HAL
open science

La destruction des genres : Jane Austen, Madame d'Epinay ou l'echec de la transgression

Jérémie Grangé

▶ To cite this version:

Jérémie Grangé. La destruction des genres : Jane Austen, Madame d'Epinay ou l'echec de la transgression. Littératures. Université Nancy 2, 2008. Français. NNT : 2008NAN21007 . tel-01777314

HAL Id: tel-01777314
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01777314v1

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.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Université Nancy 2
École doctorale « Langage, Temps, Sociétés »

LA DESTRUCTION DES GENRES :

JANE AUSTEN, MADAME D'ÉPINAY OU L'ÉCHEC DE LA TRANSGRESSION

THESE DE DOCTORAT

Soutenue par
JÉRÉMIE GRANGÉ
Sous la direction de
Mme MARIE-FRANCE ROUART
Professeur de Littérature générale et comparée
à l'Université Nancy 2

INTRODUCTION GENERALE **3**

Plan 19
Démarche adoptée 26
Détermination du corpus 30
Précisions pratiques : traductions et choix stylistiques 31

PREMIERE PARTIE. AU-DELA DES GENRES : JANE AUSTEN, MADAME D'EPINAY ET LA CRITIQUE DU ROMAN SENTIMENTAL **33**

INTRODUCTION *34*
CHAPITRE I. LES FEMMES DE LETTRES ET LA PETRIFICATION DU TEMPS 36
Introduction 37
1. Le roman après le *romance* 39
2. Une contraction de la narration 43
3. Les images du passé 53
4. L'héroïne, centre vide du roman 91
5. Les romans de l'immuable ou l'éloge du proche 96
Conclusion 109
CHAPITRE II. LA PROBLEMATIQUE DES GENRES 111
Introduction 112
1. Les thématiques sentimentales 113
2. Les deux courants rivaux 158
Conclusion : un positionnement problématique 191
CHAPITRE III. LA LANGUEUR DU PASSE, SIGNE DE L'ECHEC D'UNE NOUVELLE REPRESENTATION DU MONDE ? 194
Introduction 195
1. L'écriture de la léthargie : le passé, du modèle à la séquelle 196
2. La défiance au cœur de l'œuvre : la rupture du contrat générique 216
3. Une pensée sans finition 227
4. Les romancières de la démystification 236
5. Les romancières de la lézarde : du roman du surplomb au roman du doute 243
6. Un changement de perspective : figuration et figurabilité comme axes du conflit 255
Conclusion 261
CONCLUSION *263*

DEUXIEME PARTIE. LES PREMISSES DE LA FORMULATION : LES MODES D'EXPRESSION DE SOI-MEME **266**

INTRODUCTION *267*
CHAPITRE I. COMMENT PARLER DE SOI : L'ŒUVRE COMME PROPEDEUTIQUE A LA FORMULATION DE L'IDENTITE 274
Introduction 275
1. Les locutrices austeniennes : trois actes locutoires discordants 278
2. Les locutrices du troisième groupe : Jane Austen et Madame d'Épinay face à l'esquisse d'une expression de soi-même 305
3. Le jugement comme préalable au discours : sur quels critères la parole doit-elle être articulée ? 313
4. L'introuvable « je » 320
5. L'esthétique du pointillé : formulation assertive et formulation dubitative 338
Conclusion 348
CHAPITRE II. L'ECHANGE COMME DEFI : LES DEROBADES DE L'USURPATION MASCULINE 350
Introduction 351
1. Le rapprochement des mondes : deux voix qui entrent en résonance 352

2. Dénonciation de l'usurpation masculine 374
3. Les stratégies de domination 392
4. Vers une réponse féminine 420
Conclusion 423
CHAPITRE III. LES DECEPTIONS DU GYNECEE ET L'EXPRESSION DU CONTOURNEMENT 425
Introduction 426
1. La société féminine : des représentations codifiées 426
2. Détournement des codifications 436
3. Le refus de la définition 466
4. La stratégie de la dérobade 481
5. À la périphérie du langage : le fragment comme ultime ressource de la narration 498
CONCLUSION *505*

TROISIEME PARTIE. LES LIMITES OPPRESSANTES : L'INDEPASSABLE INSATISFACTION ? 507

INTRODUCTION *508*
CHAPITRE I. LE TEXTE MIS EN PERSPECTIVE : LA POLYMORPHIE DES VOIX NARRATIVES COMME REAGENCEMENT DU MONDE 512
Introduction 513
1. L'image dégradée de la femme 514
2. Relégitimation du langage 521
3. De l'objectivité à l'impassibilité : les limites du désengagement 527
4. La polyphonie énonciative 534
5. L'écriture de l'émergence 574
Conclusion 586
CHAPITRE II. L'ESPACE INQUIETANT 588
Introduction 589
1. L'écriture de la comparaison 590
2. Spatialisation de l'œuvre 610
3. Second niveau de l'espace : les coulisses de l'œuvre 629
Conclusion 654
CHAPITRE III. LA CONSCIENCE NEGATIVE 656
Introduction 657
1. L'œuvre comme involution 658
2. L'univers des déceptions 695
3. Les romancières du scepticisme 702
CONCLUSION *711*

CONCLUSION GENERALE 713

BIBLIOGRAPHIE 720

ANNEXES 749

TABLE DES MATIÈRES *762*

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Une aristocratie crépusculaire se désagrège dans la séquence d'une infinie langueur du *Guépard* de Luchino Visconti : la haute société y contemple sa propre déliquescence, malgré la beauté et la jeunesse d'une jeune femme, Angelica, qui virevolte sans fatigue ni maladresse parmi des spectateurs amorphes, ridicules ou flétris. La finesse de la jeune femme n'a d'égale que la moisissure qui imprègne un cercle de personnages agonisants, figés dans leur inutilité et rendus à leur incompréhension du monde. Le bal est le lieu d'une performance individuelle, hélas sans objet puisque les spectateurs sont aveugles à leur propre étiolement, indignes d'une prestation qu'ils ne savent goûter.

Prétexte incontournable d'une prestation cruciale, le bal l'était déjà dans les romans des XVIIIe et XIXe siècles, mais le tableau y était totalement inversé : un frêle individu se voyait confronté à une société impitoyable en laquelle il trouvait un juge sévère quoique juste et un pourvoyeur de sentences capables de décider d'une vie. Scène archétypale, le premier bal d'une jeune femme permet à celle-ci d'être découverte et adoubée par une société qui attend d'elle qu'elle fasse étalage d'un ensemble de qualités défini, qu'elle se conforme à des exigences que son éducation lui a rendues familières, bref qu'elle s'établisse sur l'échelle sociale. Scène archétypale car l'introduction aux mondanités passe par quelques motifs précis, dont Fanny Burney, dans le passage suivant issu d'*Evelina*, livre plusieurs illustrations ; le bal est raconté par l'héroïne elle-même, que l'on perçoit encore étourdie de tant de faste et de nouveauté :

> Ma confusion était à son comble, et je voyais mon partenaire me chercher partout, apparemment perplexe et surpris ; mais lorsque enfin je le vis se diriger vers le siège où j'étais assise, la honte et la détresse manquèrent me faire défaillir. Je ne pouvais rester à ma place, incapable de trouver un mot qui me justifiât ; je me levai et me dirigeai rapidement vers la salle de jeu, décidée à rester avec Mrs Mirvan le reste de la soirée et à ne plus danser. Mais avant que j'aie pu la trouver, Lord Orville me vit et s'approcha.
>
> Il me demanda si je ne me sentais pas bien. Vous imaginez aisément ma confusion. Je ne répondis pas mais hochai la tête comme une sotte et fixai mon éventail.
>
> Sur le ton du respect le plus sérieux, il s'enquit ensuite de savoir s'il avait été assez malheureux pour m'offenser.

« Oh, certainement pas ! », lui répondis-je ; puis, dans l'espoir de détourner la conversation et d'éviter de nouveaux questionnements, je désirai savoir s'il avait vu la jeune femme qui discutait avec moi. Il ne l'avait pas vue, mais allais-je lui faire l'honneur de le laisser la chercher ?

« Mon Dieu, surtout pas ! »

Y avait-il une personne avec laquelle je souhaitais parler ?

Je répondis par la négative avant d'être consciente d'avoir répondu[1].

Dans ce passage, la femme est dans une position quelque peu paradoxale si on l'examine avec attention. Dans de tels moments, l'héroïne a l'occasion de faire étalage de sa bonne éducation et de montrer les qualités individuelles qui en font un personnage remarquable voire exceptionnel. Or, cette opportunité est apparemment manquée pour la pauvre et gauche Evelina dont la première sortie constitue, à ses yeux du moins, un désastre.

Nécessaire gaucherie caractéristique d'héroïnes qui ne peuvent être parfaites d'emblée et dont la formation est loin d'être achevée ? Sans doute. Mais le tableau est plus complexe. Dans tout bal mondain, la femme est placée sous le regard de l'homme ; elle en a conscience, mais, loin que cette contemplation masculine l'amène à redoubler de séduction et de virtuosité, elle ne fait que la pousser à la faute. En outre, et cela est particulièrement flagrant dans l'extrait d'*Evelina*, la femme est au centre, certes, mais elle ne s'y trouve que parce qu'elle est traquée par ce qu'il faut bien appeler le désir masculin : Orville incite Evelina à parler, la force à danser, pour nourrir son plaisir et son envie. Il pousse sa compagne dans ses derniers retranchements, l'incite violemment à parler et donc à faire étalage de son ignorance et de son peu d'éloquence, et ce faisant, au lieu de se rebuter face à pareille incompétence, goûte à d'exquises délices. Sans cesse poussée vers le centre, Evelina, elle, n'aspire qu'à s'évanouir dans la foule et à ne pas se mettre en avant. Indiana, avide de succès, ne lui

---

[1] Fanny Burney, *Evelina or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, Londres, Oxford University Press, 1968, p. 31 :

« I was in the utmost confusion, when I observed that he was everywhere seeking me, with apparent perplexity and surprise ; but, when, at last, I saw him move towards the place where I sat, I was ready to sink with shame and distress. I found it absolutely impossible to keep my seat, because I could not think of a word to say for myself, and so I rose, and walked hastily towards the card-room, resolving to stay with Mrs. Mirvan the rest of the evening, and not to dance at all. But before I could find her, Lord Orville saw and approached me.

He begged to know if I was not well ? You may easily imagine how much I was confused. I made no answer, but hung my head, like a fool, and looked on my fan.

He then, with an air the most respectfully serious, asked if he had been so unhappy as to offend me ?

'No, indeed !' cried I : and then, in hopes of changing the discourse, and preventing his further inquiries, I desired to know if he had seen the young lady who had been conversing with me ?

No ; – but would I honour with my commands to see for her ?

'O by no means !'

Was there any other person with whom I wished to speak ?

I said no, before I knew I had answered at all. »

ressemble pas ; et pourtant, ce sont aussi ses défauts et son peu d'usage du monde qui attirent l'attention.

Deux faits méritent d'être retenus : la femme n'est poussée vers le centre qu'en fonction du désir masculin ; et elle atteint la position de reine de la société, non grâce à ses vertus et à ses accomplissements, mais en raison de ses imperfections. N'y a-t-il pas là un étrange paradoxe ? Cette curiosité se retrouve dans de multiples romans du XVIIIe siècle, le rayonnement féminin semblant à son apogée malgré une femme réticente et dépassée par les réactions d'un entourage avec lequel elle est en porte-à-faux. S'il y a bien là le signe d'une incommunicabilité entre deux mondes, celui, intérieur, de l'esprit féminin, et celui de la société, on peut y voir également l'indice d'une prise de possession de la femme par un environnement qui succombe aux délices du charme féminin à condition que ce soit lui qui détermine quelle en est la nature. La femme n'a pas de prise sur ceux qui l'entourent, ce sont eux qui la créent et la forcent à des actions qu'elle ne maîtrise en rien.

La femme centre rétif, propulsée sur le devant de la scène par autrui, non de son propre mouvement. L'expression féminine sous le joug du désir masculin, enchevêtrée à une volonté qui la dépasse et la transforme en marionnette. Cette question de l'expression est au cœur d'une problématique large, commune à un ensemble littéraire lui-même fort vaste, qui réunit des œuvres dont les auteurs sont immanquablement des femmes. Ce courant naît au milieu du XVIIIe siècle et s'achève dans les premières années du siècle suivant.

Peu de commentateurs se risquent à parler de littérature féminine, et cette prudence mérite d'être suivie, dès lors que l'on n'a pas déterminé l'existence d'un style propre aux femmes. De fait, l'exploration de la production des femmes de lettres de l'époque considérée a donné lieu avant tout à des rapprochements thématiques : c'est ce à quoi se sont attelées Sandra M. Gilbert et Susan Gubar en particulier, à travers plusieurs ouvrages dont *The Madwoman in the Attic*[2]. Ces auteures parlent d'une tradition littéraire féminine certes, mais en suivent la trace au travers de thèmes et d'images comme celles du cloisonnement, de l'anorexie, de la claustrophobie, de l'isolement. Néanmoins, elles se refusent à évoquer une spécificité stylistique quelconque, remarquant simplement que ces femmes avaient tendance à se sentir coupables de ne pas savoir s'ajuster aux modèles masculins : « Enfermées dans des structures créées par et pour les hommes, les femmes des XVIIIe et XIXe siècles ne se

[2] Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale University Press, 1979.

rebellèrent pas réellement contre l'esthétique dominante ; elles se sentirent plutôt coupables de ne savoir s'y conformer. »[3] On retrouve cette propension féminine à jauger son discours exclusivement d'après le canon édicté par l'homme, à établir une sorte de miroir comparatif qui la force à abdiquer toute ambition singulière. L'écriture des femmes serait marquée par cet horizon inatteignable qui définirait une exigence de conformité, toujours insuffisante donc toujours corrigible ; d'emblée, l'écriture des femmes voit la perfection comme inaccessible.

C'est ce rapport indissoluble avec un modèle masculin qui nous a paru éminemment problématique, et peut-être contestable : pourquoi devrait-on acquiescer sans réfléchir à l'idée que toutes les femmes de lettres passent par la référence à une écriture antécédente accaparée par les hommes ? Et, par suite, ce rapport est-il toujours le même, uniformément reconductible, d'une écrivaine à l'autre ? Deux figures se sont dressées qui nous ont semblé entretenir des liens bien plus complexes avec la littérature des hommes, Jane Austen et Madame d'Épinay, qui n'ont certes eu aucune relation l'une avec l'autre, mais qui nous ont paru se confronter, non pas de manière ténue, ni, inversement, de manière frontale, avec leurs confrères masculins ; leur regard sur les écrits masculins semblait reposer sur un refus définitif à l'adhésion, mais en même temps sur une gêne, issue de l'impossibilité à s'affranchir de cette source encombrante.

Une confrontation ni ténue, ni frontale, avons-nous dit : certes, l'attaque n'est pas directe ni violente, comme elle peut l'être chez d'autres auteures comme Marie-Jeanne Riccoboni et Charlotte Lennox, qui n'hésitent pas à déplorer des manies stylistiques venues de différents genres littéraires, tout en immergeant leurs ouvrages dans ces mêmes genres et formes fort répandus. L'attaque n'est toutefois pas non plus invisible : elle parcourt les œuvres des deux écrivaines, paraît parfois ne s'effectuer que par à-coups, par périodes, pour disparaître l'instant d'après ; un brusque élan de révolte et de revendication touchant la manière de construire une œuvre est suivi par de longues plages de silence. Que signifie cette intermittence ? Pourquoi les écrivaines tiennent-elles cependant à faire transparaître ce mouvement de rébellion, quitte à ce qu'il ne soit qu'éphémère ? Incertitude sur l'objet des revendications ? Crainte devant la césure irrémédiable ?

Il pourrait paraître étrange de rapprocher deux écrivaines qui ne se sont pas lues l'une l'autre – on sait cependant que la méconnaissance ne signifie pas l'absence de thèmes, préoccupations, et partis pris stylistiques communs – et surtout qui n'écrivent pas exactement

---

[3] S. M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, p. 75 : « *Locked into structures created by and for men, eighteenth- and nineteenth-century women did not so much rebel against the prevailing aesthetic as feel guilty about their inability to conform to it.* »

le même genre d'œuvres. *Histoire de Madame de Montbrillant*, sans être une autobiographie, n'est pas une pure fiction puisqu'il s'inspire de la vie de l'auteure ; on peut le qualifier de roman autobiographique. Toutefois, cet ouvrage entretient avec les romans austeniens une affinité particulière : Madame d'Épinay comme Jane Austen prennent le parti du mode narratif, non explicatif comme l'est au premier chef une autobiographie. En même temps, leur tendance les porte à doubler cette entreprise narrative d'une étude du discours qui ouvre la voie au récit. Les deux œuvres sont des narrations, mais dans chacune, la manière de conter est diffractée et donne lieu à une situation relativement complexe, ce qui constitue un second point décisif de convergence : le problème de la représentation de soi est particulièrement aigu chez les deux femmes, notamment à une époque où l'autobiographie et les mémoires féminins étaient en vogue. Les deux auteures refusent de se confronter à ces genres et choisissent toutes deux de dissimuler le « je », voire de désarçonner le lecteur en lui proposant des « je » surprenants : Madame d'Épinay choisit le roman épistolaire, lieu idéal de fractionnement du « je », chaque correspondant prenant tour à tour les rênes du discours. Le goût des femmes pour ce sous-genre a d'ailleurs été interprété comme lié à leur manque d'assurance et à leur peine à se forger un être véritable : « On peut se demander si l'écriture épistolaire au féminin, en ce siècle des Lumières, ne se nourrit pas toujours d'une renonciation plus ou moins avouée : celle de la gloire pour les plus ambitieuses, celle d'un véritable savoir, ou plus humblement celle d'une identité plus vraie pour les autres. », écrit Brigitte Diaz[4]. Austen, elle, intervient par brusques saillies dans certains de ses romans : l'auteur remplace d'un coup le narrateur avant de disparaître tout aussi subitement. Phénomènes d'évitement, de contournement, reflets du désarroi de femmes de lettres ployant sous les scrupules à parler en leur nom, ou peut-être plutôt à saisir une identité fuyante ou indéterminable ? C'est ce point qui a avant tout retenu notre attention : pourquoi les deux romancières ont-elles ainsi complexifié l'espace narratif ? Il était bien trop simpliste d'y voir un jeu littéraire dépourvu de sens.

La question dès lors nous est devenue évidente : à quoi sert-il de braquer l'attention sur la production même du discours, sinon pour faire ressortir l'ambiguïté entourant ce moment et le personnage qui est censé narrer l'histoire et en dévoiler les rouages et axes principaux ?

Cette interrogation nous a semblé primordiale en ce que, dans les deux œuvres, la figure du conteur subit des distorsions et fait l'objet de litiges qui jettent le doute sur sa

---

[4] Brigitte Diaz, « Les femmes à l'école des lettres », *in* Christine Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 133-150 (l'extrait se situe p. 146).

légitimité. Et l'on sait en quoi le problème de la légitimité est fondamental pour des femmes de lettres qui supportent le joug de prédécesseurs masculins auxquels elles ne prétendent pas se soustraire, peut-être parce qu'elles ne l'osent pas. Ne peut-on trouver chez Austen et Madame d'Épinay une réponse nouvelle apportée à la meilleure façon de réagir à cette tutelle encombrante ?

L'étude des ouvrages confirme la condition périlleuse du producteur du discours : le narrateur de *Pride and Prejudice* entre sur scène revêtu de tout l'aura que son rôle de chef d'orchestre lui accorde, avant que la diégèse ne vienne contester cette omnipotence indue et ne remette en cause la fonction démiurgique au départ acceptée sans récrimination aucune. Le roman procède à une lente mise en question de ce présupposé qui apparaît de plus en plus comme un préjugé de plus dont l'autorité doit au moins être revérifiée. *Pride and Prejudice*, malgré son apparente simplicité narrative, est un roman fondé sur la surprise, dans lequel les personnages dévient sans cesse du programme que le narrateur avait voulu leur voir suivre et prennent régulièrement la place du narrateur : la voix externe du narrateur est contrecarrée par la polyphonie des protagonistes. Inversement, la prétention de ces mêmes personnages à endosser le rôle de narrateur est constamment battue en brèche ; l'héroïne, qui se veut ordonnatrice et instance définitionnelle des comportements, est prise à son propre piège et rendue à son insignifiance, du moins à son incapacité à dégager des événements un sens qui lui échappe. Toute ambition consistant à pénétrer dans la profondeur de la charpente du récit est immédiatement réduite à néant, comme s'il était inutile de gloser sur une réalité essentiellement fuyante, et qui se soustrait peut-être à toute tentative de l'exprimer. Problème que reproduit le roman de Madame d'Épinay, qui consacre de larges passages au journal intime de son héroïne ; or, comme le rappelle Georges Gusdorf, le journal est un genre focalisé sur la production du discours plutôt que sur sa réalisation effective ; en adhérant au moment même de l'écriture, le roman-journal – tout autant que le roman épistolaire – donne à voir l'instant où la pensée tente de passer le cap de la transcription par écrit : « Il ne s'agit pas d'exposer la vérité d'une vie dans son ensemble, mais de noter à mesure la genèse du sens, dans son incohérence native, intermittente et granulaire. », affirme Gusdorf[5]. Les incertitudes d'Émilie concernant sa légitimité à écrire et sa manière d'écrire renvoient à une mise en question de la figure du narrateur telle que la tradition l'a léguée. L'instance d'autorité est faillible, la maîtrise de l'expression ne lui est pas inhérente. Il faut s'interroger sur les principes de l'écriture avant d'en examiner le résultat.

---

[5] Georges Gusdorf, *Lignes de vie*, tome I (*Les écritures du moi*), Paris, Odile Jacob, 1991, p. 149.

Le doute jeté sur l'adéquation du locuteur à sa parole amène nécessairement à s'intéresser au statut du « je », et à ce titre, le cadre fictionnel ou semi-fictionnel des œuvres considérées doit être envisagé, puisqu'il renforce la fragilité du « je », voire son caractère introuvable ou indicible, à une époque où l'autobiographie est courtisée par les femmes. Austen éloigne radicalement tout indice autobiographique de ses récits ; quant à Madame d'Épinay, si elle intègre des éléments autobiographiques à sa fiction, il n'en reste pas moins qu'à une époque où l'autobiographie et les mémoires sont légion, sa volonté d'éviter de tels genres est remarquable. La voix autobiographique est dotée d'une autorité que Madame d'Épinay et Austen font déchoir en mettant au premier plan les hésitations du discours, en rendant celui-ci à sa précarité première : la première, dans *Histoire de Madame de Montbrillant*, fait s'entrechoquer des voix multiples et place au cœur de la diégèse une jeune héroïne qui peine à accoucher d'une parole personnelle dans un monde oublieux du discours féminin. La seconde établit une dialectique complexe entre les voix de ses personnages qui emplissent des passages entiers des œuvres, et la voix de la narratrice, tantôt discrète et en retrait, tantôt flagrante et vindicative, sans que jamais les contradictions ainsi soulevées ne paraissent faire l'objet d'une quelconque synthèse : le roman épistolaire est par excellence le lieu où le « je » s'éparpille et où le narrateur rejette l'unicité, contrairement à l'écrit autobiographique, rayonnement d'un seul personnage promu également narrateur exclusif ; si certains romans épistolaires entretiennent des points communs avec les mémoires – un personnage racontant jour après jour sa vie à un correspondant, comme *Valérie* de Barbara Juliane von Krüdener ou *Histoire de Miss Jenny* de Marie-Jeanne Riccoboni – un abîme ne peut être franchi, qui tient au fait que le mémorialiste, tout comme l'auteur d'autobiographie, connaît la fin de ce qu'il écrit, tandis que l'épistolier est livré à l'immédiat et à l'ignorance du lendemain. Madame d'Épinay, en déguisant son moi sous une multiplicité de discours différents, semble jouer avec la tendance des lecteurs à déchiffrer maladivement une forme d'autobiographie cachée dans les œuvres de femmes. Mais elle met aussi en scène sa difficulté à émettre une parole qui soit véritablement sienne.

On voit toutes les répercussions que l'interrogation initiale fait naître : le discours est en effet mise en jeu de l'identité, et même critère de formation de cette identité. Celui qui parle se met en scène, il livre surtout une vision du monde censée être pertinente et correspondre étroitement à ses pensées. Or, ce lien indissoluble est loin d'être évident au vu des œuvres des deux écrivaines : incapacité à dire, hésitation devant la prise de parole, errements dans la prise en charge du discours… Tous ces motifs témoignent d'un manque d'adhésion entre le sujet et ce qu'il exprime. Le personnage qui bafouille, ou, pire, le

personnage muet, loin d'être des modèles de vertu comme ils l'ont été pour nombre d'écrivaines, sont en danger de dissolution. Ce motif de la dissolution par attraction du vide est récurrent chez les deux romancières : il touche des personnages secondaires (Jane Fairfax dans *Emma*, Miss Darcy dans *Pride and Prejudice*), mais aussi les héroïnes elles-mêmes (Émilie chez Madame d'Épinay, Marianne dans *Sense and Sensibility*, Anne dans *Persuasion*). À chaque fois, la dilution menace celle qui se tait, mais surtout celle qui fait un mauvais usage du discours, au sens où celui-ci ne sait refléter la nature complexe de la locutrice.

Bien souvent, celle qui parle se rejette sur des modèles passe-partout qui sont des manières commodes pour un individu de ne pas s'étudier lui-même, en mettant sa confiance dans des autorités externes jugées universellement efficaces – aboutissant ainsi à une rhétorique du *topos*, qui, loin de constituer une autorité absolue, représente une abdication du moi : il en va ainsi de Marianne qui se règle d'après les exigences attendues d'une héroïne pré-romantique. Est condamné le mésusage du discours vu comme un renoncement à l'exploration de soi. Le discours ne met pas en jeu que lui-même, il est aussi reflet d'un sujet en construction. Austen et Madame d'Épinay, au-delà de cette réprobation, ouvrent-elles des pistes à la structuration d'un discours qui corresponde exactement aux buts du locuteur ?

Cette question vaut bien sûr pour les héroïnes des différents romans, elle vaut aussi, et peut-être surtout, pour les romancières elles-mêmes, dont la spécificité, rappelons-le, est de se confronter aux impératifs sous-jacents à leur prise de parole, que leurs consœurs, elles, reconduisent plus ou moins consciemment.

Vus sous cet angle, les romans austeniens se révèlent bien moins tranquilles et confortables qu'on pouvait le croire : tous, à différents degrés, comprennent une interrogation sur la capacité de l'auteure à faire d'un récit une œuvre, et sont parfois fondés sur une sorte de méfiance envers l'écriture et celui qui la produit. *Emma* est un roman dont la structure est une triple répétition du même, comme si, à l'instar de l'héroïne, l'écriture ne trouvait pas les voies pour densifier le vide, l'organiser selon une progression charpentée, et en faire une narration. Et tous les romans contiennent une tendance ouverte à la récitation, sorte de palliatif à une construction rigoureuse qui semble inaccessible.

Nous nous sommes donc demandé si Austen et Madame d'Épinay représentaient les difficultés de parvenir à la parole, et ce afin d'insister sur le vide inhérent à la condition féminine. Mais la question ne devait pas s'en tenir là : ne pouvait-on chercher une raison où le sexe ne soit pas la donnée première, d'autant que la critique de la situation des femmes est loin d'être évidente chez Austen, et qu'elle est très assourdie chez Madame d'Épinay ? Ne s'agissait-il pas d'un questionnement sur la condition littéraire aussi bien, les deux auteures

jetant le doute sur la facilité de l'acte d'écrire ? Les œuvres de ces femmes de lettres apparaîtraient alors comme des réflexions sur la création et comme des attaques couvertes contre la croyance en une efficacité de l'expression à transcrire une réalité qui lui échappe. Il resterait à comprendre de quelle manière s'opère cette contestation et à déterminer quel est cette tare interne au discours (féminin ou asexué ?) qui l'empêche d'être un traducteur efficace.

Pourquoi avoir choisi cette période de l'histoire littéraire, alors que les œuvres écrites par des femmes n'existent pas uniquement sur ce segment temporel ? Dans *Helen*, Maria Edgeworth décrit une discussion tournant autour de *Sur la Révolution française* de Madame de Staël, au terme de laquelle les interlocuteurs reconnaissent l'existence de femmes écrivaines anglaises, mais excluent toute éventualité d'une femme s'occupant de politique. Or, il se trouve que les femmes au XVIIIe siècle, en France, en Grande-Bretagne, dans une moindre mesure dans l'actuelle Allemagne, se ruèrent sur l'écriture, non pas dans une volonté masochiste d'auto-flagellation, mais par goût, par nécessité, et grâce aux transformations sociales de l'époque : les femmes sont les principales lectrices de romans, particulièrement en Grande-Bretagne ; il est normal qu'elles tendent à participer à cette production dont elles sont friandes. L'écriture apparaît ensuite comme le seul moyen d'expression laissé à un sexe exclu de toute autre sphère d'action. Recluses dans les murs de leur maison, les femmes prennent ce qui est à leur disposition pour meubler leur existence et échapper à l'inutilité.

