes so essential a part of every woman's worth in the judgment of man that though he sometimes loves where it is not, he can never believe it absent. Her temper he had good reason to depend on and to praise. He had often seen it tried. Was there one of the family, excepting Edmund, who had not in some way or other, continually exercised her patience and forbearance?

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#42/68) pages 315-316

tome 3 chapitre I (chapitre XXXII) : §27

'This is very strange!' said Sir Thomas, in a voice of calm displeasure. 'There is something in this which my comprehension does not reach. Here is a young man wishing to pay his addresses to you, with everything to recommend him; not merely situation in life, fortune, and **character**, but with more than common agreeableness, with address and conversation pleasing to everybody. [...]'

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(MP#43/68) page 317

tome 3 chapitre I (chapitre XXXII) : §38

Her ill opinion of him was founded chiefly on observations, which, for her cousins' sake, she could scarcely dare mention to their father. Maria and Julia, and especially Maria, were so closely implicated in Mr. Crawford's misconduct, that she could not give his **character**, such as she believed it, without betraying them.

1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d'un individu, rapporté par quelqu'un d'autre, représentation d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(MP#44/68) page 318

tome 3 chapitre I (chapitre XXXII) : §39

'[...] Mr. Crawford must not be kept longer waiting. I will, therefore, only add, as thinking it my duty to mark my opinion of your conduct, that you have disappointed every expectation I had formed, and proved yourself of a **character** the very reverse of what I had supposed. For I had, Fanny, as I think my behaviour must have shown, formed a very favourable opinion of you from the period of my return to England. I had thought you peculiarly free from wilfulness of temper, self-conceit, and every tendency to that independence of spirit which prevails so much in modern days, even in young women, and which in young women is offensive and disgusting beyond all common offence. But you have now shown me that you can be wilful and perverse; that you can and will decide for yourself, without any consideration or deference, for those who have surely some right to guide you, without even asking their advice. [...]'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#45/68) page 319

tome 3 chapitre I (chapitre XXXII) : §39

'[...] Here is a young man of sense, of **character**, of temper, of manners, and of fortune, exceedingly attached to you, and seeking your hand in the most handsome and disinterested way; and let me tell you, Fanny, that you may live eighteen years longer in the world, without being addressed by a man of half Mr. Crawford's estate, or a tenth part of his merits.[...]'

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(MP#46/68) page 326

tome 3 chapitre II (chapitre XXXIII) : §3

He would not despair: he would not desist. He had every well-grounded reason for solid attachment; he knew her to have all the worth that could justify the warmest hopes of lasting happiness with her; her conduct at this time by speaking the disinterestedness and delicacy of her **character** (qualities which he believed most rare indeed), was of a sort to heighten all his wishes, and confirm all his resolutions.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#47/68) page 330

tome 3 chapitre II (chapitre XXXIII) : §14

[...]‘Well, Fanny, I have seen Mr. Crawford again, and learnt from him exactly how matters stand between you. He is a most extraordinary young man, and whatever be the event, you must feel that you have created an attachment of no common **character**; though, young as you are, and little acquainted with the transient, varying, unsteady nature of love, as it generally exists, you cannot be struck as I am with all that is wonderful in a perseverance of this sort against discouragement. [...]

5. Autre

*Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(c)
Persistence/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux*

(MP#48/68) page 345

tome 3 chapitre IV (chapitre XXXV) : §3

A day, and a very early day, was actually fixed for the Crawfords' departure; and Sir Thomas thought it might be as well to make one more effort for the young man before he left Mansfield, that all his professions and vows of unshaken attachment might have as much hope to sustain them as possible.

Sir Thomas was most cordially anxious for the perfection of Mr. Crawford's **character** in that point. He wished him to be a model of constancy; and fancied the best means of effecting it would be by not trying him too long.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#49/68) page 349

tome 3 chapitre IV (chapitre XXXV) : §25

After leaving him to his happier thoughts for some minutes, Fanny, feeling it due to herself, returned to Mr. Crawford, and said, ‘It is not merely in temper that I consider him as totally unsuited to myself, though, in that respect, I think the difference between us too great, infinitely too great; his spirits often oppress me: but there is something in him which I object to still more. I must say, cousin, that I cannot approve his **character**. I have not thought well of him from the time of the play. I then saw him behaving, as it appeared to me, so very improperly and unfeelingly—I may speak of it now because it is all over—so improperly by poor Mr. Rushworth, not seeming to care how he exposed or hurt him, and paying attentions to my cousin Maria, which—in short, at the time of the play, I received an impression which will never be got over.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#50/68) page 351

tome 3 chapitre IV (chapitre XXXV) : §32

‘[...] Crawford's feelings, I am ready to acknowledge, have hitherto been too much his guides. Happily, those feelings have generally been good. You will supply the rest; and a most fortunate man he is to attach

himself to such a creature—to a woman, who, firm as a rock in her own principles, has a gentleness of **character** so well adapted to recommend them. He has chosen his partner, indeed, with rare felicity; he will make you happy, Fanny; I know he will make you happy; but you will make him everything.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#51/68) page 354

tome 3 chapitre IV (chapitre XXXV) : §46

‘[...] I told them, that you were of all human creatures the one over whom habit had most power and novelty least; and that the very circumstance of the novelty of Crawford's addresses was against him. Their being so new and so recent was all in their disfavour; that you could tolerate nothing that you were not used to; and a great deal more to the same purpose, to give them a knowledge of your **character**. Miss Crawford made us laugh by her plans of encouragement for her brother. She meant to urge him to persevere in the hope of being loved in time, and of having his addresses most kindly received at the end of about ten years' happy marriage.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#52/68) page 361

tome 3 chapitre IV (chapitre XXXVI) : §16

‘[...] I have not so much to say for my friend Flora, who jilted a very nice young man in the Blues for the sake of that horrid Lord Stornaway, who has about as much sense, Fanny, as Mr. Rushworth, but much worse looking, and with a blackguard **character**. I had my doubts at the time about her being right, for he has not even the air of a gentleman, and now I am sure she was wrong. [...]

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(MP#53/68) page 385

tome 3 chapitre VI (chapitre XXXVIII) : §38

A few inquiries began: but one of the earliest—How did sister Bertram manage about her servants? Was she as much plagued as herself to get tolerable servants?—soon led her mind away from Northamptonshire, and fixed it on her own domestic grievances, and the shocking **character** of all the Portsmouth servants, of whom she believed her own two were the very worst, engrossed her completely.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#54/68) page 395

tome 3 chapitre IX (chapitre XL) : §4

The first solid consolation which Fanny received for the evils of home, the first which her judgment could entirely approve, and which gave any promise of durability, was in a better knowledge of Susan, and a hope of being of service to her. Susan had always behaved pleasantly to herself, but the determined **character** of her general manners had astonished and alarmed her, and it was at least a fortnight before she began to understand a disposition so totally different from her own. Susan saw that much was wrong at home, and wanted to set it right. That a girl of fourteen, acting only on her own unassisted reason, should err in the method of reform, was not wonderful; and Fanny soon became more disposed to admire the natural light of the mind which could so early distinguish justly, than to censure severely the faults of conduct to which it led. Susan was only acting on the same truths, and pursuing the same system, which her own judgment acknowledged, but which her more supine and yielding temper would have shrunk from asserting. Susan tried to be useful, where she could only have gone away and cried; and that Susan was useful she could perceive; that things, bad as they were, would have been worse but for such interposition,

and that both her mother and Betsey were restrained from some excesses of very offensive indulgence and vulgarity.

5. Autre

*Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(c)
Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux*

(MP#55/68) page 412

tome 3 chapitre XI (chapitre XLII) : §30

Their general fare bore a very different **character**; and could he have suspected how many privations, besides that of exercise, she endured in her father's house, he would have wondered that her looks were not much more affected than he found them. She was so little equal to Rebecca's puddings and Rebecca's hashes, brought to table, as they all were, with such accompaniments of half-cleaned plates, and not half-cleaned knives and forks, that she was very often constrained to defer her heartiest meal till she could send her brothers in the evening for biscuits and buns.

5. Autre

(MP#56/68) page 421

tome 3 chapitre XIII (chapitre XLIV) : §2

‘[...] It was her manner, however, rather than any unfrequency of meeting. Had she been different when I did see her, I should have made no complaint, but from the very first she was altered; my first reception was so unlike what I had hoped, that I had almost resolved on leaving London again directly. I need not particularise. You know the weak side of her **character**, and may imagine the sentiments and expressions which were torturing me. She was in high spirits, and surrounded by those who were giving all the support of their own bad sense to her too lively mind. [...]’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#57/68) page 433

tome 3 chapitre XIV (chapitre XLV) : §12

Fanny was disposed to think the influence of London very much at war with all respectable attachments. She saw the proof of it in Miss Crawford, as well as in her cousins; her attachment to Edmund had been respectable, the most respectable part of her **character**; her friendship for herself had at least been blameless. Where was either sentiment now? It was so long since Fanny had had any letter from her, that she had some reason to think lightly of the friendship which had been so dwelt on.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir, notion de véracité

(MP#58/68) page 441

tome 3 chapitre XV (chapitre XLVI) : §19

Miss Crawford's letter, which she had read so often as to make every line her own, was in frightful conformity with it. Her eager defence of her brother, her hope of its being hushed up, her evident agitation, were all of a piece with something very bad; and if there was a woman of **character** in existence, who could treat as a trifle this sin of the first magnitude, who would try to gloss it over, and desire to have it unpunished, she could believe Miss Crawford to be the woman.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(MP#59/68) page 445

tome 3 chapitre XV (chapitre XLVI) : §31

Fanny's last meal in her father's house was in **character** with her first; she was dismissed from it as hospitably as she had been welcomed.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(MP#60/68) page 451

tome 3 chapitre XVI (chapitre XLVII) : §12

Sir Thomas, however, remained yet a little longer in town, in the hope of discovering and snatching her from further vice, though all was lost on the side of **character**.

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(b)

(MP#61/68) page 453

tome 3 chapitre XVI (chapitre XLVII) : §16

Fanny was not in the secret of her uncle's feelings, Sir Thomas not in the secret of Miss Crawford's **character**. Had he been privy to her conversation with his son, he would not have wished her to belong to him, though her twenty thousand pounds had been forty.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(MP#62/68) page 459

tome 3 chapitre XVI (chapitre XLVII) : §31

Fanny, now at liberty to speak openly, felt more than justified in adding to his knowledge of her real **character**, by some hint of what share his brother's state of health might be supposed to have in her wish for a complete reconciliation.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(MP#63/68) page 463

tome 3 chapitre XVII (chapitre XLVIII) : §7

Too late he became aware how unfavourable to the **character** of any young people must be the totally opposite treatment which Maria and Julia had been always experiencing at home, where the excessive indulgence and flattery of their aunt had been continually contrasted with his own severity. He saw how ill he had judged, in expecting to counteract what was wrong in Mrs. Norris, by its reverse in himself; clearly saw that he had but increased the evil, by teaching them to repress their spirits in his presence as to make their real disposition unknown to him, and sending them for all their indulgences to a person who had been able to attach them only by the blindness of her affection, and the excess of her praise.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#64/68) page 463

tome 3 chapitre XVII (chapitre XLVIII) : §9

Bitterly did he deplore a deficiency which now he could scarcely comprehend to have been possible. Wretchedly did he feel, that with all the cost and care of an anxious and expensive education, he had brought up his daughters without their understanding their first duty, or his being acquainted with their **character** and temper.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(MP#65/68) page 464

tome 3 chapitre XVII (chapitre XLVIII) : §11

He was released from the engagement to be mortified and unhappy, till some other pretty girl could attract him into matrimony again, and he might set forward on a second, and it is to be hoped, more prosperous trial of the state; if duped, to be duped at least with good humour and good luck; while *she* must withdraw with infinitely stronger feelings to a retirement and reproach which could allow no second spring of hope or **character**.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)

(MP#66/68) pages 464-465

tome 3 chapitre XVII (chapitre XLVIII) : §12

Where she could be placed became a subject of most melancholy and momentous consultation. Mrs. Norris, whose attachment seemed to augment with the demerits of her niece, would have had her received at home, and countenanced by them all. Sir Thomas would not hear of it; and Mrs. Norris's anger against Fanny was so much the greater, from considering her residence there as a motive. She persisted in placing his scruples to her account, though Sir Thomas very solemnly assured her that, had there been no young woman in question, had there been no young person of either sex belonging to him, to be endangered by the society or hurt by the **character** of Mrs. Rushworth, he would never have offered so great an insult to the neighbourhood as to expect it to notice her.

1.(a) Réputation générale d'un individu

(MP#67/68) page 465

tome 3 chapitre XVII (chapitre XLVIII) : §12

As a daughter, he hoped a penitent one, she should be protected by him, and secured in every comfort, and supported by every encouragement to do right, which their relative situations admitted; but further than that he could not go. Maria had destroyed her own **character**, and he would not, by a vain attempt to restore what never could be restored, by offering his sanction to vice, or in seeking to lessen its disgrace, be anywise accessory to introducing such misery in another man's family, as he had known himself.

1.(a) Réputation générale d'un individu
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(b)

(MP#68/68) page 469

tome 3 chapitre XVII (chapitre XLVIII) : 23

[...] Mary, though perfectly resolved against ever attaching herself to a younger brother again, was long in finding among the dashing representatives, or idle heir-apparents, who were at the command of her beauty, and her £20,000, any one who could satisfy the better taste she had acquired at Mansfield, whose **character** and manners could authorise a hope of the domestic happiness she had there learned to estimate, or put Edmund Bertram sufficiently out of her head.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Statistiques pour Mansfield Park

Soixante-huit occurrences en tout, dont :

		1. perception sociale				2. réalité objective, tempérament			3. notion littéraire			4.	5.
		(a) réputation générale	(b) pos. resp./ respectabilité	(c) ens. traits rapporté	(d) sujet vu par autre	(a) ens. traits m. & p.	(b) réal. ens. m. & p.	(c) pers./conf. ens. traits	(a) pers./mise en abyme	(b) rôle/type mise e. abyme	(c) pers. sens neutre	style reconn./résonance	autre
n° occurrences	}	4	5	1	<u>8</u>	<u>21</u>	3	0	0	0	<u>11</u>	5	10
		18				<u>24</u>			11				
en % de 68	}	6%	7,5%	1,5%	<u>12%</u>	<u>31%</u>	4,5%	0%	0%	0%	<u>16%</u>	7,5%	15%
		26,5%				<u>35,5%</u>			16%				

Emplois du terme « character » dans
Emma

(composé 1814-1815, publié en **décembre 1815**, mais
daté 1816 par l'éditeur)

(E#1/44) page 6

tome 1 chapitre I (chapitre I) : §6

The event had every promise of happiness for her friend. Mr. Weston was a man of unexceptionable **character**, easy fortune, suitable age, and pleasant manners; and there was some satisfaction in considering with what self-denying, generous friendship she had always wished and promoted the match; but it was a black morning's work for her.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#2/44) page 18

tome 1 chapitre II (chapitre II) : §11

She knew that at times she must be missed; and could not think, without pain, of Emma's losing a single pleasure, or suffering an hour's ennui from the want of her companionableness: but dear Emma was of no feeble **character**; she was more equal to her situation than most girls would have been, and had sense, and energy, and spirits that might be hoped would bear her well and happily through its little difficulties and privations.

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(E#3/44) page 23

tome 1 chapitre III (chapitre III) : §10

Those soft blue eyes, and all those natural graces, should not be wasted on the inferior society of Highbury and its connections. The acquaintance she had already formed were unworthy of her. The friends from whom she had just parted, though very good sort of people, must be doing her harm. They were a family of the name of Martin, whom Emma well knew by **character**, as renting a large farm of Mr. Knightley, and residing in the parish of Donwell—very creditably, she believed; she knew Mr. Knightley thought highly of them; but they must be coarse and unpolished, and very unfit to be the intimates of a girl who wanted only a little more knowledge and elegance to be quite perfect.

Catégorie 1. L'individu perçu socialement.

Sous-catégorie (a). Réputation générale d'un individu.

(E#4/44) page 42

tome 1 chapitre VI (chapitre VI) : §5

'I have, perhaps, given her a little more decision of **character**—have taught her to think on points which had not fallen in her way before.'

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(E#5/44) pages 42-43

tome 1 chapitre VI (chapitre VI) : §6

'Exactly so; that is what principally strikes me. So much superadded decision of **character**! Skilful has been the hand!'

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(E#6/44) page 48

tome 1 chapitre VI (chapitre VI) : §40

'You, sir, may say anything,' cried Mr. Elton, 'but I must confess that I regard it as a most happy thought the placing of Miss Smith out of doors; and the tree is touched with such inimitable spirit! Any other situation would have been much less in **character**. The naïveté of Miss Smith's manners—and altogether—oh, it is most admirable! I cannot keep my eyes from it. I never saw such a likeness.'

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(E#7/44) page 58

tome 1 chapitre VIII (chapitre VIII) : §10

'I cannot rate her beauty as you do,' said he; 'but she is a pretty little creature, and I am inclined to think very well of her disposition. Her **character** depends upon those she is with; but in good hands she will turn out a valuable woman.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#8/44) pages 75-76

tome 1 chapitre IX (chapitre IX) : §28

'This is an alliance which, whoever—whatever your friends may be, must be agreeable to them, provided, at least they have common sense; and we are not to be addressing our conduct to fools. If they are anxious to see you happily married, here is a man whose amiable **character** gives every assurance of it; if they wish to have you settled in the same country and circle which they have chosen to place you in, here it will be accomplished; and if their only object is that you should, in the common phrase, be well married, here is the comfortable fortune, the respectable establishment, the rise in the world which must satisfy them.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#9/44) pages 92-93

tome 1 chapitre XI (chapitre XI) : §5

Mr. John Knightley was a tall, gentleman-like, and very clever man, rising in his profession; domestic and respectable in his private **character**; but with reserved manners which prevented his being generally pleasing; and capable of being sometimes out of humour. He was not an ill-tempered man, not so often unreasonably cross as to deserve such a reproach; but his temper was not his great perfection; and, indeed, with such a worshipping wife, it was hardly possible that any natural defects in it should not be increased.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#10/44) pages 118-119

tome 1 chapitre XIV (chapitre XIV) : §5

Now, it so happened, that, in spite of Emma's resolution of never marrying, there was something in the name, in the idea, of Mr. Frank Churchill, which always interested her. She had frequently thought—especially since his father's marriage with Miss Taylor—that if she were to marry, he was the very person to suit her in age, **character** and condition. He seemed by this connection between the families, quite to belong to her. She could not but suppose it to be a match that everybody who knew them must think of. That Mr. and Mrs. Weston did think of it, she was very strongly persuaded; and though not meaning to be induced by him, or by anybody else, to give up a situation which she believed more replete with good than any she could change it for, she had a great curiosity to see him, a decided intention of finding him

pleasant, of being liked by him to a certain degree, and a sort of pleasure in the idea of their being coupled in their friends' imaginations.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(E#11/44) page 130

tome 1 chapitre XV (chapitre XV) : §29

'It is impossible for me to doubt any longer. You have made yourself too clear. Mr. Elton, my astonishment is much beyond anything I can express. After such behaviour as I have witnessed during the last month, to Miss Smith—such attentions as I have been in the daily habit of observing—to be addressing me in this manner: this is an unsteadiness of **character**, indeed, which I had not supposed possible. Believe me, sir, I am far, very far, from gratified in being the object of such professions.'

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(E#12/44) pages 130-131

tome 1 chapitre XV (chapitre XV) : §30

'Good Heaven!' cried Mr. Elton, 'what can be the meaning of this? Miss Smith! I never thought of Miss Smith in the whole course of my existence; never paid her any attentions, but as your friend; never cared whether she were dead or alive, but as your friend. If she has fancied otherwise, her own wishes have misled her, and I am very sorry—extremely sorry—But, Miss Smith, indeed! Oh, Miss Woodhouse, who can think of Miss Smith when Miss Woodhouse is near? No, upon my honour, there is no unsteadiness of **character**. I have thought only of you. I protest against having paid the smallest attention to any one else. Everything that I have said or done, for many weeks past, has been with the sole view of marking my adoration of yourself. You cannot really, seriously, doubt it. No!—(in an accent meant to be insinuating)—I am sure you have seen and understood me.'

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(E#13/44) page 141

tome 1 chapitre XVII (chapitre XVII) : §5

She now resolved to keep Harriet no longer in the dark. She had reason to believe her nearly recovered from her cold, and it was desirable that she should have as much time as possible for getting the better of her other complaint before the gentleman's return. She went to Mrs. Goddard's, accordingly, the very next day, to undergo the necessary penance of communication; and a severe one it was.—She had to destroy all the hopes which she had been so industriously feeding—to appear in the ungracious **character** of the one preferred—and acknowledge herself grossly mistaken and misjudging in all her ideas on one subject, all her observations, all her convictions, all her prophesies for the last six weeks.

3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(E#14/44) page 150

tome 1 chapitre XVIII (chapitre XVIII) : §32

'And mine,' said Mr. Knightley warmly, 'is, that if he turn out anything like it, he will be the most insufferable fellow breathing! What! at three-and-twenty to be the king of his company—the great man—the practised politician, who is to read everybody's **character**, and make everybody's talents conduce to the display of his own superiority; to be dispensing his flatteries around, that he may make all appear like fools compared with himself! My dear Emma, your own good sense could not endure such a puppy when it came to the point.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#15/44) page 167

tome 2 chapitre II (chapitre XX) : §12

Jane Fairfax was very elegant, remarkably elegant, and she had herself the highest value for elegance. Her height was pretty, just such as almost everybody would think tall, and nobody could think very tall; her figure particularly graceful: her size a most becoming medium, between fat and thin, though a slight appearance of ill health seemed to point out the likeliest evil of the two. Emma could not but feel all this; and then, her face—her features—there was more beauty in them all together than she had remembered; it was not regular, but it was very pleasing beauty. Her eyes, a deep gray, with dark eyelashes and eyebrows, had never been denied their praise; but the skin, which she had been used to cavil at, as wanting colour, had a clearness and delicacy which really needed no fuller bloom. It was a style of beauty of which elegance was the reigning **character**, and as such, she must, in honour, by all her principles, admire it; elegance which, whether of person or of mind, she saw so little in Highbury. There, not to be vulgar, was distinction and merit.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(E#16/44) page 169

tome 2 chapitre II (chapitre XX) : §16

If anything could be more, where all was most, she was more reserved on the subject of Weymouth and the Dixons than anything. She seemed bent on giving no real insight into Mr. Dixon's **character**, or her own value for his company, or opinion of the suitability of the match. It was all general approbation and smoothness; nothing delineated or distinguished. It did her no service, however.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir, notion de véridicité

(E#17/44) page 192

tome 2 chapitre V (chapitre XXIII) : §29

He got as near as he could to thanking her for Miss Taylor's merits, without seeming quite to forget that, in the common course of things it was to be rather supposed that Miss Taylor had formed Miss Woodhouse's **character**, than Miss Woodhouse Miss Taylor's. And at last, as if resolved to qualify his opinion completely for travelling round to its object, he wound it all up with astonishment at the youth and beauty of her person.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#18/44) page 197-198

tome 2 chapitre VI (chapitre XXIV) : §5

He was immediately interested. Its **character** as a ball-room caught him; and instead of passing on, he stopped for several minutes at the two superior sashed windows which were open, to look in and contemplate its capabilities, and lament that its original purpose should have ceased. He saw no fault in the room; he would acknowledge none which they suggested. No; it was long enough, broad enough, handsome enough. It would hold the very number for comfort. They ought to have balls there at least every fortnight through the winter.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(E#19/44) page 199

tome 2 chapitre VI (chapitre XXIV) : §11

Emma would not agree to this, and began a warm defence of Miss Fairfax's complexion. 'It was certainly never brilliant, but she would not allow it to have a sickly hue in general; and there was a softness and delicacy in her skin which gave peculiar elegance to the **character** of her face.' He listened with all due

deference; acknowledged that he had heard many people say the same; but yet he must confess that to him nothing could make amends for the want of the fine glow of health. Where features were indifferent, a fine complexion gave beauty to them all; and where they were good, the effect was—fortunately he need not attempt to describe what the effect was.

5. Autre

(E#20/44) page 202

tome 2 chapitre VI (chapitre XXIV) : §39

‘There appeared such a perfectly good understanding among them all —’ he began rather quickly, but checking himself, added, ‘however, it is impossible for me to say on what terms they really were—how it might all be behind the scenes. I can only say that there was smoothness outwardly. But you, who have known Miss Fairfax from a child, must be a better judge of her **character**, and of how she is likely to conduct herself in critical situations, than I can be.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#21/44) page 212

tome 2 chapitre VIII (chapitre XXVI) : §3

‘I do not know whether it ought to be so, but certainly silly things do cease to be silly if they are done by sensible people in an impudent way. Wickedness is always wickedness, but folly is not always folly. It depends upon the **character** of those who handle it. Mr. Knightley, he is not a trifling, silly young man. If he were, he would have done this differently. He would either have gloried in the achievement, or been ashamed of it. [...]’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#22/44) page 250

tome 2 chapitre XI (chapitre IXXX) : §19

Emma perceived that the nature of his gallantry was a little self-willed, and that he would rather oppose than lose the pleasure of dancing with her; but she took the compliment, and forgave the rest. Had she intended ever to marry him, it might have been worth while to pause and consider, and try to understand the value of his preference, and the **character** of his temper; but for all the purposes of their acquaintance he was quite amiable enough.