Le développement de l'écriture des femmes doit trouver sa place dans l'histoire littéraire : sans parler de révolution, il faut admettre que l'avènement des femmes dans la littérature marque une étape importante. Un nouvel élément s'ouvre pour la littérature, l'accès à un monde jusque-là silencieux ou ne s'exprimant que par intermittence : certes, des écrivaines au XVIIe siècle ont préparé le terrain à celles qui leur ont succédé (pensons à Madame de La Fayette, à Aphra Behn, et à quelques rares autres écrivaines) ; il n'en reste pas moins que ces aïeules demeurent isolées.

L'arrivée abondante des femmes dans la création littéraire est un phénomène propre au XVIIIe siècle. C'est l'ampleur de ce mouvement, le fait qu'il se produise en masse, le caractère de groupe que revêt l'apparition des femmes dans la sphère littéraire, qui retiennent notre intérêt. Les femmes auteurs existent au moins depuis Sapho, mais jamais on n'avait observé un tel empressement vers la production romanesque. Yannick Séité parle de

phénomène « spectaculaire »[6]. Naît un mouvement certes constitué de personnalités nettement distinctes, mais qui a conscience d'investir en bloc une région que seules quelques individualités avaient auparavant visitées.

Les écrivaines, dès lors, apparaissent tout autant comme des individualités que comme les membres d'un ensemble, pas nécessairement soudé, mais témoignant d'une impulsion collective – l'intertextualité intra-féminine est à cette époque très pratiquée, signe que les femmes ont conscience de former un groupe littéraire commun. Certaines écrivaines rendent compte de cette massification de la parole féminine, en particulier Mary Wollstonecraft : Christine Hivet remarque que dans le roman *The Wrongs of Woman ; or Maria, A Fragment*, les discours de femmes prolifèrent et couvrent tout le spectre social, ce qui renforce le sentiment d'une communauté féminine, et d'une communauté qui prend le parti de s'exprimer[7]. Cette abondante arrivée semble en revanche se tarir au XIXe siècle, nouveau signe du caractère de charnière que revêt la période considérée. Significativement, des débats naissent entre ces différentes femmes de lettres, des influences se font jour, parfois revendiquées dans les œuvres : Jane Spencer[8] fait ainsi état de certaines controverses internes aux romans de femmes, entre Eliza Haywood et Penelope Aubin, Delariviere Manley et Jane Barker… La solidarité n'est pas en jeu : l'adhésion à la famille, la soumission au pouvoir masculin, restent de mise et passent avant toute prise en compte du sexe féminin comme entité soudée – sauf à de très rares exceptions comme Marie-Jeanne Riccoboni. Mais le fait est que les femmes arrivent sur le terrain littéraire dans un même élan et que cet essor commun les amène à des réactions identiques face à ce terrain non défriché qu'elles trouvent en face d'elles.

Enfin, le XVIIIe siècle est marqué par l'essor de la bourgeoisie : celle-ci, désireuse d'acquérir une respectabilité, suit un mode de vie strict, mais s'ouvre largement à la littérature dont elle apprécie la composante didactique. Ce faisant, elle promeut un nouveau système de relations sociales, moins axé sur la fonction pratique et insistant sur l'importance du sentiment dans la construction de l'individu. C'est laisser le champ libre à une expression mettant en valeur l'aspect émotionnel des rapports familiaux et réévaluer le rôle de la femme, qui

---

[6] Yannick Séité, « Roman », *in* Vincenzo Ferrone, Daniel Roche (dir.), *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1997, p. 295-315. « En France comme en Angleterre, les femmes ne sont pas seulement consommatrices, mais aussi héroïnes (qu'on songe aux titres des fictions du temps : Manon, Marianne, Moll, Pamela, Clarissa, Julie…) et plus encore productrices de romans. » (p. 299).

[7] Christine Hivet, *Voix de femmes. Roman féminin et condition féminine de Mary Wollstonecraft à Mary Shelley*, Paris, Presses Universitaires de l'École Normale Supérieure, 1997.

[8] Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

participe du triangle père-mère-enfants. Ces aspects ont déjà été largement commentés, ainsi par Janet Todd, Christine Planté et Philippe Séjourné[9], qui traitent du contexte socio-historique favorable à l'apparition d'une littérature écrite par des femmes, grâce aux nouveaux liens forgés par la famille nucléaire, à l'essor du sentiment d'autonomie individuelle, au développement – relatif – de l'éducation et au soutien dont bénéficient les écrivaines (Charlotte Lennox, Fanny Burney) de la part d'hommes de lettres (Richardson, Fielding, Johnson). Le triple lien entre femmes, roman et sentiments, est résumé par Christine Planté dans les termes suivants :

> Le roman, tel qu'il se développe, en particulier en France et en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, est d'emblée perçu comme étroitement lié aux femmes : parce qu'elles en sont les premières lectrices, mais aussi les fréquents auteurs, et parce que la plupart des intrigues romanesques sont alors centrées sur l'amour et les stratégies de mariage, faisant la part belle à l'affectif et à la vie familiale et privée, le plus souvent considérés comme le domaine réservé des femmes[10].

Cependant, le tableau n'est pas aussi uniformément idyllique : de nombreuses études soulignent l'ambiguïté d'une vie recroquevillée sur les tâches domestiques dans un monde certes en mouvement, mais qui ne redistribue pas les rôles dévolus aux uns et aux autres : c'est ce qu'étudient en particulier F. M. L. Thompson, J. C. D. Clark, Lawrence Stone et Elizabeth Bergen Brophy[11]. Cette affirmation a été nuancée en ce qui concerne la France : la capitale était en effet riche en salons dont les organisatrices étaient en majeure partie des femmes – Madame d'Épinay en dirigea un. Globalement, dans les deux pays, la femme reste cependant attachée à son rôle d'épouse et de mère ; les valeurs des Lumières sont à la fois trop timides dans leur discours émancipateur et contrées par les réactions d'un milieu conservateur arc-bouté sur ses traditions. On le voit, les ouvrages écrits par des femmes ont été largement reliés à l'environnement social de l'époque par de nombreux commentateurs.

D'autres essayistes se sont penchés sur la question du féminin à la même période, pour constater toute l'ambivalence du mouvement libérateur qui contribue à cimenter la littérature

---

[9] Janet Todd, *The Sign of Angellica. Women, Writing, and Fiction 1660-1800*, Worcester, Virago Press, 1989 ; Philippe Séjourné, *Aspects généraux du roman féminin en Angleterre de 1740 à 1800*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1966 ; Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989.

[10] C. Planté, *op. cit.*, p. 7.

[11] F. M. L. Thompson, *English Landed Society in the Nineteenth Century*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1963 ; J. C. D. Clark, *English Society 1688-1832*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985 ; Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1977 ; Elizabeth Bergen Brophy, *Women's Lives and the 18th-Century English Novel*, Gainesville, University of South Florida Press, 1991. Voir aussi G. S. Rousseau, Roy Porter (dir.), *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

des femmes du XVIIIe siècle : l'impact des Lumières est indéniable, il est aussi extrêmement ambigu. Ce mouvement, intellectuel autant que social, apporte certes des évolutions, il ne débouche pas sur une révolution : si Diderot dans *Sur les femmes*[12] déplore la triste condition de ses consœurs, Rousseau persiste dans ses idées misogynes dans *Émile* en prêchant le maintien des femmes dans l'ignorance et l'absence d'éducation ; si l'héroïne de *Histoire de Madame de Montbrillant* réclame certains droits face à l'emprise de son mari, elle demeure marquée par les restrictions sociales qui lui sont imposées : Madame de Gondrecourt, mère d'Émilie, est la représentante des idées archaïques qui enchaînent les femmes dans les rets masculins, qu'ils soient paternels ou maritaux, et l'influence qu'elle exerce sur sa fille perdure sur l'ensemble du roman. D'une manière générale, la condition des femmes au XVIIIe siècle change peu : l'épouse n'est pratiquement rien, la femme seule est sous l'autorité du père, le repli sur la sphère domestique est accentué, la nouvelle idéologie bourgeoise faisant de la femme la gardienne du foyer et des valeurs morales. Il est impossible de dire qu'avec les Lumières arrive d'un coup l'émancipation féminine ; tout au plus la question féminine est-elle posée. C'est une avancée, ce n'est rien d'autre qu'un simple pas en avant.

Il n'en reste pas moins que la problématisation du féminin constitue le profond changement de la période. C'est ce que constate Pierre Fauchery dans sa monumentale étude *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle (1713-1807)* : la femme devient « l'être porteur de problèmes »[13]. C'est aussi la question des rapports entre les sexes qui prend du même coup une importance accrue, hommes et femmes, dont les vies ne sont plus coupées les unes des autres, étant amenés à s'observer.

Le rapprochement entre la France et la Grande-Bretagne n'est pas le fruit du hasard : les similitudes et les contacts entre les deux pays sont prégnants, dans les domaines sociopolitique et littéraire au moins. Notons aussi que la Grande-Bretagne et la France disposent d'un héritage littéraire commun (romance médiévale, romans courtois) qui renforce leurs ressemblances. L'anglomanie progresse tout au long du siècle, comme en témoigne la faveur dont jouit Samuel Richardson : *Éloge de Richardson* de Diderot n'est que l'exemple le plus éclatant de cette passion pour la littérature anglaise : « Plus on a l'âme belle, plus on a le goût exquis et pur, plus on connaît la nature, plus on aime la vérité, plus on estime les ouvrages de Richardson. », s'emporte l'auteur dans son panégyrique[14]. Par ailleurs, André Le

---

[12] Denis Diderot, *Sur les femmes*, *in Œuvres complètes*, tome I, Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), 1994, p. 947-961.
[13] Pierre Fauchery, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle (1713-1807)*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 9.
[14] Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 33.

Breton[15] remarque que *Julie ou la nouvelle Héloïse* et *Clarissa* présentent de troublantes ressemblances. De même, les liens entre les ouvrages de l'abbé Prévost et le roman anglais ont été souvent relevés. Enfin, nombre de romans français écrits par des femmes se situent en Angleterre ; certaines voix s'élèvent même pour regretter que les romans français ne tirent leur inspiration que de la Grande-Bretagne. F. C. Green[16] analyse les comparaisons entre écoles anglaise et française que certains commentateurs avaient remarquées dès le XVIIIe siècle (il cite Dorat et son ouvrage *Idées sur les romans*). De même, la Constitution anglaise séduit des Français qui condamnent la monarchie absolue. Symétriquement, l'influence française croît dans le domaine social jusqu'à la Révolution, comme le montrent la mode des voyages en France et l'attirance pour la galanterie française[17]. En même temps, ces attractions réciproques ne vont pas sans provoquer des controverses dont la littérature se fait écho : dans *Emma*, Knightley critique la francophilie de Frank Churchill, vue comme une dégradation des mœurs et une trahison de l'étiquette britannique. Les deux pays s'ouvrent en même temps à de nouvelles formes de sociabilité : clubs, salons, presse féminine prolifèrent de part et d'autre de la Manche. L'impact de 1789, indéniable chez les auteurs de la fin du siècle comme Radcliffe, Burney et Austen, ne manque d'ailleurs pas de susciter des polémiques entre les écrivaines, pro-révolutionnaires et anti-révolutionnaires s'affrontant par œuvres interposées (Tompkins cite le cas de Charlotte Smith et Mary Hays). La réception de la Révolution n'est évidemment pas uniforme, et les réactions hostiles à ce mouvement de libération sont nombreuses ; Jane Austen en est un exemple, comme le souligne Avrom Fleishman, selon lequel les écrits d'Austen prennent place à un moment crucial, « au moment où la peur que la Révolution Française ne contamine l'Angleterre causa une réaction culturelle qui donna à une bonne partie du romantisme anglais l'aspect conservateur qui lui est spécifique »[18]. Enfin, la communication entre les deux pays s'effectue par le biais d'une foule de traductions : Richardson, Fielding, Rousseau, Voltaire, Riccoboni, sont tous traduits

---

[15] André Le Breton, *Le roman français au dix-huitième siècle*, Paris, Boivin & Cie, 1898.
[16] F. C. Green, « The Eighteenth-Century French Critics and the Contemporary Novel », *Modern Language Review*, XXIII, 1928, p. 174-187.
[17] Cf. Lilla Maria Crisafulli Jones (dir.), *La rivoluzione francese in Inghilterra*, Naples, Liguori Editore, 1990.
[18] Avrom Fleishman, *A Reading of* Mansfield Park *; An Essay in Critical Synthesis*, Baltimore-Londres, John Hopkins Press, 1970, p. 15 : « *at the point when the fear that the French Revolution would spread to England caused a cultural reaction which gave its peculiar conservative cast to much of English Romanticism* ».

et largement lus. Et c'est de conserve que les romans français et britanniques opèrent les changements qui marquent le siècle[19].

L'un des changements les plus notables, sinon la modification principale, consiste dans le progrès de l'illusion de réalité. Là encore, les ouvrages sont nombreux qui relèvent tous les exemples de ce développement : on peut citer entre autres Vivienne Mylne, Georges May, J. M. S. Tompkins, Alain Montandon, Ian Watt[20]. Vertus héroïques et aventures impossibles battent en retraite, les faits doivent mettre en lumière causes et conséquences, et triomphe l'art du « fait vrai » que Diderot admire tant chez Richardson – autre preuve du lien franco-britannique. Détails quotidiens, importance accordée au domaine privé, réduction du nombre d'aventures, tout concourt à ce rapprochement avec la réalité que recherche le roman de cette période – la prolifération de romans-mémoires participe de ce processus : la littérature quitte l'inaccessible Histoire ignorante de l'individu pour narrer le déroulement de vies privées et intimes. « Peindre le particulier devient le plus sûr moyen de réussir auprès des "honnêtes gens". », remarque André Le Breton[21]. Le héros fait place à l'individu. À ces nouvelles préoccupations des écrivains répond un nouveau rôle du lecteur, dont témoigne le foisonnement du roman épistolaire, notamment le roman épistolaire à voix multiples, très présent en France, Grande-Bretagne et Allemagne (*Briefwechselroman*) : celui-ci accorde au destinataire une place au sein même de l'œuvre et, par sa construction fragmentaire, exige de son destinataire un travail herméneutique destiné à combler les lacunes de la narration. Le lecteur ne se contente plus d'admirer les exploits de héros surhumains, il contemple un monde à sa portée, dont les circonvolutions ressemblent à celles de la quotidienneté et dont l'entrelacs émotionnel lui est proche. L'importance de la focalisation interne dans des romans comme *Pamela* de Samuel Richardson ou *Les égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils a ce même effet de faire participer le lecteur aux sentiments d'un personnage dont l'âme apparaît dans sa transparence. J. M. S. Tompkins attribue à la Révolution Française cette demande d'un réalisme exacerbé et d'une contemporanéité accrue ; s'il ne fait pas négliger

---

[19] Naturellement, rapprocher France et Angleterre ne revient pas à dire que seules ces deux littératures sont comparables au XVIIIe siècle : ainsi, l'influence de la littérature allemande sur le style gothique est tout aussi manifeste.

[20] Vivienne Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel ; Techniques of Illusion*, Manchester, Manchester University Press, 1965 ; Georges May, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963 (avec une comparaison suivie et attentive entre romans français et anglais) ; J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England 1770-1800*, Londres, Methuen & Co., 1961 (l'auteur travaille la notion de réalisme et observe ses fluctuations dans les œuvres, notamment féminines, qu'il étudie) ; Alain Montandon, *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 ; Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto & Windus, 1957 (une étude qui voit dans l'expérience individuelle, caractéristique du XVIIIe, le test de la vérité d'une histoire définie désormais par son réalisme).

[21] A. Le Breton, *op. cit.*, p. 4.

l'importance du fait révolutionnaire dans l'interprétation des ouvrages de l'époque, il faut voir que la recherche de thèmes plus proches des exigences de l'actualité ne surgit pas brutalement en 1789 ; elle est antérieure et prépare elle-même la Révolution.

Le réalisme nouvellement introduit a pour conséquence de réduire les écarts temporels si fréquents dans les romans des époques précédentes : la diégèse se rapproche du monde moderne ; c'est la société actuelle qui est désormais décrite, non plus un lointain passé dont on donne des représentations fantasmagoriques. Cette proximité inédite a pour corollaire une définition très précise de la temporalité, qui a, on le verra, une importance fondamentale dans le discours de très nombreux romanciers. La chronologie est instituée en vecteur d'organisation du monde : celui-ci est vu comme une ligne continue où les effets s'enchaînent aux causes, le passé entrant pour une large part dans la détermination du présent ; le futur est incarné dans l'existence des enfants, dont l'éducation doit être prise en mains – la prolifération des traités pédagogiques en témoigne, ainsi que l'insertion de leurs principes dans de nombreux romans : *Histoire de Madame de Montbrillant* contient des avis d'une mère à ses enfants, le conseil parental tient un rôle fondamental chez Ann Radcliffe, Fanny Burney, Madame de Tencin… Ce sont la succession et l'enchaînement qui permettent de caractériser la temporalité.

Enfin, la question du conflit et de la conciliation de l'individu et de la société est au cœur de toutes les œuvres romanesques : les bienséances, l'étiquette, faisaient déjà partie des thèmes de la littérature antérieure ; les rejoignent le problème du bonheur individuel dans une société qui réprouve la marginalité et réclame la conformité à un modèle tacitement reconduit, la difficulté à séparer le bon grain de l'ivraie dans une communauté dont le caractère infaillible est largement mis en doute, l'esquisse d'une inintelligibilité constitutive des rapports entre personne et collectivité. L'individu n'est pas nécessairement broyé par une société oppressive, mais le lien entre les deux entités est tout sauf évident : l'héroïne d'*Evelina* de Burney commence sa série de lettres en affirmant qu'elle n'est pas faite pour le monde et qu'elle désire demeurer inconnue à cette bête tentaculaire ; si la suite du roman la confronte à ce monde si périlleux, elle ne bouleverse pas la vision initiale : la société est dépeinte en longueur, elle n'est pas pour autant déchiffrée et apparaît bien souvent comme un entassement de folies et d'absurdités qui décourage tout esprit rationnel.

Ces nouvelles orientations n'occupent pas immédiatement tout le champ romanesque : les vestiges du siècle précédent sont visibles dans bien des œuvres – les héros mettent bien longtemps à quitter leur statut semi-divin pour s'intégrer à la commune humanité – et proscrivent toute ligne de fracture rigoureusement définie, même si l'on s'accorde à voir dans

Richardson l'élément déclencheur de la rénovation. La parution de *Pamela* sert habituellement à mettre en évidence une fracture à l'intérieur du siècle, divisant celui-ci en deux moments nettement différenciés – même si des annonces du futur et des rappels du passé sont évidemment décelables de part et d'autre.

Plan

La recherche sera organisée en trois mouvements, chacun examinant une manifestation de l'insatisfaction profonde dont les œuvres étudiées portent la trace. Une insatisfaction touchant la littérature en premier lieu, née sans doute d'une insatisfaction sociale ; une insatisfaction quant aux modes d'expression de soi ensuite ; une insatisfaction relative à la perception que les écrivaines ont d'elles-mêmes enfin.

La littérature écrite par des hommes et la littérature écrite par des femmes enregistrent les mêmes changements remarquables au XVIIIe siècle, comme nombre de commentateurs l'ont noté. Cependant, des césures évidentes se font jour lorsqu'on analyse attentivement l'une et l'autre productions, visibles dans le traitement de certains thèmes ou dans le caractère étriqué des ouvrages écrits par des femmes, par opposition avec l'ampleur de l'espace, dans toutes ses acceptions, parcouru par certains écrits masculins. Il faudra ainsi tout d'abord préciser quelle tutelle régit l'écriture des femmes de lettres : masculine, certes, mais s'exerçant dans des domaines qu'il s'agira d'explorer.

Les écrivaines reprennent avant tout des genres littéraires, qui déterminent des formes et des préoccupations rigoureusement délimitées. Pourquoi une telle abnégation dans la reprise ? Celle-ci s'effectue-t-elle dans la servilité la plus pure, ou laisse-t-elle place à des variations, voire à des déplacements de sens ? On voit que ce n'est pas l'existence d'un style commun à toutes ces femmes qui est en cause : le critère du style réintroduit celui de l'individu, et avec lui celui de la distinction entre les êtres, alors que l'entreprise de reconduction d'une tradition est, elle, commune à toutes les femmes de lettres de la période.

Ce faisant, on met au premier plan non pas tant l'œuvre achevée que ses préliminaires, ce qui a amené une romancière à adopter une forme et des thèmes donnés. C'est en quelque sorte l'origine de l'écriture qui surgit au premier plan, un sujet que l'on ne cessera de retrouver tout au long de notre étude : comment s'effectue le passage du silence à la parole, attendu que ce moment charnière est placé sous la coupe d'impératifs extérieurs ?

De fait, nous avons observé que la question du passage était cruciale pour tous les romans de femmes de la période : tous mettent au premier plan la dialectique de l'impulsion

et du franchissement, ne serait-ce que pour en revenir finalement à l'état de départ. Il ne s'agit pas de s'intéresser à ce qui existe au-delà du quotidien, ce qui serait supposer que le passage a déjà été accompli, mais aux ruptures susceptibles de se faire jour au sein de la réalité familière. On est loin du roman picaresque qui, en se concentrant sur le voyage, réduit le problème du départ à la portion congrue et lui préfère les tribulations, l'errance sans commencement ni fin. Les romans de femmes, eux, se penchent sur les prémisses, les prologues, les préludes. Ils remettent en cause le caractère décisif et définitif, voire la réalité, de tout passage.

Toute la littérature des femmes porte les signes de la pénibilité et du danger de tout franchissement. Les images de la traversée, du gué, de la transition, abondent ; le symbole pourrait en être le « *ha-ha* » – « saut-de-loup » – de *Mansfield Park*, que deux femmes traversent pour leur perte, tandis que l'une, qui a une conscience floue du caractère irrémédiable de cet acte, reste prudemment en arrière et choisit l'immobilité ; la notion de limite concrètement visible dans le paysage induit un dilemme moral et engage la réflexion sur soi-même. De même, l'héroïne de *Pamela*, prisonnière, n'ose cependant traverser le champ qui la mènerait vers la liberté, tant cette coupure avec son environnement signifierait un passage vers l'au-delà, la résolution brutale de ce problème du franchissement qui hante toutes les œuvres de femmes à cette époque. À titre de comparaison, le paysage de Charlotte Brontë n'est plus le même : il est avant tout espace offert à la sagacité de l'héroïne, défi à relever, inconnu à découvrir.

Dès lors, faut-il se contenter d'un entre-deux, se demandent toutes ces romancières ? vaut-il mieux hésiter entre deux rives plutôt que d'en choisir une au détriment de l'autre ? De ces questions découle tout un ensemble de thématiques telles que la limitation (ou plutôt l'auto-limitation), la contrainte, mais aussi l'ébauche et le surgissement de la parole : jusqu'à quel point tenir un discours n'est-il pas aussi un franchissement ? N'outrepasse-t-on pas une frontière tacite en se risquant à une parole qui, sitôt émise, ne peut être effacée ? Et de fait, la question de la persistance est également au cœur des œuvres considérées : les actes du passé se prolongent indéfiniment au fil de l'existence, à tel point que la description du monde prend souvent l'aspect d'une traque des mille et une traces du passé au sein d'un présent surdéterminé, lourd de références antérieures. La relecture, la reconsidération des paroles d'autrui, ou de celles que l'on a soi-même prononcées, occupent une place décisive : Evelina relisant une lettre prétendument de Lord Orville en pénètre progressivement les sous-entendus et aboutit finalement à une conclusion diamétralement opposée à son interprétation initiale. Dans tous les cas, la parole est comme testée : il s'agit de décider de son inanité ou de sa

validité. À chaque instant, la prise de parole est menacée par le néant, menacée de découvrir le vide qui l'habite.

Pourtant, il nous a semblé que, si cette notion de menace touchant le discours qui éclot unit la littérature des femmes de la période, toutes les femmes de lettres ne posaient pas le problème dans les mêmes termes : la plupart le limitent à une prise en compte sociale ; peu en conçoivent le caractère essentiel. Jamais les héroïnes de Fanny Burney ne réfléchissent à leurs discours par rapport à ce qu'ils révèlent de leur identité, mais toujours par rapport aux réactions qu'ils risquent de déclencher chez ceux qui les écoutent. Il faut plaire ou complaire à l'auditeur, et la relation entre soi-même et la parole n'est que secondaire, voire, la plupart du temps, absente. Pour Evelina, dans l'extrait cité plus haut, il s'agit de passer pour, non d'être, à travers son discours ; la préoccupation est purement sociale. L'identité se résume à sa vision extérieure.

Il n'en va pas de même chez d'autres femmes de lettres : Jane Austen et Madame d'Épinay représentent une profonde exception. Il serait vain d'ignorer la composante sociale dans leurs œuvres. Mais, à notre sens, il serait tout aussi vain de nier chez ces deux femmes de lettres l'existence d'un questionnement bien plus décisif tournant autour de la création : celle-ci doit-elle se contenter de reproduire des idées qui n'appartiennent pas au créateur – en l'occurrence à la créatrice ? La critique de la notion de modèle est explicite chez l'une et l'autre auteures, mais elle est inachevée ou trompeuse. La mise en évidence de la tutelle ne débouche pas sur une rupture définitive avec elle. Découvrirait-on là une dichotomie fondamentale de l'être féminin, décalé par rapport aux structures en place et en même temps forcé de s'y conformer pour s'accomplir ? Ou bien, en plus de la question sociale évidente touchant l'impossible émancipation féminine, cet envol avorté correspond-il également à une réflexion littéraire ? Les auteures veulent-elles pointer du doigt un vice inhérent à l'expression féminine qui se voit toujours rattrapée par une tradition qu'elle rejette ? Ou bien l'analyse doit-elle être plus complexe et interpréter autrement la réintégration ou la condamnation finale ?

Il naît de cette interrogation une œuvre étrangement double, qui semble ricocher sur le problème qu'elle pose et s'insérer dans une tradition tout en désignant la déception que cette immersion engendre : l'œuvre se désigne comme objet insatisfaisant et invente des stratégies pour rendre explicite ce mouvement. L'insécurité ne semble pas la caractéristique première de l'écriture austenienne : en apparence, aucune inquiétude dans ces comédies enlevées. Cependant, dès les *Juvenilia*, Austen a montré son insatisfaction face aux formes en vigueur à son époque : attaques contre les invraisemblances et passages obligés d'une littérature imitée

pour être moquée, ces nouvelles et essais témoignent de l'insuffisance des instruments employés par les auteurs que côtoie Austen, dont celle-ci – et c'est bien là le point crucial – ne semble pas prête à se détacher – par choix ou par impuissance ? Il faut débusquer les impératifs sous-jacents à la prise de parole pour en interroger la pertinence et pour discuter leur statut d'impératifs.

Austen et Madame d'Épinay n'abordent pas de thèmes radicalement nouveaux, comme si, avant que d'aborder à de nouveaux rivages, il fallait dépouiller le roman de tous les artifices qui en voilaient le sens et isoler la femme, en même temps que l'écriture employée pour la présenter et la réfléchir, de modes d'expression galvaudés. En montrant que la fréquentation de sujets nouveaux n'est peut-être pas l'objet du désir de l'une et l'autre écrivaines, nous espérons faire surgir d'elles, et notamment de Jane Austen, une image différente de celle que présentent de nombreux commentateurs : ceux-ci présentent Austen comme une sorte de prisonnière volontaire, une personne enferrée dans des conventions, dans une société, dans des réflexes, desquels elle ne peut, ne veut, ou n'ose se dégager, dont peut-être elle n'a pas conscience, qui sont en tout cas le cadet de ses soucis. Ce faisant, la figure d'une romancière conservatrice et anti-féministe, sourde à la triste condition des femmes, ne cesse d'être exposée. Malcolm Bradbury[22] résume de telles qualifications : « On déplore souvent chez elle le fait qu'elle mesurait la vie à l'aune des critères conventionnels de la classe moyenne aisée sur laquelle elle écrit et à laquelle elle appartient, ce qui limite son intérêt tout en l'excluant du roman moderne. »[23] C'est cette vision d'écrivaines anachroniques que nous visons avant tout à critiquer. En réalité, Austen, si elle ne s'affranchit pas de ces contraintes, explore leurs racines, leur présupposés, leurs sous-entendus. Est-ce pour en montrer l'absurdité, ou au contraire pour les réaffirmer envers et contre tout ? De même, Madame d'Épinay est bien frileuse dans l'introduction de thèmes inédits et dans la proclamation d'idées émancipatrices. Timidité, conservatisme, ou critique portant sur les origines des chaînes qui enferrent l'expression ? La question ne saurait être si rapidement tranchée, et cette recherche ne prétend pas parvenir à une conclusion irrécusable ; cependant, une telle reconsidération des deux personnages et de leurs œuvres apparaît nécessaire. Nous espérons, grâce à une telle entreprise, faire ressortir la différence entre les deux écrivaines et

---

[22] Malcolm Bradbury, « Jane Austen's *Emma*, *in* David Lodge (dir.), *Jane Austen,* Emma, Londres, Macmillan Press, 1968, p. 217-231.