5. Autre

(E#23/44) page 251

tome 2 chapitre XI (chapitre IXXX) : §27

‘Sir,’ said Mr. Woodhouse, rather warmly, ‘you are very much mistaken if you suppose Mr. Perry to be that sort of **character**. Mr. Perry is extremely concerned when any of us are ill. But I do not understand how the room at the Crown can be safer for you than your father’s house.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#24/44) page 256

tome 2 chapitre XI (chapitre IXXX) : §58

Most cordially, when Miss Bates arrived, did she agree that it must. As a counsellor she was not wanted; but as an approver (a much safer **character**) she was truly welcome. Her approbation, at once general and minute, warm and incessant, could not but please; and for another half-hour they were all walking to and fro, between the different rooms, some suggesting, some attending, and all in happy enjoyment of the future. The party did not break up without Emma’s being positively secured for the two

first dances by the hero of the evening, nor without her overhearing Mr. Weston whisper to his wife, 'He has asked her, my dear. That's right. I knew he would!'

3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(E#25/44) page 276

tome 2 chapitre XIV (chapitre XXXII) : §35

'I do not ask whether you are musical, Mrs. Elton. Upon these occasions a lady's **character** generally precedes her; and Highbury has long known that you are a superior performer.'

1.(a) Réputation générale d'un individu

(E#26/44) page 283

tome 2 chapitre XV (chapitre XXXIII) : §9

'Oh! but, dear Miss Woodhouse, she is now in such retirement, such obscurity, so thrown away. Whatever advantages she may have enjoyed with the Campbells are so palpably at an end! And I think she feels it. I am sure she does. She is very timid and silent. One can see that she feels the want of encouragement. I like her the better for it. I must confess it is a recommendation to me. I am a great advocate for timidity—and I am sure one does not often meet with it. But in those who are at all inferior, it is extremely prepossessing. Oh! I assure you, Jane Fairfax is a very delightful **character**, and interests me more than I can express.'

3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#27/44) page 309

tome 2 chapitre XVIII (chapitre XXXVI) : §33

Mr. Weston was musing.

I hope,' said he presently, 'I have not been severe upon poor Mrs. Churchill. If she is ill I should be sorry to do her injustice; but there are some traits in her **character** which make it difficult for me to speak of her with the forbearance I could wish. You cannot be ignorant, Mrs. Elton, of my connection with the family, nor of the treatment I have met with; and, between ourselves, the whole blame of it is to be laid to her. She was the instigator. Frank's mother would never have been slighted as she was but for her. Mr. Churchill has pride; but his pride is nothing to his wife's; his is a quiet, indolent, gentleman-like sort of pride, that would harm nobody, and only make himself a little helpless and tiresome; but her pride is arrogance and insolence. [...]'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#28/44) page 319

tome 3 chapitre II (chapitre XXXVIII) : §4

Emma perceived that her taste was not the only taste on which Mr. Weston depended, and felt that to be the favourite and intimate of a man who had so many intimates and confidantes, was not the very first distinction in the scale of vanity. She liked his open manners, but a little less of open-heartedness would have made him a higher **character**. General benevolence, but not general friendship, made a man what he ought to be. She could fancy such a man.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(E#29/44) page 373

tome 3 chapitre VII (chapitre XLIII) : §44

‘I was only going to observe, that though such unfortunate circumstances do sometimes occur both to men and women, I cannot imagine them to be very frequent. A hasty and imprudent attachment may arise—but there is generally time to recover from it afterwards. I would be understood to mean, that it can be only weak, irresolute **characters**, (whose happiness must be always at the mercy of chance,) who will suffer an unfortunate acquaintance to be an inconvenience, an oppression for ever.’

2.(c) Persistence/stabilité/cohérence de l’ensemble des traits psychiques et moraux

(E#30/44) page 374

tome 3 chapitre VII (chapitre XLIII) : §56

‘Emma, I must once more speak to you as I have been used to do; a privilege rather endured than allowed, perhaps, but I must still use it. I cannot see you acting wrong, without a remonstrance. How could you be so unfeeling to Miss Bates? How could you be so insolent in your wit to a woman of her **character**, age, and situation? Emma, I had not thought it possible.’

1.(b) Position sociale respectable d’un individu ; souvent notion de rang

(E#31/44) page 381-382

tome 3 chapitre VIII (chapitre XLIV) : §23

‘Whenever the time may come, it must be unwelcome to her and all her friends—but I hope her engagement will have every alleviation that is possible—I mean, as to the **character** and manners of the family.’

1.(b) Position sociale respectable d’un individu ; souvent notion de rang

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#32/44) page 388

tome 3 chapitre IX (chapitre XLV) : §13

How it would affect Frank, was among the earliest thoughts of both. It was also a very early speculation with Emma. The **character** of Mrs. Churchill, the grief of her husband—her mind glanced over them both with awe and compassion—and then rested with lightened feelings on how Frank might be affected by the event, how benefited, how freed. She saw in a moment all the possible good. Now an attachment to Harriet Smith would have nothing to encounter. Mr. Churchill, independent of his wife, was feared by nobody; an easy, guidable man, to be persuaded into anything by his nephew.

1.(b) Position sociale respectable d’un individu ; souvent notion de rang

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#33/44) page 388

tome 3 chapitre IX (chapitre XLV) : §14

Harriet behaved extremely well on the occasion—with great self-command. Whatever she might feel of brighter hope, she betrayed nothing. Emma was gratified to observe such a proof in her of strengthened **character**, and refrained from any allusion that might endanger its maintenance. They spoke, therefore, of Mrs. Churchill's death with mutual forbearance.

2.(c) Persistence/stabilité/cohérence de l’ensemble des traits psychiques et moraux

(E#34/44) page 400

tome 3 chapitre X (chapitre XLVI) : §66

[...] 'Now, dearest Emma, let me entreat you to say and look everything that may set his heart at ease, and incline him to be satisfied with the match. Let us make the best of it—and, indeed, almost everything may be fairly said in her favour. It is not a connection to gratify; but if Mr. Churchill does not feel that, why should we? and it may be a very fortunate circumstance for him—for Frank, I mean—that he should have attached himself to a girl of such steadiness of **character** and good judgment as I have always given her credit for, and still am disposed to give her credit for, in spite of this one great deviation from the strict rule of right. And how much may be said, in her situation, for even that error!

'Much, indeed!' cried Emma feelingly. 'If a woman can ever be excused for thinking only of herself, it is in a situation like Jane Fairfax's.—Of such, one may almost say, that 'the world is not theirs, nor the world's law.'

2.(c) *Persistence/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux*

(E#35/44) page 404

tome 3 chapitre XI (chapitre XLVII) : §9

It was, indeed, so odd; Harriet's behaviour was so extremely odd, that Emma did not know how to understand it. Her **character** appeared absolutely changed. She seemed to propose showing no agitation, or disappointment, or peculiar concern in the discovery. Emma looked at her, quite unable to speak

'Had you any idea,' cried Harriet, 'of his being in love with her? You, perhaps, might. You' (blushing as she spoke) 'who can see into everybody's heart; but nobody else —'

2.(a) *Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre*

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(E#36/44) pages 427-428

tome 3 chapitre XIII (chapitre XLIX) : §21

'I have never had a high opinion of Frank Churchill. I can suppose, however, that I may have underrated him. My acquaintance with him has been but trifling. And even if I have not underrated him hitherto, he may yet turn out well. With such a woman he has a chance. I have no motive for wishing him ill—and for her sake, whose happiness will be involved in his good **character** and conduct, I shall certainly wish him well.'

2.(a) *Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre*

(E#37/44) page 428

tome 3 chapitre XIII (chapitre XLIX) : §23

'He is a most fortunate man,' returned Mr. Knightley, with energy. 'So early in life—at three-and-twenty—a period when, if a man chooses a wife, he generally chooses ill. At three-and-twenty to have drawn such a prize! What years of felicity that man, in all human calculation, has before him! Assured of the love of such a woman—the disinterested love—for Jane Fairfax's **character** vouches for her disinterestedness; everything in his favour—equality of situation—I mean, as far as regards society, and all the habits and manners that are important; equality in every point but one—and that one, since the purity of her heart is not to be doubted, such as must increase his felicity, for it will be his to bestow the only advantages she wants.

2.(a) *Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre*

(E#38/44) page 433

tome 3 chapitre XIII (chapitre XLIX) : §42

He had found her agitated and low. Frank Churchill was a villain. He heard her declare that she had never loved him. Frank Churchill's **character** was not desperate. She was his own Emma, by hand and

word, when they returned into the house; and if he could have thought of Frank Churchill then, he might have deemed him a very good sort of fellow.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#39/44) page 442

tome 3 chapitre XIV (chapitre L) : §8

“[S]he now sent me, by a safe conveyance, all my letters, and requested, that if I could not directly command hers, so as to send them to Highbury within a week, I would forward them after that period to her at ——: in short, the full direction to Mr. Smallridge's, near Bristol, stared me in the face. I knew the name, the place, I knew all about it, and instantly saw what she had been doing. It was perfectly accordant with that resolution of **character** which I knew her to possess; and the secrecy she had maintained as to any such design in her former letter, was equally descriptive of its anxious delicacy. For the world would not she have seemed to threaten me. Imagine the shock; imagine how, till I had actually detected my own blunder, I raved at the blunders of the post.”

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(E#40/44) page 448

tome 3 chapitre XV (chapitre LI) : §30

‘Yes, certainly it does. He has had great faults—faults of inconsideration and thoughtlessness; and I am very much of his opinion in thinking him likely to be happier than he deserves: but, still, as he is, beyond a doubt, really attached to Miss Fairfax, and will soon, it may be hoped, have the advantage of being constantly with her, I am very ready to believe his **character** will improve, and acquire from hers the steadiness and delicacy of principle that it wants. And now, let me talk to you of something else. I have another person's interest at present so much at heart, that I cannot think any longer about Frank Churchill. Ever since I left you this morning, Emma, my mind has been hard at work on one subject.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#41/44) page 456

tome 3 chapitre XVI (chapitre LII) : §33

‘Ah! you clever creature, that's very true. What a thinking brain you have! I say, Jane, what a perfect **character** you and I should make, if we could be shaken together. My liveliness and your solidity would produce perfection. Not that I presume to insinuate, however, that some people may not think you perfection already. But hush!—not a word, if you please.’

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(E#42/44) page 473

tome 3 chapitre XVIII (chapitre LIV) : §24

‘You need not be at any pains to reconcile me to the match. I think Harriet is doing extremely well. Her connections may be worse than his: in respectability of **character**, there can be no doubt that they are. I have been silent from surprise, merely—excessive surprise. You cannot imagine how suddenly it has come on me, how peculiarly unprepared I was! for I had reason to believe her very lately more determined against him, much more than she was before.’

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang

(E#43/44) page 478

tome 3 chapitre XVIII (chapitre LIV) : §69

'[...] I am sure it was a source of high entertainment to you, to feel that you were taking us all in.— Perhaps I am the readier to suspect, because, to tell you the truth, I think it might have been some amusement to myself in the same situation. I think there is a little likeness between us.'

He bowed.

'If not in our dispositions,' she presently added, with a look of true sensibility, 'there is a likeness in our destiny; the destiny which bids fair to connect us with two **characters** so much superior to our own.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(E#44/44) page 480

tome 3 chapitre XVIII (chapitre LIV) : §80

He had a great deal to say in return, and very entertainingly; but Emma's feelings were chiefly with Jane in the argument; and on leaving Randalls, and falling naturally into a comparison of the two men, she felt, that pleased as she had been to see Frank Churchill, and really regarding him as she did with friendship, she had never been more sensible of Mr. Knightley's high superiority of **character**. The happiness of this most happy day received its completion, in the animated contemplation of his worth which this comparison produced.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Statistiques pour Emma

Quarante-quatre occurrences en tout, dont :

		1. perception sociale				2. réalité objective, tempérament			3. notion littéraire			4.	5.
		(a) réputation générale	(b) pos. resp./respectabilité	(c) ens. traits rapporté	(d) sujet vu par autre	(a) ens. traits m. & p.	(b) réal. ens. m. & p.	(c) pers./conf. ens. traits	(a) pers./mise en abyme	(b) rôle/type mise e. abyme	(c) pers. sens neutre	style reconn./résonance	autre
n° occurrences	}	2	<u>7</u>	0	1	<u>17</u>	0	9	1	<u>2</u>	0	3	2
		10				<u>26</u>			3				
en % de	}	4,5%	<u>16%</u>	0%	2,5%	<u>39%</u>	0%	20,5%	2,5%	<u>4,5%</u>	0%	7%	4,5%
		23%				<u>59%</u>			7%				

Emplois du terme « character » dans
Persuasion

(composé 1815-août 1816, publié à titre posthume
décembre 1817 avec *Northanger Abbey*)

(P[#]1/49) page 4

tome 3 chapitre I (chapitre I)¹ : §6

Vanity was the beginning and end of Sir Walter Elliot's **character**: vanity of person and of situation. He had been remarkably handsome in his youth, and at fifty-four was still a very fine man. Few women could think more of their personal appearance than he did, nor could the valet of any new made lord be more delighted with the place he held in society. He considered the blessing of beauty as inferior only to the blessing of a baronetcy; and the Sir Walter Elliot, who united these gifts, was the constant object of his warmest respect and devotion.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre
 Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(P[#]2/49) page 4

tome 3 chapitre I (chapitre I) : §7

His good looks and his rank had one fair claim on his attachment, since to them he must have owed a wife of very superior **character** to anything deserved by his own. Lady Elliot had been an excellent woman, sensible and amiable, whose judgment and conduct, if they might be pardoned the youthful infatuation which made her Lady Elliot, had never required indulgence afterwards.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P[#]3/49) page 5

tome 3 chapitre I (chapitre I) : §9

That Lady Russell, of steady age and **character**, and extremely well provided for, should have no thought of a second marriage, needs no apology to the public, which is rather apt to be unreasonably discontented when a woman does marry again, than when she does not; but Sir Walter's continuing in singleness requires explanation.

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(P[#]4/49) page 5

tome 3 chapitre I (chapitre I) : §9

Mary had acquired a little artificial importance by becoming Mrs. Charles Musgrove; but Anne, with an elegance of mind and sweetness of **character**, which must have placed her high with any people of real understanding, was nobody with either father or sister; her word had no weight, her convenience was always to give way—she was only Anne.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

¹ Il faut rappeler que dans l'édition Oxford, les tomes de l'édition originelle avec *Northanger Abbey* sont conservés, et que par conséquent il est normal que le tome 3 chapitre I soit l'équivalent du chapitre I dans une édition Penguin ou autre moderne : les deux premiers tomes d'origine furent ceux de *Northanger Abbey*.

(P#5/49) page 12

tome 3 chapitre II (chapitre II) : §4

‘[...] We must be serious and decided; for, after all, the person who has contracted debts must pay them; and though a great deal is due to the feelings of the gentleman, and the head of a house, like your father, there is still more due to the **character** of an honest man.’

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)

(P#6/49) page 13

tome 3 chapitre II (chapitre II) : §7

‘[...] It did not appear to him that Sir Walter could materially alter his style of living in a house which had such a **character** of hospitality and ancient dignity to support. In any other place Sir Walter might judge for himself; and would be looked up to, as regulating the modes of life in whatever way he might choose to model his household.’

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(P#7/49) page 16

tome 3 chapitre II (chapitre II) : §17

From situation, Mrs. Clay was, in Lady Russell's estimate, a very unequal, and in her **character**, she believed, a very dangerous companion; and a removal that would leave Mrs. Clay behind, and bring a choice of more suitable intimates within Miss Elliot's reach, was therefore an object of first-rate importance.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P#8/49) page 27

tome 3 chapitre IV (chapitre IV) : §4

Captain Wentworth had no fortune. He had been lucky in his profession; but spending freely what had come freely, had realised nothing. But he was confident that he should soon be rich: full of life and ardour, he knew that he should soon have a ship, and soon be on a station that would lead to everything he wanted. He had always been lucky; he knew he should be so still. Such confidence, powerful in its own warmth, and bewitching in the wit which often expressed it, must have been enough for Anne; but Lady Russell saw it very differently. His sanguine temper, and fearlessness of mind, operated very differently on her. She saw in it but an aggravation of the evil. It only added a dangerous **character** to himself. He was brilliant, he was headstrong. Lady Russell had little taste for wit, and of anything approaching to imprudence a horror. She deprecated the connection in every light.

3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P#9/49) page 28

tome 3 chapitre IV (chapitre IV) : §7

[Anne] had been solicited, when about two-and-twenty, to change her name by the young man who not long afterwards found a more willing mind in her younger sister; and Lady Russell had lamented her refusal: for Charles Musgrove was the eldest son of a man whose landed property and general importance were second in that country only to Sir Walter's, and of good **character** and appearance; and however Lady Russell might have asked yet for something more while Anne was nineteen, she would have rejoiced to see

her at twenty-two so respectably removed from the partialities and injustice of her father's house, and settled so permanently near herself.

1.(b) Position sociale respectable d'un individu ; souvent notion de rang
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles :

(P#10/49) page 34

tome 3 chapitre V (chapitre V) : §12

Anne herself was become hardened to such affronts, but she felt the imprudence of the arrangement quite as keenly as Lady Russell. With a great deal of quiet observation, and a knowledge which she often wished less, of her father's **character**, she was sensible that results the most serious to his family from the intimacy were more than possible.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir, notion de véracité

(P#11/49) page 43

tome 3 chapitre VI (chapitre VI) : §5

Charles Musgrove was civil and agreeable; in sense and temper he was undoubtedly superior to his wife, but not of powers, or conversation, or grace to make the past, as they were connected together, at all a dangerous contemplation; though, at the same time, Anne could believe, with Lady Russell, that a more equal match might have greatly improved him; and that a woman of real understanding might have given more consequence to his **character**, and more usefulness, rationality, and elegance to his habits, and pursuits.

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(P#12/49) page 52

tome 3 chapitre VI (chapitre VI) : §33

[N]ot only did it appear that [Captain Wentworth] was expected, and speedily, but the Musgroves, in their warm gratitude for the kindness he had shown poor Dick, and very high respect for his **character**, stamped as it was by poor Dick's having been six months under his care, and mentioning him in strong, though not perfectly well-spelt praise, as 'a fine dashing fellow, only two particular about the school-master,' were bent on introducing themselves, and seeking his acquaintance as soon as they could hear of his arrival.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(P#13/49) page 61

tome 3 chapitre VII (chapitre VII) : §36

Frederick Wentworth had used such words, or something like them, but without an idea that they would be carried round to her. He had thought her wretchedly altered, and in the first moment of appeal had spoken as he felt. He had not forgiven Anne Elliot. She had used him ill, deserted and disappointed him; and worse, she had shown a feebleness of **character** in doing so, which his own decided, confident temper could not endure. She had given him up to oblige others. It had been the effect of over-persuasion. It had been weakness and timidity.

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(P[#]14/49) page 74

tome 3 chapitre IX (chapitre IX) : §8

Which of the two sisters was preferred by Captain Wentworth was as yet quite doubtful, as far as Anne's observation reached. Henrietta was perhaps the prettiest, Louisa had the higher spirits; and she knew not now whether the more gentle or the more lively **character** were most likely to attract him.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(P[#]15/49) page 87

tome 3 chapitre X (chapitre X) : §26

‘Happy for her to have such a mind as yours at hand! After the hints you gave just now, which did but confirm my own observations, the last time I was in company with him, I need not affect to have no comprehension of what is going on. I see that more than a mere dutiful morning visit to your aunt was in question; and woe betide him, and her too, when it comes to things of consequence, when they are placed in circumstances requiring fortitude and strength of mind, if she have not resolution enough to resist idle interference in such a trifle as this. Your sister is an amiable creature; but yours is the **character** of decision and firmness, I see. [...]’

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(P[#]16/49) page 88

tome 3 chapitre X (chapitre X) : §26

‘[...] If you value her conduct or happiness, infuse as much of your own spirit into her as you can. But this, no doubt, you have been always doing. It is the worst evil of too yielding and indecisive a **character**, that no influence over it can be depended on. You are never sure of a good impression being durable: everybody may sway it. Let those who would be happy be firm. Here is a nut,’ said he, catching one down from an upper bough, ‘to exemplify: a beautiful glossy nut, which blessed with original strength, has outlived all the storms of autumn. Not a puncture, not a weak spot anywhere. This nut,’ he continued, with playful solemnity, ‘while so many of its brethren have fallen and been trodden under foot, is still in possession of all the happiness that a hazel nut can be supposed capable of.’ Then returning to his former earnest tone—‘My first wish for all whom I am interested in is that they should be firm. If Louisa Musgrove would be beautiful and happy in her November of life she will cherish all her present powers of mind.’

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(P[#]17/49) page 89

tome 3 chapitre X (chapitre X) : §34

The sounds were retreating, and Anne distinguished no more. Her own emotions still kept her fixed. She had much to recover from before she could move. The listener's proverbial fate was not absolutely hers; she had heard no evil of herself, but she had heard a great deal of very painful import. She saw how her own **character** was considered by Captain Wentworth, and there had been just that degree of feeling and curiosity about her in his manner which must give her extreme agitation.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P#18/49) page 92

tome 3 chapitre X (chapitre X) : §45

‘We had better not talk about it, my dear,’ replied Mrs. Croft, pleasantly; ‘for if Miss Elliot were to hear how soon we came to an understanding she would never be persuaded that we could be happy together. I had known you by **character**, however, long before.’

1.(a) Réputation générale d’un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d’un individu, rapporté par autrui, représentation d’un individu

(P#19/49) page 99

tome 3 chapitre XI (chapitre XI) : §19

Anne thought she left great happiness behind her when they quitted the house; and Louisa, by whom she found herself walking burst forth into raptures of admiration and delight on the **character** of the navy; their friendliness, their brotherliness, their openness, their uprightness; protesting that she was convinced of sailors having more worth and warmth than any other set of men in England; that they only knew how to live, and they only deserved to be respected and loved.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P#20/49) page 102

tome 3 chapitre XII (chapitre XII) : §2

‘[...] Indeed, I think it quite melancholy to have such excellent people as Dr. and Mrs. Shirley, who have been doing good all their lives, wearing out their last days in a place like Uppercross, where, excepting our family, they seem shut out from all the world. I wish his friends would propose it to him. I really think they ought. And, as to procuring a dispensation, there could be no difficulty at his time of life and with his **character**. [...]’

1.(a) Réputation générale d’un individu

(P#21/49) page 116

tome 3 chapitre XII (chapitre XII) : §74

Anne wondered whether it ever occurred to him now to question the justness of his own previous opinion as to the universal felicity and advantage of firmness of **character**; and whether it might not strike him that, like all other qualities of the mind, it should have its proportions and limits.

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l’ensemble des traits psychiques et moraux

(P#22/49) page 116

tome 3 chapitre XII (chapitre XII) : §74

She thought it could scarcely escape him to feel that a persuadable temper might sometimes be as much in favour of happiness as a very resolute **character**.

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l’ensemble des traits psychiques et moraux

(P#23/49) page 123

tome 4 chapitre I (chapitre XIII) : §6

She was the last, excepting the little boys at the cottage, she was the very last, the only remaining one of all that had filled and animated both houses, of all that had given Uppercross its cheerful **character**. A few days had made a change indeed.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(P#24/49) page 127

tome 4 chapitre I (chapitre XIII) : §23

Admiral Croft's manners were not quite of the tone to suit Lady Russell, but they delighted Anne. His goodness of heart and simplicity of **character** were irresistible.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P#25/49) page 139

tome 4 chapitre III (chapitre XV) : §7

He, who had ever boasted of being an Elliot, and whose feelings, as to connection, were only too strict to suit the unfeudal tone of the present day. He was astonished, indeed, but his **character** and general conduct must refute it. He could refer Sir Walter to all who knew him; and certainly, the pains he had been taking on this, the first opportunity of reconciliation, to be restored to the footing of a relation and heir-presumptive, was a strong proof of his opinions on the subject.

1.(a) Réputation générale d'un individu

(P#26/49) page 140

tome 4 chapitre III (chapitre XV) : §11

Elizabeth was certainly very handsome, with well-bred, elegant manners, and her **character** might never have been penetrated by Mr. Elliot, knowing her but in public, and when very young himself. How her temper and understanding might bear the investigation of his present keener time of life was another concern and rather a fearful one. Most earnestly did she wish that he might not be too nice, or too observant, if Elizabeth were his object; and that Elizabeth was disposed to believe herself so, and that her friend, Mrs. Clay, was encouraging the idea, seemed apparent by a glance or two between them, while Mr. Elliot's frequent visits were talked of.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(P#27/49) pages 154-5

tome 4 chapitre V (chapitre XVII) : §9

[Mrs. Smith] had seen too much of the world to expect sudden or disinterested attachment anywhere, but her illness had proved to her that her landlady had a **character** to preserve, and would not use her ill; and she had been particularly fortunate in her nurse, as a sister of her landlady, a nurse by profession, and who had always a home in that house when unemployed, chanced to be at liberty just in time to attend her.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)

(P#28/49) page 160

tome 4 chapitre V (chapitre XVII) : §27

Though they had now been acquainted a month, she could not be satisfied that she really knew his **character**. That he was a sensible man, an agreeable man, that he talked well, professed good opinions, seemed to judge properly and as a man of principle, this was all clear enough. He certainly knew what was right, nor could she fix on any one article of moral duty evidently transgressed; but yet she would have been afraid to answer for his conduct. She distrusted the past, if not the present. The names which occasionally dropped of former associates, the allusions to former practices and pursuits, suggested suspicions not favourable of what he had been.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(P#29/49) page 161

tome 4 chapitre V (chapitre XVII) : §27

She saw that there had been bad habits; that Sunday travelling had been a common thing; that there had been a period of his life (and probably not a short one) when he had been, at least, careless on all serious matters; and, though he might now think very differently, who could answer for the true sentiments of a clever, cautious man, grown old enough to appreciate a fair **character**? How could it ever be ascertained that his mind was truly cleansed?

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(a)

(P#30/49) page 161

tome 4 chapitre V (chapitre XVII) : §28

Mr. Elliot was rational, discreet, polished, but he was not open. There was never any burst of feeling, any warmth of indignation or delight, at the evil or good of others. This, to Anne, was a decided imperfection. Her early impressions were incurable. She prized the frank, the open-hearted, the eager **character** beyond all others. Warmth and enthusiasm did captivate her still. She felt that she could so much more depend upon the sincerity of those who sometimes looked or said a careless or a hasty thing, than of those whose presence of mind never varied, whose tongue never slipped.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

(P#31/49) page 167

tome 4 chapitre VI (chapitre XVIII) : §22

She saw no reason against their being happy. Louisa had fine naval fervour to begin with, and they would soon grow more alike. He would gain cheerfulness, and she would learn to be an enthusiast for Scott and Lord Byron; nay, that was probably learnt already; of course they had fallen in love over poetry. The idea of Louisa Musgrove turned into a person of literary taste and sentimental reflection was amusing, but she had no doubt of its being so. The day at Lyme, the fall from the Cobb, might influence her health, her nerves, her courage, her **character** to the end of her life, as thoroughly as it appeared to have influenced her fate.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P#32/49) page 171

tome 4 chapitre VI (chapitre XVIII) : §38

'I thought Captain Benwick a very pleasing young man,' said Anne, 'and I understand that he bears an excellent **character**.'

1.(a) Réputation générale d'un individu

(P#33/49) page 175

tome 4 chapitre VII (chapitre IXX) : §7

He spoke to her, and then turned away. The **character** of his manner was embarrassment. She could not have called it either cold or friendly, or anything so certainly as embarrassed.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(P#34/49) page 187

tome 4 chapitre VIII (chapitre XX) : §30

‘Perhaps,’ said Mr. Elliot, speaking low, ‘I have had a longer acquaintance with your **character** than you are aware of.’

1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d’un individu, rapporté par quelqu’un d’autre, représentation d’un individu

(P#35/49) page 187

tome 4 chapitre VIII (chapitre XX) : §32

‘I knew you by report long before you came to Bath. I had heard you described by those who knew you intimately. I have been acquainted with you by **character** many years. Your person, your disposition, accomplishments, manners; they were all described, they were all present to me.’

Mr. Elliot was not disappointed in the interest he hoped to raise. No one can withstand the charm of such a mystery. To have been described long ago to a recent acquaintance, by nameless people, is irresistible; and Anne was all curiosity.

1.(c) Ensemble des traits psychiques et moraux d’un individu, rapporté par quelqu’un d’autre, représentation d’un individu

(P#36/49) page 196

tome 4 chapitre IX (chapitre XXI) : §32

‘[...] Well, my dear Miss Elliot, I hope and trust you will be very happy. Mr. Elliot has sense to understand the value of such a woman. Your peace will not be shipwrecked as mine has been. You are safe in all worldly matters, and safe in his **character**. He will not be led astray; he will not be misled by others to his ruin. [...]’

2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l’ensemble des traits psychiques et moraux

(P#37/49) page 199

tome 4 chapitre IX (chapitre XXI) : §54

‘[...] However, I have determined; I think I am right; I think you ought to be made acquainted with Mr. Elliot’s real **character**. Though I fully believe that, at present, you have not the smallest intention of accepting him, there is no saying what may happen. You might, some time or other, be differently affected towards him. [...]’

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(P#38/49) page 199

tome 4 chapitre IX (chapitre XXI) : §54

‘[...] Hear the truth, therefore, now, while you are unprejudiced. Mr. Elliot is a man without heart or conscience; a designing, wary, cold-blooded being, who thinks only of himself; who, for his own interest or ease, would be guilty of any cruelty, or any treachery, that could be perpetrated without risk of his general **character**. He has no feelings for others. Those whom he has been the chief cause of leading into ruin, he can neglect and desert without the smallest compunction. He is totally beyond the reach of any sentiment of justice or compassion. Oh! he is black at heart; hollow and black!’

1.(a) Réputation générale d’un individu

(P#39/49) page 201

tome 4 chapitre IX (chapitre XXI) : §64

'This accounts for something which Mr. Elliot said last night,' cried Anne. 'This explains it. I found he had been used to hear of me. I could not comprehend how. What wild imaginations one forms where dear self is concerned! How sure to be mistaken! But I beg your pardon; I have interrupted you. Mr. Elliot married then completely for money? The circumstance, probably, which first opened your eyes to his character?'

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percer, notion de véridicité

(P#40/49) page 204

tome 4 chapitre IX (chapitre XXI) : §83

'No. It does not come to me in quite so direct a line as that; it takes a bend or two, but nothing of consequence. The stream is as good as at first; the little rubbish it collects in the turnings is easily moved away. Mr. Elliot talks unreservedly to Colonel Wallis of his views on you, which said Colonel Wallis, I imagine to be, in himself, a sensible, careful, discerning sort of **character**; but Colonel Wallis has a very pretty, silly wife, to whom he tells things which he had better not, and he repeats it all to her. [...]

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P#41/49) pages 210-11

tome 4 chapitre IX (chapitre XXI) : §100

She had previously, in the anticipation of their marriage, been very apprehensive of losing her friend by it; but on being assured that he could have made no attempt of that nature, since he did not even know her to be in Bath, it immediately occurred that something might be done in her favour by the influence of the woman he loved, and she had been hastily preparing to interest Anne, as far as the observances due to Mr. Elliot's **character** would allow, when Anne's refutation of the supposed engagement changed the face of everything; and while it took from her the hope of succeeding in the object of her first anxiety, left her at least the comfort of telling the whole story her own way.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(P#42/49) page 225

tome 4 chapitre X (chapitre XXII) : §58

'You have not been long enough in Bath,' said he, 'to enjoy the evening parties of the place.'
'Oh, no! The usual **character** of them has nothing for me. I am no card-player.'

5. Autre

(P#43/49) page 229

tome 4 chapitre XI (chapitre XXIII) : §1

One day only had passed since Anne's conversation with Mrs. Smith; but a keener interest had succeeded, and she was now so little touched by Mr. Elliot's conduct, except by its effects in one quarter, that it became a matter of course the next morning still to defer her explanatory visit to Rivers Street. She had promised to be with the Musgroves from breakfast to dinner. Her faith was plighted, and Mr. Elliot's **character**, like the Sultaness Scheherazade's head, must live another day.

1.(a) Réputation générale d'un individu

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(a) « Personnage » au sens littéraire, effet de mise en abyme

(P#44/49) page 232

tome 4 chapitre XI (chapitre XXIII) : §12

As she joined him, Captain Harville's countenance reassumed the serious, thoughtful expression which seemed its natural **character**.

4. Style reconnaissable, résonance, ce qui est nommable, qualifiable

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 3.(b) « Personnage » au sens littéraire, mise en abyme avec notion de « rôle »/« type »

(P#45/49) page 240

tome 4 chapitre XI (chapitre XXIII) : §58

There they returned again into the past, more exquisitely happy, perhaps in their re-union, than when it had been first projected; more tender, more tried, more fixed in a knowledge of each other's **character**, truth, and attachment; more equal to act, more justified in acting.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(P#46/49) page 241

tome 4 chapitre XI (chapitre XXIII) : §60

Her **character** was now fixed on his mind as perfection itself, maintaining the loveliest medium of fortitude and gentleness; but he was obliged to acknowledge that only at Uppercross had he learnt to do her justice, and only at Lyme had he received lessons of more than one sort. The passing admiration of Mr. Elliot had roused him, and the scenes on the Cobb and the Harvilles' had fixed her superiority.

1.(d) Un individu perçu par un autre ou par plusieurs autres, plutôt que par l'ensemble du public ou de la société

(P#47/49) pages 244-245

tome 4 chapitre XI (chapitre XXIII) : §72

'Perhaps I ought to have reasoned thus,' he replied, 'but I could not. I could not derive benefit from the late knowledge I had acquired of your **character**. I could not bring it into play; it was overwhelmed, buried, lost in those earlier feelings which I had been smarting under year after year. I could think of you only as one who had yielded, who had given me up, who had been influenced by anyone rather than by me. I saw you with the very person who had guided you in that year of misery. I had no reason to believe her of less authority now. The force of habit was to be added.'

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(c) Persistance/stabilité/cohérence de l'ensemble des traits psychiques et moraux

(P#48/49) page 249

tome 4 chapitre XII (chapitre XXIV) : §3

Anne knew that Lady Russell must be suffering some pain in understanding and relinquishing Mr. Elliot, and be making some struggles to become truly acquainted with, and do justice to Captain Wentworth. This, however, was what Lady Russell had now to do. She must learn to feel that she had been mistaken with regard to both; that she had been unfairly influenced by appearances in each; that because Captain Wentworth's manners had not suited her own ideas, she had been too quick in suspecting them to indicate a **character** of dangerous impetuosity; and that because Mr. Elliot's manners had precisely pleased her in their propriety and correctness, their general politeness and suavity, she had been too quick in receiving them as the certain result of the most correct opinions and well-regulated mind.

2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

(P#49/49) page 249

tome 4 chapitre (chapitre XXIV) : §4

There is a quickness of perception in some, a nicety in the discernment of **character**, a natural penetration, in short, which no experience in others can equal, and Lady Russell had been less gifted in this than her young friend. But she was a very good woman, and if her second object was to be sensible and well-judging, her first was to see Anne happy. She loved Anne better than she loved her own abilities; and, when the awkwardness of the beginning was over, found little hardship in attaching herself as a mother to the man who was securing the happiness of her other child.

2.(b) Ensemble des traits psychiques et moraux en tant que réalité à percevoir, notion de véridicité
Connotations/effets sémantiques secondaires/autres interprétations possibles : 2.(a) Ensemble des traits psychiques et moraux, sens neutre

Statistiques pour Persuasion

Quarante-neuf occurrences en tout, dont :

1. perception sociale				2. réalité objective, tempérament			3. notion littéraire			4.	5.
(a) réputation générale	(b) pos. resp./respectabilité	(c) ens. traits rapporté	(d) sujet vu par autre	(a) ens. traits m. & p.	(b) réal. ens. m. & p.	(c) pers./conf. ens. traits	(a) pers./mise en abyme	(b) rôle/type mise c. abyme	(c) pers. sens neutre	style reconn./résonance	autre
<u>7</u>	1	2	6	<u>14</u>	6	8	0	<u>1</u>	0	3	1
16				<u>28</u>			1				
en % de 49				<u>28,5%</u>			2%			6%	2%
14,5%				21,5%			0%				
33%				<u>57%</u>			2%				

Récapitulatif pour l'ensemble de l'œuvre

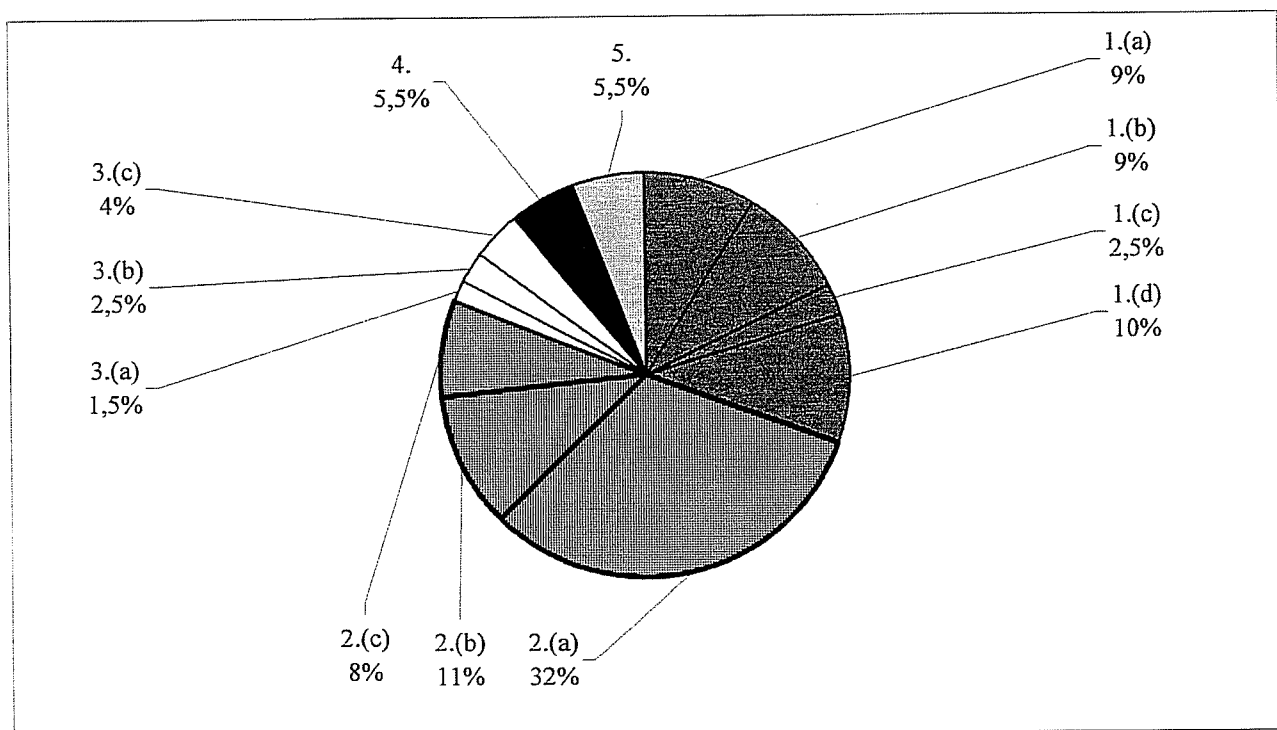
Titre du roman ← suivi du nombre d'occurrences		1. perception sociale				2. réalité objective, tempérament			3. notion littéraire			4.	5.
		(a) réputation générale	(b) pos. resp./ respectabilité	(c) ens. traits rapporté	(d) sujet vu par autre	(a) ens. traits m. & p.	(b) réal. ens. m. & p.	(c) pers./conf. ens. traits	(a) pers./ mise en abyme	(b) rôle/type mise e. abyme	(c) pers. sens neutre	style reconn./ résonance	autre
<i>Northanger Abbey</i> (22)	n° occ.	1	3	1	5	5	3	0	2	1	0	1	0
	% de 22	10				8			3			4%	0%
<i>Sense and Sensibility</i> (34)	n° occ.	3	3	2	5	9	6	2	0	1	0	1	2
	% de 34	9%	9%	6%	15%	26%	18%	6%	0%	3%	0%	3%	6%
<i>Pride and Prejudice</i> (62)	n° occ.	8	6	2	3	23	12	3	1	2	0	2	0
	% de 62	13%	9,5%	3%	5%	37%	19,5%	5%	1,5%	3%	0%	3%	0%
<i>Mansfield Park</i> (68)	n° occ.	4	5	1	8	21	3	0	0	0	11	5	10
	% de 68	6%	7,5%	1,5%	12%	31%	4,5%	0%	0%	0%	16%	7,5%	15%
<i>Emma</i> (44)	n° occ.	2	7	0	1	17	0	9	1	2	0	3	2
	% de 44	4,5%	16%	0%	2,5%	39%	0%	20,5%	2,5%	4,5%	0%	7%	4,5%
<i>Persuasion</i> (49)	n° occ.	7	1	2	6	14	6	8	0	1	0	3	1
	% de 49	14,5%	2%	4%	12%	28,5%	21,5%	16,5%	0%	2%	0%	6%	2%

Remarque : les pourcentages évoqués ici et dans les pages suivantes sont bien entendus arrondis, une précision excessive n'ayant aucun sens pour ce type de données. Par conséquent il est possible que, par exemple, le chiffre donné pour une catégorie ne corresponde pas à la somme mathématique des pourcentages pour les sous-catégories qui la concernent.

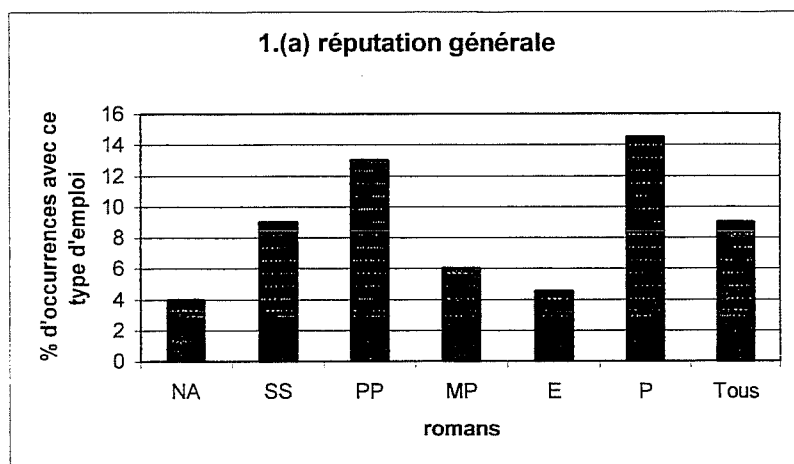
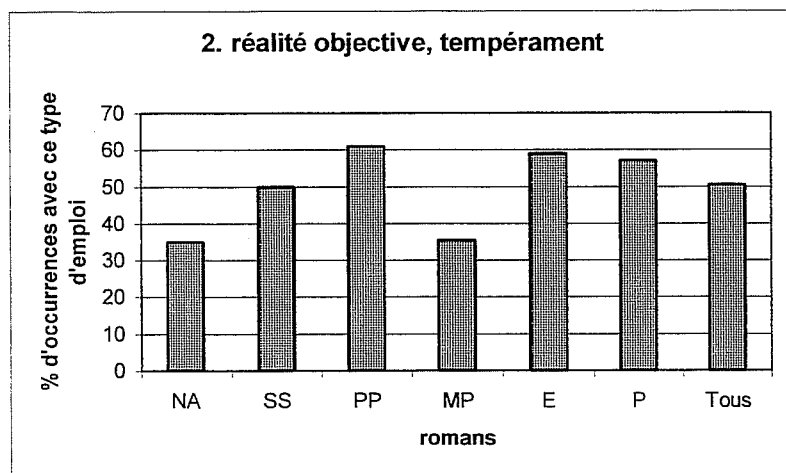
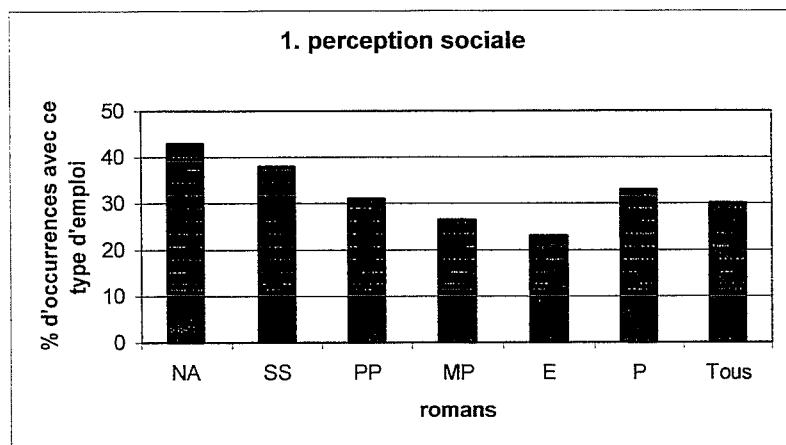
Totaux

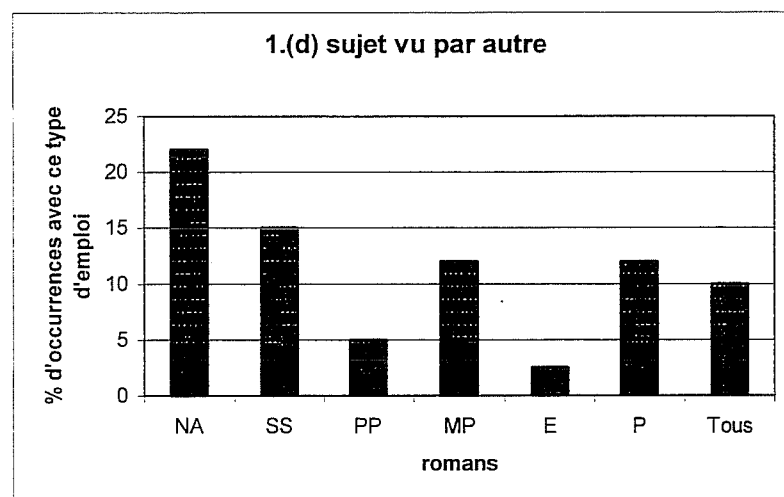
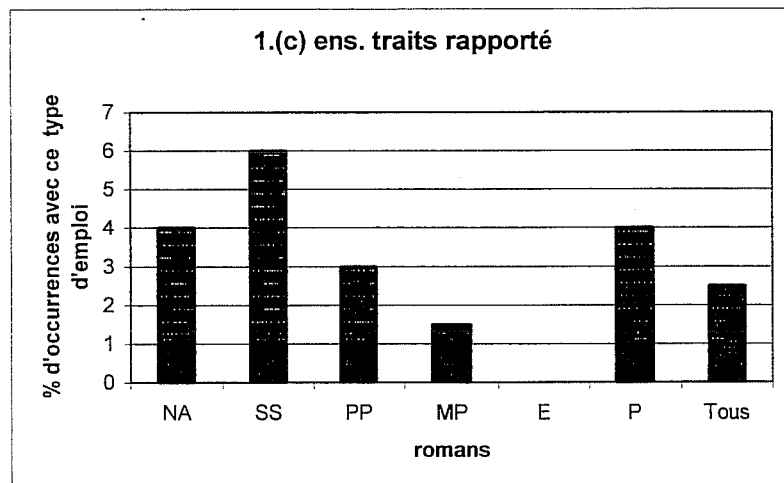
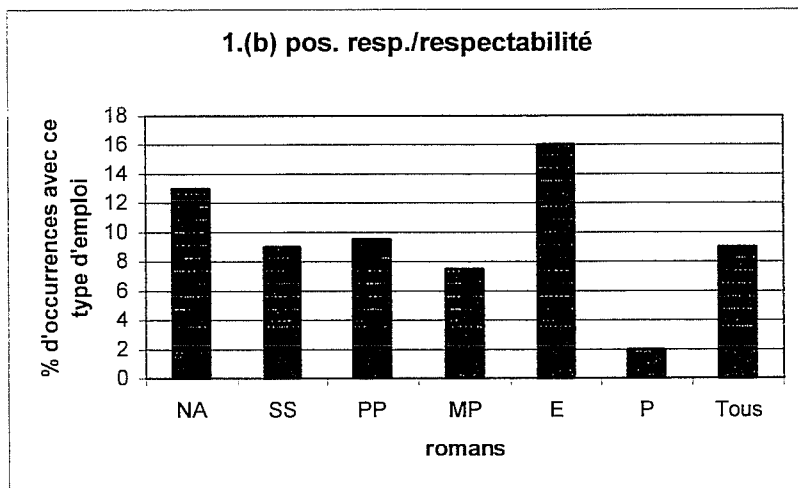
Il y a en tout 279 occurrences du mot « character » dans les six romans *Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*, *Emma*, et *Persuasion*.

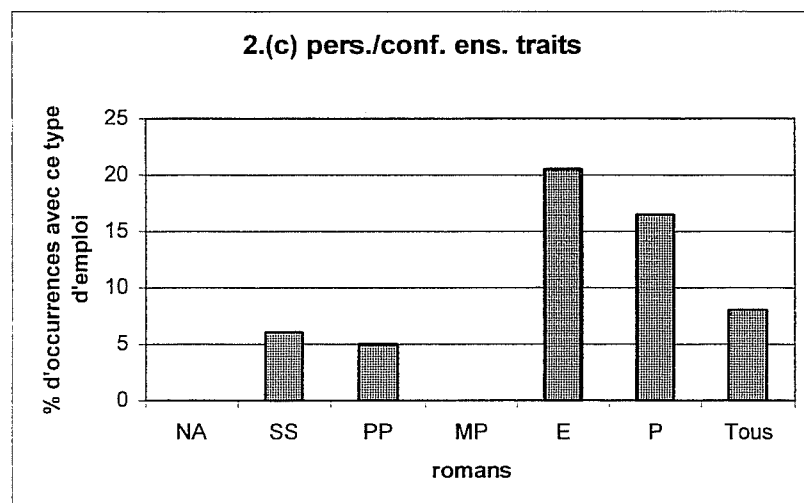
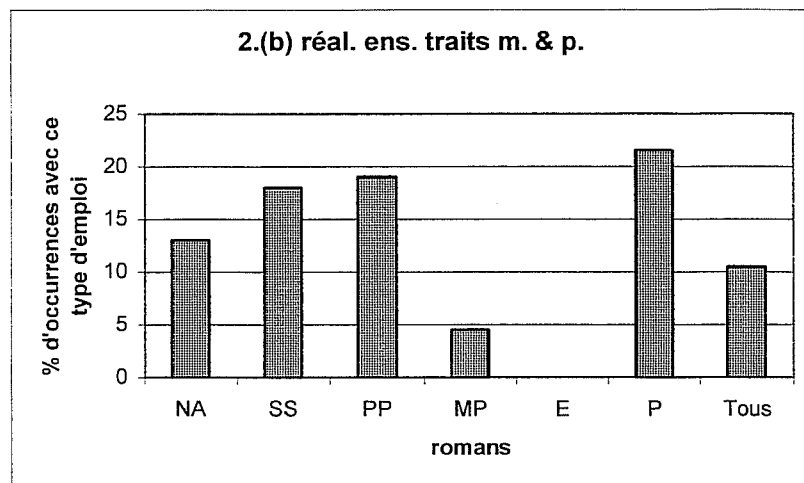
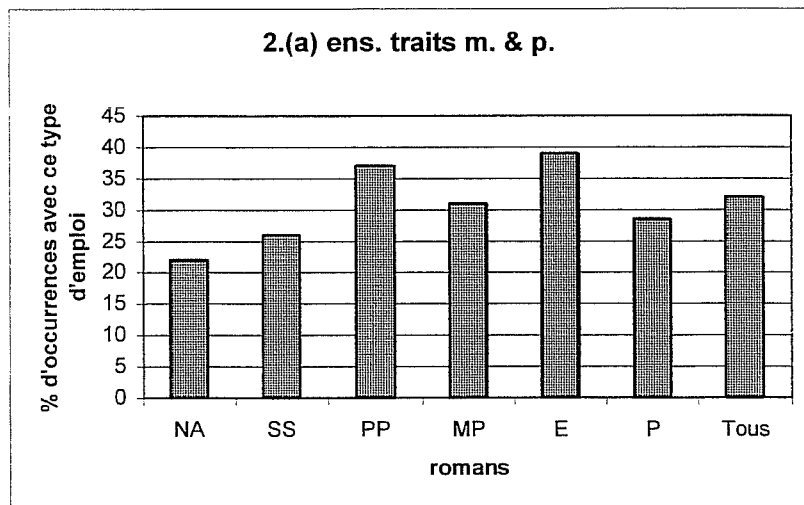
		1. perception sociale				2. réalité objective, tempérament			3. notion littéraire			4.	5.
		(a) réputation générale	(b) pos. resp./ respectabilité	(c) ens. traits rapporté	(d) sujet vu par autre	(a) ens. traits m. & p.	(b) réal. ens. m. & p.	(c) pers./conf. ens. traits	(a) pers./ mise en abyme	(b) rôle/type mise e. abyme	(c) pers. sens neutre	style reconn./ résonance	autre
Tous les romans (279 occurrences)	n° occ.	25	25	8	<u>28</u>	<u>89</u>	30	22	4	7	<u>11</u>	15	15
		86				<u>141</u>			22				
	% de 279	9%	9%	2,5%	<u>10%</u>	<u>32%</u>	11%	8%	1,5%	2,5%	4%	5,5%	5,5%
		30,5%				<u>50,5%</u>			8%				



Visualisations des pourcentages d'occurrences pour les deux catégories de sens prépondérantes (« 1. perception sociale » et « 2. réalité objective, tempérament »)







Récapitulatif des occurrences classées par catégorie et sous catégorie

Pour les occurrences listées par sous-catégorie de type d'emploi, le cas échéant, la collocation lexicale associée dans le texte à telle ou telle occurrence est rappelée.