[23] *Ibid.*, p. 218 : « *It is often complained of her that she measured life from the conventional standards of the upper middle class about which she writes and to which she belongs, and that this limits her wider relevance and 'excludes' her from the modern novel.* »

leurs contemporaines, pour lesquelles passivité, faiblesse et conservatisme sont la plupart du temps des moyens quelque peu paradoxaux de glorifier l'être féminin.

L'œuvre telle que la conçoivent et la créent les deux romancières ressemble donc à un discours qui se réprouve lui-même. Cependant, les écrivaines ne s'arrêtent pas à cette mise en scène et reportent l'attention sur la personne responsable de cette situation, à savoir le personnage romanesque, et en premier lieu l'héroïne. Celle-ci est un personnage fondamental pour toute la littérature des femmes des XVIIIe et XIXe siècles. Son aspect crucial est cependant particulièrement aigu pour Austen et Madame d'Épinay, au sens où elles entretiennent avec les héroïnes qu'elles créent des rapports difficilement qualifiables. C'est même dans la présentation des héroïnes et dans le traitement qui leur est réservé que se lisent les plus grandes particularités des deux écrivaines face à leurs contemporains : tantôt porte-parole, tantôt marionnettes, tantôt contre-exemples, tantôt au contraire *exempla*, ces personnages témoignent du caractère crucial de l'expression ; ni doubles de leurs auteurs, comme l'autobiographie l'aurait réalisé, ni totalement détachées de ceux-ci, les héroïnes participent de cette zone d'instabilité propre à nos deux écrivaines. Leurs discours sont les reflets d'un discours plus largement féminin qui peine à s'articuler ; les auteures en font un symptôme de cette éclosion douloureuse que l'on a relevée ; mais il ne s'agit pas pour elles d'utiliser ces discours pour tester leur propre capacité à s'exprimer ; il s'agit aussi de donner à voir l'hésitation qui préside à la prise de parole et les imperfections de cette expression naissante. Les discours des héroïnes sont des objets d'étude au cours desquels les auteurs se détachent entièrement de leur personnage pour inviter à prendre une distance et à analyser froidement une expression mal formée. En cela, on voit bien le double rôle de l'héroïne, tantôt médiation entre l'auteur et le lecteur – comme c'est souvent le cas au XVIIIe siècle – tantôt radicalement coupée de son créateur et objectivée dans sa fonction malaisée de locutrice.

Cette dimension particulière de la fonction des héroïnes n'est permise que parce que les deux auteures en font de grandes productrices de discours, et aussi parce que c'est par l'intermédiaire du difficile accouchement de l'expression qu'elles s'étudient et que la question de la conscience et de l'identité est posée ; en cela, elles se distinguent nettement de nombre de leurs consœurs, pour qui le discours n'est pas un enjeu majeur, contrairement à ce qu'il est pour l'épistolière principale de *Histoire de Madame de Montbrillant*, sans cesse torturée par les affres de l'élocution et de l'écriture. Soit les héroïnes du XVIIIe siècle ne s'expriment pour ainsi dire pas, soit elles maîtrisent déjà leur discours. Les héroïnes de Madame d'Épinay et d'Austen sont à l'opposé d'une telle situation : aux prises avec une expression qui risque à

tout moment de leur échapper, elles sont, tout comme les romans eux-mêmes, régulièrement menacées par l'insignifiance et le vide.

Pour autant, cette attention à l'expression d'un individu ne s'effectue pas dans l'isolement, et cette caractéristique est un trait d'union capital entre nos deux romancières : rien n'est plus loin d'elles que le monologue, la parole projetée dans l'intimité d'une intériorité repliée sur elle-même. Le dialogue, la multiplicité de discours qui se croisent comme d'infinies intersections, ces formes sont au cœur des deux œuvres considérées. Celles-ci mettent en jeu une théorie de la conversation. Le dialogue est au centre de l'espace narratif qui néglige l'action et se concentre sur ce temps de suspension événementielle que constitue l'échange direct[24]. La parole du moi est alors sous le regard de celle d'autrui, elle ne peut se dispenser de cette présence constante qui l'oblige à des adaptations, peut-être à des déformations.

Nécessairement, la propension au dialogue des deux romancières met au premier plan la confrontation entre sexes, avec cette question récurrente : l'homme est-il assuré de conserver sa domination originelle sur la femme ? Il faudra se demander si ce conflit recouvre une opposition de stratégie s'incarnant dans une différence formelle : le discours diffère-t-il en fonction du sexe de son émetteur ? Et peut-on repérer dans ces conversations des méthodes propres à l'un et l'autre sexes, qui peuvent préfigurer la victoire de l'un ou de l'autre ? Et y a-t-il effectivement victoire ? Les romancières mettent-elles au jour les fondements de la domination masculine, ou leur prise de position doit-elle s'arracher à la dualité entre les sexes pour se reporter uniquement sur la parole féminine, au-delà de la référence à celle qui lui fait face ?

Mais il nous a paru impossible de nous limiter à cette seule vision d'une guerre des sexes, nécessairement réductrice. Plus largement, c'est l'œuvre en elle-même qui, chez Madame d'Épinay et chez Austen, est le lieu d'une véritable joute : non seulement les protagonistes s'affrontent au travers de dialogues ou d'échanges épistolaires, mais le roman est l'occasion d'une confrontation entre les genres littéraires et entre les différentes manières d'écrire et de s'exprimer. Cela veut-il dire qu'autrui, l'extérieur, sont des facteurs de désordre ? Obligent-ils le discours de la romancière, ainsi que de ses personnages, à se prêter à des contorsions qui le conduisent à se pervertir ? Sont-ils au contraire (ou en même temps) une gageure, un vis-à-vis qui conduit le moi à la prise de conscience de la nécessité de se distinguer de la masse et de proposer une parole qui le représente en son entier, afin de ne pas

[24] Il est en même temps le meilleur moyen d'éviter l'action tout en écartant la sécheresse de la réflexion et du didactisme.

donner de soi l'image d'un travestissement ? Ces deux aspects sont cruciaux dans une œuvre, celle d'Austen, qui repose avant tout sur le dialogue, la mise côte à côte de voix concurrentes, et dans une autre, celle de Madame d'Épinay, où le discours écrit est la seule manière de se présenter à son entourage, et où c'est l'analyse sans cesse répétée de ce discours qui constitue la matière du roman.

Il nous a par conséquent semblé nécessaire de nous demander si l'obscurité ou l'incohérence éventuelle dans les romans de nos écrivaines n'était pas le fait, non d'une réalité insaisissable, mais d'une écriture inadaptée, qui n'arrivait pas à trouver le juste ton, la juste manière de figurer son sujet et de faire ressortir un propos particulier. Le roman épistolaire à voix multiples est-il compatible avec le portrait d'un individu ? La multiplication des points de vue est-elle un moyen de cerner tous les angles d'une identité, ou disperse-t-elle l'unité de la personnalité ? Et, chez Austen, la création sous le regard d'une tradition littéraire envahissante ne condamne-t-elle pas toute vision originale, personnelle et fouillée d'une réalité réduite à une série de clichés ? La question subsiste donc : le discours employé pour peindre ce spectacle a-t-il une valeur ? sa tâche de mettre en lumière les aspérités du réel n'est-elle pas vouée à l'échec ?

La confusion des discours chez les deux romancières témoigne peut-être davantage d'un problème touchant la finalité de ceux-ci : à trop être surchargés de tutelles extérieures, à s'enfermer dans des combats (stériles ?) avec celles-ci, ils courent le risque de perdre toute destination. Nombre de commentateurs ont ainsi dénoncé les soi-disant reniements qui parcourent l'œuvre austenienne : le ton de *Mansfield Park*, pour nombre de critiques comme Robert A. Colby, selon qui dans ce roman Austen « ne moque plus, elle édifie »[25], serait ainsi une trahison de l'esthétique de l'auteure, qui abandonnerait délibérément la moquerie pour l'édification, comme si Austen se trouvait, ici encore plus qu'ailleurs, prisonnière de son absence de choix entre deux styles antagonistes ; de même, dans les introductions de ses personnages, Austen hésite entre une technique considérée comme moderne consistant à laisser le lecteur juge de l'idée à avoir sur un protagoniste et une méthode éprouvée par ses consœurs consistant à condamner celui-ci ou à rendre explicites les défauts ou vices qui entachent son caractère – ainsi des introductions de Marianne dans *Sense and Sensibility* et d'Emma dans le roman éponyme. La même incertitude quant aux buts poursuivis par le roman

---

[25] Robert A. Colby, *Fiction With a Purpose. Major and Minor Nineteenth-Century Novels*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1967, p. 94 : « *The novelist of* Mansfield Park (…) *is no longer the mocker but the improver.* »

touche l'ouvrage de Madame d'Épinay : roman épistolaire, il semble avoir une visée morale comme celle que revendiquera plus tard Choderlos de Laclos, puisqu'il s'agit de décrire le parcours d'une jeune femme au travers des vices et vertus universels ; journal intime, il semble s'orienter vers la quête de soi à travers un processus empirique où le sujet s'interroge sur son devenir personnel à travers une série de fragments instantanés ; mélange de différents genres, il semble axé sur une entreprise expérimentale où l'écrivaine juxtapose et compare diverses voies d'expression sans en faire la synthèse.

Ces hésitations concernant l'orientation du discours sont-elles le symptôme d'un manque de maîtrise sur celui-ci ? Est-il possible de parvenir à une unité sémantique à partir du moment où prendre la plume est un acte qui réclame une assurance et un contrôle que nos deux romancières ne sont pas certaines de posséder ? L'origine viciée du discours est-elle la cause de l'aspect bancal d'une écriture qui ne sait pas se rassembler en une composition précisément définie et qui se voit de ce fait condamnée à l'incohérence ? Le roman de Madame d'Épinay est exemplaire de cette alternance entre maîtrise du discours et parte de contrôle : y alternent les lettres sans vision surplombante de la conscience et les lettres guidées par un projet explicite d'écriture fondé sur le gouvernement d'une pensée réfléchie. Ascendant sur soi-même et fuite de cette maîtrise apparaissent tour à tour.

En réalité, les deux écrivaines partagent une même conscience de l'impossibilité de leurs ambitions respectives : la seule manière de s'assurer un contrôle absolu sur la matière romanesque serait d'atteindre une expression totalement désincarnée. Or, Austen et Madame d'Épinay constatent sans cesse l'irrationalité d'un tel but, et se retrouvent irrémédiablement ancrées aux origines desquelles surgit la parole.

La question finale qu'il faudra résoudre sera de savoir si cette désincarnation impossible renvoie à un échec de la définition de soi : à partir du moment où le sujet ne parvient pas à se comprendre, toute expression est-elle impossible ? Ou l'expression qui naît porte-t-elle la marque d'une déchéance inscrite dans l'être créateur avec laquelle il faut apprendre à coexister ?

Démarche adoptée

Le principal problème documentaire rencontré au cours de notre recherche a été la répartition extrêmement inégale des commentaires sur les deux auteures étudiées : si la critique austenienne est abondante voire surabondante, les ouvrages centrés sur Madame d'Épinay sont, eux, infiniment rares ; la plupart ne concerne d'ailleurs que sa biographie, seuls

quelques-uns se penchant sur l'intérêt de son œuvre. Le premier travail a donc été d'élagage : il a fallu choisir les points que l'on étudierait à propos d'Austen, et abandonner ceux qui n'entretenaient que peu de rapport avec le sujet. C'est ainsi que les liens entre Austen et la religion, l'intelligence qu'a la romancière de l'éthique, la présence du théâtre dans l'ensemble des romans, n'ont pas retenu longtemps notre attention – même s'il est difficile de faire l'économie des controverses quant à la conception morale de la romancière.

Les ouvrages que nous avons privilégiés, et auxquels nous nous reporterons le plus régulièrement au cours de la recherche, se concentrent sur les techniques de narration chez Austen, plus particulièrement sur la figure même du narrateur, retorse sous son assurance apparente : citons A. Walton Litz[26], Denis Donoghue[27], Andrew H. Wright[28], Barbara K. Seeber[29], John Halperin[30] ; ce dernier analyse notamment la coexistence ambiguë de plusieurs voix narratives chez Austen :

> La position de l'héroïne est toujours établie comme le point de vue dans les romans de Jane Austen, mais elle est généralement englobée dans la perspective ubiquitaire, quoique parfois effacée, du narrateur. Cependant, le narrateur, malgré son omniscience, n'est pas ouvertement intrusif, et c'est pourquoi le point de vue dans *Pride and Prejudice*, peut-être pour la première fois dans l'œuvre austenienne, n'est pas "fiable"[31].

Tous ces commentateurs ont remarqué l'aspect fuyant voire trompeur du narrateur austenien. Mais aucun, à notre connaissance, n'a relié cette dérobade permanente à une faille interne à la voix narrative, ou du moins à une interrogation du narrateur sur lui-même témoignant de sa perplexité, voire de son anxiété, de la difficulté à définir un espace, une figure et un langage qui lui soient propres.

---

[26] A. Walton Litz, *Jane Austen : A Study of Her Artistic Development*, Londres, Chatto & Windus, 1965 : l'auteur remarque que le lecteur d'Austen est à peine conscient de la présence d'un narrateur qui pourtant garde un entier contrôle sur lui.

[27] Denis Donoghue, « A View of *Mansfield Park* », *in* B. C. Southam (dir.), *Critical Essays on Jane Austen*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 39-59 : selon l'auteur, la voix du narrateur est extrêmement variable d'un roman à l'autre ; dominante dans *E*, *PP* et *S*, elle est beaucoup moins présente dans les autres œuvres, laissant les faits parler d'eux-mêmes.

[28] Andrew H. Wright, *Jane Austen's Novels : A Study in Structure*, Londres, Chatto & Windus, 1953 ; l'ouvrage contient une excellente analyse sur l'oscillation et la polymorphie du narrateur austenien, tantôt humble et tantôt sentencieux, tantôt omniscient, tantôt ignorant, parfois direct, parfois oblique.

[29] Barbara K. Seeber, *General Consent in Jane Austen. A Study of Dialogism*, Montreal-Londres, Mc Gill-Queen's University Press, 2000 ; l'ouvrage analyse l'œuvre d'Austen comme une suite de discours contradictoires donnant le tableau d'un « monde polyphonique » (« *polyphonic world* », p. 32) que l'idéologie dominante cherche à étouffer.

[30] John Halperin, *The Language of Meditation. Four Studies in Nineteenth-Century Fiction*, Elms Court, Arthur H. Stockwell, 1973, p. 19-50.

[31] J. Halperin, *op. cit.*, p. 19 : « *The heroine's point of view is always established as the point of view in Austen's novels, a point of view, however, usually within the surrounding, though sometimes effaced, perspective of the ubiquitous narrator. But the narrator, despite his omniscience, is not blatantly intrusive, and this is why the point of view in* Pride and Prejudice, *for perhaps the first time in Jane Austen's work, if "unreliable".* »

Nous avons en même temps éprouvé une certaine perplexité lorsqu'il s'est agi de synthétiser les réflexions des divers commentateurs, car celles-ci sont très difficilement unifiables. En réunissant les commentaires sur une production pourtant peu prolifique, nous nous sommes aperçu que bien souvent, les contraires cohabitaient, les opinions les plus diverses se bousculaient. Ce constat, qui aurait pu être inquiétant, s'est révélé un puissant outil de travail : si les idées de l'auteure Austen étaient si difficiles à recouper, à définir, c'était que peut-être un problème global concernait la manière dont elles étaient exprimées – non pas qu'Austen n'ait aucune opinion sur quoi que ce soit, comme certains le pensent, mais peut-être qu'elle cherche à attirer l'attention sur l'inintérêt d'affirmer quoi que ce soit tant que le mode de transcription de ces assertions est bancal.

Une autre série d'ouvrages critiques a spécialement retenu notre attention, celle qui s'attache à l'analyse des genres littéraires, et de deux genres en particulier, le roman épistolaire et l'autobiographie. Le roman par lettres est en effet fondamental dans la littérature du XVIIIe siècle, même s'il fait à la fois office de modèle et de contre-modèle, du moins de maître vieilli à dépasser. La raison de son utilisation par Madame d'Épinay devra être donnée. On trouvera dans la bibliographie toutes les sources auxquelles on a recouru. Quant à l'autobiographie, ce n'est pas à proprement parler pour l'analyse des œuvres étudiées qu'il faut s'y intéresser, mais pour la distance avec laquelle les deux romancières ont décidé de considérer ce genre. Les analyses de Philippe Lejeune, de Georges Gusdorf et de Jean Rousset[32], notamment, sont à cet égard fort éclairantes et devront tenir toute leur place dans le cours de la recherche.

La démarche que nous nous proposons d'effectuer est comparatiste : le fait que Jane Austen et Madame d'Épinay ne se sont jamais connues et que la première n'a sans doute jamais lu la seconde pourrait constituer un handicap. En réalité, nous nous sommes rapidement aperçu qu'il s'agissait presque d'un avantage : l'analyse ne peut prétendre assimiler une écrivaine à l'autre, tant les écarts entre elles sont parfois évidents ; c'est ainsi que la vision du mariage, pourtant fondamentale dans le roman féminin de l'époque, ne fait pas du tout l'objet du même traitement ; il en va de même de nombreux autres sujets, comme la représentation du corps, apparemment absente chez Austen sinon pour en souligner la

---

[32] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971 ; Georges Gusdorf, *Lignes de vie*, tome I, *op. cit.*, et Georges Gusdorf, *Lignes de vie*, tome II (*Auto-bio-graphie*), Paris, Odile Jacob, 1991 ; Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essais sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973 (p. 110 : « C'est une conséquence du parti autobiographique que ce déséquilibre radical dans la balance des acteurs ; l'un est sujet, tous les autres sont objets ; on renonce d'emblée à un éclairage également réparti ; l'injustice est inhérente à cet ordre narratif, qui se présente comme un système monarchique ou solaire : un suzerain, le héros promu narrateur, et une cour de subordonnés »).

beauté (dans le cas des rivales des héroïnes plutôt que dans celui des héroïnes elles-mêmes), tandis que Louise d'Épinay l'observe sous tous les angles (corps désirable, mais aussi corps souffrant, corps malade, corps pesant qui se rappelle sans cesse à celle qui le porte). Nous avons toujours gardé à l'esprit ces divergences importantes que la réflexion n'a pas prétendu réduire.

D'autres thèmes, en revanche, se sont immédiatement imposés comme des sujets stimulants pour le rapprochement entre les deux romancières : la peinture de l'héroïne, l'importance de l'argent et le cynisme qui l'accompagne, la défaillance du modèle familial, la duplicité masculine, l'importance de la conversation (*intercourse*), tous ces sujets se retrouvent chez l'une et l'autres femmes de lettres, avec des variations certes, mais dans l'impression d'une communauté indéniable.

Les modes narratifs employés auraient pu décourager toute tentative de comparaison : si Madame d'Épinay opte pour le roman épistolaire, Austen le refuse absolument. Cependant, l'on sait qu'Austen a composé certains de ses romans sous forme de lettres : la première version de *Sense and Sensibility*, sous le titre *Elinor and Marianne*, fut rédigée sous la forme d'une correspondance entre les deux sœurs ; peut-être *Pride and Prejudice* était-il auparavant également un roman épistolaire ; enfin, *Lady Susan*, œuvre de jeunesse, est une nouvelle par lettres. Mais surtout, nous avons cru retrouver dans l'œuvre austenien une caractéristique fondamentale du roman épistolaire, à savoir la prééminence du discours et sa diffraction. La narration est fragmentée en une multitude de voix qui la prennent en charge tour à tour et présentent toutes des méthodes contrastées voire contradictoires. Laboratoire d'expériences narratives, les œuvres de Madame d'Épinay et d'Austen se rejoignent sur ce point, au-delà des formes employées.

Enfin, la comparaison n'a pas voulu faire l'économie de rapprochements élargis avec la littérature, notamment celle des femmes, du XVIIIe siècle. Il nous est apparu que la proximité entre Austen et Madame d'Épinay, en se découpant sur un vaste arrière-fond, ressortait avec plus d'évidence.

Nous avons privilégié le mode de comparaison par observation concomitante, sans pour autant négliger la manière successive : tantôt les analyses s'effectuent de façon conjointe, tantôt il est nécessaire d'étudier séparément les écrivaines pour faire ressortir aussi bien leurs particularités que leurs ressemblances.

Détermination du corpus

Les limites chronologiques de la recherche ne posent théoriquement aucune difficulté : le mouvement massif des femmes vers la littérature progresse tout au long du XVIIIe siècle, mais c'est à partir de 1750 qu'il prend toute son ampleur (Philippe Séjourné désigne l'année 1740 comme celle qui voit la disparition définitive des romans héroïques et pastoraux). Les ouvrages auxquels il sera fait référence sont par conséquent issus en majorité de la deuxième moitié du siècle, tandis que l'on peut proposer la date de 1830 comme extrême opposé : Christine Planté[33] y voit une rupture en ce que s'y esquisse un premier mouvement d'émancipation, qui va aboutir à une reconsidération des principes et des buts en fonction desquels les auteurs féminins forgent leur production. Jane Austen étant morte en 1817, cette limite est en outre parfaitement adaptée à son étude.

Cependant, on ne s'interdira pas quelques dérogations à ces règles : l'écriture des femmes ne présente pas de fracture déterminante au XVIIIe siècle, aussi est-il loisible, et même parfois nécessaire, de faire référence à des œuvres antérieures à 1750 – la seule exigence étant de ne pas remonter au-delà du XVIIIe siècle. De même, des traces caractéristiques de la littérature des femmes se retrouvent dans certaines œuvres tardives, même si ce n'est que rarement : si les sœurs Brontë ne sont mentionnées que pour faire ressortir la distance qui les séparent de Madame d'Épinay ou d'Austen, les ouvrages d'une écrivaine comme Elizabeth Gaskell (1810-1866), bien qu'elle fût une grande amie de Charlotte Brontë, présentent des similitudes remarquables avec les romans féminins du XVIIIe siècle, et doivent être analysés dans la perspective de cette continuité.

En ce qui concerne les deux femmes de lettres spécifiquement étudiées, leur rapprochement s'est opéré à travers leur production romanesque : les traités pédagogiques de Madame d'Épinay, ses recueils de textes autobiographiques, la correspondance de l'une ou l'autre écrivaine, ne seront utilisés que marginalement, ou comme preuves supplémentaires de ce que montrent déjà les romans. Seul *Histoire de Madame de Montbrillant* peut être qualifié d'ouvrage de fiction dans la production de Louise d'Épinay – sa désignation comme autofiction mérite d'être discutée. Quant à Jane Austen, ce sont ses six romans principaux qui retiendront l'attention : il s'agit de *Sense and Sensibility* (1811), de *Pride and Prejudice* (1813), de *Mansfield Park* (1814), de *Emma* (1815), de *Persuasion* (1817) et de *Northanger*

---

[33] C. Planté, *La petite sœur de Balzac, op. cit.*

Abbey (1817) ; ses ouvrages de jeunesse, les *Juvenilia* ainsi que la nouvelle *Lady Susan*, de même que ses romans inachevés, *The Watsons* et *Sanditon*, constitueront des références secondaires – ils ne font d'ailleurs que redoubler, souvent plus explicitement encore, les traits principaux des romans majeurs.

Précisions pratiques : traductions et choix stylistiques

La quasi totalité des ouvrages critiques ne sont pas traduits : lus dans la langue d'origine, ils ont été traduits par nos soins – il ne sera pas systématiquement répété en note qu'il s'agit de notre traduction, ce que l'absence de référence à une quelconque traduction suffira à indiquer.

Concernant les sources primaires, il n'y a guère que les ouvrages de Jane Austen à avoir été traduits en français. Nous nous sommes servi de l'édition Omnibus, mais il est sorti récemment une nouvelle traduction dans la collection Pléiade (*Raison et sentiments* y est rebaptisé *Le cœur et la raison*), qui, pour l'avoir rapidement parcourue, nous semble désormais supérieure. Quant aux autres romans anglais du XVIIIe siècle, ils n'ont pas, pour la plupart d'entre eux, bénéficié d'une traduction, ou alors il s'agit de traductions très anciennes, généralement fort libres et peu utilisables ; c'est donc systématiquement notre traduction qui est proposée. Il nous semble qu'il ne saurait être trop urgent de traduire de nombreuses œuvres injustement méconnues ou oubliées.

En ce qui concerne les œuvres en anglais, le plus souvent, c'est la présentation d'usage qui a été suivie : la traduction de l'extrait est proposée dans le corps du texte et le texte original est présenté en note. Cependant, dans un certain nombre de cas, nous avons préféré présenter l'original dans le corps du texte et rejeter en note la traduction : il s'agit alors d'attirer l'attention sur un trait formel de l'extrait, que la traduction fait disparaître.

La terminologie de certains termes et expressions a suscité quelques dilemmes que nous avons résolus de la manière suivante : il a été décidé de suivre l'usage nouvellement établi et de ne pas reculer devant les mots « auteure » et « écrivaine » – nous aurions cependant préféré le terme « autrice », qui nous semble plus acceptable grammaticalement et que Restif de la Bretonne emploie, même si c'est pour le moquer, dans *La paysanne pervertie* ; mais ce terme a disparu aujourd'hui. L'expression « œuvre austenienne », « roman austenien » ou « personnage austenien » ne signifie pas « œuvre inspirée par Jane Austen » ni « personnage proche de ceux créés par Jane Austen », mais bien « œuvre de Jane Austen » ou « personnage inventé par Jane Austen », et ce tout au long de l'étude. Enfin, à l'instar de

l'usage touchant les écrivains, il a généralement été décidé de limiter la mention d'une écrivaine à son seul nom de famille : Jane Austen deviendra la plupart du temps Austen, Marie-Jeanne Riccoboni et Frances Burney deviendront Riccoboni et Burney. Pour les écrivaines plus connues sous l'appellation « Madame de… », l'euphonie a décidé au cas par cas de la mention finale.

Voici enfin les abréviations utilisées en note pour les éditions de Jane Austen et de Madame d'Épinay :

Éditions originales de Jane Austen
NA : *Northanger Abbey*
SS : *Sense and Sensibility*
PP : *Pride and Prejudice*
E : *Emma*
MP : *Mansfield Park*
P : *Persuasion*
J : *Juvenilia*
S : *Sanditon*
TW : *The Watsons*
LS : *Lady Susan*

Traductions françaises de Jane Austen
R1 : Jane Austen, *Romans 1* (*Raisons et sentiments*, *Orgueil et préjugés*, *Emma*, *Lady Susan*)
R2 : Jane Austen, *Romans 2* (*Northanger Abbey*, *Mansfield Park*, *Persuasion*, *Les Watson*, *Sanditon*)

Édition originale de Madame d'Épinay
Montbrillant : Madame d'Épinay, *Histoire de Madame de Montbrillant*

PREMIÈRE PARTIE. AU-DELÀ DES GENRES : JANE AUSTEN, MADAME D'ÉPINAY ET LA CRITIQUE DU ROMAN SENTIMENTAL

INTRODUCTION

À l'origine des œuvres de Samuel Richardson, de Fanny Burney ou de Marie-Jeanne Riccoboni, on trouve une même foi dans les capacités de l'écriture : acte qui confère une dignité et ouvre à la compréhension de soi-même, qui permet de représenter le monde et d'en capter les sinuosités, grâce auquel la transmission de valeurs et de toute une conception du monde est rendue aisée, le fait d'écrire ne provoque nulle répulsion. Certes, il est une gageure, une entreprise ardue ne tolérant aucune faiblesse, mais grâce à lui, l'auteur transmet des valeurs tout en les gravant d'une manière indélébile sur le papier. Evelina découvre les vices du monde en les couchant sur ses lettres, Clarissa expose sa ferveur et transforme l'écriture en un don de soi parallèle au sacrifice qu'elle accomplit en s'immolant sur l'autel de la vertu, Miss Jenny se proclame seule dépositaire du sens de son existence et seule habilitée à juger celle-ci.