1. perception sociale

NA #1, #3, #4, #6, #7, #10, #11, #12, #19, #20 (10 occurrences) ;

SS #2, #5, #7, #11, #13, #19, #24, #25, #27, #28, #30, #31, #34 (13 occurrences) ;

PP #2, #13, #14, #21, #22, #24, #25, #26, #28, #30, #37, #38, #40, #43, #45, #53, #55, #56, #59 (19 occurrences) ;

MP #1, #3, #20, #23, #27, #28, #35, #39, #42, #43, #45, #48, #57, #58, #60, #65, #66, #67 (18 occurrences) ;

E #1, #3, #10, #25, #28, #30, #31, #32, #38, #42 (10 occurrences) ;

P #5, #6, #9, #12, #18, #20, #25, #27, #29, #32, #34, #35, #38, #41, #43, #46 (16 occurrences)

Dont :

1. (a) réputation générale

NA #4 (« to ruin s.o.'s character ») (1 occurrence) ;

SS #7 (« general character »), #27 (« to have a character as a(n)...well established »), #28 (3 occurrences) ;

PP #2 (« to decide s.o.'s character »), #13 (« to have a value for one's character »), #24 (« to know s.o. by character »), #25, #37, #38, #53 (« to have a character to preserve »), #59 (« restoration of a character ») (8 occurrences) ;

MP #3 (« to bear a character »), #60, #66, #67 (« to destroy one's own character ») (4 occurrences) ;

E #3 (« to know s.o. by character »), #25 (2 occurrences) ;

P #6, #9, #18 (« to know s.o. by character »), #20, #32 (« to bear a character »), #38 (« to do sth at the risk of one's character »), #43 (« s.o.'s character living another day ») (7 occurrences)

1. (b) position respectable

NA #1, #11 (« respect for s.o.'s character »), #19 (3 occurrences) ;

SS #2 (« to be of very good character »), #24, #34 (« woman of character ») (3 occurrences) ;

PP #14 (« s.o. of character »), #21, #22, #28 (« to do sth against one's character »), #55, #56 (6 occurrences) ;

MP #35, #42 (« situation in [terms of] character »), #45 (« s.o. of character »), #58 (« woman of character »), #65 (5 occurrences) ;

E #1, #10, #28, #30, #31, #32, #42 (7 occurrences) ;

P #9 (1 occurrence)

1. (c) ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu, rapporté par autrui

NA #3 (« to transmit a character ») (1 occurrence) ;

SS #11, #13 (2 occurrences) ;

PP #43 (« to give a character of s.o. »), #45 (2 occurrences) ;

MP #43 (« to give s.o.'s character ») (1 occurrence) ;

E - (aucune occurrence) ;

P #34 (« to have an acquaintance with s.o.'s character »), #35 (« to be acquainted with s.o. by character ») (2 occurrences)

1. (d) individu perçu par autrui

NA #6 (« to be due to one's/s.o.'s character [in s.o. else's opinion] ») , #7 (« to clear one's character before s.o. »), #10 (« concern for s.o.'s character »), #12 (« to take liberty with s.o.'s character »), #20 (5 occurrences) ;

SS #5, #19 (« loss of s.o.'s character »), #25, #30 (« an unblemished character »), #31 (« to be due to one's/s.o.'s character [in s.o. else's opinion] ») (5 occurrences) ;

PP #26 (« s.o.'s character sinking »), #30 (« one's character requiring sth to be done »), #40 (« to be favourable to s.o.'s character ») (3 occurrences) ;

MP #1, #20 (« to be due to one's/s.o.'s character [in s.o. else's opinion] »), #23, #27, #28, #39 (« to raise s.o.'s character »), #48, #57 (8 occurrences) ;

E #38 (1 occurrence) ;

P #5 (« to be due to the character of s.o. »), #12, #27, #29, #41 (« to be due to one's/s.o.'s character [in s.o. else's opinion] »), #46 (6 occurrences)

2. réalité objective, tempérament

NA #9, #13, #14, #15, #16, #17, #18, #21 (8 occurrences) ;

SS #1, #3, #4, #6, #8, #9, #10, #15, #16, #17, #18, #21, #22, #23, #26, #29, #32 (17 occurrences) ;

PP #1, #4, #5, #6, #7, #8, #9, #10, #12, #15, #16, #18, #19, #20, #23, #27, #29, #31, #32, #33, #34, #35, #36, #39, #42, #44, #47, #48, #49, #50, #51, #52, #54, #57, #58, #60, #61, #62 (38 occurrences) ;

MP #2, #4, #5, #7, #8, #22, #26, #31, #32, #37, #41, #44, #46, #49, #50, #51, #52, #53, #56, #61, #62, #63, #64, #68 (24 occurrences) ;

E #2, #4, #5, #7, #8, #9, #11, #12, #14, #16, #17, #20, #21, #23, #27, #29, #33, #34, #35, #36, #37, #39, #40, #41, #43, #44 (26 occurrences) ;

P #1, #2, #3, #4, #7, #10, #11, #13, #14, #15, #16, #17, #19, #21, #22, #24, #26, #28, #30, #31, #36, #37, #39, #40, #45, #47, #48, #49 (28 occurrences)

Dont :

2. (a) ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu

NA #13, #14 (« to have specks in one's character »), #16, #18, #21 (5 occurrences) ;

SS #1, #3 (« opposition of character », « resemblance of character »), #4, #8, #10, #21 (« general character »), #22, #23, #26 (9 occurrences) ;

PP #1 (« to understand s.o.'s character »), #4, #5 (« opposition of character »), #6 (« to understand s.o.'s character »), #7 (« to study s.o.'s character »), #8, #9 (« to study s.o.'s character »), #10, #12, #15, #16 (« to illustrate s.o.'s character », « to make out s.o.'s character »), #18, #19, #20, #23, #33 (« general character »), #35 (« resemblance of character »), #44, #47 (« to misunderstand s.o.'s character »), #52, #54, #57 (« defect of s.o.'s character »), #62 (23 occurrences) ;

MP #2, #4 (« discernment of character »), #5, #7, #8, #22, #26 (« discernment of character »), #31, #32, #41, #44, #46, #49, #50, #51 (« a knowledge of s.o.'s character »), #52, #53, #56, #63, #64, #68 (21 occurrences) ;

E #7, #8, #9 (« private character »), #14, #16, #17 (« to form s.o.'s character »), #20 (« to judge of a character »), #21, #23, #27, #35, #36, #37, #40 (« s.o.'s character improving »), #41, #43, #44 (17 occurrences) ;

P #1, #2, #4, #7, #14, #17, #19, #24, #30, #31, #40, #45 (« a knowledge of s.o.'s character »), #47 (« a knowledge of s.o.'s character »), #48 (14 occurrences) ;

2. (b) réalité de l'ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu

NA #9, #15 (« to be deceived in s.o.'s character »), #17 (3 occurrences) ;

SS #9, #15 (« to open s.o.'s eyes to s.o.'s character »), #16 (« the discovery of s.o.'s character »), #17 (« to open s.o.'s character »), #18 (« s.o.'s character being before s.o. »), #32 (« to be enlightened on s.o.'s character », « to open s.o.'s eyes to s.o.'s character ») (6 occurrences) ;

PP #27 (« to expose s.o.'s character », « s.o.'s real character »), #29 (« to unfold s.o.'s character »), #31 (« s.o.'s real character », « to unfold s.o.'s character »), #32 (« to be deceived in s.o.'s character »), #34 (« to develop s.o.'s character »), #36 (« to make s.o. understand s.o.'s character »), #42, #48, #49 (« to open s.o.'s eyes to s.o.'s character », « s.o.'s real character »), #50 (« to open s.o.'s eyes to s.o.'s character »), #51 (« s.o.'s real character »), #58 (12 occurrences) ;

MP #37, #61 (« to be in the secret of s.o.'s character »), #62 (« s.o.'s real character ») (3 occurrences) ;

E – (aucune occurrence) ;

P #10, #26 (« to penetrate character »), #28, #37 (« s.o.'s real character »), #39, #49 (« discernment of character ») (6 occurrences)

2. (c) persistance/stabilité de l'ensemble des traits moraux et psychiques d'un individu

NA – (aucune occurrence) ;

SS #6 (« to depart from one's character »), #29 (« to fix a character ») (2 occurrences) ;

PP #39 (« to fix a character »), #60 (« to depart from one's character »), #61 (3 occurrences) ;

MP – (aucune occurrence) ;

E #2, #4 (« decision of character »), #5, #11, #12, #29 (« irresolute character »), #33 (« strengthened character »), #34, #39 (« resolution of character ») (9 occurrences) ;

P #3, #11 (« consequence in character »), #13 (« feebleness of character »), #15 (« character of decision », « character of firmness », « resolution of character »), #16 (« firmness of character »), #21 (« firmness of character »), #22 (« resolute character »), #36 (« to be safe in s.o.'s character ») (8 occurrences)

3. notion littéraire

NA #2, #5, #22 (3 occurrences) ;

SS #33 (1 occurrence) ;

PP #3, #11, #17 (3 occurrences) ;

MP #9, #10, #11, #12, #13, #14, #15, #16, #17, #18, #19 (11 occurrences) ;

E #13, #24, #26 (3 occurrences) ;

P #8 (1 occurrence)

Dont :

3. (a) notion littéraire de personnage, avec effet de mise en abyme

NA #2 (« what s.o.'s character is meant to be »), #22 (2 occurrences) ;

SS – (aucune occurrence) ;

PP #17 (« to sketch s.o.'s character ») (1 occurrence) ;

MP – (aucune occurrence) ;

E #26 (1 occurrence) ;

P – (aucune occurrence)

3. (b) notion littéraire de personnage, avec effet de mise en abyme incorporant l'idée de rôle ou de personnage-type

NA #5 (1 occurrence) ;

SS #33 (« to be in the character of [...] ») (1 occurrence) ;

PP #33, #11 (« to assume the character of [...] ») (2 occurrences) ;

MP – (aucune occurrence) ;

E #13 (« to appear in the character of [...] »), #24 (2 occurrences) ;

P #8 (1 occurrence)

3. (c) personnage, sens neutre

NA – (aucune occurrence) ;

SS – (aucune occurrence) ;

PP – (aucune occurrence) ;

MP #9, #10, #11, #12, #13, #14, #15, #16, #17, #18, #19 (11 occurrences) ;

E – (aucune occurrence) ;

P – (aucune occurrence)

4. style reconnaissable/résonance

NA #8 (1 occurrence) ;

SS #14 (1 occurrence) ;

PP #41 (« to be in character with sth »), #46 (2 occurrences) ;

MP #6 (« to be in character with sth »), #24, #29, #33 (« a character stamped on sth »), #59 (« to be in character with sth ») (5 occurrences) ;

E #6 (« to be in character with sth »), #15, #18 (3 occurrences) ;

P #23, #33, #44 (3 occurrences)

5. autre

NA – (aucune occurrence) ;

SS #12, #20 (2 occurrences) ;

PP – (aucune occurrence) ;

MP #21, #25, #30, #34, #36, #38, #40, #47, #54, #55 (10 occurrences) ;

E #19, #22 (2 occurrences) ;

P #42 (1 occurrence)

annexe 2
table chronologique

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 16/12	Date
1759	♦ Voltaire, <i>Candide</i>		♦ début du règne de George III	Pitt the elder				1759
1760								1760
1761	♦ Rousseau, <i>La Nouvelle Héloïse</i>		♦ Pitt démissionne suite à l'hostilité du roi (partagée par bon nombre de ses sujets) à la poursuite de la guerre	Bute	♦ George Austen devient pasteur (<i>rector</i>) de Steventon, dans le Hampshire. ♦ Naissance de la cousine Eliza Hancock (parents Philadelphia Austen, sœur aînée du Révérend G. Austen, et Tysoe Saul Hancock).			1761
1762	♦ Rousseau, <i>Le Contrat social ; Emile</i>							1762
1763	♦ Voltaire, <i>Traité sur la tolérance</i>		♦ fin de la guerre des Sept Ans : George III et Bute signe le traité de Paris ♦ Wilkes publie une attaque sur le gouvernement dans le <i>North Britain</i> et se fait emprisonner pour une courte durée ♦ avril démission de Bute ♦ « Stamp Act » et « Sugar Act » augmentent tension avec les colonies américaines	Grenville				1763
1764	♦ Horace Walpole, <i>The Castle of Otranto : A Gothic Story</i>		♦ Wilkes expulsé du parlement pour diffamation séditieuse ; il s'enfuit en France		♦ Mariage de George Austen et de Cassandra Leigh.			1764
1765		♦ 7 octobre le « Stamp Act Congress » se réunit aux Etats-Unis			♦ Naissance du frère James			1765
1766	♦ Turgot, <i>Réflexions sur la formation et la distribution des richesses</i> ♦ Oliver Goldsmith, <i>The Vicar of Wakefield</i>	♦ mars Louis XV réaffirme ses droits devant le parlement de Paris	♦ « Declaratory Act » réaffirme pouvoir absolu de la couronne britannique sur les colonies américaines, mais 18 mars, abrogation de la « Stamp Act »	Rm	♦ Naissance du frère George			1766
1767			♦ mars Pitt succombe à la maladie mentale et se retire de la vie publique, mais demeure officiellement premier ministre	2 ^{ème} coalition Pitt/Newcastle				1767
1768	♦ Laurence Sterne, <i>A Sentimental Journey</i>			Grafton PM (« motionnel »)	♦ Naissance du frère Edward			1768
1769			♦ 19 décembre grande attaque de « Junius » contre le roi	Fox				1769

* Rm = Rockingham

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge Ja au 16/12	Date
1770	♦ Edmund Burke, <i>Thoughts on the Present Discontents</i>	♦ 5 mars émeutiers s'attaquent à la Douane de Boston ; 5 morts ♦ Maupeou dissout le parlement de Paris						1770
1771	♦ Henry Mackenzie, <i>The Man of Feeling</i>				♦ Naissance du frère Henry			1771
1772			♦ première phase dans l'abrogation des lois contre <i>regrating</i> et <i>forestalling</i>	Fox (ministre des Finances)				1772
1773		♦ nuit du 16 décembre : « Boston Tea Party »	♦ 10 mai « Tea Act » entre en vigueur		♦ Le Rév. George Austen devient pasteur (<i>rector</i>) de Deane, dans le Hampshire. ♦ Naissance de la sœur Cassandra			1773
1774	♦ J.W. von Goethe, <i>Die Leiden des jungen Werthers</i>	♦ 5 septembre 1 ^{er} congrès continental se réunit en Philadelphie ♦ novembre Thomas Paine arrive en Amérique ♦ début du règne de Louis XVI en France ; Turgot devient son contrôleur général des finances	♦ Charles James Fox révoqué sous la pression du roi, qui ne l'aimait pas ♦ Wilkes admis à la chambre des communes ♦ mars-juin « lois intolérables »		♦ Naissance du frère Francis			1774
1775	♦ Thomas Paine, <i>Common Sense</i> ♦ E. Burke, <i>Conciliation with America</i> ♦ Pierre Beaumarchais, <i>Le Barbier de Séville</i> ♦ Sheridan, <i>The Rivals</i>	♦ matin du 19 avril premier échange de feu de la guerre d'indépendance américaine à Lexington ♦ 10 mai 2 ^{ème} congrès continental ♦ 17 juin bataille de Bunker Hill en Amérique				♦ Naissance de Jane Austen, le 16 décembre, à Steventon, Hampshire.		1775
1776	♦ Adam Smith, <i>The Wealth of Nations</i> ♦ Les <i>Observations on Civil Liberty</i> du Dr Price se vendent à 60 000 exemplaires	♦ 4 juillet, nouveau congrès américain vote la Déclaration d'Indépendance ♦ décembre Franklin à Paris pour convaincre Louis XVI d'entrer en guerre ♦ les pressions des privilégiés aboutissent à la disgrâce de Turgot ; remplacé par Necker						1776
1777	♦ John Howard, <i>The State of the Prisons</i> ♦ Henry Mackenzie, <i>Julia de Roubigné</i> ♦ Sheridan, <i>The School for Scandal</i>							1777
1778		♦ entrée en guerre de la France et de l'Espagne						1778

Lord North

Steventon

1

2

3

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vic de Jane Austen	lieu de résidence	âge J.A. au 16/12	Date
1786	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Robert Burns, <i>Poems, chiefly in the Scottish dialect</i> ♦ William Beckford, <i>Vathek : An Arabian Tale</i> 				<ul style="list-style-type: none"> ♦ frère Edward Austen, en voyage sur le continent (son « <i>Grand Tour</i> »), rend visite à Eliza en France. ♦ avril frère Francis rentre à la <i>Royal Naval Academy</i> à Portsmouth. 		11	1786
1787	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Mary Wollstonecraft, <i>Thoughts on the Education of Daughters</i> 				<ul style="list-style-type: none"> ♦ Eliza passe de plus en plus de temps en Angleterre, devient proche des demoiselles Austen. ♦ décembre Eliza écrit à Philadelphia Walter pour l'inviter à participer à du théâtre privé et à des bals à Steventon. ♦ 1787-93 période de composition des écrits de jeunesse (la <i>Juvenilia</i>) ♦ 1787-90 composition probable de « Frederic & Elfrida », « Jack & Alice », « Edgar & Emma », « Henry and Eliza », Mr. Harley », « Sir William Mountague », « Mr. Clifford », « The beautiful Cassandra », « Amelia Webster », « The Visit », « The Mystery » (figureront dans <i>Volume the First</i> des écrits de jeunesse). 		12	1787
1788	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Premier numéro du journal <i>The Times</i> ♦ Charlotte Smith, <i>Emmeline, or, the Orphan of the Castle</i> ♦ Jeremy Bentham, <i>Introduction to the Principles of Morals and Legislation</i> ♦ Kant, <i>Critique de la raison pratique</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ les Etats-Généraux émergent, en France, en tant qu'entité politique autonome ♦ dépenses de l'Etat français : 6% la cour ; 25% la guerre, la flotte, la diplomatie ; 50% service de la dette nationale 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ première maladie mentale de George III ♦ Revolution Society fondée cette année pour commémorer la Révolution Glorieuse de 1688 ♦ Colonie pénale fondée à Botany Bay, en Australie 	Phit	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 1788-92, Eliza et le Comte de Feuillide voyagent très souvent entre l'Angleterre et la France, dans des conditions de plus en plus perturbées. ♦ Eliza s'installe à Londres. ♦ août, dans une lettre, Eliza évoque son admiration pour Henry... 	Steventon	13	1788
1789	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Blake, <i>The Book of Thel, Songs of Innocence</i> ♦ Erasmus Darwin, <i>The Loves of the Plants</i> ♦ Charlotte Smith, <i>Ethelinda, or, the Recluse of the Lake</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 30 avril George Washington, 1^{er} président des Etats-Unis, prête serment à New York ♦ 17 juin en France, les Etats-Généraux adoptent le titre d'« Assemblée Nationale » ♦ 12-13 juillet début des heurts armés à Paris ♦ 14 juillet prise de la Bastille ♦ 4 août l'Assemblée Nationale française annule la privilège féodale ♦ 26 août Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen en France ♦ 1^{er} octobre monarchie constitutionnelle déclarée en France 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 4 novembre Richard Price donne un sermon dans un temple du quartier du Old Jewry à Londres devant des membres de la Revolution Society, louant la Révolution Française. C'est ce sermon qui provoquera les <i>Reflections</i> de Burke. 				14	1789

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 16/12	Date
1790	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Edmund Burke, <i>Reflections on the Revolution in France</i> ♦ Mary Wollstonecraft, <i>A Vindication of the Rights of Man</i> ♦ Kant, <i>Critique du jugement</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 26 février organisation de la France en 83 départements ♦ 17 avril assignats, cautionnés par les ventes des terres de l'Eglise, reconnus comme monnaie légale en France ♦ 19 juin abolition de l'aristocratie héréditaire française ♦ 12 juillet constitution civile du clergé français 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ « Clapham Sect » basé à l'église de John Venn, pasteur de Clapham dans le sud de Londres, commence à se faire remarquer dans la vie religieuse et politique du pays 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ juin « Love and Freindship » daté de ce mois (figurera dans <i>Volume the Second</i> de la <i>Juvenilia</i>). 		15	1790
1791	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Anne Radcliffe, <i>The Romance of the Forest</i> ♦ Thomas Paine, <i>The Rights of Man</i>, 1^{ère} partie ♦ de Sade, <i>Justine</i> ♦ Anna Laetitia Barbauld, <i>An Epistle to William Wilberforce</i> ♦ James Boswell, <i>Life of Johnson</i> ♦ Elizabeth Inchbald, <i>A Simple Story</i> ♦ Charlotte Smith, <i>Celestina</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ nouveau régime français confronté à la menace d'une intervention militaire prusso-autrichienne ♦ 14 juin en France, loi Le Chapelier interdit les grèves et les syndicats ♦ 20 juin tentative de fuite de la part du roi français et de sa famille (arrêtés à Vincennes) ♦ 17 juillet massacre du champ de Mars (les gardes tirent sur des manifestants favorables au républicanisme) ♦ septembre acceptation par le roi français de la nouvelle constitution ♦ 1^{er} octobre nouvelle Assemblée Législative française se réunit 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ mouvement méthodiste clairement séparé de l'Eglise anglicane ♦ Maison et bibliothèque de Joseph Priestley incendiées à Birmingham par des émeutiers ♦ mort de John Wesley (fondateur du méthodisme) ♦ phase finale des abrogations des lois contre « forestalling and regrating » ♦ mort de Richard Price ♦ contacts réguliers entre John Horne Tooke et Thomas Hardy 	Pitt	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 26 novembre Austen complète « The History of England ». Composition probable également de la « Collection of Letters » (les deux compositions figureront dans <i>Volume the Second</i> de la <i>Juvenilia</i>). ♦ hiver 1791-92, dernier séjour du Comte de Feuillide en Angleterre. ♦ Edward augmente sa fortune en se mariant avec Elizabeth Bridges 	Steventon	16	1791

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 16/12	Date
1792	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Mary Wollstonecraft, <i>A Vindication of the Rights of Woman</i> ♦ Pierre Beaumarchais, <i>La Mère coupable</i> ♦ Robert Anderson, <i>Works of the British Poets</i> ♦ Charlotte Smith, <i>Desmond</i> ♦ Thomas Holcroft, <i>Anna St. Ives</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ mars formation du gouvernement girondin ♦ 20 avril la France déclare la guerre à l'Autriche : début des guerres liées à la révolution ♦ avril les assignats français ne valent plus que 60% de leur valeur originelle ♦ avril composition de <i>la Marseillaise</i> ♦ 10 août en France, suspension de la monarchie après attaques populaires contre le palais des Tuileries (commune insurrectionnelle de Paris) ; conseil exécutif créé sous l'autorité de Danton ; famille royale emprisonnée ♦ 1^{er} septembre Verdun capitule, ce qui provoque les massacres (plus de 1000 prisonniers) du 2 au 6 septembre (parfois appelés la 1^{ère} Terreur) ♦ 20 septembre les Français vainqueurs des Prusses à Valmy ; la Convention Nationale se réunit ♦ 21 septembre la Convention Nationale vote à l'unanimité l'abolition de la monarchie ♦ 22 septembre date qui sera prise comme point de départ de l'an I dans le calendrier républicain (rétroactivement, le 5 octobre 1793) ♦ 25 septembre la République proclamée ♦ 8 octobre libération de Verdun ♦ novembre victoire française à Jemappes ; la France occupe la Belgique, les Pays-Bas ; début du débat sur le sort du roi ♦ 10-11 décembre début de procès du roi ♦ Fin de l'année, décrets autorisant l'armée française à violer des territoires neutres et promettant de l'aide militaire à tout peuple désirant renverser sa monarchie → poussera Pitt à déclarer la guerre. 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 25 janvier London Corresponding Society fondée par Thomas Hardy et une poignée d'amis ♦ les statuts des méthodistes rédigés cette année affirment qu'« aucun entre nous, que ce soit en conversation ou à l'écrit, ne parlera de manière irrespectueuse du gouvernement » ♦ les Britanniques sont vainqueurs contre Sultan Tipu en Inde 	Pitt	<ul style="list-style-type: none"> ♦ fin hiver, Le Comte de Feuillide repart en France pour protéger ses biens. ♦ mars, frère James se marie avec Anne Mathew ♦ juin, Eliza est témoin d'une émeute à Londres derrière laquelle on soupçonne des influences françaises. ♦ août, JA écrit « Catharine » (la dédicace est de cette date). ♦ septembre Eliza écrit depuis Steventon, décrivant des événements à Paris. ♦ Dans une lettre, Eliza exprime son attachement particulier à Jane. ♦ Composition probable cette année des éléments suivants de la <i>Juvenilia</i> : « Lesley Castle » (<i>Volume the Second</i>), « The three Sisters » (<i>Volume the First</i>), « Evelyn » (<i>Volume the Third</i>), « Catharine » (daté du mois d'août, <i>Volume the Third</i>). 	Steventon	17	1792

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 16/12	Date
1793	<ul style="list-style-type: none"> ♦ William Blake, <i>America, Marriage of Heaven and Hell, Visions of the Daughters of Albion</i> ♦ William Godwin, <i>An Enquiry Concerning Political Justice</i> ♦ Jane West, <i>Advantages of Education</i> ♦ Hannah More, <i>Village Politics</i> ♦ Kant, <i>La Religion dans les limites de la simple raison</i> ♦ Charlotte Smith, <i>The Emigrants, The Old Manor House</i> ♦ William Wordsworth, <i>Descriptive Sketches, An Evening Walk</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 14 janvier la convention déclare le roi coupable ♦ 21 janvier roi guillotiné ♦ Napoléon se distingue contre les Anglais à Toulon ♦ 1^{er} février la France déclare la guerre contre l'Angleterre et les Pays-Bas ♦ avril Armée Catholique Royale sur pied en Vendée ♦ 5-6 avril en France, création du Comité de salut public ♦ 2 juin en France, chute du régime girondin ♦ juin les assignats français ne valent plus que 30% de leur valeur de départ ♦ 24 juin, constitution 1793 (« de l'an I » ou constitution « jacobine ») votée ♦ 27 juillet Robespierre élu au Comité de salut public (après évincement de Danton) ♦ 23 août levée en masse décrétée (mettra environ 630 000 hommes sous les armes) ♦ 5 septembre la Convention déclare « la Terreur » « l'ordre du jour » ♦ septembre-décembre la position française dans la guerre s'améliore et la Vendée est maîtrisée (bataille de Cholet et massacres des troupes contre-révolutionnaires restantes à Savenay en décembre) ♦ 5 octobre calendrier révolutionnaire adopté ♦ 10 octobre la Convention décrète un mode de gouvernement « révolutionnaire » jusqu'à la paix ; constitution de 1793 suspendue ♦ 4 décembre la Loi de gouvernement révolutionnaire entérine et organise la Terreur ; pouvoir dans les faits réside dans le Comité de salut public 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 1^{er} janvier la Grande-Bretagne, comme les Pays-Bas, entre en guerre contre la France ♦ procès pour trahison contre des jacobins en Ecosse ♦ le congrès méthodiste réuni à Leeds réaffirme sa « loyauté sans faille envers le Roi et [son] attachement sincère à la Constitution » ♦ mai 6 000 membres du public ont signé la pétition de la London Corresponding Society, critiquant notamment la politique étrangère du gouvernement 	Pitt	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 23 janvier, naissance de sa nièce Fanny (fille d'Edward et sa femme Elizabeth). ♦ Frère Henry Austen entre dans la milice d'Oxford en tant que lieutenant ♦ 15 avril, naissance de la nièce Jane Anna (fille de James et sa femme Anna). ♦ Composition probable cette année des éléments suivants de la <i>Juvenilia</i> : « Scraps » (<i>Volume the Second</i>), « Detached pieces » (daté du mois de juin, <i>Volume the First</i>), « Ode to Pity » (<i>Volume the First</i>). 	Stevenon	18	1793

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	vie de Jane Austen	Date
1794	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Blake, <i>The First Book of Urizen, Europe, Songs of Innocence and Experience</i> ♦ W. Godwin, <i>Caleb Williams</i> ♦ A. Radcliffe, <i>The Mysteries of Udolpho</i> ♦ Johann Gottlieb Fichte, <i>Wissenschaftslehre (Doctrine de la science)</i> ♦ Thomas Paine, <i>The Age of Reason</i> (1ère partie) ♦ Charlotte Smith, <i>The Wanderings of Warwick, The Banished Man</i> ♦ Mary Robinson, <i>Poems</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 26 février, 3 mars en France, décrets de Ventôse pour répartir les biens des suspects parmi les pauvres ♦ 5 avril exécution de Danton ♦ 5 mai Culte de l'Être Suprême institué par décret ♦ 8 juin fête de l'Être Suprême à Paris ♦ 10 juin loi de 22 Prairial réforme le tribunal révolutionnaire pour multiplier les convictions : début de la Grande Terreur ♦ 27 juillet (9 Thermidor l'an II) chute de Robespierre ; exécuté avec Saint-Just et plus de 100 sympathisants le 28 juillet ♦ 24 août loi décentralisatrice sur le gouvernement révolutionnaire ♦ 24 décembre en France, suppressions de toutes les restrictions sur le commerce et les prix 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 12 mai arrestation pour haute trahison de Thomas Hardy, fondateur, premier secrétaire et trésorier de la London Corresponding Society ; John Horne Tooke également arrêté ♦ Mrs. Hardy meurt en couches suite à une attaque menée contre sa maison par une foule populaire jurant fidélité « à l'Eglise et au Roi » → sympathie populaire à l'égard de son mari emprisonné ♦ 23 mai <i>Habeas Corpus</i> suspendu pour la première fois (dans une série de suspensions successives d'un an) ♦ Joseph Priestley émigre aux Etats-Unis ♦ 5 novembre les procès de la L.C.S. aboutissent à l'acquiescement général 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ février, de Feuilleide guillotiné à Paris. ♦ 10 mai, naissance du neveu Edward ♦ Composition cette année ou en 1795 de <i>Lady Susan</i> (sans la conclusion) 	1794
1795	<ul style="list-style-type: none"> ♦ M. G. Lewis, <i>Ambrosio, or The Monk</i> ♦ Paine, <i>Age of Reason</i>, 2^{ème} partie ♦ Kilham, <i>The Progress of Liberty Amongst the People Called Methodists</i> ♦ (1795-8) Hannah More, <i>Cheap Repository Tracts</i> ♦ Kant, <i>Projet de paix perpétuelle</i> ♦ W. Blake, <i>The Book of Ahania, The Book of Los, The Song of Los</i> ♦ Charlotte Smith, <i>Montalbert</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 1-2 avril (12-13 Germinal), manifestations populaires pour mesures contre les souffrances économiques du peuple et pour l'implémentation de la Constitution de l'an I ("Du pain et la constitution de 1793"). ♦ 20-24 mai, journées de Prairial: la Convention est confrontée à une insurrection populaire ♦ août 22 Constitution de l'an III votée ♦ 5 octobre soulèvement royaliste du 13 Vendémiaire provoqué par la Loi des deux-tiers ♦ 26 octobre dernière séance de la Convention, début du Directoire ♦ 3 novembre début officiel du régime du Directoire ♦ 3 novembre <i>Manifeste des Egaux</i> de Babeuf ♦ la <i>Marseillaise</i> décrétée hymne national cette année 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Lord Chief Justice condamne <i>forestalling</i> et <i>regrating</i> ; série de procès malgré l'abrogation de l'interdiction de ces pratiques depuis 1791 ♦ instauration du système de Speenhamland ♦ loi sur les assemblées et les réunions (<i>Law on Meeting and Assemblies : Two Acts, prohibiting seditious meetings and treasonable conspiracy</i>) ♦ Wolf Tone quitte l'Irlande 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Composition de « Elinor and Marianne » (futur <i>Sense and Sensibility</i>) sous forme de roman épistolaire 	1795

gouvernement

lieu de résidence
âge JA au 16/12

19

Stevenson

20

Pitt

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 16/12	Date
1796	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Première exposition de Turner ◆ Robert Bage, <i>Hermesprong</i> ◆ Elizabeth Inchbald, <i>Nature and Art</i> ◆ Frances Burney, <i>Camilla</i> ◆ Patrick Colquhoun, <i>Treatise on the Police of the Metropolis</i> ◆ Jane West, <i>A Gossip's Story</i> ◆ J. W. von Goethe, <i>Wilhelm Meister</i> ◆ D. Diderot, <i>Jacques le Fataliste</i> (posthume) ◆ M. G. Lewis, <i>The Monk</i> ◆ Mary Hays, <i>Memoirs of Emma Courtney</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ 2 mars Bonaparte nommé pour prendre en main l'armée d'Italie; début de la campagne italienne ◆ 30 mars Babeuf prépare la "conjuraison des Égaux" ◆ 5 mai Traité de Paris avec le Piémont. Nice et le Savoie deviennent français ◆ 10 mai arrestation des conjurés marbouviens ◆ 26 mai exécution des conjurés des Égaux ◆ 19 août traité de San Ildefonso avec l'Espagne: la paix, et une alliance militaire 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ l'Espagne change de camp dans la guerre, rejoignant la France contre l'Angleterre; menace d'une invasion française 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ 1796-7 composition de <i>First Impressions</i> (deviendra <i>Pride and Prejudice</i>) 		21	1796
1797	<ul style="list-style-type: none"> ◆ lancement de l'<i>Anti-Jacobin Review</i> ◆ Anne Radcliffe, <i>The Italian</i> ◆ Colquhoun, <i>Observations and Facts Relative to Public Houses</i> ◆ Coleridge, <i>Poems</i> (2^{ème} édition) ◆ Robert Southey, <i>Poems</i> (tome I) ◆ Jane West, <i>A Gossip's Story</i> ◆ Charlotte Smith, <i>Elegiac Sonnets, and Other Poems</i> (2 tomes) ◆ Mary Robinson, <i>Walsingham, or, The Pupil of Nature</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Babeuf exécuté ◆ Traité de Campoformio ◆ dépréciation de la valeur des assignats atteint 97%, entraînant à la banqueroute officielle de l'Etat ◆ décembre Bonaparte s'empare de la Suisse; « Dans trois mois je démocratiserai l'Angleterre ». 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ la Banque d'Angleterre suspend ses paiements en liquide ◆ Mutinerie de la flotte britannique à Spithead et au Nore ◆ tentative de débarquement bonapartiste dans le Pembrokeshire accueillie par des paysans armés de faux et de serpettes; les Français se rendent sans qu'on ait tiré un seul coup de feu ◆ octobre tentative « inspirée » de destruction de la maison de Thomas Hardy repoussée par 100 membres de la L.C.S. (Hardy avait refusé d'illuminer à l'occasion d'une victoire navale) 	Pitt	<ul style="list-style-type: none"> ◆ 1797-8 « Elinor and Marianne » retravaillé avec abandon de la forme épistolaire ◆ août <i>First Impressions</i> complété. ◆ 1^{er} novembre le père d'Austen le propose à l'éditeur londonien Cadell, qui le rejette. ◆ Henri est nommé capitaine et adjudant, Elisa « soulagée qu'il ait complètement renoncé à l'église » ◆ Edward prend possession de Godmersham Park, dans le Kent ◆ 31 décembre mariage d'Henri et d'Eliza 	Steventon	22	1797
1798	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Thomas Malthus, <i>Principles of Population</i> ◆ Maria and Richard Lovell Edgeworth, <i>Practical Education</i> ◆ Mary Robinson, <i>Thoughts on the Condition of Women</i> ◆ Wordsworth & Coleridge, <i>Lyrical Ballads</i> ◆ F. von Schiller, <i>Wallenstein</i> ◆ Joanna Baillie, <i>A Series of Plays... [on] the Passions</i>, tome I ◆ <i>Lover's Vows</i> de Kotzebue publié en anglais (traduit par Elizabeth Inchbald) ◆ Charlotte Smith, <i>The Young Philosopher</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Invasion d'Égypte ◆ flotte française de l'amiral Brueys détruite par Nelson lors de la bataille du Nil, à Aboukir 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ débarquement français en Irlande mené par le Général Humbert ◆ révolte Wolf Tone en Irlande réprimée ◆ impôt sur le revenu instauré 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ 1798-9 composition de <i>Northanger Abbey</i> (alors appelé <i>Susan</i>, puis plus tard <i>Catherine</i>) ◆ 17 novembre naissance du neveu James Edward 		23	1798

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 16/12	Date
1799	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Jane West, <i>A Tale of the Times</i> ♦ William Godwin, <i>St. Leon</i> ♦ Robert Southey, <i>Poems</i>, tome II 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 9 novembre Coup d'état du 18 Brumaire ; chute du Directoire, début du Consulat; Napoléon devient Premier Consul (Constitution de l'an VIII) 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 1799-1800 les « Combination Acts » interdisent les associations d'ouvriers ainsi que d'autres activités radicales ; L. C. S. interdite ♦ Church Missionary Society (CMS) fondée par membres du clergé évangélique de l'église anglicane. 			Steventon	24	1799
1800	<ul style="list-style-type: none"> ♦ M. Edgeworth, <i>Castle Rackrent</i> ♦ Mary Robinson, <i>Lyrical Tales</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Napoléon réorganise dans un sens centralisateur la justice, l'administration, l'économie (création de la Banque de France) 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ débarquement français manqué en Irlande 	Pitt	<ul style="list-style-type: none"> ♦ novembre lettre caustique : « too few beauties... » 	Steventon	25	1800
1801	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Châteaubriand, <i>Atala</i> ♦ F. von Schiller, <i>Die Jungfrau von Orleans</i> ♦ Maria Edgeworth, <i>Belinda, Moral Tales for Young People</i> ♦ Amelia Opie, <i>Father and Daughter</i> ♦ M. G. Lewis, <i>Tales of Wonder</i> ♦ Robert Southey, <i>Thalaba the Destroyer</i> ♦ James Hogg, <i>Scottish Pastorals</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Concordat de 1801 assujettit dans les faits l'Eglise à l'Etat ♦ Thomas Jefferson devient président des Etats-Unis 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Act of Union établit l'union de la Grande-Bretagne et de l'Irlande ♦ le gouvernement Pitt tombe à cause de la question de l'émancipation des catholiques (3 février Pitt démissionne face au veto du roi) ; Henry Addington devient Premier Ministre ♦ la crise liée à l'émancipation provoque une récurrence de la folie du roi ; après son rétablissement (mars), le roi accuse Pitt d'être la cause de sa maladie ; Pitt promet de ne plus soulever la question de l'émancipation des catholiques. 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ le père de JA George Austen prend sa retraite ; les Austens prennent une maison à Bath (4, Sidney Terrace) ♦ 12 mai lettre : « je n'arrive pas à continuer à trouver les gens agréables » ♦ 26 mai dernière lettre à survivre avant celle du 14 septembre 1804 ♦ été selon une histoire qui circule dans la famille Austen, JA tombe amoureuse d'un pasteur pendant les vacances familiales dans le Devon ; —mais celui-ci meurt ? Mystère. ♦ Henri et Eliza vont en France pour essayer de récupérer certains des biens de de Feuillide. 	Bath	26	1801
1802	<ul style="list-style-type: none"> ♦ lancement de l'<i>Edinburgh Review</i> (tirage 10 000 exemplaires) ♦ Walter Scott, <i>Minstrelsy of the Scottish Border</i> ♦ Sir Humphrey Davy, <i>Discourse Introductory to a Course of Lectures on Chemistry</i> ♦ Châteaubriand, <i>René</i> ♦ Amelia Opie, <i>Poems</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Napoléon devient Consul à vie (Constitution de l'an X) après plébiscite organisé la même année ♦ arrestation et emprisonnement en France de Toussaint Louverture 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Paix d'Amiens entre la Grande Bretagne et la France ♦ « Factory Act » limite le nombre d'heures de travail des enfants à 12 heures par jour 	Addington		Bath	27	1802
1803	<ul style="list-style-type: none"> ♦ William Cowper, <i>The Castaway</i> (posth.) ♦ Erasmus Darwin, <i>The Temple of Nature</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ mort de Toussaint Louverture ♦ l'invasion de l'Angleterre, projetée pour novembre, est reportée ♦ la France vend le territoire de la Louisiane aux Etats-Unis 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ mai reprise des hostilités avec la France ♦ révolte de Robert Emmet en Irlande réprimée ♦ début du creusement du canal calédonien 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ printemps <i>Susan</i> (→ <i>Northanger Abbey</i>) préparé pour être publié et proposé à un éditeur (Crosbie & Co), qui l'achète pour £10—mais ne le publie pas. ♦ Suite à la reprise des hostilités, Francis est muté à Ramsgate, Kent. ♦ 1803-4 composition de <i>The Watsons</i> (jamais terminé) 	Bath	28	1803

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	Age JA au 16/12	Date
1804	♦ Maria Edgeworth, <i>Popular Tales, The Modern Griselda</i>	♦ Napoléon sacré Empereur (Constitution de l'an XII)	♦ retour de Pitt en tant que PM ♦ le roi tombe à nouveau malade ♦ la Grande-Bretagne déclare la guerre à l'Espagne		♦ mai, depuis son navire le <i>Leopard</i> , Francis observe la flotte française tenue en rade à Boulogne ♦ 14 septembre première lettre à survivre depuis celle du 26 mai 1801. « Mrs Armstrong [...] seems to like people too easily » ♦ 21 janvier père George Austen meurt ♦ 18 juin naissance de Caroline Austen ♦ été Jane et Cassandra dans le Kent ♦ 30 août Jane écrit à Cassandra depuis Goodnestone, à 7 miles de la côte, et fait allusion à des mouvements de troupes entre Deal et Chatham (on croyait imminente une invasion française) ♦ vers cette année, <i>Lady Susan</i> mis au propre avec peut-être la composition de la conclusion		29	1804
1805	♦ (janvier) Amelia Opie, <i>Adeline Mowbray</i> ♦ William Godwin, <i>Fleetwood; or The New Man of Feeling</i> ♦ Walter Scott, <i>The Lay of the Last Minstrel</i> ♦ Robert Southey, <i>Madoc</i> ♦ Ann et Jane Taylor (avec A. O'Keefe) <i>Original Poems for Infant Minds</i>	♦ janvier-août, troupes françaises massées à Boulogne, mais plan d'invasion de l'Angleterre à nouveau abandonné ♦ mai Napoléon se fait nommer roi d'Italie ♦ septembre Napoléon retire ses troupes de Boulogne pour faire face aux alliés à l'est, mais feint pour des raisons tactiques de les laisser à Boulogne ♦ 21 octobre Nelson victorieux à la bataille navale de Trafalgar, mettant fin à la menace d'une invasion ♦ 2 décembre Napoléon bat l'Autriche et la Russie à Austerlitz : la troisième coalition s'écroule.	♦ Nelson est vainqueur à Trafalgar contre les Français ♦ achèvement du creusement du canal de la Grande Jonction	Pitt			30	1805
1806	♦ Colquhoun, <i>Treatise on Indigence</i> ♦ Byron, <i>Fugitive Pieces</i> ♦ Elizabeth Inchbald, <i>The British Theatre</i> (25 tomes)	♦ Napoléon bat l'armée prussienne à Jéna (<i>Jena</i>) ♦ début du blocus continental ♦ 31 décembre (11 nivôse, an XV), dernier jour d'emploi officiel du calendrier révolutionnaire	♦ Fox est secrétaire des affaires étrangères : il demande l'abolition du trafic d'esclaves ♦ décès de Pitt ♦ décès de Fox ♦ Grenville devient PM ♦ Premier tissage à vapeur s'ouvre à Manchester ♦ chemin de fer de Trevithick terminé à Coalbrookdale	Grenville (coalition de « tous les talents »)	♦ 2 juillet Jane, Cassandra, et Mrs Austen quittent Bath de manière définitive pour Clifton. Visite chez les Leigh à Stoneleigh Abbey ♦ août arrivée à Southampton, d'abord chez Francis et sa femme (depuis peu) Mary ♦ fin 1806 les trois femmes emménagent à Southampton.		31	1806
1807	♦ W. Wordsworth, <i>Poems in Two Volumes</i> ♦ George Crabbe, <i>Poems de l'esprit</i> ♦ Germaine de Staël, <i>Corinne</i>	♦ Napoléon envahit le Portugal	♦ abolition du trafic d'esclaves (non pas de l'esclavage : ce sera en 1833) ♦ Grenville démissionne à cause de la question de l'émancipation des catholiques ; le duc de Portland lui succède ♦ débarquement britannique au Portugal, début de la guerre ibérique	Duc de Portland	♦ mars emménagement au 2, Castle Square, Southampton ♦ Henry s'associe à deux banquiers pour monter une affaire (Austen, Maude & Tilson) au 10, Henrietta Street, Covent Garden, à Londres ♦ juillet Francis → Portugal ♦ frère James Austen refuse une deuxième cure d'une valeur de 100 livres : indicatif des changements de mœurs sous la pression évangélique	Southampton	32	1807
1808	♦ John Dalton, <i>A New System of Chemical Philosophy</i> ♦ Goethe, <i>Faust</i> (1ère partie) ♦ Walter Scott, <i>Marmion; a Tale of Flodden Field</i>	♦ 1808-1813 guerre d'Espagne ♦ Napoléon place son frère Joseph sur le trône d'Espagne → révoltes					33	1808

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 16/12	Date
1809	<ul style="list-style-type: none"> ♦ lancement du <i>Quarterly Review</i> ♦ M. Edgeworth, <i>Tales of Fashionable Life</i>, 1^{er} numéro ♦ Hannah More, <i>Cælebs in Search of a Wife</i> ♦ Châteaubriand commence ses <i>Mémoires d'Outre Tombe</i> (publiées en 1848) ♦ <i>The Tour of Dr. Syntax in Search of the Picturesque</i> de William Combe paraît dans le <i>Poetical Magazine</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Bataille de la Corogne ♦ L'emprisonnement du pape fait rallier le clergé à la résistance intérieure ♦ Napoléon répudie Joséphine de Beauharnais ♦ Napoléon prend Vienne 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ duc de Wellington devient commandant en chef des troupes britanniques ♦ Perceval devient PM ♦ Sir John Moore meurt dans la guerre ibérique 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ janvier lettres évoquant <i>Cælebs</i> de Hannah More (en termes négatifs) ♦ avril Jane, Cassandra, et Mrs Austen s'en vont de Southampton pour Bookham et ensuite Godmersham ♦ 9 juillet les trois femmes s'installent à Chawton Cottage, dans le Hampshire, dont le frère de Jane, Edward, est le propriétaire ♦ 1809-11 <i>Sense and Sensibility</i> révisé et préparé pour être publié ; <i>Susan</i> (→ <i>Northanger Abbey</i>) peut-être retravaillé 	<p>gouvernement</p> <p>Portland</p> <p>Perceval</p> <p>Chawton</p> <p>Liverpool</p>	<p>34</p> <p>35</p> <p>36</p> <p>37</p>	<p>1809</p> <p>1810</p> <p>1811</p> <p>1812</p>
1810	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Walter Scott, <i>The Lady of the Lake</i> ♦ George Crabbe <i>The Borough</i> (avec « Peter Grimes ») ♦ Anna Barbauld, <i>The British Novelists</i> ♦ Wordsworth, <i>Essay on Epitaphs</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Napoléon épouse Marie-Louise d'Autriche ♦ la Russie se retire du blocus continental ♦ Napoléon annexe la Hollande 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ récession économique de plus en plus prononcée ♦ George III de moins en moins apte à assumer ses fonctions 				
1811	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Shelley, <i>The Necessity of Atheism</i> ♦ Mary Brunton, <i>Self-Control</i> ♦ David Ricardo, <i>On the High Price of Bullion</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ fin du blocus continental 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ George III déclaré atteint d'aliénation mentale ; le Prince de Galles devient Régent ♦ début du luddisme organisé, émeutes luddites dans les Midlands ♦ Shelley se voit exclu de l'Université d'Oxford 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ mai lettre des « mulberry trees » (« I will not say that [they] are dead; but they are not alive ») ♦ 1811-13 composition de <i>Mansfield Park</i> ♦ novembre : publication de <i>Sense and Sensibility</i> ♦ révision radicale de <i>First Impressions/Pride and Prejudice</i> 			
1812	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Byron, <i>Childe Harold's Pilgrimage</i> ♦ M. Edgeworth, <i>Tales of Fashionable Life</i>, 2^{ème} numéro ♦ Anna Barbauld, <i>Eighteen Hundred and Eleven</i> ♦ George Crabbe, <i>Tales in Verse</i> ♦ Felicia Hemans, <i>Domestic Affections and Other Poems</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ invasion de la Russie ♦ octobre la Grande Armée bat en retraite; effectifs (au départ, de 610 000) réduits à 100 000. ♦ novembre Berezina (franchissement de cette rivière de la Biélorussie par la Grande Armée dans des conditions désastreuses) 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Perceval assassiné dans la chambre des communes (par un homme d'affaires déchu qui lui reproche d'être la cause de ses difficultés financières); il est remplacé par Lord Liverpool ♦ Les Etats-Unis déclarent la guerre à la Grande Bretagne suite à l'interdiction par celle-ci du commerce avec le continent, et à l'enlèvement par les britanniques de marins américains 				