Il semble qu'il n'en va pas tout à fait de même dans les œuvres de Jane Austen et de Madame d'Épinay. Non que le sens de celles-ci soit laissé à l'appréciation de chacun faute d'en faire ressortir un par l'écriture. Mais les deux femmes de lettres couchent sur le papier une infinité de petites déviances, mettent au jour une multiplicité de zones glissantes sur lesquelles s'engage celui qui écrit. Sitôt arrachée à son père, Émilie de Gondrecourt voit se multiplier sur son chemin les obstacles qui la font douter d'elle-même, et plus généralement de la fiabilité de son écriture : sait-elle s'exprimer ? le sens et le style de ses phrases n'est-il pas périmé sitôt qu'il se manifeste ? la diffraction des épistoliers est-elle une manière de traquer la réalité dans ses moindres recoins, ou une façon d'admettre que celle-ci est irréductible à une voix et doit passer par une diversité d'émetteurs, au risque de renoncer à toute vérité dernière ? De la même manière, Austen met en scène, et ce dès ses premiers essais romanesques, la catastrophe qui guette une littérature pataude, engoncée dans des clichés inaptes à rendre compte d'un réel changeant. Dès « Frederic and Elfrida », la succession d'aventures caractéristique de la littérature du début du XVIIIe siècle est enflée jusqu'au grotesque, les conventions du dialogue amoureux sont mises à nu (Charlotte, l'héroïne non éponyme de la nouvelle, accorde sa main à deux prétendants successifs sans se rendre compte de sa méprise, et se suicide aussitôt pour abréger sa honte). Et ce retournement des motifs romanesques hérités de la tradition se poursuit tout au long de son œuvre, de *Northanger*

Abbey à *Persuasion*, tout en s'affinant : les pastiches de la jeunesse laissent place à une réflexion sur une reprise des stéréotypes qui vise à rendre le lecteur conscient de ce détournement perpétuel et à s'interroger sur sa fonction.

Les ouvrages d'Austen et de Louise d'Épinay s'ancrent dans une *insatisfaction* commune face à des moyens littéraires jugés insuffisants, vieillots, répétitifs ou traîtres à une représentation fidèle de l'existence. Dès lors, pourquoi continuer à écrire sous la houlette d'une tradition dont on a si tôt proclamé l'obsolescence ? Quel intérêt y a-t-il à poursuivre sur une voie déjà tracée, même si c'est dans le but de la caricaturer ? Pourquoi risquer de donner à toute sa production l'aspect d'un échec, d'une incapacité au renouvellement ?

Serait-ce que l'on est en présence – si étrange que cela puisse paraître dans le cas de Madame d'Épinay – d'œuvres qui n'ont pas compris, ou pas accepté, les Lumières, et le travail de rénovation formelle que celles-ci ont entamé ? De fait, Austen est héritière d'une tradition conservatrice dans les rangs de laquelle on trouve des écrivains dits anti-jacobins (Hannah More, Frances Burney, Samuel Richardson…), rétifs aux idées émancipatrices prônées par certains de leurs contemporains. Pourtant, des écrivains de l'autre bord ont eux aussi apporté leur contribution à cette littérature itérative, dont doit être immédiatement reconnaissable l'appartenance à un vaste courant – on peut penser à Charlotte Smith ou à Mary Wollstonecraft, pour ne rien dire d'auteurs français comme Marie-Jeanne Riccoboni. L'incompréhension voire le refus des Lumières doivent-ils constituer la seule explication de cette réticence, peut-être de cette appréhension, à abandonner une tradition désuète ?

Comment interpréter cette insatisfaction, pierre de touche commune aux romans de Madame d'Épinay et d'Austen ? Faut-il y voir le simple effet d'un renoncement à toute quête littéraire approfondie, ou porte-t-elle les germes d'une contestation suivie susceptible de nourrir l'œuvre entier de ces artistes ? Et sur quoi s'exercerait alors cette contestation ? Quelles en seraient les limites ? Enfin, peut-on grâce à elle ébaucher une première définition des objectifs littéraires de l'une et l'autre écrivaines, dont le ciment serait ce vice interne initial sur lequel s'édifie la fiction ?

CHAPITRE I. Les femmes de lettres et la pétrification du temps

Introduction

Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, dans leur monumentale étude des femmes de lettres des XVIIIe et XIXe siècles, remarquent que, s'il existe bien une tradition littéraire féminine, celle-ci n'apparaît que comme un ricochet des figures popularisées et décidées par les hommes : dans la culture occidentale, l'homme est un père qui procrée avec son crayon comme avec son pénis, et à ce titre, la femme est toujours engendrée par l'homme : « En une suite de mots par Lui prononcés, Elle a connu son verdict : condamnée, incarcérée, piégée par un acte d'accusation rédigé en forme d'ode à sa gloire. »[1]

Les hommes ont créé des images pour décrire la femme et ont ainsi dénié à celle-ci la possibilité, et plus encore le désir, de produire des images qui lui soient propres. Ce tableau fort noir est-il systématiquement applicable aux œuvres de femmes du XVIIIe siècle finissant ?

Le fait est que cette pléiade d'ouvrages semble bien mettre en place un arsenal de motifs dans lesquels le respect de lois tacites forgées par les hommes est prépondérant. Quelles sont les causes de cette obédience systématique ? Celle-ci est-elle imposée à des femmes incapables de trouver des modes d'expression personnels, ou est-elle volontairement prise en charge par des écrivaines pour lesquelles la perpétuation de codes offre une voie d'accès à un domaine qui leur est étranger ? Cette reproduction est-elle intégrale ou peut-on percevoir des variations par rapport à un schéma implicite, grâce auxquelles l'imitation ne serait que superficielle voire factice ?

La réflexion doit s'organiser autour de deux pôles. Le premier est l'organisation générale des ouvrages : est-elle entièrement dépendante des formes que les hommes ont fait éclore ? Le second concerne la représentation des femmes en particulier, dont l'héroïne est l'emblème : une figuration particulière de la femme est-elle proposée, ou celle-ci s'effectue-t-elle sous le regard et sous l'autorité des hommes de lettres ?

De nombreuses distinctions existent pour répartir les romans de la fin du XVIIIe siècle en catégories, en fonction d'axes de lecture variés dont les plus courants s'appuient sur le

---

[1] S. M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, p. 13 : « *As a sort of "sentence" man has spoken, she has herself been "sentenced" : fates, jailed, for he has both "indited" her and "indicted" her.* »

rapport à la sensibilité comme faculté nuisible ou formatrice, sur le refus ou la défense des idées pré-révolutionnaires, sur l'imitation ou la déformation de la réalité. Ces classifications sont toutes pertinentes, mais reposent, à des degrés divers, sur une analyse de la littérature de l'époque comme attente, accompagnement ou rejet du mouvement des Lumières. La question est de savoir quels romans ont présagé ou escorté le développement de ce mouvement, quels autres l'ont manqué, condamné ou expulsé. Une romancière telle que Mary Wollstonecraft, parce qu'elle adopte les vues rousseauistes d'une aptitude particulière de l'esprit sensible à la compréhension du monde, est classée comme révolutionnaire ; Frances Brooke, qui refuse à l'héroïne de *The Excursion* l'émancipation par l'écriture et lui substitue un beau mariage, est rangée dans le camp des opposants aux Lumières ; de même pour Ann Radcliffe qui, s'éloignant de la stricte adhérence au réel, fait ressurgir les abysses inquiétants du gothique avant d'achever ses romans sur la vision idyllique d'une vie pastorale : un tel oubli du réalisme rejette cette auteure dans le passéisme et l'éloigne des idées de son époque. De semblables conclusions ne sont guère contestables, mais elles correspondent à une politisation de la littérature, à une vision de celle-ci par le seul prisme du renouvellement de la pensée associé au mouvement des Lumières, puis à la Révolution. Tandis que certains ouvrages épousent cette libération de l'esprit, les autres, volontairement ou inconsciemment, demeurent à l'écart du renouveau. Sans nier l'efficacité théorique de cette bipolarisation, il est possible d'en chercher une autre qui ne soit plus orientée uniquement autour d'un courant de pensée inscrit dans l'historicité, mais qui s'articule sur l'architecture des ouvrages considérés, leur manière d'accoucher d'une forme, de choisir une silhouette particulière, et qui ferait surgir une nouvelle frontière entre les productions romanesques de l'époque.

La traditionnelle distinction entre romans jacobins et romans anti-jacobins, fort employée à propos du XVIIIe siècle anglais, donne-t-elle lieu à des formes différentes ? Est-ce leur proximité ou leur éloignement par rapport aux idées des Lumières qui amène les auteurs français à adopter des modes d'écriture particuliers ? Ou peut-on, parallèlement à ces désaccords idéologiques, trouver une autre ligne de partage, assise elle sur une étude tout autant formelle que thématique, plutôt que politique ?

Il n'est pas question de proposer une définition du roman à l'époque des Lumières, mais de repérer des caractéristiques par lesquelles s'effectue une polarisation de la production romanesque, selon deux axes principaux : la polarisation se retrouverait de part et d'autre de la Manche, et s'articule sur le postulat d'une différenciation entre romans masculins et féminins. Le but n'est pas d'arriver aussitôt à la découverte d'une écriture féminine, mais de

s'interroger sur l'existence de spécificités n'appartenant qu'à l'un des deux sexes et qui l'éloignent, consciemment ou non, de son vis-à-vis.

1. Le roman après le *romance*

Il est couramment admis que les derniers feux du roman héroïque s'éteignent aux alentours de 1740 ; cette date de convention peut être reprise si l'on se permet quelques incursions jusqu'en 1730, des auteurs tels que Marivaux, Prévost et Crébillon fils partageant les traits principaux des romans de la seconde moitié du siècle.

Le traitement de l'espace et du temps est-il altéré par l'abandon de la romance héroïque ? Pour tout un ensemble de romans, le monde reste un lieu fait pour être parcouru, découvert, exploré, ce qui se traduit par le périple de personnages au sein d'un univers offert à l'investigation : héritage du picaresque, le voyage est un thème que l'on trouve aussi bien chez Prévost avec *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, chez Diderot avec *Jacques le fataliste et son maître*, chez Voltaire avec *Candide*, que chez Fielding avec *Tom Jones*, Smollett avec *The Expedition of Humphrey Clinker*, ou que chez Swift avec *Gulliver's Travels* ; Saint-Preux, héros de *Julie ou la nouvelle Héloïse*, réalise même un tour du monde, que le roman, il est vrai, élude. L'espace n'existe alors que par extensions successives, découverte permanente, et cette amplification est le signe de la diversité du monde : les voyageurs en effet ne rencontrent pas une uniformité universelle, mais des fragments épars, des singularités irréductibles, voire une étrangeté radicale (ainsi de l'ermite de *Tom Jones*, exclu social volontaire). Le but est de ne pas se cantonner à la connaissance de l'identique mais de se lancer en quête de l'altérité, du moins du différent, qui correspond toujours à l'éloigné ; la rupture avec le milieu d'origine, avec l'environnement familier, est nécessaire pour une juste perception du monde, préalable à la détermination de la position de l'homme dans celui-ci. Parallèlement à cette importance du voyage, qui confronte l'homme aux limitations de sa connaissance, l'exotisme peut revêtir également cette fonction d'approche de réalités méconnues, comme le montre *Les bijoux indiscrets* de Diderot, passage par un Orient lascif pour comprendre les tabous de l'Occident et proposer une nouvelle idée de l'amour et du plaisir. Le socle commun est l'impossibilité de se contenter du même, le désir de dépasser une appréhension tronquée de l'espace qui réduirait celui-ci à une proximité sécurisante. Ce besoin d'essor contient évidemment un risque, celui de la perte de soi-même, qu'éprouve et qu'en définitive fuit Tom Jones face à l'ermite, mais le savoir sur soi passe par cette périlleuse extension du regard, par ce dépassement volontariste de frontières artificielles. On constate ici

l'influence du cosmopolitisme et des récits de voyage qui repoussent les frontières et donnent l'aperçu d'un monde élargi grâce auquel la connaissance peut s'étendre.

La temporalité subit elle aussi les conséquences de ce rejet de la facilité et de la complaisance dans le ressassement de l'identique : la monotonie du flux temporel est fréquemment rompue, toute représentation monocorde du flux temporel écartée. Les analepses se multiplient, les ellipses également (plusieurs années dans *Julie ou la nouvelle Héloïse*), les ruptures de rythme sont légion : *Jacques le fataliste et son maître* procède par brusques accélérations, sortes de précipitation inopinée du récit, *Tom Jones* accumule les retournements finaux de situations dans un déluge événementiel ; tous ces procédés contribuent à distordre la chronologie, à bouleverser l'écoulement temporel. Certes, bien des romans ne brutalisent aucunement la linéarité, mais il est indéniable que le temps devient un enjeu du discours romanesque et que la transgression de sa fluidité est permise et même flattée.

Cette perturbation de la tranquillité rythmique a pour corollaire la place centrale donnée à l'événement : là où certains romans, guidés par *La princesse de Clèves*, tendaient à minimiser celui-ci, les romans considérés redonnent toute sa grandeur au romanesque, additionnant les incidents, revirements, péripéties et autres effets de surprise. Voyage suppose aventure, et celle-ci est au cœur de la plupart des œuvres. Le romanesque est mis sur le devant de la scène, non plus dans le déchaînement stéréotypé des romans héroïques, où l'action répondait à des conventions et était incluse dans un programme de hauts faits défini par avance et valable pour l'ensemble du genre, mais dans le rayonnement du désordre, non pas dans la visée de construire une image attendue de l'héroïsme, mais pour mettre en scène un univers chaotique, dont tout point de référence a été effacé ; l'événement était dans les romans antécédents intégré à un parcours et en ce sens mettait à l'épreuve l'héroïsme des personnages principaux (et cela est tout aussi vrai pour les romans de chevalerie que pour *La princesse de Clèves*, série de tests qui éprouvent la fidélité de l'héroïne) ; désormais, l'événement apparaît avant tout comme l'irruption de l'inattendu dans le flux temporel, une réalité remarquable par sa brusquerie, par la fracture qu'elle trace dans l'horizon chronologique : c'est son caractère de brisure qui prime, non son inscription dans le cours normal des choses ni son intérêt pédagogique par rapport à la formation du héros – ainsi en est-il du hasard qui marque tous les incidents de *Jacques le fataliste et son maître*, de la péripétie finale qui rompt la douce fluidité de *Julie ou la nouvelle Héloïse*. En une posture résolument anti-théâtrale, les décors sont multipliés et le mouvement privilégié au travers d'une superposition d'événements qui chaque fois remettent en cause l'ordonnancement de la succession temporelle. La norme n'est

présentée que pour être bousculée. Les événements présentés sont d'ordre multiple, touchent des domaines aussi divers que l'amour, la tentation, les pérégrinations ou la religion – là où la foi représentait l'une des vertus traditionnelles du héros chevaleresque, la religion est désormais présentée comme un thème problématique, ainsi dans *La religieuse*. Nul domaine n'est à l'abri d'un brusque changement de situation, n'est donc apte à fournir une règle, un angle d'approche constant de la réalité, car chacun est susceptible d'être à tout moment remis en cause, sorti de son axe. Ce qui domine est l'instabilité de l'univers et la tension qui en découle, cette réorientation permanente engageant le regard que l'on pose sur le monde à une vigilance de tous les instants.

Si bien que cette rectification perpétuelle de la perspective, voire du sens, aboutit à une littérature souvent décentrée, sans point de fuite apparent. Une temporalité qui procède à un jeu de saute-mouton, un espace incertain, l'épiphanie du fortuit et de l'inattendu, tels sont les symptômes d'un désordre généralisé qui ne cesse de prendre de la vigueur au cours du siècle pour aboutir au récit débridé de Diderot et à la polyphonie fragmentaire de Laclos. Au héros errant de Marivaux et de Crébillon fils, qui dérive d'un lieu à l'autre (*La vie de Marianne*), d'un état social à l'autre (*Le paysan parvenu*), d'une femme à l'autre (*Les égarements du cœur et de l'esprit*), succède le récit errant, qui n'hésite plus à s'écarter d'une supposée ligne directrice pour suivre un cours ondoyant, fertile en digressions et déviations qui mettent à mal l'ordonnancement et la linéarité de la narration : *Julie ou la nouvelle Héloïse*, débuté en roman sentimental, se mue en utopie et en roman d'éducation avant de replonger dans un sentimentalisme effréné qui met en doute la portée et la pertinence de la partie précédente. Le récit se nourrit de l'écart par rapport aux attentes du lecteur, plaçant celui-ci dans l'instabilité, à l'instar de ce monde fuyant dont l'apprentissage requiert un itinéraire fluctuant, naviguant dans les détours.

De telles caractéristiques engagent une certaine manière de concevoir la narration : celle-ci ne procède plus simplement du développement continu d'une histoire, elle se ramifie, se pluralise. Le procédé d'enchâssement devient ainsi extrêmement courant ; il n'est plus, comme dans *Gil Blas*, accumulation de mini-récits comme autant de petites scènes exemplaires ou divertissantes, ni même, comme dans *Don Quichotte*, épiphanie de la rencontre qui mettait en relief un aspect de la folie du héros et s'intégrait à la démonstration d'ensemble de l'ouvrage ; il est désormais empiètement des histoires secondaires sur l'histoire principale, enchevêtrement de récits concurrents dessinant une image complexe du monde. Du picaresque, le roman de l'ouverture retient les notions centrales de rencontre et de périple, mais il en élimine le découpage par scènes au profit d'un débridement du récit, d'une

figuration anarchique du passage du temps, où l'événement se caractérise par son surgissement impromptu, son imprévisibilité. L'univers ne se réduit pas à une simpliste unicité, il résulte de l'intrication de la multitude, repose sur l'immixtion permanente de l'extérieur sur l'identité personnelle. En termes romanesques, le héros se voit contester son exclusivité, son statut de figure centrale et indépendante : l'histoire de l'héroïne dans *La vie de Marianne* de Marivaux est interrompue et recouverte par celle de Mademoiselle de Tervire, au même titre que celle de Pauline dans *Les malheurs de l'amour* de Madame de Tencin[2], ou que celle du héros de *Les égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils ; *Jacques le fataliste et son maître* repose sur le principe même de l'imbrication, qui devient l'enjeu majeur de l'œuvre, une narration étant contestée par une autre qui relève d'une technique différente (c'est ce sur quoi s'attarde l'épisode de Madame de La Pommeraye) ; *Les liaisons dangereuses* de Laclos utilise l'épistolarité pour démultiplier les histoires et les personnages principaux, refusant de laisser entendre une voix unique, que ce soit celle du héros ou celle du narrateur. Le récit principal est donc envahi par les récits annexes, dans une polyphonie narrative qui aboutit à un décentrage du roman.

La mise en concurrence des récits, le déploiement du regard, l'absence d'ancrage précis du récit, concourent à rejeter toute constriction de la narration : au lieu de parvenir à une harmonie finale qui réunit tous les chemins de traverse pris par l'histoire, nombre de romans se refusent à opérer une synthèse, ne parviennent à aucune évidence dernière : c'est ce que semble indiquer la discussion sur la manière de raconter dans *Jacques le fataliste et son maître*, où deux opinions s'affrontent sans qu'une synthèse soit prononcée, ou ce que désigne encore la clôture d'une œuvre telle que *Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost, qui se refuse à livrer une vérité définitive sur la conduite de son héroïne et s'achève sur un point d'interrogation : même *Manon Lescaut* n'explicite pas le retournement ultime de son personnage éponyme. Dans cette absence de fermeture finale peut se lire une métaphore de la nouvelle attitude manifestée par tous ces auteurs, qui préfèrent l'exploration de sentiers détournés au retour perpétuel sur la même route. L'essor, le déploiement, dénient toute pertinence à la constriction, perçue comme une trahison, une déformation du réel.

Par bien des points, ces romans se caractérisent par l'extension, une tension vers l'incertain et l'inconnu, bref par une dilution de la notion de centre, du moins par un éloignement par rapport à lui, le centre étant entendu comme ce point de réunion qui rassemble en un tout homogène la dissémination sémiotique générée par le roman. C'est

---

[2] On voit que la répartition des romans fermés et ouverts selon le sexe n'est pas absolument rigide.

pourquoi nous qualifierons ces œuvres d'*excentriques*. Mais tous les romans du XVIIIe siècle ne ressortissent pas à cette rapide caractérisation. Il en existe qui lui sont même diamétralement inverses, et dont le trait premier est au contraire le respect d'un point nodal, de bordures définies et infranchissables.

2. Une contraction de la narration

Un nombre certain de romans ne s'aventurent pas au-delà de limites précises, ne rendent pas compte d'horizons distants, pas plus au niveau du sujet traité que du point de vue de la forme. Zone géographique, type de personnages, sentiments mis en jeu, mais aussi traitement du récit, toutes ces données font signe vers un canevas rigide qui impose une silhouette commune. De tels romans ne vont pas au-delà des sphères du connu et du maîtrisé, ou du moins du connaissable et du maîtrisable. Est-ce la raison pour laquelle ces ouvrages sont presque exclusivement écrits par un seul des deux sexes, en l'occurrence le sexe féminin ? Les femmes y déploient-elles les ressources qu'un mode de vie semblable leur a inculquées, et que leurs homologues masculins ne partagent pas ?[3]

Pierre Fauchery remarque que la fiction féminine de l'époque met en avant les valeurs de permanence et d'immutabilité, tandis que les représentations de la femme elle-même l'entourent d'une gangue, d'une « coquille » dont elle ne doit pas s'extraire sous peine de briser une fragile harmonie[4]. Plus généralement, la restriction imposée au paysage parcouru par les romans écrits par des femmes a été largement déplorée, aussi bien au nom de l'incomplétude dont souffre alors la figuration du réel que de la frilosité dont font preuve des écrivaines promptes à admettre la limitation de leurs existences[5], à tel point que c'est la valeur voire la nature de ces romans qui en est venue à être contestée : la réduction de la sphère dépeinte est-elle une trahison de la forme éminemment libre qu'est le roman ?[6]

---

[3] Pour un indice éclairant, J. M. S. Tompkins (*op. cit.*) remarque que ce sont surtout les femmes de lettres anglaises qui établissent des traductions de leurs consœurs françaises (notamment Marie-Jeanne Riccoboni).

[4] P. Fauchery, *op. cit.*, p. 696 : « Il semble que le rayonnement de la femme imaginaire s'exerce en impulsions concentriques, à partir du noyau de son moi, et s'étende de proche en proche sur un royaume familier, dont l'extension ne dépasse pas néanmoins sa portée. »

[5] C'est ce que dit Edward Fitzgerald de Jane Austen : « *She is capital as far as she goes : but she never goes out of the Parlour.* » (« Aussi loin qu'elle aille, ce qu'elle dit est essentiel ; mais elle ne sort jamais du salon. » ; cité par Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 109).

[6] Comme l'écrit Queenie Dorothy Leavis (*Collected Essays*, tome I, Cambridge, Cambridge University Press, p. 30) : « *The society which is Jane Austen's subject-matter has been thought by some too civilized, narrow and restricted emotionally to allow the highest success in the creative form of literature that is the novel.* » (« La société qui constitue le sujet de Jane Austen a été considérée par certains comme trop

Cette question en amène une autre : ces œuvres qui à première vue peuvent être regroupées dans un même ensemble sont-elles uniquement le résultat d'une éducation commune au sexe féminin, le fruit de réalités sociales, ou bien faut-il y voir l'existence d'un même projet littéraire, dont le fondement serait le refus du lointain, du franchissement, plus généralement du désordre ?

Aucune éducation, si semblable soit-elle d'un groupe à l'autre, ne saurait expliquer l'identité d'écritures particulières. Or, les procédés romanesques mis en œuvre par les auteurs de ces ouvrages, sans être absolument analogues, se recoupent et sont tout à fait comparables. Il faudrait donc voir dans ces équivalences, soit le signe d'une contrainte initiale que toutes ces œuvres respectent et dont elles appliquent les impératifs, soit la preuve de préoccupations littéraires communes à tous leurs auteurs. La résolution de cette alternative est-elle possible ?

Le Cinderella plot *et le modèle richardsonien*

Il n'existe pas de convention explicite ni de règle impérative dictant la mise en forme d'un roman ; cependant, des traits communs à une production féminine pléthorique sont aisément reconnaissables, et ce d'autant plus que les écrivaines de l'époque ont profité d'un lectorat nombreux, friand du mode richardsonien apparu avec *Pamela ou la vertu récompensée*. Avec ce roman et ceux qui lui ont succédé (*Clarissa Harlowe*, *Sir Charles Grandison*), Richardson met au point une construction narrative et se penche sur des sujets qui sont aussitôt repris et forment l'armature de toute une série de fictions appelées à perpétuer ce modèle initial. On s'en aperçoit aussi bien au niveau de la structure que des thèmes : le *Cinderella plot* domine, entrée d'une jeune fille dans le monde et voyage dans une sorte d'équivalent moral de la Carte du Tendre que l'on pourrait nommer Carte de la Vertu, dont le point d'arrivée est l'heureux mariage. La linéarité doit être scrupuleusement respectée pour rendre les étapes du parcours reconnaissables, ainsi qu'un style *legato* qui repousse l'ellipse afin de préserver la continuité et la logique du cheminement personnel ; de même, le lecteur doit identifier les embûches rencontrées par le personnage principal dans son édification intérieure, et que matérialisent différents personnages (le libertin, la fausse confidente, le coureur de dots, l'indigne mère adoptive…) ou différents lieux (le château gothique comme lieu de la lubricité, la salle de bal comme tentation de l'orgueil, la plaine ouverte comme abandon au désir masculin…). À chaque fois, ces obstacles sont contrebalancés par des adjuvants qui, eux, représentent le cercle vertueux dans lequel

---

civilisée, étroite et émotionnellement restreinte pour assurer à cette œuvre le succès le plus élevé dans cette forme littéraire créative qu'est le roman. »).

l'héroïne doit se laisser entraîner : l'amie de cœur s'oppose à la fausse confidente, le futur mari anéantit la puissance du libertin, la chambre privée est un rempart à l'expansion débridée de la chair…

Ce canevas narratif est hostile à toute intervention déstabilisatrice : toute remise en cause est suspecte, le but étant de sauvegarder une manière de voir le monde et d'en rendre compte. Cette littérature est globalement hostile au cosmopolitisme : autant Voltaire et Diderot louent le système et la littérature britanniques, autant l'entourage de Richardson critique le goût français et plus généralement l'esprit dissolu qui règne chez les nations étrangères[7]. Dans cette optique, la perturbation, qui représente l'éventualité de la dégradation voire de la dénaturation, doit être chassée avec vigueur, comme le sont les intrus Crawford à la fin de *Mansfield Park*, réaffirmation de l'ordre ancien un temps menacé qui prend la forme d'une purification et d'un congé donné à l'étranger, à celui qui vient du dehors. On voit cependant ce qui distingue cette purification de la catharsis tragique : Œdipe n'est pas l'étranger, il est au contraire ce mal interne, cette souillure intrinsèque qui ronge Thèbes ; le *pharmakos*, dont l'expulsion régénère périodiquement la cité, provient toujours du dedans ; la parole tragique est donc antithétique de celle du roman immobile, pour lequel la pureté intrinsèque est une donnée de départ, et n'est menacée que par des interventions extérieures. Ces romans sont résolument inassimilables à une parole tragique qui, elle, traque la faute dans les profondeurs de l'identité, dans l'intimité la plus prochaine ; la faute et la crise sont au contraire importées dans les romans considérés, non pas impuretés initiales qui remettraient en cause la nature même du monde connu, mais incidents de parcours ne menaçant pas les fondations de l'édifice. Le personnage de l'étranger est pour cette raison ordinairement suspect, lui qui apporte la possibilité du changement, et donc, en mauvaise part, de la dégradation : *Evelina* s'ouvre sur l'irruption de Madame Duval, une Française venue arracher l'héroïne à son environnement, nantie de sa brutalité, de son inattention aux préceptes moraux, et de son expression défaillante, qui tache la langue anglaise de termes français (« *Ma foi* », « *pardie* », qui reviennent comme des leitmotive) et multiplie les barbarismes et solécismes[8]. Mais cette figure de l'extranéité ne se résume pas aux seuls personnages, elle recouvre tous les aspects de l'existence, notamment en ce qui concerne la réflexion sur la

---

[7] Le plus célèbre exemple en est la tirade d'Henry Tilney dans *Northanger Abbey* de Jane Austen où il oppose la sérénité de la nation anglaise à la licence et aux périls qui sévissent au-delà de la Manche.

[8] Citons un exemple parmi bien d'autres : « *Well, the worse pickle we was in, so much the worser in you not to help us, for you knowed where we was fast enough (…)* » (« Eh bien, nous étions dans de laids draps, d'autant plus laids que vous n'aidâtes point alors que vous connaissâtes la nôtre situation très parfaitement. »). F. Burney, *Evelina*, *op. cit.*, p. 74.

langue : les mots importés sont généralement condamnés, comme le montre la critique du terme « *beau* » dans *Sense and Sensibility*[9], ou la moquerie attachée à l'expression « *caro sposo* » dans *Emma*[10]. L'inertie se conçoit alors comme un principe à défendre afin de maintenir l'organisation primordiale : elle est la seule manière de garantir la solidité du socle sur lequel se bâtit l'écriture. En son principe réside un couple d'inverses, la confiance dans l'ordre d'origine, et la peur face aux menaces étrangères[11].

Dès lors, il est logique que l'usage d'un tel type d'écriture concoure à la formation d'un ensemble générique soudé : à l'origine de l'inertie gît la défiance face à l'extérieur, et en retour la valorisation des composants internes. Un tel type d'écriture a pour effet de cimenter efficacement les différentes individualités qui le constituent, dans une sorte de repli communautaire vindicatif, ce qui explique l'impression de déjà vu que donnent les œuvres de Charlotte Smith à un lecteur familier de Ann Radcliffe ou de Hannah More. L'atonie de cette littérature est une conséquence nécessaire de sa caractéristique première. De telles œuvres sont doublement encastrées, avant tout dans une tradition qui détermine leur nature, mais aussi les unes dans les autres : tous les maillons de la chaîne entrent en résonance et sont arrimés les uns aux autres, sont pris dans les serres d'un genre et concourent à la compacité de celui-ci.. Nous préférons cependant nommer les œuvres qui composent cette chaîne *romans de l'immuable*, plutôt que romans de l'encastrement, tant le respect accordé à la tradition est déterminant dans leur définition.

Le refus de la rupture

Cette fidélité au passé est valable aussi bien pour une conservatrice comme Fanny Burney que pour les révolutionnaires Charlotte Smith et Mary Wollstonecraft. Par passé, nous entendons aussi bien une période historique qu'une notion abstraite renvoyant à une

---

[9] *SS*, I, 21 : à Miss Steele qui répète sans cesse le nom, Elinor répond qu'elle n'en connaît pas bien le sens exact (« *I do not perfectly comprehend the meaning of the word* » p. 118 ; *R1*, p. 100 : « je ne comprends pas très bien la signification de ce terme »).

[10] *E*, II, 14 : cette expression, employée par Mrs. Elton, est jugée vulgaire et prétentieuse par Emma. Norman Page, dans son article « The English Language : Tradition and Innovation » (*in* B. Ford (dir.), *op. cit.*, p. 139-153), insiste sur la résistance d'Austen aux changements linguistiques : « *Jane Austen is also intent upon defending the language against the incursions and colloquialisms and the kind of foreign expressions that might be bandied about in fashionable society.* » (p. 146 : « Jane Austen tient elle aussi à défendre le langage contre les incursions, les expressions familières et étrangères susceptibles de circuler dans la société à la mode. »).

[11] Roger Sales (*Jane Austen and Representations of Regency England*, Londres-New York, Routledge, 1994) souligne la différence entre Frank et Knightley sous l'angle de l'appréciation de l'étranger : « *For Mr Knightley, if not quite for Emma, it is Frank's cosmopolitan, salon values which are in real danger of producing sickness in England itself.* » (p. 147 : « Pour Mr. Knightley, sinon pour Emma, ce sont les valeurs de cosmopolitisme et de salon prônées par Frank qui menacent de répandre une maladie dans l'Angleterre même. »).

conception précise du temps : ces deux perceptions déterminent le caractère essentiel de deux notions, l'origine et la fondation. Origine car le roman de l'immobile se fonde sur le respect accordé à la tradition et sur le crédit accordé aux anciens[12] : refusant de remonter jusqu'à l'Antiquité pour trouver ses modèles, il se borne à prolonger la période immédiatement antécédente, dont la limite n'est guère antérieure à 1700. Ce sont ainsi les derniers avatars de la romance, les canons du roman gothique, la naissance de la littérature sociologique et le moralisme johnsonien, qui constituent les sources d'inspiration primordiales de ce courant. Le XVIIIe siècle voit le passage de la *romance* au *novel*, selon la terminologie anglaise : la romance jette ses derniers feux à la fin du XVIIe et cède la place à une autre forme de fiction appelée à se développer en toute liberté. La romance, issue des romans de chevalerie et des romans pastoraux[13], se caractérise par la prédominance absolue de l'amour. Cette prééminence d'une seule impression a pour conséquence une profusion d'analyses purement conventionnelles des sentiments, réduits à un ensemble fort étroit et tous soumis au thème dominant et castrateur, ainsi qu'au halo surhumain qui entoure les héros et qui hisse leurs attributs à une valeur surnaturelle. L'expression de cette émotion toute-puissante s'écoule dans de longs soliloques déconnectés de l'action, alors même que celle-ci est extrêmement complexe et touffue : l'intrigue ne semble pas progresser de façon linéaire mais par à-coups ou brusques revirements – l'action existe dans un perpétuel retard, dû en priorité à la multiplicité des récits annexes, héritages du picaresque et de ses histoires à tiroirs ; le parcours dramatique est donc entaché de narrations parasites, véritable marque de fabrique de la romance[14]. Enfin, le voyage, l'attrait du lointain[15], aussi bien spatial que temporel, referment ce rapide passage en revue des traits distinctifs de la romance telle qu'elle inspire les romanciers du XVIIIe. Certains ont vu dans le genre gothique, qui prend son essor dans la deuxième moitié du siècle, et deuxième genre-modèle du roman immobile, un retour en grâce de la romance[16] : s'il est vrai que le médiévisme, l'importance de la nature qui entraîne des effets picturaux à répétition, témoignent d'une dette à l'égard de ce genre déchu, d'autres traits caractéristiques comme l'éloignement spatial, la prééminence exclusive de l'amour, ou

---

[12] Précisons que, dans l'ensemble de l'étude, les expressions comportant le terme « anciens » – sauf dans le cas où « Anciens » est écrit avec majuscule – ne renvoient pas aux auteurs antiques mais désignent les références prises par les romans de l'encastrement, donc presque exclusivement des auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles.
[13] Mademoiselle de Scudéry et Honoré d'Urfé sont les modèles les plus exploités.
[14] *Parthenissa* de Roger Boyle (1654) offre une illustration de ce foisonnement de récits hétéroclites, chaque nouveau personnage introduisant une nouvelle histoire.
[15] *Aretina* (1660-1661) de Sir George Mackenzie va jusqu'en Égypte et en Perse, *Oroonoko* (1688) d'Aphra Behn jusqu'au Surinam.
[16] C'est l'opinion de Walter Raleigh (*The English Novel*, Londres, John Murray, 1901) qui fait de Walpole un successeur de cette tradition évanouie.

l'aspect labyrinthique de la narration, sont totalement absents des œuvres de Reeve, Lewis ou Walpole. Si le roman de l'immuable rejette en théorie la plupart de ces procédés, force est de reconnaître qu'il travaille aussi à l'intérieur de semblables normes : l'analyse psychologique est absente du roman de l'immobilité, à l'inverse de ce qui se passe chez Marivaux par exemple ; les sentiments effleurés sont tous pris dans une gangue conventionnelle qui ne laisse aucune place à l'approfondissement, le modèle des vertus héroïques n'ayant pas disparu ; de plus, le roman de l'immuable partage avec la romance le culte de l'inaltérable, le désir de préserver une situation et des attributs acquis d'emblée ; la diégèse est en ce sens un risque perpétuellement renouvelé de perdre les qualités de départ pour leur substituer des valeurs dégradées ; le but de l'un et l'autre genres est le rétablissement, ou plutôt la confirmation, des données de départ. Le roman de l'immuable travaille donc aussi bien contre la romance que dans la romance.

Il est possible de préciser encore la qualification de ce roman de l'immuable en suivant la distinction admise par plusieurs critiques selon lesquels, à l'intérieur du XVIIIe siècle lui-même, une évolution est sensible, qui fait passer d'un roman privilégiant la morale à un roman axé sur la seule représentation du sentiment. Janet Todd rattache le premier aux années 1740-1750 et le second aux deux décennies suivantes[17] – cette seconde période peut être allongée, les romans gothiques de Sophia Lee ou sentimentaux de Burney ne marquant pas une coupure particulière. Ces deux courants se voient respectivement appelés « *novel of sentiment* » et « *novel of sensibility* ». Walter Raleigh voit dans cette transition le passage à une apologie de la vie domestique, antithèse de la brutalité et de la sauvagerie[18].

Nous réemployons l'expression « *novel of sensibility* » dans le reste de notre étude – car la notion de *sensibility* est fondatrice dans les ouvrages que nous considérons – mais nous lui donnons un sens différent : nous restreignons tout d'abord son champ aux romans écrits par des femmes, puisqu'il s'agit de s'interroger sur les différentes « écritures-femmes » ; nous l'élargissons ensuite à certains romans de Maria Edgeworth et d'Elizabeth Gaskell, qui, sans épouser aussi directement tous les présupposés des héritières de Richardson, partagent avec les ouvrages de celles-ci des caractéristiques fondatrices. Bien entendu, nous ne désirons pas réduire l'ensemble de ces romans à la description que nous en faisons : sans nous pencher sur l'originalité particulière de chacune de ces productions, nous cherchons ce qui leur est commun, sans préjuger de leurs qualités ni de leurs spécificités respectives ; de surcroît, des

---

[17] J. Todd, *op. cit.* (p. 139-140).
[18] W. Raleigh, *op. cit.*, p. 255. Cet auteur ne fait, contrairement à Janet Todd, nulle différence entre Burney et Radcliffe d'un côté et leurs prédécesseurs de l'autre.

éléments tardifs sont venus s'ajouter à cette tradition, car tout genre a une histoire et une logique de progression. Ce qui nous a retenu est la présence d'une série d'éléments fondamentaux, que reprennent Jane Austen et Madame d'Épinay pour se positionner par rapport à eux et leur donner un sens différent. Le manque de l'un des éléments fondamentaux dans un roman entraîne l'exclusion de cette œuvre de la catégorie du *novel of sensibility*[19]. C'est en fonction d'Austen et de Madame d'Épinay que la classification a été élaborée, non dans le but de réaliser une histoire du roman de femmes à la fin du XVIIIe siècle, entreprise bien trop vaste et qui ne rentre pas dans notre sujet. C'est en réalité uniquement dans les ouvrages des deux auteures précitées que se retrouvent, dans toute leur pureté, l'ensemble des traits constitutifs que nous dégageons, dans une sorte de saturation de l'expression. Nous signalerons dans le cours du développement certains romans de la même époque écrits par des femmes qui ne sauraient rentrer dans le courant que nous nommons « *novel of sensibility* ».

Comme concept, le passé vise à préserver ou à redonner une cohérence et une unité à une chaîne temporelle, de préférer la succession à la brisure ; l'aboutissement d'une telle chronologie consiste dans les retrouvailles du présent avec le passé qui lui a donné naissance. C'est pourquoi la notion d'assise, ou de fondement, est essentielle : elle constitue un point de référence indiscutable à partir duquel prend sens le discours actuel. Celui-ci ne peut revendiquer une quelconque autonomie ni une capacité créatrice particulière : les transformations, si elles existent, se produisent sur un fond qui, lui, reste inchangé, et ainsi demeurent au niveau de variations. C'est la notion de rapport qui rend le mieux compte de cette situation : les ouvrages considérés procèdent par écarts et rapprochements successifs par rapport à une norme fixe ; ces allers et retours ne sont pas des violations suivies de repentirs, mais des cheminements particuliers toujours respectueux du modèle initial. Un tel mécanisme peut être comparé à celui de la chanson de geste, genre ennemi de la richesse et qui tire son inventivité des variantes que par légères touches il apporte à un canevas rigide ; pareillement, le roman sentimental refuse l'excès dans la bigarrure et se concentre sur un nombre restreint de passages obligés, qu'il module avec délicatesse. L'existence d'une norme intangible n'est pas un simple garde-fou, elle constitue la source même du roman de l'immobilité et est le garant de la validité de son discours.

Ce qui au départ pouvait passer pour de l'artificialité – à quoi bon l'immersion dans un passé qui plus est restreint ? – se révèle donc être le soubassement indispensable à la

---

[19] Nous empruntons cette définition et cette méthode au philosophe Stanley Cavell qui les théorise dans son ouvrage *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1993 (voir notamment les p. 32-35).

préservation de l'édifice. Tous les romans considérés se définissent en fonction d'une même norme – c'est ce qui contribue à leur succès, les lecteurs manifestant un engouement certain pour les préoccupations mises au jour par Richardson. Cela éclaire une difficulté rencontrée dans l'appréhension de ce type de littérature : celui-ci fait sans cesse référence à un arrière-plan qu'il n'est pas nécessaire de dire explicitement et de ce fait est traversé de part en part par un réseau de conventions tacites, jamais énoncées comme telles. Des absences s'expliquent par cette cause : si la demande en mariage est un passage obligé et stratégique de ce genre romanesque, l'échange effectif des vœux qui résulte de l'acceptation de l'homme par la femme est, lui, systématiquement évincé ; soit la scène n'est pas décrite, soit elle est éludée par une hâtive interruption (la plupart des romans de Jane Austen recourent à cette méthode, mais aussi certains ouvrages de Maria Edgeworth comme *Helen* et *Belinda*[20], ou encore *Lettres de Milady Juliette Catesby* de Madame Riccoboni[21]), soit la réponse de la femme à la requête masculine est dite par un détour, qui évite de toutes les manières l'explicitation du « oui » pour lui préférer une rhétorique de l'allusion, ainsi dans *Pride and Prejudice*, dans les romans de Fanny Burney ; ce qui pourrait passer pour une pudeur excessive résulte en réalité de la présence d'une norme commune qui proscrit la mention explicite du seul moment de participation active de la femme à la décision du mariage, celui où elle s'engage, choisit de recevoir favorablement la sollicitation de son vis-à-vis. En revanche, le refus d'une semblable prière est un passage quasi incontournable du roman immobile : tous les romans de Jane Austen comportent une telle scène (Catherine Morland refuse Henry Thorpe, Elizabeth Bennet décline la première demande de Darcy de même que Anne Elliot celle de Wentworth, Emma refuse Mr. Elton, et Fanny Price Henry Crawford ; seul *Sense and Sensibility* ne confirme pas la règle, mais comporte une scène de refus différé, ou de renoncement, la lettre de Lucy Steele à Edward Ferrars où elle rejette ses vœux) ; *North and South* de Elizabeth Gaskell[22] comporte deux refus consécutifs, et l'on retrouve de semblables scènes dans *Histoire de Miss Jenny* de Madame Riccoboni, *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny[23], ou encore *Helen* et *Patronage*[24] d'Edgeworth. Toutes ces scènes partagent une esthétique de la violence et de l'indignation et valent pour leur contraste avec les précédentes, la femme y tenant un rôle central et actif ; on peut étendre cette série à un type de refus

---

[20] Maria Edgeworth, *Helen*, Londres-New York, Pandora Press, 1987 ; Maria Edgeworth, *Belinda*, Londres-New York, Pandora Press, 1986.
[21] Marie-Jeanne Riccoboni, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Foucault, 1818.
[22] Elizabeth Gaskell, *North and South*, Londres, Oxford University Press, 1973.
[23] Madame de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*, Paris, Côté-Femmes éditions, 1990.
[24] Maria Edgeworth, *Patronage*, Londres-New York, Pandora Press, 1986.

équivalent, celui des avances du libertin, que l'on trouve dans tous les romans de Fanny Burney, dans *The Mysteries of Udolpho*, dans *Histoire de Madame de Montbrillant*… Le libertin y apparaît comme un homme lascif uniquement préoccupé par ses appétits charnels, comme en témoigne le motif de l'enlacement, que l'on retrouve dans le roman de Louise d'Épinay lorsque Monsieur de Grangé veut séduire Émilie : alors que l'héroïne parle d'« estime » et d'« amitié », son interlocuteur réplique par des impératifs – mode privilégié du libertin, qui entend soumettre la femme à sa volonté – et par une suite de baisers ; « Ah ! de l'estime, de l'amitié ; nous y voilà ! Nous ne nous entendons pas. Allons, baisez-moi, pour vous apprendre… »[25], dit-il avant de parvenir à ses fins. Grangé s'amuse des mots qu'il juge grandiloquents employés par sa proie et reflète parfaitement le type de l'homme volage qui vit dans la légèreté et la satisfaction de ses envies. Ce ne sont là que quelques exemples de cette technique du roman de l'immuable qui consiste à reprendre un socle fondamental, à en tirer la charpente et l'organisation de l'ouvrage, et à jouer de la latitude limitée dont il jouit par rapport à ce canon initial. Ce n'est pas la richesse à laquelle aspire une telle littérature : l'originalité n'est pas le moyen par lequel le discours est porté au jour, mais bien la comparaison qui se tisse entre une œuvre singulière et ses consœurs et les identités de structure qui se définissent de cette façon. L'écriture est conçue comme un englobant, qui, loin de signaler le particularisme d'une signature, renvoie à un horizon, crée un environnement littéraire qui donne son sens à l'œuvre.

De là à parler d'un abandon entier au passé menant à l'immobilisme, il n'y a qu'un pas, mais doit-il obligatoirement être franchi ? Le fait est que tous ces romans revendiquent une appartenance, affirment leur besoin de se placer sous l'égide d'une instance particulière, et ce même lorsqu'ils prétendent désirer s'en éloigner. Le célèbre début de *Northanger Abbey*, où le narrateur énumère les attributs de Catherine Morland qui la font diverger de la silhouette traditionnelle de l'héroïne romanesque, est aussi une manière de désigner d'emblée le genre auquel se rattache le roman en train de s'ouvrir ; et la fréquence avec laquelle reviennent ces interventions du narrateur explicitant la distance entre le genre en son entier et l'exemple particulier que constitue l'histoire de Catherine ne fait que marteler l'importance de la loi qui préside à la création de celle-ci : Austen n'assène les nouveautés qu'elle introduit que pour montrer son respect général des conventions du roman immobile ; l'absence du méta-texte signifierait au contraire l'absence de toute loi, puisque nulle justification ne serait nécessaire. On pourrait même dire qu'Austen ne se permet une certaine licence que dans la mesure où

---

[25] *Montbrillant*, p. 667.

celle-ci est encadrée par des barrières qu'elle sait ne pas pouvoir franchir, bien plus, qu'elle ne désire pas transgresser. En soulignant certaines dérogations à la règle, Austen proclame l'inaliénabilité de la référence à celle-ci. C'est le propre de tous les romans considérés que de filer cette référence, de la mettre perpétuellement au cœur de leur discours, même si c'est rarement de manière aussi explicite que dans *Northanger Abbey*. L'idée est que la dignité de l'œuvre singulière dépend entièrement de son rattachement à un ensemble et de sa mise sous tutelle[26]. De dignité en effet il est question, car le problème fondamental touche aux valeurs mises en jeu par les romans : ceux-ci n'ont pas pour objet de fonder leur propre échelle notionnelle ni de créer *ex nihilo* de nouveaux ordres conceptuels ; les idées qu'ils brassent existent préalablement à leur apparition, et toute innovation dans ce domaine n'aboutira qu'à un sous-ordre, dépendant de l'ordre principal. Arabella, personnage central de *The Female Quixote*[27], ne trouble pas l'ordonnancement du monde par la nouveauté de ses idées, mais par l'usage d'un cadre de référence erroné : elle se rallie à la bannière du picaresque et des valeurs surannées de la romance héroïque, alors que le monde actuel réclame de se laisser gouverner par la morale johnsonienne, ce que met en évidence l'avant-dernier chapitre du roman, confrontation des thèses de la romance et des idées directement inspirées de Johnson, dont l'incontestable supériorité est constatée. Jamais l'héroïne ne prétend fonder son propre système, elle vit sous la coupe d'un univers référentiel précis, même si ce n'est pas celui qui convient. Cet exemple fait ressortir la dimension essentielle de la référence, voix d'autorité incontournable sans laquelle le monde perd son sens[28].

Pour autant, il serait faux de parler d'un autoritarisme du passé, car le mouvement des œuvres étudiées consiste en une réactualisation de données préexistantes : le respect dû à l'antériorité n'est pas stérile, il doit être relégitimé pour continuer à être valable ; on retrouve ici l'idée d'une chaîne temporelle continue dégagée plus haut : le temps n'est pas bloqué en un point précis du passé, son écoulement se poursuit, ce qui nécessite une réaffirmation mais

---

[26] Posons une nouvelle question, sans prétendre y répondre aussitôt : faut-il franchir ce pas qui identifierait un roman à la vision de la femme qu'il véhicule ? La mise sous tutelle de l'œuvre doit-elle être apparentée à la mise sous tutelle de la figure féminine ? De même que la dignité du roman n'est obtenue que grâce à son respect de règles strictes, celle de la femme est-elle garantie par son encadrement à l'intérieur de lois précises ? Il est par exemple intéressant de voir qu'une révolutionnaire comme Mary Wollstonecraft ne va pas chercher une représentation de la libération de la femme dans l'originalité du parcours de ses héroïnes, mais dans le désir de créer de nouvelles lois, comme le montre le texte qu'envoie au tribunal l'héroïne de *The Wrongs of Woman* pour revendiquer le droit au divorce.

[27] Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

[28] Les parcours des héroïnes de bien des romans considérés miment ce risque d'une disparition de l'horizon référentiel habituel : Camilla, Pamela, Emily St. Aubert, séparées de leur famille, transportées dans des endroits mystérieux, se voient brutalement coupées de leur univers de valeurs et risquent alors la chute dans la folie ; c'est en trouvant des correspondances entre leur nouveau milieu et celui dont elle ont été privées qu'elles recréeront une intelligibilité du monde.

aussi un réexamen perpétuels des notions d'origine, ne serait-ce que pour les confirmer une nouvelle fois dans leur intégralité. En cela, cette littérature ne s'identifie pas à un ressassement infécond proche de l'immobilisme, elle correspond à un processus certes itératif mais dans le cadre d'une étude méthodique, d'une justification incessante du discours. C'est pourquoi elle ne doit pas être envisagée péjorativement, car elle constate aussi l'importance de la réflexion : la répétition de valeurs-modèles a pour corollaire leur réévaluation continuelle. L'une des caractéristiques premières de ce genre, l'attention de tous les instants portée à la précision du vocabulaire, reflète la méfiance face à l'emploi des mots, face à une défaillance du langage : nulle facilité dans le réemploi constant de certains termes qui peut donner l'impression d'une pétrification de la langue, mais au contraire le désir de n'user que d'un lexique compact, qui préserve du faux-sens et assure l'adéquation entre pensée et expression. Les discussions autour de l'emploi idoine ou erroné d'un terme reviennent souvent, ainsi dans *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*[29]. La recevabilité d'un terme fait l'objet d'une investigation poussée, ce qui peut expliquer la rareté des images, manifestations des capacités particulières d'un esprit et non application d'un usage commun de la langue : Radcliffe, malgré le terrain favorable que lui fournit le genre dans lequel elle s'exerce, propice aux associations fantaisistes, ne recourt qu'à des métaphores et comparaisons stéréotypées ; Austen ou Madame d'Épinay renonce entièrement aux images. Il s'agit pour tous ces auteurs de pratiquer un constant retour aux termes et valeurs initiaux et de vérifier leur actualité et la plénitude du sens qu'ils exaltent.

Si célébration du passé il y a, celle-ci n'est pas gratuite, elle est la conséquence d'un processus méthodique ciselé, base infrangible de l'ensemble des ouvrages. Il ne s'agit pas de remonter vers le passé dans une négation de la chronologie, mais d'affirmer tout en la justifiant la persistance du passé dans la contemporanéité. Les romans considérés ne se contentent pas de ressasser à l'infini une vénération stérile, ils sont engagés dans une double entreprise d'affirmation et de légitimation.

3. Les images du passé

Sous quelles formes ce passé est-il incarné dans les œuvres traitées ? À partir du moment où il ne désigne pas seulement une période historique précise, il est apte à recevoir un

---

[29] Respectivement en I, 14 (discussion sur les termes *nice* et *neat*, sur l'obscurité d'une formulation employée par Catherine…), I, 8 (traque de la bonne définition du terme *accomplished*) et I, 5 (sur l'expression *to be out*).

nombre de représentations relativement riche, qui se déclinent en quelques catégories : une première catégorie vise à la glorification du passé à travers des scènes et figures récurrentes ; un second ensemble met en évidence la postérité de ce passé par le recours à une référence de tous les instants aux textes anciens ; enfin, un dernier ensemble, de l'ordre du symbolique, montre l'obsession que constitue ce passé par le biais d'une construction littéraire particulière.

a. Les vivants et les morts

Ces romans s'apparentent souvent à un culte rendu aux morts[30]. Des scènes emblématiques s'y retrouvent, dont la première est la mise au tombeau, absente ou épisodique dans le reste de la production littéraire de l'époque ; la scène matricielle en est fournie par Radcliffe, qui dans *The Mysteries of Udolpho* la répète trois fois : les enterrements de Madame St. Aubert, de son mari et de Madame Montoni réunissent les traits principaux de ce type de passage, à savoir la solitude de l'héroïne confrontée à la réalité de la mort, le caractère éminemment concret de la description du cadavre, la solennité du convoi funèbre, généralement imposant et recueilli, transportant le corps, et la religiosité du moment ; ces caractères se retrouvent ainsi dans les enterrements de *North and South*. Il est nécessaire d'étendre l'acception de ce type de scène à tous les moments où le personnage principal est mis en présence d'un corps sans vie : ceux-ci sont nombreux dans le roman gothique mais on les trouve aussi dans *Camilla*, lorsque l'héroïne découvre le corps de Bellamy, et dans l'ensemble des veillées funèbres ; de tels passages partagent les traits fondamentaux des scènes d'enterrement et mettent en valeur la relation qui s'instaure entre les morts et ceux qui leur survivent. Tous ces exemples ont en commun d'assimiler le moment qu'ils représentent à une sorte de Passion dont le personnage principal ne serait pas le défunt mais l'héroïne spectatrice : celle-ci éprouve en effet les tourments d'une personne confrontée à la finitude humaine, à la domination du temps sur l'homme. Mais qui dit Passion dit aussi accès à une réalité supérieure ; l'héroïne parvient en effet à une compréhension nouvelle, et c'est là que la confrontation avec le corps inanimé acquiert toute son importance. La découverte majeure ne concerne pas tant les frontières de la vie que la possibilité de les dépasser : la précision avec laquelle est décrit le mort et le volontarisme dont font preuve les héroïnes dans la contemplation de celui-ci font ressortir l'indéfectible présence du défunt et la nécessité pour le

---

[30] « (…) et elle semblait éprouver pour le lieu sacré où les restes de son père étaient enterrés cette tendre affection qui nous lie à notre propre demeure » ; « *(…) and for the sacred spot, where her father's remains were interred, she seemed to feel all those tender affections which we conceive for home* », écrit significativement Radcliffe dans *The Mysteries of Udolpho* (Londres, Oxford University Press, 1966, p. 91), comme si s'arracher aux morts relevait d'une impossibilité physiologique.

vivant d'établir une relation avec lui ; nulle quête mystique dans cet instant, mais le constat que les morts continuent à influer sur l'esprit de ceux qui leur survivent et que par conséquent s'établit une chaîne entre passé et présent.

Madame de Genlis gauchit légèrement cette scène-type en s'attardant dans *Inès de Castro* sur l'enterrement de l'héroïne, qui est en même temps un couronnement : l'époux intronise sa femme morte, appelle son cadavre à régner ; tous les éléments caractéristiques de la séquence apparaissent – solennité du moment, insistance sur la palpabilité du corps exposé, qui donne lieu à des détails macabres comme le « visage défiguré », l'« admirable et longue chevelure »[31], effet symbolique du linceul que le roi enlève, transformant la scène en une fiction de résurrection, enfin isolement du personnage central livré à la douleur et coupé du monde qu'il veut réinventer à sa guise, guidé par la présence de la défunte. Dans tous ces exemples, on assiste en quelque sorte à un prolongement de la tradition des revenants, figures inséparables du roman fantastique auquel ces œuvres sont redevables – on continue à voir là le lien intime qui unit ce courant à ceux qui l'ont précédé. Simplement, la résurrection des morts n'a lieu que dans l'esprit des héroïnes et procède d'une vue laïcisée, dans laquelle du moins la référence à Dieu n'est pas indispensable – dans *Inès de Castro*, Dom Pèdre se substitue même à Dieu. Face à son père mort, Emily St. Aubert réagit étrangement :

> For a moment she turned away, in horror of the stillness in which death had fixed that countenance, never till now seen otherwise than animated ; then gazed on it with a mixture of doubt and awful astonishment. Her reason could scarcely overcome an involuntary and unaccountable expectation of seeing that beloved countenance still susceptible. She continued to gaze wildly ; took up the cold hand ; spoke ; still gazed, and then burst into a transport of grief[32].