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 1/6/12	Date
1813	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Germaine de Staël, <i>Germany</i> (trad. de <i>De l'Allemagne</i>, 1810) ♦ Mary Russell Mitford, <i>Narrative Poems on the Female Character</i> ♦ Shelley, <i>Queen Mab</i> ♦ Byron, <i>The Giaour</i>, <i>The Bride of Abydos</i> ♦ Amelia Opie, <i>Tales of Real Life</i> ♦ Walter Scott, <i>The Bridal of Triermain</i>, <i>Rokeby</i> ♦ Mme de Staël, <i>De l'Allemagne</i> ♦ Robert Owen, <i>A New View of Society</i> ♦ Coleridge, <i>Remorse</i> ♦ James Hogg, <i>The Queen's Wake</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ juin Wellington victorieux à Vitoria en Espagne : libération de l'Espagne ♦ octobre Napoléon battu à Leibzig 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Leigh Hunt emprisonné pour diffamation suite à un article peu flatteur à l'égard du Prince Régent publié dans le quotidien radical <i>The Examiner</i> ♦ 1813-1820 construction de Regent Street par Nash 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ janvier : publication de <i>Pride and Prejudice</i> ♦ 29 janvier première évocation de <i>Pride and Prejudice</i> : Elizabeth « as delightful a creature as ever appeared in print » ♦ 4 février lettre où elle évoque <i>Pride and Prejudice</i> comme « light and bright and sparkling » ♦ 25 avril décès d'Eliza Austen, précédemment Eliza de Feuillide ♦ Henry emménage au 10, Henrietta Street ♦ été <i>Mansfield Park</i> complété ♦ septembre Henri révèle l'identité de l'auteur de <i>Pride and Prejudice</i> à Lady Robert Kerr : fin de l'anonymat ♦ 25 septembre lettre à Francis avec reconnaissance d'un « ill-natured sentiment to send all over the Baltic » ♦ Egerton conseille une deuxième édition de <i>Sense and Sensibility</i> ♦ 11 octobre lettre à Cassandra donnant opinions (négatives) sur <i>Self-Control</i> de M. Brunton 		38	1813
1814	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Mary Brunton, <i>Discipline</i> ♦ Thomas Malthus, <i>Observations on the Effect of the Corn Laws</i> ♦ W. Scott, <i>Waverley</i> ♦ Frances Burney, <i>The Wanderer, or Female Difficulties</i> ♦ Maria Edgeworth, <i>Patronage</i> ♦ Leigh Hunt, <i>The Feast of the Poets</i> ♦ Wordsworth, <i>The Excursion</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ les armées alliées envahissent la France ♦ mars chute de Paris ♦ 6 avril Napoléon abdique → Ile d'Elbe ♦ Louis XVIII installé sur le trône français ; il octroie la Charte de 1814 ♦ septembre 1814-juin 1815 congrès de Vienne ♦ fin de la guerre américaine consacrée par le traité de Ghent 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 1814-1821 Francis Place fait campagne pour l'abrogation des <i>Combination Acts</i> contre les associations d'ouvriers ♦ éclairage par le gaz installé à Westminster 	Liverpool	<ul style="list-style-type: none"> ♦ 1814-15 composition d'<i>Emma</i> ♦ mai : publication de <i>Mansfield Park</i> ♦ mai-septembre lettres à Anna Austen donnant des conseils sur la rédaction de son roman : insistance sur le réalisme ainsi que sur la mixité du caractère, mais aussi sur la cohérence de caractère ; évocation également (en termes négatifs) de Jane West ♦ 18 novembre JA conseille à Fanny Knight de ne pas se sentir repoussée par le penchant évangélique d'un homme dont Fanny est peut-être amoureuse 		39	1814

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	vie de Jane Austen	lieu de résidence	âge JA au 16/12	Date
1815	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Leigh Hunt, <i>The Descent of Liberty, A Mask</i> ◆ Walter Scott, <i>Guy Mannering, The Lord of the Isles</i> ◆ Wordsworth, <i>Poems, The White Doe of Rylstone</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ mars, Napoléon s'évade de l'île d'Elbe ◆ 20 mars-22 juin les « cent jours » ◆ 18 juin bataille de Waterloo ◆ 2nd traité de Paris ◆ la <i>Marseillaise</i> interdite (jusqu'en 1870, rétabli comme hymne national en 1879) 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ « Corn Law » votée pour défendre le prix du blé par la douane à la demande d'exploitants agricoles mécontents ; ne sera abrogée qu'en 1846 (en partie à cause de la famine irlandaise de 1845-6) ◆ la dette nationale britannique s'élève à plus de 850 million de livres 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ mars <i>Emma</i> complété ◆ 1815-16 composition de <i>Persuasion</i> ◆ décembre : publication d'<i>Emma</i> (mais la date donnée sur la page de garde est 1816 ; de fait, cette date est souvent celle indiquée dans les éditions et chronologies) ◆ novembre 1815-avril 1816 échange de lettres entre JA et J. Stanier Clarke, révélant l'anti-intellectualisme d'Austen ◆ Début des symptômes de sa maladie tôt cette année ◆ « Plan of a Novel » probablement composé cette année en réaction à ce que JA considère comme les idées absurdes de J. Stanier Clarke ◆ composition de l'<i>Advertisement</i> pour <i>Catherine</i> (→ <i>Northanger Abbey</i>) ◆ mars l'affaire d'Henry fait faillite ◆ août <i>Persuasion</i> complété ◆ décembre Henry entre à l'église et devient curé de Bentley 	40	1815	
1816	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Coleridge, <i>Christabel, Kubla Khan</i> ◆ Byron, <i>Childe Harold's Pilgrimage</i> (3ème partie) ◆ Leigh Hunt, <i>The Story of Rimini</i> ◆ Thomas Love Peacock, <i>Headlong Hall</i> ◆ W. Scott, <i>The Antiquary, The Black Dwarf, Old Mortality</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ crise économique prononcée ◆ émeute de Spa Fields 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ 17 janvier Austen commencer à travailler sur le fragment <i>Sanditon</i> ◆ 18 mars désormais gravement malade, Austen abandonne <i>Sanditon</i> ◆ 18 juillet, Jane Austen meurt à Winchester. ◆ décembre, publication posthume de <i>Northanger Abbey & Persuasion</i> 	41	1816	
1817	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Coleridge, <i>Biographia Literaria</i> ◆ Lancement de la revue radicale de William Hone, <i>Black Dwarf</i> ◆ Maria Edgeworth, <i>Harrington, Ormond</i> ◆ William Godwin, <i>Mandeville</i> ◆ James Mill, <i>History of British India</i> ◆ John Keats, <i>Poems</i> ◆ Lady Morgan, <i>France</i> ◆ Ricardo, <i>Principles of Political Economy and Taxation</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ Habeas Corpus à nouveau suspendu ◆ suppression des « Democratic Societies » ◆ procès de William Hone, fondateur de la revue <i>Black Dwarf</i> 			Winchester	1817	
1818	<ul style="list-style-type: none"> ◆ William Hazlitt, <i>Characters of Shakespeare's plays</i> ◆ Lady Morgan, <i>France</i> ◆ Ricardo, <i>Principles of Political Economy and Taxation</i> ◆ Mary Shelley, <i>Frankenstein</i> ◆ J. Keats, <i>Endymion</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ procès et incarcération de l'éditeur Richard Carlile ◆ les Shelley quittent l'Angleterre pour l'Italie 				1818	

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	(Austen)	Date
1819	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Hannah More, <i>Moral Sketches of Prevailing Opinions and Manners, Foreign and Domestic, with Reflections on Prayer</i> ♦ Walter Scott <i>Ivanhoe</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ massacre de Peterloo à Manchester ♦ six lois votées contre l'activité radicale, les syndicats ♦ l'embauche des enfants en-dessous de l'âge de neuf ans interdite 		1819
1820	<ul style="list-style-type: none"> ♦ William Blake, <i>Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion</i> ♦ Thomas Bowdler, <i>The Family Shakespeare</i> ♦ William Godwin, <i>Of Population</i> ♦ Thomas Malthus, <i>Principles of Political Economy</i> ♦ Shelley, <i>The Cenci, Prometheus Unbound</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ début du règne de George IV ♦ complot de Cato Street découvert 		1820
1821	<ul style="list-style-type: none"> ♦ lancement du <i>Manchester Guardian</i> (deviendra <i>The Guardian</i> en 1955) ♦ Joanna Baillie, <i>Metrical Legends of Exalted Characters</i> ♦ John Clare, <i>The Village Minstrel</i> ♦ Thomas de Quincey, <i>Confessions of an English Opium Eater</i> ♦ James Mill, <i>Elements of Political Economy</i> ♦ Shelley « A Defence of Poetry » (n'est pas publiée) ♦ Robert Southey, <i>A Vision of Judgement</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ « Doctrine de Monroe » déclarée aux Etats-Unis ♦ George IV exclut la reine Caroline du couronnement 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ janvier Whately dans article sur <i>Northanger Abbey</i> et <i>Persuasion</i> dans la <i>Quarterly Review</i>: dialogues d'Austen construits « with a regard to character hardly exceeded even by Shakespeare himself » 	1821
1822	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Stendhal, <i>De l'Amour</i> ♦ lancement de la revue <i>The Liberal</i>, mais 4 numéros seulement ♦ Byron, <i>The Vision of Judgement</i> ♦ Scott, <i>Peveiril of the Peak</i> ♦ Shelley, <i>Hellas</i> ♦ Wordsworth, <i>Ecclesiastical Sketches</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ Canning devient ministre des affaires étrangères ♦ Peel devient ministre de l'intérieur 		1822
1823	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Stendhal, <i>Racine et Shakespeare</i> ♦ Byron, <i>Don Juan</i> (parties VI-XIV) ♦ John Franklin, <i>Narrative of a Journey to the Polar Sea</i> ♦ Leigh Hunt, <i>Ultra-Crepidarius</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ♦ Peel commence ses réformes de la loi criminelle : premières lois de la « criminal law reform » votées : abolition de la peine de mort pour la plupart des 200 délits qui la requéraient, simplification de la législation et des procédures. 		1823
1824	<ul style="list-style-type: none"> ♦ James Hogg, <i>Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner</i> ♦ Susan Ferrier, <i>The Inheritance</i> ♦ 1824-1832 Mary Russell Mitford, <i>Our Villages</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ en France, mort de Louis XVIII, Charles X accède à la couronne ; va adopter des positions de plus en plus absolutistes en contradiction avec la charte octroyée par Louis XVIII 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ La campagne de Francis Place aboutit : les <i>Combination Acts</i> sont abrogées ♦ Ouverture de la National Gallery 		1824

gouvernement

Liverpool

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	Date
1825	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Anna Barbauld, <i>Works</i> ◆ Scott, <i>The Betrothed, The Talisman</i> ◆ Southey, <i>A Tale of Paraguay</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ Krach financier majeur ◆ ouverture de la ligne de chemin de fer entre Stockton et Darlington ◆ achèvement du Menai Bridge de Telford 	1825
1826	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Mary Shelley, <i>The Last Man</i> ◆ Scott, <i>Woodstock</i> ◆ <i>Peerage</i> de Burke publié pour la première fois 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ 1826-27, poursuite de la criminal law reform 	1826
1827	<ul style="list-style-type: none"> ◆ V. Hugo, <i>Cromwell</i> ◆ Alfred et Charles Tennyson, <i>Poems by Two Brothers</i> ◆ Scott, <i>The Chronicles of Canonsgate</i> ◆ Reginald Heber, <i>Hymns, Written and Adapted to the Weekly Church Service of the Year</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ à partir de cette année, l'appellation « Tory » est revendiqué par les représentants politiques conservateurs ◆ Canning et Goderich se succèdent au poste de premier ministre après la mort de Liverpool 	1827
1828	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Sir John Franklin, <i>Journal of a Second Expedition to the Polar Sea</i> ◆ Sir William Edward Parry, <i>Narrative of an Attempt to Reach the North Pole</i> ◆ Felicia Hemans, <i>Records of Woman</i> ◆ Scott, <i>The Fair Maid of Perth</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ le « Test Act » (datant de 1673, excluant de postes officiels tous ceux qui refusait de prêter serment à la couronne et de recevoir la communion selon les rites de l'Eglise Anglicane) est abrogée ◆ 1828-30 poursuite de la criminal law reform, mais jusqu'en 1838 la peine de mort continue à être appliquée pour des délits autre que meurtre, incendie criminel etc. 	1828
1829	<ul style="list-style-type: none"> ◆ James Mill, <i>Analysis of the Human Mind</i> ◆ Thomas Love Peacock, <i>The Misfortunes of Elphin</i> ◆ Scott, <i>Anne of Geierstein</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ « Catholic Emancipation Act » 	1829
1830	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Stendhal, <i>Le Rouge et le Noir</i> ◆ V. Hugo, <i>Hernani</i> ◆ Cobbit, <i>Rural Rides</i> ◆ Felicia Hemans, <i>Songs of the Affections</i> ◆ Tennyson, <i>Poems Chiefly Lyrical</i> ◆ Catherine Gore, <i>Women as They Are, or The Manners of the Day</i> ◆ 1830-1833 Charles Lyell, <i>Principles of Geology</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ révolution de Juillet en France ; début de la « monarchie de Juillet » ; Louis-Philippe 1^{er} devient « roi des Français » et prête serment à la Charte révisée 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ décès de George IV ; William IV lui succède ◆ Lord Grey forme un gouvernement Whig ◆ ouverture de la ligne de chemin de fer entre Manchester et Liverpool 	1830
1831	<ul style="list-style-type: none"> ◆ V. Hugo, <i>Notre Dame de Paris</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ◆ début des voyages de Darwin sur le Beagle (jusqu'en 1836) ◆ Faraday commence ses recherches sur l'électricité 	1831

gouvernement

Liverpool

Canning

Goderich

Wellesley

Grey

Date	publications importantes, principalement en Grande-Bretagne mais également à l'étranger	événements en Amérique et plus particulièrement en France	Grande-Bretagne	gouvernement	Date
1832			<ul style="list-style-type: none"> ◆ la « Reform Bill » augmente le nombre d'électeurs de 50% (le nombre d'électeurs écossais est multiplié par sept ; 41 villes anglaises, dont Manchester, Birmingham et Bradford, sont représentées pour la première fois) ; la réforme reste limitée, mais elle constitue une reconnaissance politique de l'urbanisation de la société britannique 	Grey	1832
1833			<ul style="list-style-type: none"> ◆ abolition de l'esclavage dans tout l'empire britannique 		1833
1834			<ul style="list-style-type: none"> ◆ Nouvelle loi des pauvres votée, fondée sur la <i>workhouse</i> ◆ « martyres » de Tolpuddle ◆ A partir de cette année, préférence pour le terme « Conservative » plutôt que « Tory ». 	Lamb	1834

bibliographie

Théorie et méthodologie

Sémiotique, théorie littéraire, anthropologie, repères méthodologiques de la période structuraliste

BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985

---. « Eléments de sémiologie ». 1964. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985

---. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». 1966. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985

---. « Les suites d'actions ». 1969. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985

---. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.

---. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. L'échange symbolique et la mort. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris : Gallimard, 1976.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essais sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.

DERRIDA, Jacques. « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». 1966. *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

GENETTE, Gérard. *L'Œuvre d'art : immanence et transcendance*. Paris : Seuil, 1994.

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÈS, Joseph. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I. Paris : Hachette, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. 1966 ; Paris : Presses Universitaires de France, 1970.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1973/1974.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 1979.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Coll. « Points ». 1928 ; Paris : Seuil, 1970.

RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. 1973 ; Paris : Seuil, 1990.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit, 1963.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris : Minuit, 1984.

Autres approches et repères méthodologiques

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford : Oxford University Press, 1953.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford : Clarendon Press, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Capitalisme et schizophrénie, t. 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1972.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

JEFFERSON, Anne et ROBEY, David. *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*. Londres : B. T. Batsford, 1986.

LEVINSON, Marjorie, ed. *Rethinking Historicism : Critical Readings in Romantic History*. Londres : Blackwell, 1989.

Travaux et repères méthodologiques plus anciens

BEARDSLEY, Monroe C. et WIMSATT, W. K. « The Affective Fallacy ». W. K. WIMSATT. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington : University of Kentucky Press, 1954.

---. « The Intentional Fallacy ». W. K. WIMSATT. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington : University of Kentucky Press, 1954.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton : Princeton University Press, 1957.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Oliver STALLYBRASS, ed. 1927;

Middlesex : Pelican, 1976.

LUKÀCS, Georg. *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg, 1958.

RICHARDS, Ivor Armstrong. *Principles of Literary Criticism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1924.

---. *Practical Criticism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1929.

SHKLOVSKY, Victor. « Art as Technique » (« Iskusstvo, kak priyom »). Lee T.

LEMON et Marion J. REIS, eds et trads. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*.

Coll. « Regents Critics ». Lincoln et Londres : University of Nebraska Press. 3-24.

Théorie du personnage

BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.

PHELAN, James. *Reading People, Reading Plots: Characters, Progression and Interpretation of Narratives*. Chicago : University of Chicago Press, 1989.

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman. Le systèmes des personnages dans les Rougon-Maquart de d'Emile Zola*. Genève : Droz, 1983.

---. « Pour un statut sémiotique du personnage ». Roland BARTHES ed. *Poétique du récit*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1977.

JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Coll. « Ecriture ». Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Contexte historique et culturel

Repères dans la pensée des XVIII^e-XIX^e siècles

- BURKE, Edmund. *Reflections on the Revolution in France*. L. W. MITCHELL, ed. Coll. « World's Classics ». 1790 ; Londres : Oxford University Press, 1993.
- HUME David. *A Treatise of Human Nature*. Peter Harold NIDDITCH, ed. 1739-40 ; Oxford : Oxford University Press, 1978.
- KANT, Immanuel. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. 1785.

Travaux sur le contexte historique et culturel

- BONIFAS, Gilbert et FARAUT, Martine. *Pouvoir, classes et nation en Grande-Bretagne au XIX^e siècle*. Coll. « Langue et civilisation anglo-américaines ». Paris : Masson, 1994.
- BRIGGS, Asa. *The Age of Improvement 1783-1867*. London : Longman, 1959.
- BUTLER, Marilyn. *Romantics, Rebels and Reactionaries*. Oxford : Oxford University Press, 1982.
- COLLEY, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. Londres : Vintage, 1996.
- CHRISTIE, Ian. *Wars and Revolutions: Britain 1760-1815*. Londres : Edward Arnold, 1982.
- HUNT, John Dixon et WILLIS, Peter, eds. *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620-1820*. 1975 ; Cambridge, Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology Press.
- HOBBSAWM, Eric. *The Age of Revolution 1789-1848*. Londres : Weidenfeld and

Nicholson, 1962.

LEVINSON, Marjorie, ed. *Rethinking Historicism : Critical Readings in Romantic History*. Londres : Blackwell, 1989.

MINGAY, G. E. *The Gentry: The Rise and Fall of a Ruling Class*. Londres et New York : Longman, 1976.

MURRAY, Venetia. *High Society in the Regency Period 1788-1830*. 1998 ; Londres : Penguin, 1999.

RULE, John. *Albion's People: English Society 1714-1815*. Coll. « A Social and Economic History of England ». Harlow : Longman, 1992.

THOMSON, E P. *The Making of the English Working Class*. 1963 ; Londres : Penguin, 1991.

Production littéraire : général

Le roman du XVIII^e au XIX^e siècle

MORETTI, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*.

Londres : Verso, 1987.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. 1993 ; Londres : Vintage, 1994.

Le roman anglais du XVIII^e au XIX^e siècle

BRISSENDEN, R. F. *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*. Londres : Macmillan, 1974.

CARRÉ, Jacques, ed. *The Crisis of Courtesy: Studies in the Conduct-Book in Britain, 1600-1900*. Coll. « Brill's Studies in Intellectual History ». Leiden, Brill, 1994.

CASTLE, Terry. *Masquerade and Civilisation: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford : Stanford University Press, 1986.

DAVIS, Lennard J. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. New York : Columbia University Press, 1983.

GEORGIA, Jennifer Claire. *Polite Literature: Conduct Books and the Novel in Eighteenth-Century England*. Thèse. Ann Arbor : Dissertation Abstracts International, 1995.

KELLY, Gary. « Romantic Fiction ». Stuart CURRAN, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 196-215.

SPACKS, Patrician Meyer. *Desire and Truth: Functions of Plot in Eighteenth-Century Novels*. Chicago : University of Chicago Press, 1990.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Londres : Chatto & Windus, 1957.

Le roman anglais féminin du XVII^e au XIX^e siècle

- ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*.
New York et Oxford : Oxford University Press, 1987.
- COPELAND, Edward. *Women Writing about Money: Women's Fiction in England, 1790-1820*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- CURRAN, Stuart. « Women writers, women readers ». Stuart CURRAN, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 177-195.
- GILBERT, Sandra M. et GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979 ; Yale : Yale University Press, 2000.
- GREEN, Katherine Sobba. *The Courtship Novel, 1740-1820: A Feminized Genre*.
Lexington : University Press of Kentucky, 1991.
- LANGBAUER, Laurie. *Women and Romance*. Ithaca : Cornell University Press, 1990.
- MELLOR, Anne Kostelanetz. *Mothers of the Nation: Women's Political Writing in England, 1780-1830*. Bloomington : Indiana University Press, 2000.
- MEYERS, Mitzi. « Reform or Ruin: 'A Revolution in Female Manners' ». *Studies in Eighteenth-Century Culture* 11 (1982) : 199-215.
- PERRY, Ruth. *Women, Letters and the Novel*. New York : AMS Press, 1980.
- SCHOFIELD, Mary Anne et MACHESKI, Cecilia, eds. *Fetter'd or Free?: British Women Novelists, 1670-1815*. Athens et Londres, Ohio University Press, 1986.
- SPENCER, Jane. *The Rise of the Woman Novelist: from Aphra Benn to Jane Austen*.
Oxford : Basil Blackwell, 1986.
- SPENDER, Dale. *Mothers of the Novel: 100 Good Women Writers before Jane Austen*.
Londres : Pandora, 1986.
- WARREN, Leland E. « Of the Conversation of Women: The Female Quixote and the Dream of Perfection ». *Studies in Eighteenth-Century Culture* 11 (1982) : 367-380.

La confrontation culturelle et intellectuelle entre radicaux et anti-jacobins

- BUTLER, Marilyn, ed. *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*.

Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

---. « Culture's medium: the role of the review ». Stuart CURRAN, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 120-147.

KELLY, Gary. *The English Jacobin Novel 1780-1805*. Oxford : Clarendon Press, 1976.

LITTLEWOOD, Samuel Robinson. *Mrs Inchbald and her Circle*. Londres : O'Connor, 1921.

Jane Austen

Biographie

HALPERIN, John. *The Life of Jane Austen*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1984.

LE FAYE, Deirdre. *Jane Austen: A Family Record*. Londres : The British Library, 1989.

LE FAYE, Deirdre. *Jane Austen's 'Outlandish Cousin': The Life and Letters of Eliza de Feuillide*. Toronto : University of Toronto Press, 2002.

Etudes situant l'œuvre dans son contexte culturel et historique

BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford : Clarendon Press, 1987.

---. « History, Politics, and Religion ». J. David GREY, A. Walton LITZ et Brian SOUTHAM, eds. *The Jane Austen Companion*. New York : Macmillan, 1986.

DUCKWORTH, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins Press, 1971.

FERGUS, Jan. *Jane Austen and the Didactic Novel: Northanger Abbey, Sense and Sensibility and Pride and Prejudice*. Totowa, N. J. : Barnes and Noble, 1983.

GREENE, Donald. « Jane Austen and the Myth of Limitation ». Joel WEINSHEIMER, ed. *Jane Austen Today*. Athens : University of Georgia Press, 1975.

GREENE, Donald J. « Jane Austen and the Peerage ». 1953. Ian WATT, ed. *Critical Essays on Jane Austen*. Coll. « Twentieth Century Views ». Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1963. 154-165.

KELLY, Gary. « Jane Austen and the English Novel of the 1790s ». Mary Anne SCHOFIELD et Cecilia MACHESKI, eds. *Fetter'd or Free?: British Women Novelists, 1670-1815*. Athens et Londres, Ohio University Press, 1986. 285-306.

KENT, Christopher. « Learning History with, and from, Jane Austen ». J. David GREY

- ed. *Jane Austen's Beginnings: The Juvenilia and Lady Susan*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989.
- HARRIS, Jocelyn. *Jane Austen's Art of Memory*. Cambridge : Cambridge UP, 1989.
- NARDIN, Jane. « Christianity and the Structure of *Persuasion* ». *Renascence* 30 (1978) : 43-55.
- ROBERTS, Warren. *Jane Austen and the French Revolution*. London et Basingstoke : Macmillan, 1979.
- RYLE, Gilbert. « Jane Austen and the Moralists ». B. S. SOUTHAM, ed. *Critical Essays on Jane Austen*. Londres, 1968. 106-122.
- SAID, Edward. « Narrative and Social Space » et « Jane Austen and Empire ». *Culture and Imperialism*. 1993 ; Londres : Vintage, 1994. 73-116.