Lors de cette première étape, Emily éprouve d'abord l'épouvante face aux transformations apportées par le trépas sur le visage de son père ; elle fait donc l'expérience de la rupture que constitue la mort, dans une prise de conscience effrayante. Mais sitôt ce mouvement de surprise passé, la possibilité d'un retour à la vie se présente à l'esprit du personnage, même s'il ne s'agit encore que d'un effet de l'imagination. Dès lors se forge un désir d'établir un nouveau rapport avec le corps, comme le confirment l'intensité et la persistance du regard posé sur lui par Emily, le contact qui s'ensuit, et enfin ce « *spoke* » qui semble l'amorce d'un

---

[31] Madame de Genlis, *Inès de Castro*, Paris, Balland, 1985, p. 160.

[32] A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *op. cit.*, p. 83. « Elle se détourna un moment, horrifiée par le calme que la mort avait répandu sur ce visage auparavant toujours animé ; puis, elle le regarda, partagée entre le doute et une horrible hébétude. Sa raison luttait avec acharnement pour l'empêcher de guetter un signe de vie sur cette face chérie – espoir involontaire et injustifié. Prolongeant cette contemplation insensée, elle saisit la main déjà froide, balbutia quelques mots, et, sans cesser d'observer son père, elle éclata en sanglots. »

dialogue entre les deux personnes face à face. Cette première étape se conclut pourtant par un échec que sanctionnent les larmes. Mais la progression ne s'arrête pas là : « *Again alone, she indulged her tears, and, when the gloom of evening obscured the chamber, and almost veiled from her eyes the object of her distress, she still hung over the body ; till her spirits, at length, were exhausted, and she became tranquil.* »[33], continue Radcliffe. La relation avec le mort se poursuit, Radcliffe insistant sur la longueur de la veillée, de même que sur la nécessité du contact effectif entre les deux corps. Mais ce qui importe dans ce second moment est la sérénité à laquelle parvient l'héroïne : la surprise n'est plus de mise dès lors qu'un rapport nouveau a pris forme entre mort et vivant, et la constitution de celui-ci entraîne l'apaisement de l'âme. Enfin, notons que la césure entre morts et vivants est désormais entièrement effectuée : les visions de l'héroïne sont dissipées par l'arrivée de la nuit, qui, en cachant le spectacle du corps inanimé, empêche la confusion à laquelle avait initialement cédé l'imagination d'Emily. Le passage s'achève sur l'assomption de ce nouveau rapport :

> Before she went, she kissed the lips of St. Aubert, as she was wont to do when she bade him good night. Again she kissed them ; her heart felt as if it would break, a few tears of agony started to her eyes, she looked up to heaven, then at St. Aubert, and left the room[34].

Le baiser vient confirmer la relation effective instaurée entre les deux protagonistes : le mort continue à être présent dans l'existence du vivant, et la connotation affective de l'embrassement prouve que cette union, sanctifiée par la référence finale à Dieu, n'est pas désincarnée et passe par le sentiment, l'émotion. Ce que montre Radcliffe dans toute cette séquence, c'est que, loin de se dissiper dans les brumes d'une mémoire oublieuse, les morts, en s'enfonçant dans le passé, gagnent une nouvelle existence, se voient dotés d'une puissance régénérée et forcent le présent à établir une liaison avec eux. Loin de constituer un point de non-retour, la mort détermine un enchaînement entre le passé et le présent[35]. Le cheminement est semblable dans *Camilla* (livre X, chapitres 9 et 10) : à l'horreur consécutive à la proximité du corps sans vie succède un violent délire imaginatif, pendant lequel le dialogue avec la Mort

---

[33] *Ibid*. « Rendue à la solitude, elle laissa couler ses larmes, et, même après que le crépuscule mélancolique eut obscurci la pièce et eut presque dérobé à ses yeux l'objet de sa tristesse, elle demeura penchée sur le corps ; enfin, épuisée, elle s'apaisa. »

[34] *Ibid*. « Avant de partir, elle baisa les lèvres de St. Aubert, comme elle l'avait toujours fait pour lui souhaiter bonne nuit. Elle l'embrassa encore ; elle sentait son cœur prêt à se rompre ; la douleur lui emplissait les yeux de larmes ; elle regarda le ciel, puis St. Aubert, et quitta la pièce. »

[35] Ne s'agit-il pas du même processus, qui, dans les romans gothiques antérieurs, faisait des fantômes les tenants de la tradition, ceux qui reprochaient aux vivants leur oubli du passé (généralement d'une souillure familiale à purifier ou d'une vengeance à accomplir) et cherchaient à rétablir entre passé et présent un chaînon brisé ? Mais là où ce courant montrait la reconstruction d'une mémoire défaillante, le *novel of sensibility* ignore ce passage par la fracture et décrit la plénitude d'une continuité.

elle-même devient effectif ; mais le désir d'échapper à celle-ci fait place à une acceptation raisonnée et à un renoncement au repli sur soi – ce mouvement est apparenté à la dissipation d'un brouillard, image déjà présente chez Radcliffe ; la confrontation avec la mort permet au présent de ne plus se concevoir comme seul en jeu, mais inscrit dans une continuité temporelle qui dépasse la contingence du moment : Camilla abdique « les fondements bancals de son désir » (« *the faulty basis of her desire* ») et « la cruauté d'un tel égoïsme » (« *the cruelty of this egotism* »), dans un élan de « vénération religieuse » (« *religious veneration* »[36]) concrétisé par la prière et la pénitence. Significativement, la scène s'achève sur la fin de l'isolement de l'héroïne qui retrouve son amant et rétablit ainsi un rapport sain au monde dont son solipsisme l'avait privée.

Le premier chapitre de *Cecilia, or Memoirs of an Heiress* de Burney est exemplaire de cette dialectique qui fait du passé le garant de l'ordre et l'arrachement à celui-ci le premier pas vers la dégradation : si la mort des parents est éludée, c'est son évocation qui ouvre l'œuvre, et la première partie du chapitre consiste dans le remplacement du couple parental par le groupe des « *guardians* » et « *counsellors* »[37], autres représentants d'une tradition tutélaire. La seconde partie du chapitre, elle, montre le péril qui s'attache aux pas de Cecilia dès lors qu'elle est envisagée seule et que les figures du passé ne sont plus là pour la protéger : la césure avec la lignée ancestrale expose l'héroïne au danger et fait d'elle une proie.

La seconde scène fondatrice célébrant l'union du passé et du présent concerne le moment de l'agonie, et désigne en réalité moins des scènes que des séquences entières des romans, qui semblent dire la difficulté à mourir des générations antérieures : on peut citer le long déclin de la mère dans *North and South*, le dépérissement des trois membres de la famille de l'héroïne dans *The Mysteries of Udolpho*, la mort hors scène longtemps attendue de Mrs. Churchill et surtout celle de Mr. Woodhouse, qui est perpétuellement envisagée mais n'a pas effectivement lieu, dans *Emma*, celle de Lady Davenant dans *Helen* de Maria Edgeworth[38]. Mais l'agonie prolongée, manière de retarder la coupure introduite par la mort, ne concerne pas que les figures parentales : la majeure partie de *Mary, A Fiction* de Wollstonecraft décrit les déclins irrémédiables d'Ann et de Henry, respectivement amie et amant de l'héroïne ; *North and South* de même s'attarde sur la maladie mortelle de la jeune

---

[36] F. Burney, *Camilla, op. cit.*, p. 872-873.
[37] Fanny Burney, *Cecilia, or Memoirs of an Heiress*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 6-7.
[38] Le fait que la majeure partie de ces morts interminables se rapporte à des mères ou à leurs substituts (tante, tutrice) pourra être discuté. On peut d'ores et déjà remarquer la puissance symbolique d'un tel choix : se dépouiller de coutumes littéraires tutélaires à première vue inamovibles est aussi ardu que de s'affranchir de l'autorité maternelle .

Bessie Higgins. Une séquence parallèle à celle qui vient d'être définie pourrait être celle du report sans fin de la mort : une grande partie de l'enjeu de *Camilla* repose sur l'attente de la mort de Sir Hugh Tyrold ; une même attente, concernant Mr. Bennet, détermine un ressort dramatique de *Pride and Prejudice* ; la mère d'Émilie dans *Histoire de Madame de Montbrillant* languit dans la décrépitude et son décès est régulièrement envisagé, sans pour autant être réalisé ; dans ce genre de séquences, la mort est un horizon indéfiniment différé, car elle n'intervient pas effectivement dans le roman. Toutes ces séquences montrent la proximité absolue de la mort dans l'existence humaine, mais une fois de plus, il ne s'agit pas pour les différents auteurs de disserter sur la condition finie de l'homme. Au contraire, ce qui se découvre dans cette succession d'agonies, c'est l'enchevêtrement inextricable de la mort et de la vie, comme si la première empiétait sur le terrain de la seconde et l'obligeait à lui faire une place dans le présent.

La fascination exercée par les personnages au seuil du trépas permet de voir que c'est vers une préoccupation exclusive du passé que se tourne cette littérature, oublieuse de l'évolution et ne retenant que les figures prêtes à disparaître et à s'enfoncer dans le révolu[39]. Un tel environnement jette le discrédit sur toute vision prospective et transforme l'action romanesque en un processus de perpétuation : une situation donnée est explorée dans toute son étendue et oriente le mouvement d'ensemble de l'œuvre, aux dépens de toute perspective évolutive. Il serait faux de dire que l'action dramatique ne progresse pas, mais elle le fait sans s'affranchir d'une donnée initiale indépassable, ou sous la forme d'un prélude à un événement sans cesse ajourné : l'histoire d'Émilie de Montbrillant est, entre autres, celle d'une rupture impossible avec une mère dévorante ; celle de Mary (*Mary, A Fiction*[40]) l'histoire d'une relation symbiotique avec l'idée même de mort, l'héroïne n'imaginant pas de s'occuper de son avenir puisque cela équivaudrait à rejoindre le monde des vivants aux dépens de la dévotion aux mourants qui est présentée comme l'aspect fondateur de sa personnalité ; *The Mysteries of Udolpho* diffère sans cesse le moment où l'héroïne devra affronter en personne ses ennemis, en multipliant les longues agonies de ses protecteurs successifs. Dans certains cas – mais l'on peut se demander si de tels exemples ne constituent pas l'aboutissement d'une tendance propre à tout roman de l'immuable – le présent ne s'offre plus que comme la répétition de réalités passées, et l'œuvre prend alors la forme d'un éternel retour du même

---

[39] Notons d'ores et déjà que, si les scènes d'agonie prolongée sont fréquentes dans le *novel of sensibility*, Austen et Madame d'Épinay, si elles font de l'attente du trépas un ressort dramatique, évitent de s'attarder sur la mort elle-même ; celle-ci intervient rapidement, brutalement, souvent hors du décor de la narration.

[40] Mary Wollstonecraft, *Mary and The Wrongs of Woman*, Londres, Oxford University Press, 1976.

dans lequel l'actualité ne fait que s'épuiser en lancinants rebonds d'actes déjà commis ou subis ; c'est ce que dit un protagoniste de *Inès de Castro* face à l'héroïne agonisante : « C'est ainsi dit-il, que j'ai vu ta mère infortunée… Le malheur ne peut ni se terminer, ni changer pour moi ; il se renouvelle avec la même horreur et les mêmes tourments… »[41]. Sont mis en évidence non seulement l'aspect itératif de l'action, mais aussi l'absence totale de modification, d'altération : la répétition est exacte, elle offre une conformité parfaite avec ce qui l'a précédée, ne permet nulle évolution, et offre du temps une image circulaire infranchissable, gouvernée par le poids écrasant et directif du passé, auquel retourne infailliblement le parcours chronologique.

Il est possible d'élargir cette figure de l'agonie différée en dépassant le strict cadre des personnages et en montrant que c'est la notion même de passé qui est présentée comme perpétuellement reconduite, rétive à la disparition. La présence ineffable et ineffaçable de la mort dans le quotidien des vivants montre que le passé n'est pas le temps du révolu mais une réalité qui perdure dans l'actualité. Cela a pour conséquence un dédoublement des perspectives dans chacun des romans : ceux-ci décrivent l'actualité tout en la considérant sous l'angle du passé, ne se satisfont pas de l'approche limitée du seul présent. C'est de cette manière que l'on peut interpréter la fréquence des prises de conscience et des remises en cause dont les héroïnes font l'expérience, et dont les romans de Jane Austen sont le parangon[42] : dans de tels instants, le présent découvre son insuffisance et plonge dans le passé pour compléter sa clairvoyance ; de telles épreuves constituent un dédoublement de la matière narrative et subséquemment de l'héroïne elle-même. C'est le cas d'Elizabeth face à la lettre de Darcy[43] : l'héroïne entrevoit ses erreurs et procède à un réexamen de ses positions à la lumière d'une nouvelle considération du passé ; le présent s'illumine grâce au retour en arrière : le jeu sur les temps est significatif, le passage jouant sur l'intrication du plus-que-parfait et du prétérit, le premier désignant cette invasion du passé qui heurte le temps du récit et le bouleverse ; une nouvelle vitalité jaillit de ce repli sur la sphère du révolu, qui permet de donner sens et vigueur à une existence incomplète. De semblables scènes se rencontrent dans *Pamela*, *The Female Quixote*, mais également *The Wrongs of Woman* (c'est en reparcourant sa vie dont elle fait le récit que Jemima se transforme et s'allie à Maria, découvre son indéfectible union avec elle). Mais la superposition du passé sur un présent imparfait se

---

[41] Madame de Genlis, *op. cit.*, p. 150.
[42] On les rencontre dans *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice*, *Emma* et *Sense and Sensibility*. Mais l'on pourrait dire qu'Anne Elliot, dans *Persuasion*, fait elle aussi, pendant tout le roman, l'expérience d'une longue prise de conscience et d'une critique de son existence passée.
[43] *PP*, 36, p. 192-198 ; *R1*, p. 430-434.

constate dans d'autres scènes : les parents défunts dans *The Mysteries of Udolpho* gouvernent de leur tombe la conduite de l'héroïne et lui imposent des images, créant un véritable univers parallèle à celui du vécu immédiat[44] – le chapitre 8 du volume I illustre particulièrement ce caractère, qui fait se succéder la mort du père et la visite par l'héroïne de lieux à jamais marqués par les vestiges du défunt et les sentiments qu'ils provoquent, démontrant le dédoublement que subit Emily, incapable de se satisfaire du présent et obligée de lire celui-ci à la lumière déformante du passé[45]. On pourrait dire la même chose de la figure de la mère dans *Northanger Abbey*, qui envahit peu à peu l'esprit de l'héroïne au point de transformer l'abbaye en un lieu double, à la fois ancré dans un présent décevant dont témoignent les goûts contemporains du Général Tilney, et parcouru de réminiscences maternelles qui en font un lieu hanté par l'imaginaire et déclenchent les associations fantaisistes de Catherine – il faut d'ailleurs à ce sujet préciser que la défaillance qui est à la source des extrapolations extravagantes de Catherine n'est pas le passé lui-même, mais son interprétation par l'héroïne ; Catherine représente cette mode qui consiste à transformer à l'outrance le monde actuel en fiction, et c'est en rétablissant le passé dans sa vérité que le monde pourra retrouver une logique : la faille réside bien dans le présent, lieu de toutes les erreurs là où le passé est siège d'une vérité achevée.

Au cœur de cette littérature gît donc le paradoxe que seul le passé permet une régénération du présent[46]. C'est pourquoi toutes ces œuvres aboutissent finalement à

---

[44] À ce propos, Radcliffe recourt à une scène, trop rarement reprise par la suite pour être qualifiée de caractéristique, mais qui met en évidence l'invasion de l'univers mental de l'héroïne par les figures parentales décédées, la scène rêvée de la visite des défunts ou résurrection des morts nimbés de l'aura céleste : « *She thought she saw her father approaching her with a benign countenance ; then, smiling mournfully and pointing upwards, his lips moved, but, instead of words, she heard sweet music borne on the distant air, and presently saw his features glow with the mild rapture of a superior being.* », est-il écrit dans *The Mysteries of Udolpho* (p. 83 : « Elle croyait voir son père s'approcher d'elle dans une attitude pleine de douceur ; il souriait tristement, puis, en montrant le ciel, il remuait les lèvres, mais au lieu de paroles, la jeune fille entendait une musique portée par les airs, et sur les traits du défunt étincelait la béatitude sereine d'un être supérieur ») ; le disparu est doté d'une vertu surnaturelle par son retour du séjour des morts. Cette scène se retrouve dans *North and South* (*op. cit.*, p. 381-382) et entraîne le dégoût de la vie présente ; Burney la renverse dans *Camilla*, où l'héroïne croit rêver à sa mère, une nouvelle fois revêtue d'un caractère sacré (« *the whole figure had the same sacred resemblance* » p. 881), alors que c'est la mère en personne qui se trouve auprès d'elle.

[45] La visite de lieux hantés par la mort est un moment privilégié du *novel of sensibility* ; on en trouve des exemples dans *The Old Manor House*, *North and South*, *Mary, A Fiction*, et dans tous les romans de Radcliffe.

[46] On verra plus loin l'éloignement d'Austen et de Madame d'Épinay par rapport à cette tradition du roman de femmes ; remarquons toutefois dès maintenant que cet écart n'exclut pas les analogies : Austen elle aussi est susceptible de montrer un passé réincarné dans le présent et lui infusant de nouvelles forces. C'est ce que remarque Susan Morgan dans *In the Meantime. Character and Perception in Jane Austen's Fiction*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1980, p. 184 : dans *P*, le passé se recrée dans le présent et le sort de sa torpeur ; « La juxtaposition du passé et du présent dans le roman évolue d'un sentiment de différence et de changement radical à un sentiment d'identité. » (« *The juxtaposition of past and present in the novel moves from a sense of difference and radical change to a sense of identity.* »).

l'antinomie suivante, que c'est en se recroquevillant et en allant à rebours de la succession chronologique, que l'on parvient à l'épanouissement. La progression dramatique replonge dans ses racines, ouvre une fenêtre sur l'antériorité, vecteur incontournable de la vérité. C'est l'image de la spirale qui, sans doute, rend le mieux compte de cette réalité antithétique, et met en lumière l'une des spécificités du roman sentimentaliste dans l'histoire de la littérature : la progression s'effectue par rapport à un point fixe qui est en même temps l'origine et le principe du mouvement lui-même, et l'action a beau s'éloigner peu à peu de son point de départ, celui-ci reste l'amarre indéfectible de son déplacement. S'arracher au passé est une entreprise impossible, et non souhaitable. Tout roman suppose un événement ou du moins un élément déclencheur à partir duquel se construit l'action ; les œuvres considérées ne dérogent pas à la règle, mais ont la particularité de prolonger indéfiniment cette origine, d'en faire non seulement le levier qui met en branle la narration, mais aussi un thème central de celle-ci qui l'accompagne tout au long de la diégèse. L'action de *Mansfield Park* repose sur l'arrachement de Fanny Price à sa famille et son transfert dans un environnement étranger ; or, tout le roman va jouer de la juxtaposition de cette origine avec ses conséquences : le point de vue de Fanny, pivot de l'œuvre, superpose des réactions acquises du fait de sa transplantation à une conscience indéfectible de l'extranéité première ; *Mansfield Park* décrit la longue mort de cette extranéité, dont l'image est Portsmouth, ville qui revient sur le devant de la scène peu avant la chute et où le point de vue de Fanny se renverse puisqu'elle s'y sent étrangère ; la situation finale montre l'héroïne retrouvant une famille, dans une circularité absolue. Durant tout le roman, la conscience du passé vient heurter le présent et confère à l'œuvre ce caractère oscillatoire qui marque tout roman de l'immuable. Le procédé est identique dans *Evelina* : conscience dédoublée, arrachement initial à la famille qui se résout lors de la clôture. Un tel dédoublement du temps montre l'incomplétude du présent et la nécessité de lui adjoindre ce qui l'a précédé : cela permet de l'expliquer mais aussi de donner substance à une existence qui sans cela resterait inconsciente d'elle-même. C'est peut-être l'une des raisons de la prolifération de romans épistolaires dans ce courant littéraire, la lettre étant l'incarnation de ce dédoublement du temps, puisqu'un événement n'est pas narré dans la concomitance, mais une fois rejeté dans le passé, nanti d'une seconde perspective qui est celle de la réflexion. Car ce qui caractérise le présent est son aspect éphémère, inconscient de lui-même, et susceptible d'être à tout moment remis en cause : le libertin est précisément celui qui se sert de ce caractère fuyant du présent pour fondre sur ses proies et les séduire ; il use d'une force de fascination permise par l'immédiat, mais qui se révèle inconsistante ; la prise en compte du passé jette l'opprobre sur cette sorte de pratique et dévoile la mauvaise conception du temps

sur laquelle elle s'appuie ; la fascination illusoire s'efface devant la mise en perspective, l'inscription dans une chaîne temporelle élargie – comme le démontre la lettre de Darcy, révélatrice des mensonges du tentateur Wickham qui sont autant d'opportunismes profitant d'une perspective temporelle tronquée, et mise au jour de la nature vertueuse de l'épistolier grâce à une seconde étude de son passé.

Est-ce en raison de ce poids écrasant du passé que pas un seul de ces romans n'opte pour une quelconque prise de parti politique ou sociale ? Le problème de la pauvreté se limite à quelques lapalissades compatissantes, la situation internationale est résumée dans les ouvrages britanniques en quelques tirades anti-françaises et dans leurs homologues françaises en rapides considérations sur les us d'autres pays, au premier rang desquels la Suisse, significativement patrie de la neutralité. Certains ont même émis l'idée que Jane Austen ne traitait pas de son époque mais de celle de son père, comme si les problèmes contemporains n'avaient pas d'intérêt dans son écriture[47]. Ce n'est que dans certains romans du XIXe siècle, appartenant à une autre tradition sur laquelle nous reviendrons, que la politique se voit octroyer davantage de place. C'est ainsi que tous les romans de Elizabeth Gaskell ne peuvent être rangés dans la même catégorie : *Cranford*[48] ne fait pas mention de la politique et se contente d'une vision de la société sous son angle privé, tandis que *Mary Barton*[49] est une puissante analyse de l'Angleterre ouvrière de l'époque, proche de celle de Dickens.

b. La tradition littéraire, épine dorsale de l'œuvre immobile

Mais la présence du passé ne se limite pas à ces exemples, elle prend aussi la forme de références constantes aux textes anciens, dessinant dans certaines œuvres un gigantesque discours sous-jacent, qui vient surplomber le récit et dont il semble parfois livrer le sens. L'assomption d'un héritage littéraire est commune à toute œuvre, mais elle ne prend pas nécessairement, et même fort rarement, la forme obsessive qui est la sienne dans le roman de l'immuable : celui-ci prend même souvent l'aspect d'une œuvre en deux temps, où la narration n'est que la récriture d'éléments anciens dont la présence se décèle sous le récit. Il faut ici souligner l'omniprésence de l'intertextualité, explicite aussi bien qu'implicite[50] : les

---

[47] C'est A. W. Wright (*op. cit.*) qui évoque cette opinion, sans la partager pour autant.
[48] Elizabeth Gaskell, *Cranford*, Londres, Oxford University Press, 1972.
[49] Elizabeth Gaskell, *Mary Barton*, Londres, Oxford University Press, 1987.
[50] Selon Isabelle Brouard-Arends (« Trajectoires de femmes : éthique et projet auctorial, Mme de Lambert, Mme d'Épinay, Mme de Genlis », *Dix-huitième siècle* n°36, 2004, p. 189-196), « L'intertextualité est une caractéristique de l'écriture des femmes, le discours intertextuel développe une polémique dépendante des autres productions discursives, créant une dynamique double, d'intégration en même temps que de mise à l'écart. » (p. 195). L'intégration l'emporte assurément dans

mises en exergue en début de chapitre en sont l'exemple le plus évident, qui orientent l'interprétation en même temps qu'elles représentent une parole d'autorité sous la protection de laquelle se place l'auteur. Radcliffe et Gaskell emploient systématiquement ce procédé ; pour la première, c'est une manière de se placer dans une continuité poétique gouvernée par des personnalités telles que Shakespeare, Milton et Walpole ; pour la seconde, il s'agit de guider l'interprétation et de montrer que le sens communiqué est commun à toute une lignée littéraire, bref de revendiquer l'absence de renouveau. Les citations, abondantes, sont une deuxième illustration de ce recours aux auteurs anciens au sein même de la diégèse ; alors que la mise en exergue isole, la citation à l'intérieur de la trame narrative unit les deux textes ; le projet n'est plus de reconnaître une dette envers une culture passée, mais de montrer la résistance de celle-ci au passage du temps, son actualité toujours effective. Cette rémanence des acquis du passé aboutit à une volonté forcenée de produire une adhésion entre existence présente et discours anciens, de les faire entrer dans une correspondance étroite : un paysage ne s'observe pas dans sa nudité, il est placé sous le regard de commentaires et analyses préexistants, comme le montre Fanny dans *Mansfield Park*, qui contemple une chapelle en fonction de descriptions antérieures et condamne l'ordonnancement de celle-ci en raison de son irrespect des exigences architecturales et morales que ces descriptions prescrivent aux constructions religieuses : « *Here are no aisles, no arches, no inscriptions, no banners. No banners, cousin, to be "blown by the night wind of Heaven." No signs that a "Scottish monarch sleeps below."* »[51], dit-elle citant *Lays of the Last Minstrel* de Scott ; c'est l'absence de correspondance entre présent et passé qui condamne un endroit oublieux des références obligées. Le procédé est similaire lorsque Anne Elliot conseille à un mélancolique, afin qu'il retrouve le goût de vivre, de se plonger dans certains ouvrages choisis[52] : l'influence des œuvres anciennes sur la prise en compte du présent est alors évidente. Remarquons que les références choisies sont rigoureusement limitées à un corpus comprenant certes la Bible et Shakespeare, mais surtout des auteurs du début du XVIIIe siècle.

Car c'est bien de ce passé encore fort peu lointain que nos auteurs se revendiquent, d'ouvrages postérieurs à 1700 si l'on veut tracer une frontière artificielle, c'est-à-dire suffisamment ancrés dans la culture commune pour être devenus presque indiscutables, mais

---

le roman de l'immuable, mais sans doute ni chez Austen ni chez Madame d'Épinay. *Camilla* est bien citée dans *S*, mais Austen précise dès sa mention que son héroïne ne partage ni la jeunesse ni la détresse du personnage de Burney (*S*, p. 178 ; *R2*, p. 895).

[51] *MP*, p. 87-88 ; *R2*, p. 281 : « Aucune nef latérale, aucune voûte, aucune inscription, aucune bannière. Aucune bannière, cousin, "pour se gonfler le soir sous les souffles célestes". Aucun signe que "dort là-dessous un monarque écossais". »

[52] *P*, p. 98-99 ; *R2*, p. 702.

suffisamment proches dans le temps pour posséder encore une résonance dans l'esprit et les mœurs contemporains : nos romans jouent sur le patrimoine, sur l'accessibilité de leurs références à l'ensemble d'un lectorat élevé au rang de collectivité harmonieuse ; les œuvres citées ou érigées au rang de tutrices doivent être immédiatement compréhensibles et recourir à des notions et réalités encore recevables, le but étant l'enchevêtrement de tels éléments avec l'univers contemporain. La conscience de jouer sur une tradition à l'abord facile est traduite par Radcliffe dans *The Romance of the Forest*, lorsqu'elle écrit :

> Adeline found that no species of writing had power so effectually to withdraw her mind from the contemplation of its own misery, as the higher kinds of poetry, and in these her taste soon taught her to distinguish the superiority of the English from that of the French. The genius of the language, more, perhaps, than the genius of the people, if, indeed, the distinction may be allowed, occasioned this[53].

Est mis en évidence le retentissement des textes sur l'âme d'un personnage, mais aussi la nécessité d'une proximité originelle des deux entités, Radcliffe privilégiant les écrits nationaux aux étrangers – Edgeworth dans *Helen* procède de même en critiquant l'influence de Rousseau sur les jeunes femmes et finalement en réprouvant la lecture de cet auteur ; remarquons cependant que le fait même de tracer une comparaison entre ces deux littératures révèle leur similitude, leurs points communs, le sentiment de leur intelligibilité réciproque. Remarquons enfin que Radcliffe insiste sur le « *language* », suggère que la puissance des mots prime sur celle du discours tenu, postulat sur lequel il faudra revenir.