Etudes féministes ou simplement abordant Austen du point de vue de la féminité

- AUERBACH, Nina. *Communities of Women*. Cambridge : Harvard University Press.
- FRAIMAN, Susan. « Jane Austen and Edward Said : Gender, Culture, and Imperialism ». *Critical Inquiry* 21 (été 1995) : 805-821.
- GILBERT, Sandra M. et GUBAR, Susan. « Shut Up in Prose: Gender and Genre in Austen's Juvenilia ». *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979 ; Yale : Yale University Press, 2000. 107-145.
- GILBERT, Sandra M. et GUBAR, Susan. « Jane Austen's Cover Story (and Its Secret Agents) ». *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979 ; Yale : Yale University Press, 2000. 146-183.
- HUNT, Linda. « A Woman's Portion: Jane Austen and the Female Character ». Mary Anne SCHOFIELD et Cecilia MACHESKI, eds. *Fetter'd or Free?: British Women Novelists, 1670-1815*. Athens et Londres, Ohio University Press, 1986. 8-28.
- JOHNSON, Claudia L. *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1988.
- JOHNSON, Claudia L. « The Divine Miss Jane : Jane Austen, Janeites, and the

Discipline of Novel Studies ». *Boundary 2* 23.3 (1996) : 143-163.

POOVEY, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago : University of Chicago Press, 1984.

SHAFFER, Julie. « Not Subordinate: Empowering Women in the Marriage Plot. The Novels of Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen ». *Criticism : A Quarterly for Literature and the Arts* 34.1 (Detroit, hiver 1992) : 51-73.

TAYLOR, Irene. « Jane Austen Looks Ahead ». Mary Anne SCHOFIELD et Cecilia MACHESKI, eds. *Fetter'd or Free?: British Women Novelists, 1670-1815*. Athens et Londres, Ohio University Press, 1986. 426-433.

TODD, Janet M. *Women's Friendship in Literature*. New York : Columbia University Press, 1980.

Autres articles et études critiques, diverses approches

BOOTH, Wayne. « Control of Distance in Jane Austen's Emma ». Wayne BOOTH. *Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961.

HARDING, D. W. « Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen ». 1939. Ian WATT, ed. *Critical Essays on Jane Austen*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1963. 166-179.

LYNCH, Deirdre, ed. *Janeites: Austen's Disciples and Devotees*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MILLER, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton : Princeton University Press, 1981.

MILLER, Katherine Fraser. *The Archetype in the Drawing Room: Fairy Tale Structures in the Novels of Jane Austen*. Thèse. Ann Arbor : Dissertation Abstracts International, 1980.

MORGAN, Susan. *In the Meantime: Character and Perception in Jane Austen's Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1980.

MUDRICK, Marvin. *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*. Princeton : Princeton University Press, 1952.

- SOUTHAM, B. C. ed. *Jane Austen: Sense and Sensibility, Pride and Prejudice and Mansfield Park*. Coll. « Casebook Series ». London : Macmillan, 1976.
- TANNER, Tony. *Jane Austen*. Londres : Macmillan, 1986.
- TRILLING, Lionel. *The Opposing Self*. New York : Viking Press, 1955.

index

- ♦ L'index répertorie les références aux noms propres ainsi que celles aux notions les plus importantes.
- ♦ Les références à des œuvres sont à chercher sous le nom des auteurs des travaux concernés.
- ♦ Les références à Jane Austen ou aux notions de « personnage » et de « caractère » ne sont pas répertoriées car elles sont trop nombreuses, étant l'objet de l'ensemble de l'étude.
- ♦ Les références aux romans en eux-mêmes ne sont pas répertoriées, mais celles concernant les personnages de ces romans le sont. On trouvera donc « Elizabeth Bennet » en cherchant sous *Pride and Prejudice* et ensuite dans la liste des personnages de ce roman, qui apparaissent par ordre alphabétique.

A

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp* 25n ;
Glossary of Literary Terms 18n, 98, 323, 325
- acceptation (fonction narrative) 32
- accomplishments » 150, 161, 204-207, 303
- actant, poste/rôle actantiel 14, 29, 29n, 31, 34, 37, 42, 48, 62, 75, 82, 86, 93, 101-104, 102n, 106, 107, 116, 202, 217, 218, 313, 380, 384, 413, 415
- acteur 14, 29, 42, 69, 102, 123, 202, 218, 415
- Adjuvant (poste actantiel du) 29, 30, 42, 102-103, 379
- affective fallacy, the 22, 22n
- ailleurs – voir déplacement
- ambiguïté 54, 135-136, 146, 151, 165, 166-167, 169, 185, 188-189, 206-207, 234, 271, 363, 400
- Ancien Régime, idéologie 50, 54
- Anglicane, église, anglicanisme 52, 168, 218, 219, 313, 318
- anti-individualisme 54, 204, 301
- Anti-Jacobin Review* 182, 186, 250
- anti-Sujet 62, 90, 215, 218, 225, 380, 384
- aristocratiques, valeurs 53, 144-145, 168, 182-183, 219, 222, 261, 272, 318, 321, 323, 366, 385, 386-388, 390, 405, 416, 419,
- Aristote, *Poétique* 22, 68-70, 73, 76, 80, 82, 86, 91, 93, 96, 192, 314, 342, 348, 415,
- Austen, Anna (nièce d'Austen) lettre à 71, 117, 239, 339-340 (conseils sur l'écriture de romans) ; 167 (opinion sur Jane West)
- Austen, Caroline (nièce de l'auteur), *Memoir*, 139, 150
- Austen, Cassandra 71n, 80, 100, 117, 147, 155, 163, 167, 183, 210, 234, 258, 265, 339
- Austen, Charles (frère de l'auteur) 148n, 301
- Austen, Francis (frère de l'auteur) 148n, 301
- Austen, Henry (frère de l'auteur) 139, 148n, 205-206 (notice biographique au sujet de sa sœur)
- Austen, James (frère de l'auteur) 139, 148n
- Austen-Knight, Edward (frère de l'auteur) 147, 188
- Austen-Leigh, James Edward (neveu de l'auteur), *Memoir*, 307, 185, 308
- auteur (concept) 17, 22, 25-26
- autoréférentialité 33-36, 49, 85, 110, 112, 193, 214, 220, 274, 338, 354, 356, 360-363, 375, 381, 383, 406-413, 421-422
- autorité 53, 61, 63, 86, 104, 124, 138, 168, 195, 223, 288, 311, 313, 386, 388, 395, 403, 406, 419
- axiologique (valeur, contrat) 53, 84, 121, 130, 154, 158, 162, 166, 170, 171, 176, 177, 182, 192, 193, 194, 200, 201, 213, 217, 220, 221,

225, 230, 260, 264, 294, 298, 301, 323, 384, 416

B

- Bakhtine, Mikhail 336
- bal masqué 112, 421
- Barthes, Roland 319 *S/Z* 17, 107, 166 ; « La mort de l'auteur » 17 ; « Introduction à l'analyse structurale des récits » 33-34 ; *Le Plaisir du texte* 59
- Baudrillard, Jean *L'échange symbolique et la mort* 36-39, 40-44, 58, 60
- Beardsley, M. C. « The Intentional Fallacy » 22, 128 ; « The Affective Fallacy » 22
- Bergson, Henri *Le Rire* 198, 239-244, 249, 255-257, 262, 264, 273, 274, 297, 305
- Blake, William 142, 184
- « Blanche-Neige » 66
- blessure (marque) 55, 56
- Bloomsbury, cercle 78-79, 80, 82
- Boas, Franz *Kultur und Rasse* 47
- Bolingbroke, Lord 138n, 258
- Booth, Wayne « Control of Distance in Jane Austen's Emma » 81, 83-85 ; *Rhetoric of Fiction* 98
- Brontë, Charlotte 189, 189n, 398
- Brontë, Emily 398
- Brunton, Mary *Self-Control* 191, 191n, 339
- Burke 144 *Reflections on the Revolution in France* 51-53, 104, 137, 144-145, 176, 195, 209, 212, 236, 250-255, 264, 266, 267, 275, 276, 282, 299, 318, 388, 417
- burlesque 65, 361, 408 (concernant *NA*), 245 (punition burlesque), 260 (vérités universelles), 265-266 (détails insignifiants, idée de l'ère à venir), 290, 344, 408 (écrits de jeunesse), 332 (« Plan of a Novel »), 422 (scène de la neige dans *E*)
- Burney, Fanny 108n, 150n *The Wanderer* 81 ; *Cecilia* 112, 145, 332
- Butler, Marion 121 *Jane Austen and the War of Ideas* 149-150, 222, 231n, 279n
- C
- Caillois, Roger *Les Jeux et les hommes* 40
- « candour » 96, 200, 203, 247,
- Canning, George 176, 182
- « Catharine, or the Bower » 180-182, 184
- cause et effet psychologique 75, 344-345, 397
- Cecil, Lord David 78
- « Cendrillon » 58, 60-67, 86, 87-88, 101, 109, 176, 177-178, 203, 307, 384
- Chapman, R. W. 78, 79

Christ dans le désert, archétype du, 74, 172
 Clapham Sect, 150n, 168
 Clarke, James Stanier 210-211, 238, 305, 307
 cohérence du personnage et/ou du caractère 15,
 70, 94, 122, 124, 340, 342, 361, 362, 378,
 400-401, 405-406, 409
 colonialisme 49
 compétence, phase narrative 32-33, 38, 50, 55,
 57, 59, 97, 216, 172, 415
 compétence, sens chomskyen 17, 32
 Comte, Auguste 25
 condamnation à mort 321-322, 322n
 Condillac, Etienne *Traité des Sensations* 279
 conduct-book 68, 121, 182, 191-192, 199, 200,
 231, 231n, 380
 Congreve, William *The Way of the World* 100
 conjonction, relation de, 86, 90, 92, 110, 215
 conservatisme (voir aussi Tory, Toryisme) 51-52,
 54, 164, 174, 177, 190, 207, 212, 224, 228,
 230-237, 261, 267, 282, 286, 321-322, 418-
 419
 contes (de fée, populaires, folkloriques,
 chevaleresques) 31n, 55-56, 60-68, 89, 91-
 93, 102-103, 109, 112, 124, 201, 203, 215,
 216, 233
 contradiction, relation de 32
 contrariété, relation de 32
 contrat 32-33, 38, 55, 68, 98-125, 136, 187, 191,
 192, 199, 201, 202-220, 231, 248, 314, 319,
 322, 338, 389, 415
 Courtès, Joseph *Dictionnaire sémiotique*
 (*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la*
théorie du langage) : voir Greimas, Algirdas
 Julien
 critique externe 21-27
 critique interne 21-27
 Crouzet, Michel *Stendhal et le langage* 35
 Culler, Jonathan *Structuralist Poetics* 107

D

déjà-lu, toujours-déjà-lu 17, 17n, 166, 213
 Deleuze, Gilles 135-136
 démocratiques, valeurs 53, 390
 déplacement 55, 74, 216, 265
 Derrida, Jacques « La Structure, le signe et le jeu
 dans le discours des sciences humaines » 35-
 36, 119
 Destinataire (poste actantiel du) 29, 33, 42-43,
 101-104, 106, 112, 116, 119,
 Destinateur (poste actantiel du) 29, 32, 42, 55,
 75, 84, 93, 98-120
 devoir, le, 51, 208, 217, 302, 311, 390-391, 403,
 423
 diachronique, approche 95, 130, 213, 415

didactisme (références précises à cette notion)
 68, 82, 121, 130, 132, 135, 150n, 151, 155,
 158, 167, 178, 185-186, 190-195, 197-225,
 198n, 228, 230, 231n, 233, 238, 294, 306,
 309, 313-314, 321, 327, 333, 339, 399, 418-
 419
 discours indirect libre 227, 232, 260, 264, 376
 disjonction, relation de, 86, 90, 110, 215
 Doody, Mary Ann, 163, 180, 182-183, 184
 Drabble, Margaret, 273n, 274n
 Duckworth, Alistair M., 121

E

E. R. (Urgences) 72-76
 Edgeworth, Maria 108n, 206, 318 *Belinda* 97,
 145, 168, 186 ; *Patronage* 191
 éloignement – voir déplacement
 eloquence »/ « eloquent », emploi de ces termes
 chez Austen 291-295
Emma 53, 94, 112 ;
 Miss Bates 117, 231, 311, 312, 314, 337,
 408, 418
 Frank Churchill 118, 182, 192, 208, 209n,
 230, 233, 262-270, 273n, 308n, 329-335,
 337, 380, 389, 397-398, 409-410
 Mr. Elton 106, 108-110, 113-116, 149, 266,
 277-278, 308n, 309, 378, 420
 Jane Fairfax 65-66, 118, 148, 205, 267, 269,
 308n, 312, 331, 334, 335, 360, 397, 398,
 408-411, 413, 418, 420
 John Knightley 244, 420, 422
 George Knightley 53, 80, 84, 100, 103-108,
 113-116, 119, 122, 185, 192, 205, 207,
 208-209, 233, 259, 267-271, 310-313, 323,
 331, 334, 346, 360, 386, 388, 389, 405,
 410, 421-423
 Robert Martin 106, 122, 209n, 310, 405
 Harriet Smith 106, 108-110, 112-116, 122,
 233, 268, 277, 278, 309-310, 360, 378,
 405, 409-411
 Miss Taylor (Mrs. Weston) 99, 105-108,
 116, 209n, 261, 263, 269-270, 308, 308n,
 331, 334, 396-398, 410-411, 421
 Mr. Weston 105-106, 244, 255, 261-264,
 266-271, 273-274, 278-279, 283, 291, 295,
 298, 308, 308n, 314, 317, 323, 325, 388-
 389, 421-422
 Emma Woodhouse 48, 60, 65-66, 80, 83-85,
 87, 88, 99-100, 104-110, 112-117, 119,
 122, 185-186, 205, 208-209, 233-236, 261,
 263-269, 277-278, 299, 304, 307-313, 323,
 331-332, 334, 337, 360, 388-389, 397,
 405, 406, 409-411, 413, 421-423
 Mr. Woodhouse 65, 99-100, 104, 116, 244,
 312, 315, 420-423

en-deça du sens, sémiotique comme, 68, 119
 endettement, dette, peur de, 145, 272, 386, 391
 « enthusiasm » 141-144, 141n, 156, 166, 168,
 176, 189, 200, 253, 255, 261, 264, 274-275,
 390
 entomologique, regard d'Austen sur le
 personnage 76, 422
 épistémè (voir aussi *Weltanschauung*) 17, 39, 43-
 46, 49-50, 57-58, 69, 133, 415
 épistolaire, forme du roman 95, 115, 132, 228,
 250, 285
 épreuve 32-33, 42, 50, 55-56, 58, 60, 73, 75, 86-
 125, 172-173, 178, 191-192, 194, 199, 201,
 202-220, 225, 249-250, 258, 297, 312, 314,
 322, 353, 378, 384, 402, 410, 415-416, 420-
 423 ; glorifiante 32-33, 55, 89, 102 ;
 qualifiante 32-33, 55, 89, 97, 172, 423 ;
 décisive 32-33, 55-56, 74, 89, 93, 97, 110,
 173, 216, 378,
 esprit (« wit ») 155-158, 162-164, 230, 238, 307-
 308, 308n, 335
 essence du personnage et du caractère 85-86, 92,
 99, 121, 122, 415
 évangélique, mouvement (voir aussi « Reform or
 Ruin » ; More, Hannah ; Wilberforce,
 William ; Clapham Sect) 52, 144, 151, 155-
 156, 161, 163, 165, 166-170, 172, 179-180,
 189, 197, 200, 210, 214, 217, 222, 253, 293,
 299-300, 306-307, 318-319, 321-322, 327-
 328 ; opinion d'Austen sur, 155-156

F

faire en être, transformation 60, 341, 378, 396
 feuilleton télévisé 70-71, 72-76
 Flaubert 34
 Forster, E. M. 78, 80, 82-83 *Aspects of the Novel*
 83, 230-231, 239
 Fraiman, Susan 149-150, 173, 185,
 freakish feminist character 81, 186
 « Frederic & Elfrida » 62, 283-284, 285
 freudiennes, interprétations des contes 66-67
 Frye, Northrop 60
 fusion des classes possédantes 323

G

Genlis, Madame de 397 ; *Adèle et Théodore, ou
 Lettres sur l'Education* 397n
 « genteel education » 204, 206
 Gide, André 35n
 Godwin, William 52, 170, 177, 179, 184, 189,
 219, 282 ; *Caleb Williams* 143
 Goethe, *Die Leiden des Jungen Werthers* 55-57

Goldsmith, Oliver *The Vicar of Wakefield* 97,
 305n
 Grand Récit 43, 44
 Grande Chaîne de l'Être 44
 Greenblatt, Stephen 18 « *King Lear* and
 Harnsett's 'Devil Fiction' » 18 ;
Shakespearean Negotiations 165, 416
 Greimas, Algirdas Julien 14-15, 17, 21, 23-24,
 27-35, 32n, 38, 40, 42-45, 47, 49-50, 55-60,
 74, 85, 87, 89-92, 96-97, 101, 103-104, 110,
 116, 119, 123, 130, 157n, 172, 192, 201,
 213-214, 216, 218, 225, 246, 259, 341, 353-
 354, 380, 396, 415 ; *Dictionnaire sémiotique
 (Sémiotique, dictionnaire raisonné de la
 théorie du langage)* 14, 18n, 27, 29, 30, 32-
 33, 58, 59, 74, 116, 118, 119, 203, 217 ;
Sémantique structurale 27, 28, 31n, 32, 87,
 103-104, 217 ; *Du Sens II* 86, 102
Guerre des Etoiles, la 93

H

Halperin, John, *Life of Jane Austen* 138n, 147n,
 148n, 235n
 Hamilton, Elizabeth, *Memoirs of Modern
 Philosophers* 186n
 Hamon, Philippe « Pour un statut sémiologique
 du personnage » 92-93, 420
 Hansel et Gretel 66
 Harding, D. W. « Regulated Hatred » 61n, 234,
 373-374, 412, 417 ; introduction « Penguin
 Classics » de *Persuasion* 411-412
 Hardy, Thomas (membre de la L. C. S.) 250,
 250n
 Hardy, Thomas (romancier) 38n
 Hays, Mary 170
 Hegel 39, Fin de l'Histoire 45
 Henry & Eliza 65
 historicisme 15
 History of England, 139-141
 Hjelmslev, Louis Trolle 27
 Hobsbawm, Eric *The Age of Revolutions* 68n
 Horace, *Ars Poetica* 341-342
 Hume, David 133, 208, 279 ; *Treatise on Human
 Nature* 280-282, 285, 288
 humeurs, théorie des, 241, 243, 289, 290-291,
 298, 303, 325 (voir aussi type ou paradigme)
 humour, spécificité par rapport à la satire, etc.
 323-325

I

illud tempus 66
 immanence 16, 24, 26-49, 58, 60, 68, 87, 110,
 112, 119-120, 135

impératif catégorique 385
 impérialisme 44-45
 Inchbald, Elizabeth 184, *Nature and Art* 191
 inconscient collectif 60
 individu bourgeois 14, 25, 44-45, 49, 55, 78, 91, 124, 132, 189, 384-385, 419
 individu, représentation forte de, 15n, 72-73, 385
 individualisme 51-53, 55, 57, 75, 91, 148, 150, 158, 176-180, 183, 194, 218-220 (spirituel), 221, 270, 282, 295, 299, 301, 355, 385, 390, 419
 intentional fallacy, the 22
 interesting – qualificatif 113-114
 intrigue, relation avec le personnage 68-76
 ironie d'Austen 62-63, 109-115, 117, 139, 140, 142, 144, 146, 148, 163-165, 175, 185, 190, 193, 195, 204, 220-225, 228, 235, 240, 260, 264, 268, 274, 292, 295, 304, 307, 319, 336, 338, 354, 356-357, 377-378, 381, 394-395, 399, 402, 408, 412, 417

J

« Jack & Alice » 110-112, 110n, 315, 343-344, 421
 « Jack and the Beanstalk » 55, 67, 88, 93, 101-102, 215
 jeunesse, écrits de (*Juvenilia*) 63, 279, 283-289 (Voir aussi « Jack & Alice », « Frederic & Elfrida », « Love & Freindship »)
 Johnson, Claudia L. *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* 67n, 180, 183, 185-186, 321-322, 387 ; « The Divine Miss Jane » 77-86
 Jonson, Ben 77, 240 ; *Every Man in His Humour* 242-245, 275, 277, 290-291
 Jouve, Vincent *L'Effet-personnage dans le roman* 39-41, 227 (spécificité de l'acte de lecture)
 jugements croisés, personnages construits par leurs jugements d'autres personnages 106, 113, 115, 123, 216, 247, 269-270, 296, 302, 312, 334, 390
 Jung 60, 67

K

Kant, Immanuel 282-283, 384 ; *Fondements de la métaphysique des mœurs* 385
 kantien, sujet 388, 390, 392, 400-402, 404, 411, 413, 420, 423
 Kay, Sarah « The Character of Character in the Chansons de Geste » 69
 Kelly, Gary « Romantic Fiction » 336
 Kermode, Frank *Sense of an Ending* 38

L

La Bruyère, Jean de 351
 La Fontaine, Jean de, 305, 305n, 307, 309,
 Laclos, Choderlos de *Liaisons dangereuses* 95, 206
 langue 17
 Leavis, F. R. 78n, 79-80, 82, 86, 412
 Leavis, Queenie 79-80, 79n, 412
 Lefroy, Anne, lettre à, concernant Mary Brunton 339
 Levinson, Marjorie 18 *Rethinking Historicism: Critical Readings In Romantic History* 18
 Lévi-Strauss, Claude 45, 46, 47, 49, 54 *La Structure et la forme* 31n
 Locke, John 133, 141n, 207, 279 ; *Essay on Human Understanding* 151
 « Love & Freindship » 285-289
 Lukàcs, Georg *Wider des missverstanden Realismus* 26n
 Lumières, siècle des 44, 207, 209, 212, 259-260
 lutte, figure de la 74, 90, 96, 173, 201-202, 214-216, 218, 220
 Lyotard, Jean-François *La Conditon postmoderne* 42-43

M

Macaulay, T. B., article dans *Edinburgh Review* sur Austen (1843) 77
 Malthus, Thomas 143, 143n
 mandement (fonction narrative) 32
 manipulation (par le Destinateur, phase/moment de la) 50, 55, 57, 93, 102, 106, 108, 202, *Mansfield Park*
 Edmund Bertram 84, 157-159, 161-163, 173-76, 179, 192, 215-217, 225, 288, 293, 300, 302, 303, 309, 327, 348, 349, 370, 399, 403
 Julia Bertram 63, 173, 202-203, 206, 207, 212, 213, 366
 Maria Bertram 63, 174, 202, 203, 206, 207, 212, 213, 245, 303, 326, 328, 349, 366, 372, 380, 418
 Lady Bertram 63, 231, 239, 245, 303, 305
 Sir Thomas Bertram 63, 84, 103, 145, 172, 173, 175, 216, 259, 303, 305, 326, 372, 383, 390
 Tom Bertram 173, 303, 30
 l'amiral Crawford 399
 Henry Crawford 103, 117, 118, 173, 175, 176, 179, 182, 192, 207, 288, 289, 293, 294, 300-303, 327, 348, 349, 380, 390
 Mary Crawford 63, 118, 158, 160, 161, 163, 175, 176, 179, 192, 214-217, 219, 224,

- 227, 230, 293, 327, 349, 364, 366, 370, 383, 398, 399
- Mrs. Norris 63, 202, 203, 206, 207, 212, 224, 225, 245, 299, 304-309, 313-315, 326, 327, 328, 418
- Fanny Price 48, 63, 87, 103, 117, 156, 157, 165, 172-176, 179, 185, 192, 196, 202-204, 206, 214-220, 222, 223, 225, 227, 236, 359, 271, 287, 288, 293, 300, 302-305, 308, 309, 313, 323, 327, 350, 364, 378, 380, 383, 390, 399, 403, 412
- Frances Price (Mrs. Price) 63, 64
- William Price 259, 279, 300, 301, 305
- Mr. Rushworth 207, 215
- mariage, intrigue fondée sur (angl. « courtship plot »), 80-85, 186
- marque, marquage (notion dans l'étymologie de « character ») 348, 350-351, 353, 357, 375, 378, 397-399
- marque, marquage (notion linguistique et sémiotique) 56, 96-97, 206, 213, 111, 216,
- méthodisme 168, 168n, 200, 224
- minimalisme esthétique d'Austen – intérêt pour le détail insignifiant 117, 265-266 ; tendance à laisser implicite 100-101, 179, 320-321
- mise en abyme, voir autoréférentialité
- mixité du caractère 72-73, 237-239, 344
- modération, principe de la, 200, 203, 232-236, 238, 247, 249-254, 292, 322, 344-345, 404 (voir aussi « candour »)
- Molière 351
- Montagu, Elizabeth 150n, 210
- Moore, George Edward 78
- More, Hannah 52, 121, 148-155, 150n, 155 (opinion d'Austen sur More), 158-163, 165-166, 169-171, 172-177, 180-181, 193, 196, 200, 206-207, 210, 222, 257, 301, 310, 403-404, 417 ; *Strictures on Female Education* 150n, 151-154, 158-159, 161-162, 163, 172, 181-182, 403 ; *Cælebs in Search of a Wife* 155, 163 (opinion d'Austen), 181, 181n, 193, 196, 210, 224, 231n ; *Village Politics et Cheap Repository Tracts* 150n
- Morgan, Henry Lewis *The Indian Journals* 47n
- Morrison, Toni 15 *Beloved* 15
- Mudrick, Marvin 84-85, 221
- N**
- Northanger Abbey*
- Catherine Morland 48, 65, 87, 109, 114, 185, 186, 193, 194, 211, 212, 232, 237, 238, 277, 292, 367-370, 372, 380, 407, 408
- James Morland 292, 306n
- Henry Tilney 71, 84, 103, 114, 193, 367, 369, 370, 373-375, 347n, 380

- Eleanor Tilney 114, 194, 367, 369, 380
- le général Tilney 193, 232, 237, 370, 380, 408
- Mrs. Tilney 114, 237
- Isabella Thorpe 194, 292, 380