La référence peut se faire plus prégnante encore et déteindre sur le style même des ouvrages. Ainsi en est-il de Samuel Johnson, figure matricielle de tous les romans de l'immuable, dont le style se retrouve dans d'innombrables passages. La prose johnsonienne repose sur la rigueur absolue d'une composition où les parties répondent les unes aux autres, l'élément devant posséder à la fois une valeur en soi et s'intégrer dans une construction globale qu'il contribue à charpenter. Ce procédé d'écriture, qui se traduit par une grande attention au rythme, à la symétrie, à l'établissement de périodes et à la justification permanente du style par un projet didactique, est illustré par exemple dans *Camilla* :

> His imagination, neither regulated by wisdom, nor disciplined by experience, having once taken this turn, he soon fancied that every earthly misfortune originated in a carelessness of learning, and

---

[53] Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest*, Londres, Routledge and Sons, 1904, p. 308. « Adeline découvrit qu'aucun genre d'écrit n'avait, plus que la poésie noble, le pouvoir d'arracher son esprit à la contemplation de son propre malheur, et elle apprit rapidement à reconnaître la supériorité de la production anglaise sur la production française. C'est au génie du langage, sans doute, plus qu'à celui des peuples – si une telle distinction est permise – qu'une telle différence doit être imputée. »

> that all he wished, and all he wanted, upbraided him with his ignorance. (…) even inevitable calamities he attributed to the negligence of his education, and construed every error, and every evil of his life, to his youthful disrespect of Greek and Latin[54].

Tout se rapporte à Johnson dans ce court extrait : le foisonnement des termes abstraits qui tous renvoient à des concepts clairement identifiables et aisément divisibles en deux catégories (la sécurité de l'intellect et le danger de l'affect), le rythme binaire qui confère une harmonie à la syntaxe et joue sur les couples (ainsi « *wisdom* » et « *experience* », « *all he wished* » et « *all he wanted* », « *every error* » et « *every evil* »)[55]. Burney n'est pas le seul exemple, des auteurs comme Austen, Edgeworth, Sarah Fielding – malgré son aversion pour l'écrivain qu'elle reprend – copient dans leurs ouvrages le style johnsonien.

Le poète William Cowper est également une source d'inspiration et un modèle très suivi, lui qui, conservateur, accorde une place centrale au traitement de la morale, et par là rejoint la vision de Richardson et de Johnson – on les a d'ailleurs opposés tous trois à Jonathan Swift et Henry Fielding, dont les romans baignent dans une atmosphère, sinon de licence, du moins de jouissance. Pour Cowper, les préceptes chrétiens doivent gouverner la conduite humaine, et le respect qui doit leur être rendu se manifeste dans l'écriture par un style simple et limpide, que toutes les romancières de l'immuable ont tendance à imiter, rejetant les enjolivements stylistiques comme les images, extrêmement discrètes dans toute cette littérature. Austen cite explicitement Cowper par l'entremise de Fanny qui y fait significativement référence à propos d'un fait religieux : selon elle, la chapelle de Sotherton

---

[54] F. Burney, *Camilla, op. cit.*, p. 34 : « Son imagination, que la prudence n'avait pas tempérée et que l'expérience n'avait pas domptée, ayant ainsi suivi ce cours, il se figura bientôt que tout malheur en ce monde avait pour origine l'indifférence pour les études, et que tout ce qu'il souhaitait et désirait lui reprochait son ignorance. (…) Il allait jusqu'à rendre la négligence de l'éducation responsable de tous les fléaux inévitables et voyait dans chaque erreur, dans chaque drame de son existence, le fruit de son mépris enfantin pour le grec et le latin. »

[55] On peut comparer ce court passage avec l'avant-dernier chapitre de *The Female Quixote*, peut-être écrit par Johnson lui-même, où l'on retrouve les mêmes rythmes et le goût pour la symétrie, ainsi qu'un déluge ininterrompu de termes abstraits. Tout le chapitre pourrait être cité (cf. « *Whoever sees you, Madam, will immediatly say, That nothing can hinder you from being the happiest of Mortals, but Want of Power to understand your own Advantages. And whoever is admitted to your Conversation, will be convinc'd that you enjoy all that Intellectual Excellence can confer ; yet I see you harrassed with innumerable Terrors and Perplexities, which never disturb the Peace of Poverty and Ignorance* », p. 370 : « Quiconque vous voit, Madame, verra aussitôt que rien d'autre ne vous empêche d'être la plus heureuse des mortels que cette incapacité à comprendre vos propres atouts. Et celui qui profite de votre conversation est vite convaincu que vous jouissez des plus grands bienfaits qu'apporte l'intelligence. Et pourtant, je vous vois en proie à des terreurs et à des perplexités sans nombre, qui laissent au contraire en paix la pauvreté et l'ignorance. »). Ce chapitre est comme un hommage rendu au maître : l'auteur, qu'il s'agisse de Lennox ou de Johnson lui-même, oublie fioritures, style volontairement ampoulé, saillies comiques, au profit d'un style farci d'abstractions et autres traits typiques de l'écriture johnsonienne.

ne répond pas aux critères fixés par le poète, et cette rupture suffit à condamner la religiosité flageolante des habitants du lieu[56].

Il serait possible de citer d'autres auteurs-matrices comme Mackenzie et John Locke, et aussi de remarquer une évolution dans les influences exercées sur Austen : selon A. Walton Litz[57], *Persuasion* est placé sous la gouverne de la poésie romantique naissante, avec les poètes tels que Byron, Wordsworth et Scott[58] ; mais ce qu'il importe de noter, c'est que, au-delà d'individualités archétypales, c'est un corpus pris dans sa globalité et son essence qui est à nouveau convoqué dans le roman de l'immuable, les auteurs jouant sur l'allusion, l'implicite : les récits sont lourds de la présence d'un texte sous-jacent qui les détermine et dont ils constituent des variations ; la modification de normes est exclue, il s'agit simplement de jouer avec une trame invariable, et chaque roman nouveau est comme la pierre d'un même édifice. La figure de l'héroïne est ainsi strictement encadrée par des impératifs implicites d'âge, de personnalité, de décence, et d'une série d'autres critères qui en font un personnage extrêmement codifié ; chaque écrivain modèle cette silhouette d'après de telles exigences de départ, et joue sur le rapport d'inclusion distanciée qu'il instaure avec elles : à un extrême, l'héroïne de *Northanger Abbey* est présentée dans ses aberrations par rapport à la figure canonique – même si son parcours se conformera au cheminement traditionnel ; l'héroïne de *Helen* est comparée à Camilla dans ses errances financières et ses démêlés avec la harpie qui lui sert de créditeur, réminiscence de la célèbre Mrs. Mittin du roman de Burney ; l'ombre des héroïnes richardsoniennes plane sur celles de Fanny Burney, sans cesse confrontées à la tentation mais choisissant la vertu… L'introduction des héroïnes est, de manière significative, reconductible d'un ouvrage à l'autre ; elle doit à la fois parer le personnage de tout le lustre de la beauté et articuler ses appâts à la problématique du mariage, en les inscrivant donc dans l'univers social. Maria Edgeworth se conforme à ces requêtes tout en les moquant dans *Belinda* :

> Belinda was handsome, graceful, sprightly, and highly accomplished ; her aunt had endeavoured to teach her that a young lady's chief business is to please in society, that all her charms and

---

[56] *MP*, p. 87-88 ; *R 2*, p. 281-282. Kenneth L. Moler (« The Two Voices of Fanny Price », *in* John Halperin (dir.), *Jane Austen : Bicentenary Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 172-179) remarque que le langage de Fanny est essentiellement « livresque » (« *bookish* », p. 176) ; pour autant, il n'estime pas que cette expression marquée par le poids de la lecture est absolument soutenue par Austen : c'est selon lui le signe de l'inadaptation de Fanny à la « vie réelle » (« *real life* »).
[57] A. Walton Litz, *op. cit.*, p. 153.
[58] Meenakshi Mukherjee (*Jane Austen*, New York, St. Martin's Press, 1991) dresse un relevé qui se veut exhaustif des inspirateurs d'Austen (chapitre V, « Admiring Pope no more than is proper », p. 89-109).

> accomplishments should be invariably subservient to one grand object – the establishing herself in the world [59].

Et ce schéma est repérable dans tous les passages semblables des romans de l'immuable – ainsi dans *The Female Quixote* :

> Nature had indeed given her a most charming Face, a Shape easy and delicate, a sweet and insinuating Voice, and an Air so full of Dignity and Grace, as drew the Admiration of all that saw her. These native Charms were improved with all the Heightenings of Art ; her Dress was perfectly magnificent ; the best Masters of Music and Dancing were sent for from London to attend her[60].

À chaque fois, l'auteur reprend une présentation modèle et lui fait subir d'infimes variations, l'important étant d'en conserver les thèmes principaux et les signes permettant de l'identifier comme réplique d'un *topos* de départ. L'élaboration narrative intègre donc en son sein la présence de ce hors-texte qui la conduit à épouser l'aspect d'une variation infinie autour d'un thème donné. Nulle échappée en dehors des règles romanesques tacites n'est permise. L'œuvre est gouvernée par celles qui l'ont précédée.

c. Des œuvres confraternelles : la reprise plutôt que la redite

La conséquence logique d'une telle habitude est le sentiment fraternel qui se dégage de cette communauté romanesque, consciente d'être issue d'une même filiation. Les œuvres n'hésitent pas à faire référence les unes aux autres, l'intertextualité est extrêmement développée : *Northanger Abbey* cite pléthore de romans gothiques, Edgeworth, dans la nouvelle '*Angelina ; or L'Amie Inconnue*', issue de *Moral Tales for Young People*, décrit une héroïne que la lecture de *The Female Quixote* conduit à s'identifier avec le personnage principal, dans une fusion étonnante entre fiction et réalité… Cette pratique a aussi pour but de renforcer le sentiment d'appartenance d'un ouvrage à une littérature strictement définie.

---

[59] Maria Edgeworth, *Belinda*, *op. cit.*, p. 1 : « Belinda était belle, élégante, sémillante, et dotée de tous les talents requis ; sa tante avait tenté de lui inculquer que la tâche primordiale d'une jeune femme était de plaire en société, et que tous ses charmes et toutes ses aptitudes devaient être orientés vers la recherche suprême d'une position dans le monde. »

[60] C. Lennox, *op. cit.*, p. 6-7 : « La Nature l'avait dotée d'un visage délicieusement charmant, d'une silhouette plaisante et délicate, d'une voix douce et séduisante, et d'un air empreint de tant de dignité et de grâce qu'il suscitait l'admiration de tous. Ces attraits innés avaient été rehaussés de toutes les perfections de l'art : sa vêture était absolument irréprochable, et les meilleurs maîtres de musique et de danse avaient été mandés de Londres pour sa formation. »

Proximités et variations

Il n'est donc pas erroné de voir dans ce mouvement de sujétion à un ordre ancien une tendance intrinsèque aux romans de l'immuable, dont le propos repose sur un rattachement à des modèles hérités du passé. C'est ce procédé d'encadrement progressif dans des structures héritées qu'il importe de remarquer : ces œuvres vivent sous la dépendance de leurs devancières, et cet assujettissement constitue un processus fondateur de cette littérature[61]. Ces romans rejoignent peu à peu leurs modèles au fil de la diégèse, s'englobent eux-mêmes dans un ensemble définitionnel sur lequel ils n'ont pas de prise. En somme, ils se destituent eux-mêmes de leur droit à l'émancipation. Le mouvement de *Ormond* de Maria Edgeworth reflète parfaitement cette abdication, et la subordination qui s'ensuit ; après avoir constaté l'éloignement entre Ormond et un certain type héroïque, l'auteur va faire adhérer par étapes successives son personnage à des modèles explicites. Est d'abord soulignée la défectuosité primordiale d'Ormond : « La plupart des héros sont naturellement parfaits ; c'est du moins ce que veulent nous faire croire leurs biographes, ou plutôt leurs panégyristes. Notre héros est loin d'un si enviable sort (…) »[62], écrit Edgeworth au seuil de la présentation de son héros, qu'elle distancie de ses prédécesseurs ; encore faut-il s'entendre sur la nature de ceux-ci : la littérature à laquelle fait référence l'écrivain n'est pas celle qu'elle compte rejoindre, mais bien celle, antérieure, contre laquelle ses modèles se dressent, à savoir la romance aux héros surhumains. D'emblée, Edgeworth signale au lecteur les romans qu'elle rejette, et désigne son désir de s'accoler à une littérature autre, dans laquelle le protagoniste est confronté à la tentation et au risque de la chute. C'est pourquoi *Tom Jones* va devenir la seconde référence, roman lu et admiré, dans un premier temps, par le héros, qui s'identifie à son personnage principal et dont il aspire à emprunter les traits. Edgeworth décrit cette attirance avec les termes propres à une fascination, voire à un envoûtement, et laisse déjà présager qu'un tel engouement n'est que chimère : c'est l'« *imagination* » d'Ormond qui est prise au jeu, non

---

[61] On pourrait objecter que l'inscription dans un genre est valable pour toute œuvre littéraire ; mais le mouvement y est généralement double, l'inclusion s'accompagnant de son inverse, l'émancipation. Les ouvrages qui ne font qu'appliquer des codes sont d'ordinaire rejetés dans la catégorie de la paralittérature. Si l'on ne prétend pas s'interroger, ni sur la validité de ce terme, ni sur son application aux romans de l'immuable, il faut préciser que ces romans ne se rattachent pas à des stéréotypes par paresse, mais parce qu'un tel rattachement est indispensable à leur propos, qui est d'interpréter et de jauger le présent à la seule lumière du passé. Les romans de l'immuable ne réagissent pas à un genre, ils s'y fondent.

[62] Maria Edgeworth, *Ormond*, Shannon, Irish University Press, 1972, p. 40 : « *Most heroes are born perfect ; so at least their biographers, or rather their panegyrists, would have us believe. Our hero is far from this happy lot (…)* ».

son intelligence ; de même, ce qui séduit est l'« *entertainment* », le « *consummate art* » de l'écrivain, non sa quête de la vérité ni les principes qu'il met en jeu ; mais l'objet reste le même, celui de déterminer une ligne de conduite, incarnée en un personnage, que le protagoniste puisse suivre, à laquelle il s'assimile, afin de renoncer à ses errements, conséquences d'une existence livrée à elle-même ; Ormond a intériorisé ce processus, puisqu'il traque en Tom Jones des similitudes avec lui-même : « Le héros attirait particulièrement son attention, et d'une façon d'autant plus étrange qu'il voyait ou croyait voir chez celui-ci une ressemblance avec lui-même (…) »[63], écrit l'auteur, mettant en évidence la propension naturelle du personnage à rechercher dans un ouvrage une communauté d'esprit, un sentiment d'appartenance dont il est pour le moment dépourvu. Une telle quête a un effet immédiat sur la narration, car Ormond se coule dans le moule de son héros et imite ses actions, dont la menace est qu'elles ne procèdent pas d'une moralité sourcilleuse, mais d'une aptitude à l'émotion. Les égarements qui s'ensuivent ne sont pas décrits, comme si Edgeworth refusait d'adopter une écriture dont elle ne fait pas un idéal mais qu'au contraire elle critique. De telles divagations sont finalement contrecarrées par la découverte d'un dernier modèle, celui de *Sir Charles Grandison*, dont il est bien montré que la compréhension n'est pas immédiate, Ormond commençant par détester le personnage, mais retentit durablement sur la conscience :

> Il fut d'abord révulsé par Sir Charles Grandison ; celui-ci était trop différent de ses amis réels et des héros qu'il admirait dans les livres ; mais il en alla comme avec les vieux portraits, dans lesquels les costumes nous choquent au premier regard, avant que notre attention, pour peu que le tableau soit l'œuvre d'un véritable artiste, ne se concentre sur l'expression des traits et le réalisme du visage[64].

C'est dans une distance première que s'aborde l'œuvre de Richardson, mais une fois cet éloignement remarqué, le rapprochement peut s'effectuer, en un processus intellectuel d'analyse progressive. Est mis ici en évidence le mouvement principal de la littérature de l'immobile, cette union avec un canon dont on constate la supériorité et le caractère indépassable. La suite du roman n'est que l'authentification d'un tel choix, le héros délaissant le type de l'« aventurier » (« *adventurer* ») livré par Tom Jones, pour se fondre dans celui de

---

[63] *Ibid.*, p. 81 : « *The character which particularly interested him was that of the hero, the more peculiarly, because he saw, or fancied that he found a resemblance to his own (…)* ».

[64] *Ibid.*, p. 90 : « *At first he detested Sir Charles Grandison ; he was so different from the friends he loved in real life, or the heroes he had admired in books ; just as in old portraits, we are at first struck with the costume, but soon, if the picture be really by a master hand, our attention is fixed on the expression of the features and the life of the figure.* »

l'« homme vertueux » (« *man of virtue* »), de l'« homme d'honneur » (« *man of honour* »), de l'« homme cultivé et en tous points accompli » (« *man of cultivated understanding and accomplished manners* »)[65]. Alors que Tom Jones devait effectuer un périple qui l'amenait à réformer ses habitudes de pensée, à comprendre par lui-même ses fautes et à se construire une nouvelle personnalité, Ormond, lui, n'agit que conformément à un modèle, et ses évolutions reviennent à accomplir un cercle grâce auquel il se fond dans des étalons préexistants. Non seulement l'œuvre est sous la coupe d'archétypes précis, mais elle montre dans son évolution ce mouvement même, qui conduit d'une distance initiale à une adhésion sans faille. *Camilla* suit une trajectoire semblable, l'héroïne comprenant la nécessité du sacrifice de soi comme châtiment et rachat de ses péchés, en une attitude identique à celle de Clarissa Harlowe ; *Northanger Abbey* de même tend explicitement vers une assimilation de Catherine Morland aux héroïnes qui l'ont devancée ; *Amélie* de Marie-Jeanne Riccoboni, dont le sujet est emprunté à Fielding, quitte peu à peu la sensualité de cette première référence pour rejoindre la structure de la réforme d'un pécheur, et la description d'une héroïne qui accède par le don de soi-même à la perfection morale. Toutes ces œuvres portent en leur sein ce désir de rallier une littérature antérieure dont elles retrouvent peu à peu tous les caractères.

Ce constat est valable tant au niveau de la macrostructure que dans les méandres les plus étroits du texte. On a déjà vu que certains des procédés du roman gothique étaient repris avec de légères variations par les romans étudiés. La comparaison doit être poursuivie, car la reconduction de la tradition n'est pas un épiphénomène restreint à quelques figures ou scènes typiques. C'est ainsi que le vocabulaire employé est lourd d'un passé culturel appuyé, qu'il renvoie à des notions acceptées par la communauté, ce qui, là encore, démontre l'importance du savoir collectif, de la station au milieu de bornes fixées par l'usage ; l'invention de termes ou la modification sémantique de termes existants est rejetée au profit d'une valorisation du passé comme véhicule du sens et producteur de notions inviolables.

Northanger Abbey illustre à merveille cette tendance, qui mêle le poids du passé à des références littéraires obsédantes, créant de ce fait un sous-texte, un palimpseste, qui apparaît comme une résurgence permanente du passé dans un présent insuffisant. Au fil de la description de l'abbaye s'entremêlent deux types de lexique qui correspondent à deux moments de la littérature, l'un issu directement de la contemporanéité, qui décrit les éléments de la modernité, l'autre gouverné par des anachronismes et des archaïsmes provenant d'un moment antécédent, celui de la romance et du roman noir. Cet entrelacs est voulu par Austen

---

[65] *Ibid.*, p. 91.

qui satirise la mode gothique de l'époque, mais il est aussi extrêmement représentatif du roman de l'immobilité et de son va-et-vient entre passé et présent, le premier imprégnant l'insuffisance voire la vacuité du second. Les termes qui dénotent la bonne tenue de la demeure et qui font de celle-ci une habitation confortable et humanisée sont sans cesse mis en balance avec des formules empruntées au vocabulaire descriptif du roman gothique et qui au contraire renvoient à une vie secrète des choses, à une architecture qui s'affranchit de l'agir humain et dont les formes violent les proportions et les formes coutumières à l'homme. La maison apparaît aussi bien comme un intérieur traditionnel, ancré dans un contexte socio-économique sensé, que comme une puissance autarcique qui se dispense de l'intervention humaine : « aménagement » (« *arrangement* »), « aménagements domestiques » (« *domestic arrangements* »), « économie domestique » (« *domestic economy* »)[66], le champ lexical du confort, de l'agrément (« perfectionnements » – « *accommodations and comforts* » –, « commodité » – « *convenience* » –, « pratiques, spacieux » – « *commodious and roomy* » –, « endroit confortable et très élégant » – « *comfort and elegance* ») et de la juste proportion (« endroits distincts » – « *appropriate divisions* »)[67], tous ces exemples sont reliés à une vue exagérément à la mode de l'aménagement intérieur – cet aspect moderne (« *modern appearance* ») qui provient d'un « goût moderne » (« *modern taste* »)[68]. Mais tous ces termes ne font que ressasser leur propre insuffisance à percer la nature réelle de l'abbaye : la déception de Catherine, s'il est indéniable qu'elle est tournée en dérision par l'auteure, ne fait que redoubler celle du lecteur, lui-même placé devant un être hybride qui emprunte ses traits aussi bien au présent qu'à une période antécédente venue tout droit d'un champ littéraire disparu[69]. Toute la description de l'abbaye tend à surmonter le désappointement de Catherine et à repeupler les lieux d'une présence qui ne demande qu'à reparaître au grand jour, cette luminescence du passé qui transperce en tous points[70]. Ce mouvement de résurgence du passé

---

[66] *NA*, p. 174 ; *R2*, p. 150.
[67] *NA*, p. 174-175 ; *R2*, p. 150-151.
[68] *NA*, p. 150-151 ; *R2*, p. 132.
[69] A. W. Litz (*op. cit.*, p. 57) remarque déjà qu'Austen refuse toute sujétion aux attentes du lectorat : « En démontrant que le romancier peut rester absolument fidèle aux détails de l'existence (…) tout en maintenant un point de vue moral inébranlable, Jane Austen délivra la fiction de son obéissance servile à son public et la rétablit comme forme indépendante. » (« *By demonstrating that the novelist can combine absolute fidelity to the details of life* (…) *with the maintenance of a consistent moral viewpoint, Jane Austen salvaged fiction from slavish subservience to its audience and re-established it as an independent form.* »)
[70] Pour éviter toute confusion, disons une fois pour toutes qu'il est évident que cette recherche d'un aspect effrayant venu d'une remontée dans le temps n'est pas prise en charge par Austen et que l'intention satirique est primordiale. Pour autant, par cette immixtion d'un temps dans un autre, l'auteur saisit un caractère de la littérature de son époque, et là où elle ne cherche qu'à railler la reprise passéiste d'un genre révolu, elle met aussi en évidence l'influence indéniable que ce genre, et plus largement que l'ensemble du patrimoine littéraire, opère sur elle et sur ses homologues écrivains. On

provient d'une figure maternelle prégnante, d'autant plus puissante qu'elle est associée à la mort ; mais il ne s'agit pas ici d'une quelconque transcendance liée au tombeau, comme on le trouve dans les romances – on peut penser à *The Castle of Otranto* de Horace Walpole[71], à *The Old English Baron* de Clara Reeve[72], qui font des morts des entités concrètes revenant périodiquement hanter le monde des vivants. La figure défunte ne subit nulle résurrection dans les ouvrages étudiés, mais de celle qui l'ont précédée elle garde la patine littéraire : sous la mère Tilney, on discerne sans effort la Laurentina de *The Mysteries of Udolpho*, autre femme défunte dont on craint le retour parmi les vivants et qui hante l'esprit de l'héroïne et plus largement le château d'Udolpho dans son entier, lui communiquant son essence morbide. De même, Mrs. Tilney morte fait du Général un autre Montoni[73] ; elle transforme enfin l'abbaye en un lieu pénétré par le souvenir de sa maîtresse, les endroits les plus anodins étant dotés d'une double couche de réalité, puisque leur présence effective n'est qu'une enveloppe qui cache une dimension affleurante – ainsi le sentier préféré d'Eleanor, à première vue « glacial et humide » (« *that cold, damp path* »)[74], donc inhospitalier, se révèle métamorphosé par le rappel de la mère : « *'I used to walk here so often with her !' added Eleanor ; 'though I never loved it then, as I have loved it since. At that time indeed I used to wonder at her choice. But her memory endears it now'* », dit Miss Tilney[75]. Les souvenirs de l'œuvre radcliffienne ne s'arrêtent pas là : c'est tout un style qui est convoqué et qui vient heurter la monotonie rassurante du lexique caractéristique du présent. La concurrence entre ces deux formes d'écriture envahit tout le passage : il ne s'agit pas simplement d'une opposition manichéenne entre un vocabulaire domestique et un lexique de la terreur, mais de la présence d'un réseau lexical connotant la littérature passée sur un fond de réalités contemporaines qui apparaissent de plus en plus comme un trompe-l'œil ou un vernis superficiel. Non seulement aux yeux de Catherine, mais aussi à ceux de l'auteur, les mots employés pour peindre l'abbaye sont rapidement jugés insuffisants : la mention générique de « *furniture* » est évincée au profit d'une attention aux objets qui les particularise ; les pluriels, abondants au départ (« les murs de l'abbaye » – « *the Abbey walls* » –, « les dalles de marbre (…) simples quoique fort

---

verra plus loin qu'en d'autres ouvrages, Austen abandonne toute perspective humoristique et loue l'efficacité du passé sur l'existence immédiate.

[71] Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Londres, Oxford University Press, 1964.

[72] Clara Reeve, *The Old English Baron*, Londres, Oxford University Press, 1967.

[73] *NA*, p. 177 ; *R2*, p. 153.

[74] *Ibid.*, p. 168 ; *R2*, p. 146.

[75] *NA*, p. 169 ; *R2*, p. 147 : « Je me suis si souvent promenée ici en sa compagnie, ajouta Eleanor, bien que je n'aie jamais aimé cet endroit à l'époque comme j'ai appris à l'aimer depuis. En ce temps-là, à vrai dire, je m'étonnais que ma mère affectionnât tellement ces lieux, mais le souvenir me les rend à présent très chers. »

belles » – « *slabs of plain though handsome marble* » –, « fenêtres » – « *windows* »)[76], et qui désignent une normalité sur laquelle il n'y a nul besoin de s'attarder, cèdent la place peu après à une individualisation des objets desquels ressortent quelques exemplaires-clefs tels que l'« escalier » (« *stair-case* »), élément rebattu dans le roman gothique de même que la galerie ou la cheminée – toute cette description semble reprise de *The Romance of the Forest*, de son vocabulaire au mouvement d'exploration progressif en passant par la pesanteur du passé et des fantasmes[77]. La mise en place de ces éléments récurrents crée une perméabilité entre passé et modernité. L'influence de ce passé littéraire est visible également dans la fréquence des qualificatifs que l'on peut nommer ornementaux, abondants dans une production gothique dont l'une des méthodes consistait à mettre à bas l'immobilité et la neutralité de l'inanimé, notamment en le sur-qualifiant, en le recouvrant d'adjectifs descriptifs qui conféraient une nouvelle dimension aux choses ; l'usage des qualificatifs n'était pas simplement descriptif, leur profusion avait pour objectif de créer un univers connotatif intense, permettant à la peinture des lieux d'acquérir une puissance affective forte. Lorsque Austen écrit

> The whole building enclosed a large court ; and two sides of the quadrangle, rich in Gothic ornaments, stood forward for admiration. The remainder was shut off by knolls of old trees, or luxuriant plantations, and the steep woody hills rising behind to give it shelter, were beautiful even in the leafless month of March[78].

elle reproduit cette tendance à la surenchère d'épithètes, rares étant les substantifs qui en sont dépourvus ; elle s'inscrit dans la lignée de Radcliffe en privilégiant les connotations de grandeur (« *large* »), de magnificence (« *luxuriant* »), et d'antiquité (« *Gothic* », « *old* »), tout en les associant à une image de déclin voire de dépérissement (« *leafless* »). Austen reprend aussi une caractéristique du style radcliffien, qui est de ne développer aucun des éléments particuliers décrits, mais de multiplier ceux-ci en les assortissant d'une épithète, de diffracter la vision plutôt que de s'attarder sur un objet précis, ce qui concourt encore une fois à l'impression d'immensité et de monstruosité recherchée, comme si l'architecture dépeinte ne permettait pas un regard réfléchi mais égarait l'œil sous la diversité de sa composition. La description n'est pas pur tableau : grâce à une technique spécifique où les qualificatifs se font

---

[76] *NA*, p. 151 ; *R2*, p. 132.
[77] A. Radcliffe, *The Romance of the Forest*, *op. cit*., p. 20-28.
[78] *NA*, p. 167 ; *R2*, p. 145 : « L'ensemble des bâtiments formait une grande cour rectangulaire. Deux des côtés de ce quadrilatère forçaient l'admiration par la richesse de leurs ornements gothiques, et des buttes plantées de vieux arbres ou de luxuriants bosquets dissimulaient le reste. Les collines escarpées, toutes boisées, qui s'élevaient derrière la maison et l'abritaient, étaient d'une grande beauté, même en ce mois de mars sans feuilles. »

écho et forment des associations, elle crée une imagerie particulière, commune à tout roman noir, qui repose grossièrement sur le trinôme richesse-grandeur-mort. Les descriptions de l'abbaye reprennent toutes ce principe fondateur, mais Austen n'a pas toujours le même objectif : si certaines pointent la vastitude inquiétante de l'endroit, d'autres au contraire se détachent de ce point de vue typiquement gothique et œuvrent au propos austenien qui consiste à réduire cette terreur naissante. Décrivant la chambre de la mère, Austen reconduit le même style, mais pour véhiculer une signification opposée et insister sur le caractère anodin du lieu :

> She saw a large, well-proportioned appartment, an handsome dimity bed, arranged as unoccupied with an housemaid's care, a bright Bath stove, mahogany wardrobes and neatly-painted chairs, on which the warm beams of a western sun gaily poured through two sash windows ![79]

Les nombreux qualificatifs renversent ici l'imagerie de la monstruosité et mettent en évidence la normalité absolue de l'endroit, et même son aspect chaleureux. Même lorsqu'il s'agit de prendre le contre-pied de la littérature gothique, le style de celui-ci est réemployé.