O

- Objet (poste actantiel) 29, 42, 86-87, 89-92, 102
- objet de valeur, objet-valeur 89-92, 124, 201, 215, 313
- omniscient, narrateur 99-100, 223, 332
- Opie, Amelia 170
- Opposant (poste actantiel) 29-30, 42, 62, 102, 380
- Oxford 139
- Paine, Thomas 150n, 170, 299

P

- paralogie 43
- paratopique, espace 216
- parcours narratif 73, 75, 85, 99-100, 105, 108, 112-114, 191, 259, 296, 313, 331, 353, 423
- parole 17
- paternalisme 104, 142-144, 143n, 146, 167, 195, 276, 299, 300, 302-303, 307, 310, 313, 318-319, 321-322, 387, 416, 419
- performance, phase narrative 33, 38, 42, 50, 55, 57, 59, 97, 206
- performance, sens chomskyen 17, 32
- Persuasion*
- le capitaine Benwick 294, 387, 404
- Mrs. Clay 245, 328, 387-388
- l'amiral Croft 354-355, 387, 390-391
- Mrs. Croft 324, 329, 354-355, 387, 390-391, 402
- Mr. Elliot 164, 245, 304, 326n, 328, 366, 373, 375-376, 379, 382, 400, 403
- Anne Elliot 48, 64, 87, 118, 148, 164-165, 193, 205, 235, 272, 294, 324, 328, 345, 354, 359, 366, 368, 373, 375, 383, 386, 387-388, 390-391, 396-397, 400-405, 412, 420
- Lady Elliot 64
- Sir Walter Elliot 64, 272, 304, 328, 368, 386, 388, 391
- Elizabeth Elliot 64, 231, 282
- Charles Musgrove 397, 398, 402
- Louisa Musgrove 205, 235, 359, 378, 395, 401-404, 420
- Mrs. Musgrove 324, 329
- Henrietta Musgrove 205, 402-404
- Mary Musgrove 397, 398, 402
- Lady Russell 64, 368, 375, 383, 386, 387, 401, 403, 405

- Mrs. Smith 329, 353, 366, 373, 375, 379
 le capitaine Wentworth 64, 103, 164, 193,
 235, 271, 294, 301, 346, 349, 378, 395-
 396, 400-405, 412, 420
- Picard, Michel *La lecture comme jeu* 39
Pinocchio 186
 Plan for a Novel 211
 Platon 22, 70, 280 ; *République* 41
 Pope, Alexander *Essay on Man* 258-259
 postcoloniale, époque 44, 45, 48
 Price, Richard 137, 137n, 219, 251, 252, 275
Pride and Prejudice
 Elizabeth Bennet 53-54, 61, 87, 88-89, 91,
 94, 96
 Jane Bennet 196, 256, 261-262, 268, 291,
 295, 298, 317, 370, 381, 392
 Kitty Bennet 61, 160, 161, 197-199, 203,
 257
 Lydia Bennet 61, 63, 88, 160-161, 177, 184,
 194, 196-199, 203, 232, 245, 257, 258,
 327, 331, 372, 375, 382, 395, 397, 398,
 400, 408, 418
 Mr. Bennet 61, 88, 98-99, 194, 256-257,
 328, 373, 397, 398
 Mrs. Bennet 61, 63, 88, 98-99, 327, 393
 Mary Bennet 160, 197-200, 204, 257, 372,
 419
 Bingley 61, 88, 89, 194, 196, 245, 255, 256,
 257, 268, 298, 318, 359, 370, 376, 377,
 381, 392, 393, 407
 Caroline Bingley 91, 177, 376, 394, 395
 Lady Catherine de Bourgh 53, 177, 194, 196,
 293, 307, 319, 328, 345, 391, 405, 406,
 419
 Mr. Collins 149, 184, 193, 195-198, 294,
 307, 327, 344, 345, 393, 394, 397, 419,
 420
 (Mr.) Fitzwilliam Darcy 53-54, 61, 84, 88,
 89, 94-97, 103-104, 124, 130, 156, 177,
 192-196, 204-205, 208, 220-221, 232,
 257-258, 262, 271, 291, 307, 307n, 328,
 331, 356, 357, 364-366, 369, 371, 374,
 376-379, 381, 382, 386, 388, 393-396,
 407, 413, 418-419
 Georgiana Darcy 96, 256, 331
 Mr. Gardiner 194, 271, 373
 Mrs. Gardiner 355-357
 Charlotte Lucas 196, 293, 307, 392, 393-
 395, 407, 420
 George Wickham 61, 89, 94-97, 117, 118,
 182, 192, 194, 196, 199, 232, 245, 256,
 258, 262, 291, 295, 327, 329, 330-335,
 372, 373, 375, 379, 381, 382, 383, 396,
 408, 418
 Priestley, Joseph 137, 137n, 219
 Progrès, le 25, 37-39, 43-44, 46, 143, 189, 212,
 270, 290-291, 298
- prohibition (fonction narrative) 31, 32
 Propp, Vladimir 55, 60, 74, 97, 110, 172, 216,
 390 ; *Morphologie du conte* 31 fonctions
 narratives 31-32, 55
 propriétés/qualités personnelles perçues comme
 des possessions, objets à acquérir 90, 96,
 109-111, 124, 157, 201, 203, 395
 prose, comme genre, caractéristiques 70-71, 133,
 224-228
- R**
- Radcliffe, Anne 237 (citation de *NA*) ; *Mysteries
 of Udolpho* 193, 332-333
 radicalisme 52-53, 148, 150n, 161, 169-171, 173,
 184, 186, 190, 207, 219, 250, 282-283, 321,
 322n, 327, 355, 384, 387, 390
 « rational », emploi de ce terme dans *Emma* 209,
 209n
 reconnaissance (notion sémiotique et phase
 narrative) 28, 32-33, 38, 42, 50, 55-57, 59,
 85, 89-90, 93-120, 124, 191-192, 196, 213,
 216, 218, 246-247, 259, 296-297, 318, 351,
 353-354, 400, 415
 « Reform or Ruin » 180, 181, 217 (voir aussi
 évangélique, mouvement)
 retour (fonction narrative) 31
 Révolution française 51, 122, 137n, 150n, 234n,
 252, 289,
 révolutions bourgeoises 50n, 55, 70, 91, 123,
 207, 219, 221, 326, 363, 385
 Richards, I. A. 22, 23 *Practical Criticism* 22, 23
Principles of Literary Criticism 22n
 Richardson, Samuel 132 *Pamela* 95
 Robbe-Grillet, Alain 40 ; *Pour un nouveau
 roman* 14-15 ; *Le miroir qui revient* 338
 Roberts, Warren *Jane Austen and the French
 Revolution* 121, 139, 139n, 163, 170, 374n
 romans, opinion d'Austen sur 71-72 ;
 particularités comme genre 95, 224-228
 Rule, John *Albion's People* 143n, 168n, 322n
 « Rumpelstiltskin » 102
- S**
- Sainte-Beuve, Charles 25
 sanction (notion sémiotique de) 28, 38, 55, 93,
 98-99, 101, 105, 115-116, 119, 121-122,
 239, 315n
Sanditon
 Sir Edward Denham 290, 298, 377, 390
 Charlotte Heywood 113, 114, 271, 289, 291,
 294, 295, 313, 315-317, 322, 376, 377,
 389
 Mr. Heywood 274, 276, 281, 283, 322-325,
 328

Arthur Parker 316, 317
 Mrs. Parker 295, 296, 317, 321
 Mr. Tom Parker 243, 254, 260, 268, 270, 272n, 272-278, 281, 283, 284, 288-291, 294-298, 312-314, 316-319, 322-325, 328, 389
 Miss Diana Parker 288, 294, 295, 297, 298, 303, 306, 312-314, 316-321, 343, 377, 389
 Saussure, Ferdinand de 17, 27, 35, 70n, 213-214
 schéma actantiel 29, 29n, 37, 42, 48, 50, 75, 102
 schéma narratif 15, 28, 31-32, 37-38, 48, 50, 55-57, 91-93, 101, 108, 116, 173
 Scott, Walter 336 ; article dans *Quarterly Review* (1815) sur Austen 76-77
Scrutiny (revue de Leavis) 79, 412
Sense and Sensibility
 le colonel Brandon 192, 247, 249, 329, 353, 354, 379, 383, 390, 393, 398, 399
 Elinor Dashwood 48, 50, 51, 61-63, 87, 118, 165, 177, 178, 192, 246, 247, 248, 250, 287, 306n, 328, 330, 333, 334, 353, 368, 378, 383, 387, 399, 405
 Mrs. Henry Dashwood (mere d'Elinor, de Marianne et de Margaret) 62, 63, 405
 Mr. John Dashwood 62
 Mrs. John Dashwood 63
 Marianne Dashwood 50, 51, 62, 63, 178, 185, 186, 219, 245-251, 277, 292, 294, 298, 317, 328, 329, 230, 337, 346, 353, 367, 370, 372, 383, 387, 390, 393, 399, 405
 Margaret Dashwood 62, 246
 Eliza (fille illégitime d'Eliza Williams) 330, 390
 Edward Ferrars 51, 84, 103, 158, 178, 192, 246, 248, 249, 292, 328, 390
 Mrs. Ferrars 63, 248, 328
 Mrs. Jennings 239, 245-249, 251, 255, 314, 337, 338, 418
 Sir John Middleton 330 ; Lady Middleton 246
 Mr. Palmer 239, 244, 248, 249, 251, 330, 418
 Lucy Steele 178, 248, 383, 390
 Eliza Williams 398, 399
 Willoughby 117, 118, 182, 192, 230, 245-247, 292, 306n, 328-335, 337, 338, 353, 360, 368, 370, 379, 382, 383, 405, 418
 sentimentalisme 51, 63, 141n, 177-178, 279, 281-288, 291, 298, 337
 Shaftesbury, 3rd Earl of, 141, 141n
 Shakespeare 18, 45n, 165, 293, 342 (débat sur les personnages de, au XVIII^e) ; *Twelfth Night* 97 ; Austen comparée à, 76-77 ; *Othello*, 226 ; *Henry IV Part I* 226-228 (utilisation de la notion de perspective) ; *The Winter's Tale* 337

Shelley, Mary *Frankenstein* 180
 showing et telling 98-100, 104
 Smith, Adam *Wealth of Nations* 132
 Southey, Robert 234n
 Speenhamland, système de, 143, 143n
 Stendhal 35 *La Chartreuse de Parme* 55, 56-57
 Stern, G. B. et Kaye-Smith, Sheila *Speaking of Jane Austen* 78-80
 structuralisme 23, 33, 47, 59, 214, 415
 Sujet (poste actantiel) 29, 33, 42, 48, 55, 58, 70, 75, 86-87, 89-90, 92-93, 97, 101-106, 109-110, 112-114, 116-117, 173, 191, 201-203, 213, 215-216, 218, 220, 225, 313, 354, 360, 378 ; Sujet virtuel, Sujet réel 87, 89, 97, 109-110, 173 ; anti-Sujet 62, 380, 384, 400, 409, 413, 415
 synchronique, approche 23-24, 129, 213

T

Taine, Hippolyte 25, 26 *Essais de critique et d'histoire* 25
 Tanner, Tony, introduction à l'édition Penguin de *Pride and Prejudice* 97
 Tarantino, Quentin 107
 territoire culturel, idéologique, historique 17, 130, 134-137, 142, 146, 175, 183, 188, 213, 228, 231, 271, 283, 330, 390, 412, 417, 422
 Thompson, E. R. *The Making of the English Working Class* 137n, 142, 143n, 250n
 Tooke, Horne 52, 170, 184
 Toryisme, Tory 137-146, 147, 154, 184, 258, 386
 traître, rôle archétypal du, 87, 89, 101, 116, 390
 Trilling, Lionel *The Opposing Self* 109
 Turgot *Réflexions sur la formation et la distribution des richesses* 132
 Tylor, Edward Burnett 46, 47 *Primitive Cultures* 46
 type ou paradigme, dans la construction du personnage 345, : colérique 241, 241n, 244, 317, 345, 422 ; « sanguine » 241, 245, 255-346 (255, 261-264, 268-270, 273-274, 276, 278-279, 283, 289, 291, 295, 298, 314-315, 317, 319, 324-325, 337), 422 ; mélancolique 235, 241, 241n, 242, 243-244, 287, 290, 324, 412, 422 ; lymphatique/flegmatique 241, 245, 303, 317 ; la mouche du coche 305-308, 313, 315, 317, 322, 345 ; le malade imaginaire 315-317, 344-345 ; « female philosopher » 81 ; « Cendrillon » voir ce nom ; aristocrate dissolu 182-183 ; fausse mère 203 ; homme de sentiment 290, 390 ; « Enthusiast » 273-274, 274n, 315 ; l'avare 315, 345, 390

U

Unitarianisme 137n, 219
 universalisme 23, 27, 30, 40, 47-49, 58
 utopique, espace 74, 74n

V

véridiction, catégorie de la, 117
 Vickers, Brian « The Emergence of Character Criticism » 342-343
 vie intérieure 51, 123-124, 132-133, 168, 178-180, 189, 228, 412
 violation (fonction narrative) 32
 virtuel, statut du héros, voir « Sujet »
 vraisemblance 24-25, 76-77, 339, 340, 342

W

Watt, Ian *The Rise of the Novel* 131-133, 136-137, 178, 188-189
Weltanschauung 45, 47n, 49, 50, 58, 132 (voir aussi épistèmè)
 West, Jane 121, 150, 150n, 165, 167 (opinion d'Austen sur West), 199, 221-222, 224, 231 ; *A Tale of the Times* 232, 237
 Whately, Richard, article dans *Quarterly Review* (1821) 76-77
 Wilberforce, William 150n
 Wilson, Edmund « A Long Talk About Jane Austen » 78-79
 Wimsatt, W. K. « The Intentional Fallacy » 22, 128 ; « The Affective Fallacy » 22
 Wollstonecraft, Mary 52, 81, 137n, 151, 152-154, 161, 170, 184, 186, 188, 206-207, 219 ; *A Vindication of the Rights of Woman* 153, 154n ; *A Vindication of the Rights of Men* 219
 Wordsworth 21, 22n *Preface to the Lyrical Ballads* 22
X-Men 91-92
 Zola, Emile préface de Thérèse Raquin 38

table

Notes préliminaires	5
<i>Abréviations</i>	5
<i>Aide à la transposition des références</i>	6
<i>Remarque sur l'orthographe et sur la ponctuation d'Austen</i>	12

INTRODUCTION	13
---------------------------	----

PARTIE 1

Sémiotique et personnage	20
---------------------------------------	----

Chapitre 1 : Mise en perspective de la sémiotique	21
--	----

<i>Critique externe et critique interne</i>	21
<i>Immanence et universalité</i>	27
<i>L'ancrage anthropologique de la sémiotique</i>	28
<i>L'ancrage linguistique de la sémiotique</i>	31
<i>Historicisation de la sémiotique : l'immanence comme l'idéologie</i>	36

Chapitre 2 : Applications possibles	49
--	----

<i>La comparaison épistémologique</i>	49
<i>Austen, l'archétype et « Cendrillon »</i>	58
<i>D'Aristote au feuilleton télévisé, ou le problème du rapport d'antériorité</i> <i>logique entre personnage et intrigue</i>	68
<i>Le rapport personnage-intrigue chez Austen : un cas particulier ?</i>	76
<i>L'épreuve, ou le personnage comme terme d'une relation</i>	86
<i>Destinateur, contrat et sanction</i>	98

Chapitre 3 : Bilan	121
---------------------------------	-----

<i>La notion de contrat, point fort et point faible de la sémiotique</i>	121
--	-----

PARTIE 2

Histoire culturelle : personnages en jeu et l'enjeu didactique	126
---	-----

<i>Le Sens dans l'Histoire</i>	127
<i>Pour le contexte, pour la diachronie</i>	128
<i>Base et superstructure</i>	131
Chapitre 1 : Didactisme et didactisme en fuite de lui-même	135
<i>La territorialité, et le problème de l'ambiguïté austénienne</i>	135
<i>Toryisme</i>	137
<i>Une marginalité multiple</i>	146
<i>« Féminisme », « radicalisme », et Hannah More</i>	148
<i>Hannah More</i>	151
<i>Réaction d'Austen vis-à-vis de More et de la mouvance évangélique, ou la tension entre sincérité et esprit</i>	155
<i>Une ambiguïté vis-à-vis des Évangéliques déjà présente dans le milieu de l'écrivain</i>	166
<i>Le radicalisme dans la réaction : une ambiguïté déjà présente chez les Évangéliques</i>	169
Chapitre 2 : Évangélisme et leurre ambigu	172
<i>Mansfield Park comme exemple de l'influence évangélique : épreuve, personnage, et évangélisme</i>	172
<i>Individualisme et représentation de la vie intérieure</i>	178
<i>L'évolution de la jeunesse à la maturité dans l'écriture austénienne : l'exemple de « Catharine »</i>	180
<i>Le leurre ambigu, figure essentiellement austénienne</i>	184
Chapitre 3 : Forme et axiologie, ou le personnage comme pion	188
<i>Didactisme et personnages-repoussoir</i>	192
<i>Mary Bennet : didactisme servi et didactisme raillé</i>	198
<i>Contrat, épreuve et lutte éclairés par le contexte historique et culturel (1) : une conversation entre les sœurs Bertram et Mrs. Norris</i>	202
<i>Le rejet de la « Genteel education »</i>	204
<i>Un rapport de méfiance vis-à-vis des connaissances des Lumières</i>	207
<i>Contrat, épreuve et lutte éclairés par le contexte historique et culturel (2) : la scène dans la chapelle de Sotherton et la question évangélique</i>	214
<i>La chapelle de Sotherton et la société organique</i>	217
<i>La chapelle de Sotherton et l'unité du temporel et du spirituel</i>	218
<i>« Occasionally professing opinions which in fact are not your own », ou l'incontournable ironie austénienne</i>	220
<i>La dimension spécifiquement romanesque du point de vue comme procédé de prise de distance</i>	224
<hr/>	
PARTIE 3	
Comédie, consensus, et « character »	229

Chapitre 1 : Comédie, humeur, caricature.....	230
<i>Exclusion des extrêmes, comédie, conservatisme</i>	<i>230</i>
<i>Modération et mythes du caractère national.....</i>	<i>232</i>
<i>Le principe de la mixité du caractère</i>	<i>237</i>
<i>Idee fixe bergsonienne et personnage-humeur.....</i>	<i>239</i>
<i>Le mouvement vers le rééquilibrage dans le genre comique :</i>	
<i>rectification ou expulsion de personnages</i>	<i>243</i>
<i>Personnage et éclairage réctifiés : l'exemple de Mrs. Jennings</i>	<i>246</i>
<i>Edmund Burke et la maladie de Marianne, ou la modération</i>	
<i>et le comique comme valeurs pour temps de crise.....</i>	<i>250</i>
 Chapitre 2 : L'humeur sanguine chez Austen.....	 255
<i>L'humeur « sanguine » chez Austen : méfiance et tendresse</i>	
<i>vis-à-vis de l'ardeur et de l'optimisme</i>	<i>255</i>
<i>Argent nouveau et humeur « sanguine »</i>	<i>261</i>
<i>La cheville de Mr. Parker, le sensualisme empirique</i>	
<i>et les écrits de jeunesse.....</i>	<i>279</i>
<i>« Eloquence » et Mr. Parker.....</i>	<i>291</i>
<i>« A spirit of activity » : Diana Parker et ses prédécesseurs,</i>	
<i>Mrs. Norris et Emma Woodhouse.....</i>	<i>299</i>
<i>Le sourire de Mr. Heywood.....</i>	<i>323</i>
<i>Réalisme comique ou comédie réaliste ?</i>	<i>338</i>
 Chapitre 3 : « Character » chez Jane Austen.....	 347
<i>Ĕthos et kharactĕr</i>	<i>348</i>
<i>Le triple concept de « character » à l'époque d'Austen et dans son écriture.....</i>	<i>352</i>
<i>La répartition du terme « character » et de ses sens dans l'œuvre.....</i>	<i>358</i>
<i>Perception sociale particulière, perception sociale générale.....</i>	<i>363</i>
<i>« Character » comme l'au-delà du masque.....</i>	<i>379</i>
<i>« Character » comme réalité stable de l'individu.....</i>	<i>384</i>
<i>« Character » et les vertus de la mise en abyme sobre :</i>	
<i>l'exemple d'Emma</i>	<i>406</i>

CONCLUSION	414
-------------------------	------------

annexe 1 : relevé des occurrences du terme	
« character » dans l'œuvre	424

Explications	424
<i>Explications générales</i>	425
<i>Références</i>	426
<i>Catégories de sens</i>	426
<i>Indication des catégories et sous-catégories de sens</i>	429
<i>L'édition utilisée</i>	430
Emplois du terme « <i>character</i> » dans <i>Northanger Abbey</i>	431
<i>Statistiques pour Northanger Abbey</i>	437
Emplois du terme « <i>character</i> » dans <i>Sense and Sensibility</i>	438
<i>Statistiques pour Sense and Sensibility</i>	449
Emplois du terme « <i>character</i> » dans <i>Pride and Prejudice</i>	450
<i>Statistiques pour Pride and Prejudice</i>	464
Emplois du terme « <i>character</i> » dans <i>Mansfield Park</i>	465
<i>Statistiques pour Mansfield Park</i>	480
Emplois du terme « <i>character</i> » dans <i>Emma</i>	481
<i>Statistiques pour Emma</i>	492
Emplois du terme « <i>character</i> » dans <i>Persuasion</i>	493
<i>Statistiques pour Persuasion</i>	505
<i>Récapitulatif pour l'ensemble de l'œuvre</i>	506
<i>Totaux</i>	507
<i>Visualisations des pourcentages d'occurrences pour les deux catégories de sens</i> <i>prépondérantes</i>	508
<i>Récapitulatif des occurrences classées par catégorie et</i> <i>par sous-catégorie</i>	511
<hr/>	
<i>annexe 2 : table chronologique</i>	516
<hr/>	
bibliographie	534
<hr/>	
index	547
<hr/>	
table	557

Résumé :

Cette étude est partie d'un problème méthodologique et théorique contemporain pour se frotter finalement aux a priori et aux attentes de la culture d'une autre époque dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Jane Austen. Ce problème est celui du personnage, concept qualifié par des sémioticiens des années soixante et soixante-dix de « périmé », et qu'Algirdas Julien Greimas préconisait de remplacer par des notions telles que « acteur/actant » ou « Sujet narratif ». La première partie de l'étude se propose de faire l'inventaire de ce qui demeure utile dans l'analyse structuraliste du personnage, en confrontant également de telles analyses aux romans et aux personnages de Jane Austen. Si certaines notions, entre autres celles d'épreuve, de reconnaissance, et de Destinateur, paraissent encore utiles, la sémiotique reste dans l'en-deça du sens, et de plus l'outil analytique de l'épreuve ne fonctionne guère de manière satisfaisante sans une connaissance profonde des contrats de lecture qui cadrent le personnage et qui concernent des valeurs axiologiques, culturelles, et politiques. La seconde partie explore donc en détail ces contrats en faisant d'abord appel au concept deleuzien de territoire et s'efforce de situer celui d'Austen afin de faire apparaître les épreuves et les luttes qui construisent ses personnages. Ses rapports avec l'anti-jacobinisme, la mouvance évangélique, le problème de sa distance ironique qui semble parfois la mettre au-dessus de toute idéologie, et les thèses récentes faisant même d'elle un auteur secrètement radical, sont analysés en détail avec le souci constant de resituer Austen dans son contexte culturel. Le fonctionnement didactique du personnage austénien avec ses systèmes de comparaison et de contraste est exploré, et l'étude défend une vision de la distance ironique comme brillante mais complémentaire à ce didactisme plutôt que réellement subversif. Poursuivant cette argumentation, la troisième partie cherche d'abord à adopter une autre approche du personnage austénien tel qu'il est codifié par le genre comique, en explorant le rôle de ce genre dans le maintien de la cohésion sociale, mais également en tentant de rendre compte de la relation entre comédie et réalisme, ainsi que de la remotivation de paradigmes caractérogiques telles que les « humours » dans le contexte conflictuel de l'époque. La thèse se termine par l'étude d'un relevé et un classement exhaustifs des occurrences du terme « character » tel qu'Austen elle-même l'emploie, inclus en annexe et mettant en valeur les trois sens principaux du mot disponibles dans l'anglais de la période. Ces emplois et les formulations qui les encadrent révèlent un auteur lucide à tout point de vue quant aux aspects narratifs, sociaux et politiques de la conceptualisation de « character », mais ne mettent à jour aucune incompatibilité avec le conservatisme modéré qui était essentiellement le sien. La thèse conclut en dressant deux bilans. Le premier retient de la confrontation entre outils sémiotiques et analyse historique que ceux-ci ne sont pas antinomiques à condition de mettre en avant la notion de contrat. Le second réitère qu'il n'est nécessaire d'attribuer rétroactivement des sympathies radicales à Austen, ou de se référer à ses positions politiques, pour accepter la réalité de la place unique du personnage austénien dans l'histoire littéraire anglaise.

Mots-clés :

anti-jacobinisme ; Austen, Jane ; « character » - lexicologie ; « character » - étymologie ; comique, genre ; évangélique, mouvement ; Greimas, A. J. ; histoire culturelle ; histoire des idées ; littérature XIX^e siècle ; matérialisme culturel ; méthodologie ; moi, représentation du ; More, Hannah ; parcours narratif ; personnage ; réalisme ; révolutions, ère des ; roman ; roman féminin ; romantique, époque ; schéma actantiel ; schéma narratif ; sémiotique ; stylistique ; théorie littéraire