L'auto-limitation comme volonté d'accessibilité

Cette constatation est valable pour tout roman de l'immuable. Il ne s'agit pas de dire que rien ne différencie cette production des modèles qu'elle prend : le propos austenien n'est pas assimilable à celui de Radcliffe, ni à celui de Johnson ou de Richardson. Cependant, les moyens littéraires qu'elle met à sa disposition sont ceux de ses prédécesseurs. Si cela est particulièrement visible dans *Northanger Abbey* qui se désigne explicitement comme une parodie du roman gothique, tous les romans de la période mettent en pratique ce système, contribuant à forger une sorte de littérature de la reprise. Il est indéniable qu'Austen critique le style gothique en vogue à la date de rédaction de *Northanger Abbey* ; mais son propos ne s'en tient pas là, et le plus important pour elle est sans doute de montrer que le roman moderne ne parvient pas à se dispenser du retour perpétuel à la littérature précédente, ne réussit pas à s'affranchir d'un lexique et d'un style qu'il n'a pas créés lui-même mais qu'il puise à des sources extérieures. Le but de la romancière n'est pas de pasticher de façon stérile un genre littéraire presque éteint, mais au contraire de reconnaître sa dette à son égard et de montrer en quoi il continue à agir au sein d'une écriture qui *a priori* ne le nécessite pas. Cette

---

[79] *NA*, p. 183 ; *R2*, p. 158 : « Elle apercevait une chambre très vaste aux proportions harmonieuses et un lit magnifique, recouvert de basin, qu'une servante avait manifestement fait bien que personne n'y dormît. On voyait aussi un poêle de Bath tout étincelant, des garde-robes d'acajou et des chaises joliment décorées. Deux fenêtres à guillotine laissaient pénétrer les doux rayons du soleil couchant. Toute la chambre en était égayée. »

absence de fécondité lexicale dans ce type d'ouvrage est partout discernable et ne se limite pas à des réminiscences gothiques, elle se voit dans l'usage généralisé d'un vocabulaire restreint, en particulier moral, et ce alors même que ce courant ne se distingue pas par un omniprésent didactisme – il peut même se moquer de la manie scrupuleuse de certains de ses personnages et plus généralement de son époque, comme le montrent les œuvres de Jane Austen ou Elizabeth Gaskell où l'on rencontre souvent des caricatures de moralité : Mrs. Norris ne cesse de rappeler à Fanny ses devoirs, de la prendre en faute, de lui ôter toute prétention à un désir personnel en l'astreignant à une dévotion de tous les instants à autrui, bref lui fait subir un véritable martyr, comme pour lui faire expier les fautes d'une mère insouciante ; Margaret, dans *North and South,* se fait gentiment tancer par un ami qui lui reproche d'accorder une gravité démesurée à un mensonge qu'elle a commis[80]. Cependant, même si de telles figures peuvent être tournées en dérision ou violemment critiquées, il n'en demeure pas moins que la prégnance d'un vocabulaire moral désigne cette littérature comme directement héritière de formes antécédentes : dépouillé des oripeaux surannés de la pure romance qui se limitait à une répartition du monde entre vice et vertu, le roman de l'immuable socialise la morale, nombre de termes et concepts qui y sont rattachés supposant un regard extérieur qui leur donne sens – cet œil étant beaucoup moins divin qu'humain : c'est l'une des spécificités de ce type de littérature que de ne traiter qu'épisodiquement de la présence de Dieu au-dessus des actes des hommes, comme si se dessinait une laïcisation de la morale.

Le début de *Histoire de Madame de Montbrillant* mime ce détachement du joug divin puisque l'héroïne y rompt ses attaches avec un révérend père pour lui substituer son oncle comme juge de ses actes ; cette commutation entraîne le remplacement d'un lexique pénétré de religiosité par des expressions purement relatives à la vie en société : les « devoirs de bonne chrétienne »[81], la soumission, l'obéissance, l'orgueil, l'expiation, disparaissent et laissent place à des termes non spécifiques à la religion comme l'amour-propre, la fierté et les reproches. La rapacité du révérend père se lit dans son désir de placer entièrement Émilie sous sa coupe, de l'emprisonner dans ses serres et de la ligoter par des chaînes dont il détiendrait seul la clef : « ne cessez d'être sur vos gardes et venez me trouver le plus tôt qu'il sera possible. »[82], écrit-il instamment ; il désire mettre l'héroïne sous sa coupe et l'enferrer dans une application stricte des dogmes de l'Église, exagérant pour ce faire les crimes qu'elle croit

---

[80] « *True, that was bad I own ; not but what I have told a pretty round number in my life, not all in downright words, as I suppose you did, but in actions, or in some shabby cicrcumlocutory way, leading people either to disbelieve the truth, or believe a falsehood.* » *North and South, op. cit.*, p. 395.
[81] *Montbrillant*, p. 48.
[82] *Ibid.*, p. 55.

avoir commis, voire inventant des fautes imaginaires, dans le seul but de la faire ployer sous la culpabilité et de cueillir pour son seul profit cette soi-disant pécheresse. À partir du moment où Émilie est libérée de ce despote, les termes qui reviennent le plus fréquemment mettent en jeu le comportement de l'homme dans le monde, l'accord et le désaccord de sa conduite par rapport à une stricte observance des lois éthiques, et ne cherchent pas à déterminer si un individu est radicalement bon ou mauvais ; la préoccupation touche davantage l'apparence extérieure que la vérité intrinsèque. C'est ainsi que se découpe une ligne de rupture entre d'un côté l'amour-propre, cause de la vanité (le couple anglais équivalent pourrait être *self-esteem* – ou *self-respect* – et *vanity*), et d'un autre côté la confiance (*confidence*) qui ouvre à la prise en compte de l'autre en tant qu'il représente un jugement sur moi-même et détermine une responsabilité (*responsibility*) souvent écrasante. Cette répartition réductrice a cependant le mérite de faire ressortir le code quasi mécanique de la morale littéraire véhiculée par ce courant : celui-ci ne s'éloigne jamais de cette catégorisation première, à laquelle correspond un ensemble limité de réactions et de sentiments. En effet, la relation à l'autre doit rechercher l'estime (*esteem*), le respect (*respect*), et éviter l'humiliation (*humiliation*, souvent reprise par le verbe *to be degraded*), signe le plus concret de la faute. Car, si la place de Dieu est restreinte dans ce mécanisme, le regard d'autrui est tout autant susceptible de plonger l'individu dans les affres de la culpabilité : Émilie ne cesse de répéter qu'elle est « coupable » et s'interroge sans cesse sur ses « fautes », deux termes obsessifs dans tout le début du roman de Madame d'Épinay. La morale mise en jeu par ce type de roman n'est donc pas le moins du monde adoucie par la minimisation de la référence à Dieu.

Surtout, ce processus du principe éthique s'épanouissant dans la conduite extérieure tisse un lien profond entre l'apparence que l'individu offre de lui-même et ses motifs éthiques : la morale est jugée à l'aune du comportement en société, dessinant une correspondance rigoureuse entre surface et intériorité. Cela explique le rayonnement d'un couple de termes qui revient systématiquement dans toutes les œuvres anglaises de la période, celui de *propriety-impropriety*[83]. Si l'un des sens de *propriety* est bien l'essence d'un individu, l'usage qui en est fait par nos ouvrages s'écarte fondamentalement de cette voie : *propriety* désigne une attitude répondant à certaines attentes, une conformité avec les bonnes manières, la rectitude et la décence d'un comportement, non la vertu profonde d'une âme ; nulle trace de probité intrinsèque dans l'emploi qui en est effectué, la simple observance de

[83] Le français ne dispose pas d'un couple équivalent et lui supplée des expressions telles que « décence », « convenance », et « attitude irréprochable ».

coutumes sanctionnées par les convenances et le décorum[84]. Certes, ces notions se réfèrent à des règles morales intangibles, mais ce qui importe est le rapport qu'elles instaurent entre la conscience individuelle et sa traduction dans l'environnement extérieur : le but est de transposer le plus fidèlement possible le respect de la morale dans la conduite en société, de créer une adéquation parfaite entre l'un et l'autre ; le mouvement central impliqué par ces termes est celui de la concrétisation, de la formalisation d'une morale au départ désincarnée, et qui n'acquiert une existence tangible qu'à travers son passage dans le monde. Le mouvement est réversible : Émilie s'interroge souvent sur ses motivations et sur la rectitude de sa conscience à partir d'un événement survenu dans la société[85]. Tous ces romans partagent donc une même manière de traiter les questions d'éthique en les faisant naître systématiquement de l'observation d'un comportement. Ce jeu d'écho communique aux œuvres une forme caractéristique fondée sur le refus de la profondeur et de la théorisation : en choisissant de ne pas se concentrer exclusivement sur l'esprit des personnages, les auteurs communiquent une importance marquée aux portraits et à la description physique d'une personne, qui révèle la manière dont elle s'inscrit dans le monde et en respecte ou dénature les règles : la perméabilité des deux sphères est une donnée primordiale de ce type d'œuvres. Ce qui est examiné est la vertu pratique, non quelque vérité métaphysique enfouie dans les ténèbres de l'âme et qui nécessiterait une étude dépassant l'observation et remontant en amont du comportement social, jusque dans les idées abstraites qui s'expriment dans l'action. On voit dès lors en quoi ces romans ont une dette envers l'embryon de littérature sociologique représentée par *Les lettres persanes* de Montesquieu, car le mouvement adopté est identique : le narrateur – ou le personnage dont l'œil occupe l'espace et détermine le sujet du récit – regarde, observe, examine les contours et les détails d'un univers étranger, et en tire des conclusions morales ; la proximité des deux types d'œuvres est même curieuse, car les héroïnes des romans immobiles partagent avec Rica, narrateur du livre de Montesquieu, une naïveté qui les conduit à décrire à l'état brut les attitudes qu'elles rencontrent, et par la suite à

---

[84] L'adjectif *proper* peut quant à lui désigner une simple élégance comportementale, donc une réalité purement extérieure.

[85] Parlant de sa mère, Émilie écrit :

« Chaque mouvement de son visage, chaque coup d'œil qu'elle jette d'un air distrait et sombre, semblent me reprocher ma conduite et me font frissonner.

Est-il donc vrai que je sois coupable ? Hélas, oui ! sûrement, je le suis ! Que va-t-on penser de moi ? » (*Montbrillant*, p. 62).

On voit bien ici le passage d'un examen de surface des réactions de l'autre, qui se concentre sur les symptômes externes de mécontentement et de condamnation, à une réflexion sur soi-même et à la découverte d'un manquement aux règles morales, et celui-ci détermine en retour, dans un implacable enchaînement, un rapport dégradé à autrui. C'est à partir de l'opinion sociale que se forge la conscience morale.

s'en étonner, mais seulement après avoir laissé le temps à l'écriture de s'attarder sur une vision, un tableau, sans le perturber par des remarques annexes. *Evelina* notamment reproduit, jusque dans sa forme épistolaire, le mouvement général des *Lettres persanes*, celui d'une succession de courtes scènes équivalant à une galerie de portraits, où l'étonnement de l'héroïne devant la découverte d'un monde citadin surprenant débouche sur la critique acerbe de ses extravagances et de sa licence. Cependant, évitons toute extrapolation et précisons de nouveau que les buts poursuivis par le roman de l'immobilité ne sont pas assimilables à ceux de Montesquieu, et plus largement à ceux d'aucun genre littéraire qui les précède ou même les inspire : la satire des mœurs et du système politique à laquelle procède Montesquieu est absente de la plupart des ouvrages considérés ; il s'agit simplement de reconnaître l'influence formelle de certains courants sur le courant étudié ; le discours tenu par ce dernier s'appuie sur cette reprise stylistique mais prend par la suite une direction qui fait sa particularité.

La limitation du vocabulaire moral employé permet de constater l'unité du courant étudié autour d'une conception qui repose sur la perméabilité de l'abstrait et du concret : l'apparence, signe premier de l'âme d'un personnage, conduit à la découverte de l'intériorité, ce qui explique que le lexique abstrait empiète sur celui de la description. La tendance à transformer en concepts les attributs extérieurs est particulièrement marquée : des termes tels que *handsome* renvoient aussi bien à la prestance de surface qu'à une conduite supposée droite. La littérature étudiée prend ses distances avec les coutumes dépassées du *romance* qui traçait une équivalence mécanique entre beauté physique et splendeur morale ; désormais, une certaine laideur est autorisée (Émilie de Montbrillant n'est pas belle), l'adjectif *plain* n'est pas synonyme de défaillance morale ; l'important est la façon dont un personnage inscrit sa silhouette dans le monde, s'offre au regard d'autrui. Cette mise en correspondance du patent et de l'intériorité donne lieu à un vocabulaire à double entrée, qui renvoie aussi bien à l'un qu'à l'autre, et s'inscrit dans la ligne de la pensée qui naît à l'époque, où l'observation donne les points de repère, les signes nécessaires à la production de l'analyse.

Un même mouvement caractérise toutes ces œuvres, l'excavation du moral à partir du manifeste : la tâche d'Elizabeth dans *Pride and Prejudice* est de faire ressurgir l'adéquation entre l'apparence et le tempérament de ses deux partenaires principaux, Wickham et Darcy ; c'est la lettre de ce dernier[86] qui permet d'amorcer cette démarche en conduisant à un renversement : en reconsidérant l'attitude des deux hommes, Elizabeth redéfinit ses conclusions, et ce sans le recours à aucune preuve annexe ; seule la remémoration de la

---

[86] *PP*, 36, p. 192-198 ; *R1*, p. 430-434.

conduite des rivaux ouvre la voie à la découverte de leurs qualités. C'est ainsi que Wickham révèle sa duplicité par « son aspect, sa voix, ses manières » (« *countenance, voice and manner* »)[87] qui ne visent qu'à la fascination de l'instant (le libertin cultive la « séduction de sa personne et de ses manières » – « *charm of air and address* »)[88] et à la dissimulation du vice, tandis que la conduite (« *conduct* ») de Darcy met en évidence son intégrité. Elizabeth a comme projet essentiel l'examen du « *behaviour* », cette manière de se comporter dans le monde qui définit un personnage et met à nu les replis de son âme. L'analyse morale prend donc dans toutes ces œuvres la forme d'un portrait. La mention de l'apparence est systématique lors de toute introduction d'un protagoniste ; la présentation d'un personnage repose sur cette transparence du tempérament dans la conformation, ce qui explique le recours à des termes fondamentaux : « caractère », « allure », « contenance », « physionomie » et « figure » sont inlassablement répétés – ainsi dans le portrait de Volx par Émilie, qui écrit : « Sa figure est agréable par un mélange de naïveté et de finesse. Sa physionomie est intéressante, sa contenance négligée et nonchalante ; ses gestes, son maintien et sa démarche annoncent la bonté, la modestie, la paresse et l'embarras. »[89] ; l'interaction entre réalités physiques et morales est ici complète, l'agrément extérieur s'expliquant par des qualités intérieures, et certains termes étant dotés d'une double acception, à la fois interne et externe. De semblables présentations, recourant aux mêmes termes, se retrouvent tout au long du roman[90]. Même procédé dans *Amélie* de Marie-Jeanne Riccoboni, lors de la description de mistriss Tanger :

> Mistriss Tanger avait des traits peu réguliers, mais beaucoup de fraîcheur et d'éclat. Au premier aspect elle semblait belle ; l'examen lui était moins favorable ; cependant on l'aurait trouvée très jolie, si elle n'eût pas cherché à le paraître. Le dessein de plaire embellit ordinairement ; quand il naît de la bonté du cœur, de ce naturel aimable, qui porte une femme à répandre l'agrément autour d'elle, il prête un charme attrayant à ses moindres actions ; mais si ce désir s'élève de la vanité, de l'amour propre ; s'il tend à tout soumettre, à tout enchaîner ; s'il devient un art, loin de réussir, il se change en affectation, conduit au ridicule, et rend la beauté même défectueuse : c'est l'effet qu'il avait produit sur mistriss Tanger. Vaine, coquette et grimacière, en voulant ajouter à la nature, elle était parvenue à se donner un air d'enfance, de vivacité, d'étourderie, qu'une taille haute et trop d'embonpoint rendaient absolument étranger à sa personne[91].

---

[87] *PP*, p. 194 ; *R1*, p. 432.
[88] *Ibid*.
[89] *Montbrillant*, p. 900.
[90] Par exemple, Émilie p. 41, Mlle Darcy p. 332, Formeuse p. 405-406, René p. 451…
[91] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p. 197.

Tout ici montre le règne de l'imposture et de l'hypocrisie : mistriss Tanger est une personne de la surface, ce qui se voit dès sa description physique – elle recouvre sa personnalité sous un « éclat » artificiel qui éblouit sans persuader. Suivent quelques lignes de vérités générales grâce auxquelles Riccoboni explicite le contenu moral de sa présentation, avant d'en revenir à la description, mettant de nouveau l'accent sur un « air » qui recouvre une intériorité peu avouable. Il en va de même dans les romans anglais, qui usent de termes équivalents, « *countenance* », « *manner* », « *character* », « *appearance* », « *air* » et « *address* », employés par tous les auteurs considérés, de Lee à Austen[92].

L'équivalence entre extériorité et intériorité n'est pas inédite dans la littérature, elle en est même un lieu commun ; mais son objet est particulier dans les romans qui nous préoccupent, il équivaut à un besoin de systématisation, à un désir d'encadrement de valeurs éparses : les termes moraux repris d'une littérature antérieure sont strictement catégorisés, à partir de leur redécouverte depuis l'observation externe de l'humain. La jointure entre concrétude et abstraction, surface et profondeur, a pour but de donner à voir un monde dont nul pan n'est détachable du reste, où chaque partie est explicable par une référence à ce qui l'entoure, participe de l'intelligibilité de l'ensemble ; contempler l'homme en société et à partir de ses traits extérieurs permet une réexhumation de valeurs issues du passé, et vient mettre en évidence l'existence d'une cohésion interne du monde. Dans les peintures morales, les valeurs léguées par le passé sont cristallisées, pétrifiées dans une description globale de l'homme qui prétend en épuiser la diversité. Là encore, le passé fait figure de moment indépassable et le roman de l'immuable se fixe pour tâche de le perpétuer, presque de le scléroser. Les idées sont transmises sans aucune redéfinition, dans une mise en pratique acharnée de la mémoire qui semble constituer la nature même de ce type de littérature. La notion de vigilance éthique traduit cette position, car tous ces romans mettent en scène l'obligation de sauvegarder des valeurs, d'être attentif à préserver des idées ; le présent du récit s'efface derrière le rayonnement du passé que les personnages et la narration ont la charge de faire étinceler – d'où l'assimilation, notamment dans les titres des ouvrages, de certains protagonistes avec des qualités morales, leur rattachement à des concepts dont ils ne sont que les courroies de transmission : Pamela est identifiée à la vertu, Elinor et Marianne Dashwood à la raison et au sentiment, Darcy et Elizabeth à l'orgueil et au préjugé, Betsy Thoughtless, héroïne éponyme du roman de Eliza Haywood, à l'irréflexion… De tels

---

[92] Citons, parmi tant d'autres exemples, les introductions de Valancourt dans *The Mysteries of Udolpho* (p. 31-34), d'Edward Ferrars et Willoughby dans *Sense and Sensibility* (p. 15 et 41), de Collins dans *Pride and Prejudice* (p. 60), de Frank Churchill dans *Emma* (p. 193)…

recoupements enferment les romans dans un assemblage de concepts immuables ici réédités, réétudiés, et dont la pertinence est en définitive réaffirmée. Nos romans se veulent les garants de cette réassertion, de cette vérification toujours recommencée, et ainsi prennent l'apparence d'une perpétuelle vigilance, d'une mise en garde continue contre l'oubli de l'héritage. Encore une fois, cela ne fait pas de tous ces romans des martèlements didactiques : leur visée peut n'être pas éducative ni moralisante ; c'est la solidité du sens porté par les concepts repris qui est établie, leur capacité à expliquer le monde, non la nécessité de les inculquer à toute force dans l'esprit du lecteur. La reconsidération du présent par sa mise en perspective avec une réalité passée est un procédé constant et démontre que le monde moderne ne se suffit pas à lui-même, voire ne tire sa signification et son intérêt que de l'intervention d'une dimension supplémentaire qui en fait le simple continuateur du passé ; dans ce *continuum* se lit l'incomplétude d'une existence gouvernée et à laquelle seule l'Histoire confère une signification, incapable qu'elle est de produire ses propres valeurs, et d'ailleurs ne le désirant pas.

Que l'on constate une absence de renouvellement des valeurs mises en jeu ne dénote pas une stérilité de cette littérature, mais un renoncement à l'historicité et à la production active de concepts. La littérature considérée se conçoit comme une suite d'*exempla*, d'illustrations de thèses antécédentes. Cela est tout différent du seul recours à l'autorité d'œuvres anciennes pour les besoins de l'heure, procédé fréquent dans bien des romans et qui relève de la seule commodité, du désir de protéger son discours grâce au passage par une voix de confirmation ; l'ensemble de ces ouvrages dépasse cette attitude et délègue son discours à d'autres voix ; au cœur de la relation entre œuvres présentes et passées réside cette problématique du temps : le propos est de figer des idées apparues peu auparavant et que l'histoire n'a pas encore eu le temps de sanctuariser. C'est ce qui permet de séparer sans rémission toute cette littérature du roman d'analyse psychologique tel qu'il a été initié par des auteurs comme Marivaux, Prévost et Crébillon fils : alors que ces derniers par une plongée au cœur des possibilités non révélées du langage cherchent à reproduire la complexité et les obscurités de l'esprit humain, dans ses permanences aussi bien que dans son éparpillement, les romans de l'immobilité opèrent par fusion avec un vocabulaire codifié, reflet de valeurs déjà mises au jour, et ne désirent pas explorer la singularité d'une âme ; ils procèdent à une taxinomie, célèbrent des retrouvailles avec des catégories déjà découvertes, là où Marivaux découvre et exprime l'inédit. Marivaux fait confiance aux mots pour sonder l'âme, Burney pour l'encastrer dans des classifications ; le pouvoir de création s'oppose à la vertu de reconnaissance, de regroupement, d'assimilation à un cadre préexistant. Ce sont deux

relations au langage antinomiques. Dans un passage de *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Prévost écrit :

> Je demeurai, après cette lecture, dans un état qui me serait difficile à décrire car j'ignore encore aujourd'hui par quelle espèce de sentiments je fus alors agité. Ce fut une de ces situations uniques auxquelles on n'a rien éprouvé qui soit semblable. On ne saurait les expliquer aux autres, parce qu'ils n'en ont pas l'idée ; et l'on a peine à se les bien démêler soi-même, parce qu'étant seules de leur espèce, cela ne se lie à rien dans la mémoire, et ne peut même pas être rapproché d'aucun sentiment connu. Cependant, de quelque nature que fussent les miens, il est certain qu'il devait y entrer de la douleur, du dépit, de la jalousie et de la honte. Heureux s'il n'y fût pas entré encore plus d'amour ![93]

Tout dans ce texte est incompatible avec les principes du roman de l'immuable : la possibilité d'un inexprimable, d'une obscurité du sens, d'une incapacité à traduire par le langage les réactions de l'âme, l'évocation d'une situation exceptionnelle, tranchant sur l'expérience commune, l'idée d'une inaccessibilité des sentiments à la connaissance, le déluge final de sensations éparses et entremêlées, tous ces traits s'opposent à la régularité agencée du roman immobile. Dans *Pride and Prejudice*, Austen à travers une scène semblable de réception d'une lettre montre au contraire la révélation pleine et entière à laquelle la destinataire parvient sitôt le pli parcouru ; dans le premier cas, la lettre fait naître une confusion, dans le second, elle permet l'éclosion d'un ordre et d'une certitude absolus. Le roman de l'ouverture use du langage pour explorer, le roman de la clôture pour englober, conférer une rigueur géométrique au réel ; le second type romanesque est l'antithèse du premier, qui, lui, décrypte la profondeur psychologique des individus et tente de représenter les sentiments dans leur acuité ; le roman immobile élide l'individualité et le circonstanciel au profit de la classe et de l'universel. Il construit ce que l'on peut appeler une abstraction romancée, où le romanesque cède la place à l'invariabilité de la valeur.

La différence fondamentale qui existe entre ces deux types de romans tient au désir d'accessibilité des romans de l'immobilité, pierre de touche de leur structure : tout élément doit être compris et pour cela encadré dans des valeurs de référence qui marquent le récit comme autant de repères aussitôt reconnaissables par le lecteur. C'est en ce sens que l'on peut comprendre des phénomènes comme la banalisation des mythes féminins tels qu'ils étaient véhiculés par la romance ou le roman héroïque : la pureté, la vertu surhumaine, la beauté éblouissante, ne sont pas des thèmes suffisamment proches, ne déclenchent pas des

---

[93] Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 78-79.

associations immédiates avec l'existence ni avec le système commun de compréhension du monde, bref ne s'intègrent pas au bagage socioculturel du lecteur ; c'est pourquoi ils sont remplacés par des réalités ressortissant à l'existence quotidienne ; la pureté se réforme en chasteté, la vertu en une morale sociale intégrant avant tout les usages, la beauté en un simple ornement. Cette banalisation est avant tout une manière de renforcer l'accessibilité du monde romanesque, de repousser toute désorientation éventuelle.

Le mouvement de la plupart de ces romans n'est ainsi pas celui d'une émancipation ni même d'une crise qui viendrait rompre le flux temporel, mais celui d'un retour aux sources, comme si le sens du parcours des personnages et de l'évolution du récit reposait dans ses prémisses, non dans ses développements : la profusion de personnages orphelins donne à de nombreux romans l'aspect d'un retour aux sources, voire d'un retour au ventre maternel, que l'on pense à *Marriage* de Susan Ferrier[94], à *Evelina*, à *Emmeline, the Orphan of the Castle* de Smith[95], à l'Harriet de *Emma* ; d'autres romans prennent la forme d'un retour au lieu d'origine (*North and South* de Gaskell, *The Absentee* et *Patronage*[96] de Edgeworth, *The Mysteries of Udolpho* de Radcliffe, *The Old Manor House* de Smith[97], *Northanger Abbey*) ; d'autres encore se fondent sur la quête d'une lucidité perdue, comme *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, *Emma*, ou d'une position perdue (le motif qui met en branle l'intrigue de *Persuasion* est en réalité déjà joué sept ans avant le début de l'intrigue ; au début de *Camilla*, l'héroïne est dans sa situation finale, unie à son amant et placée au sein de sa famille, toutes les péripéties du récit n'étant que des éloignements successifs mais anecdotiques de cette donnée initiale dont ils ne modifient nullement la valeur intrinsèque ; il en va de même dans *Lettres de Milady Juliette Catesby* de Madame Riccoboni) et s'apparentent alors non à une formation mais au recouvrement de qualités perdues. Le retour aux sources du récit est un mouvement général qui nie la capacité transformatrice de la narration et lui préfère sa réversibilité, toujours possible, qui permet de replonger dans le passé, seul pourvoyeur de sens. Béatrice Didier fait de cette caractéristique une spécificité de l'écriture des femmes : « L'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l'éternel retour. »[98], écrit-elle. Loin de dessiner une progression, de tels romans

---

[94] Susan Ferrier, *Marriage*, Londres, Oxford University Press, 1971.
[95] Charlotte Smith, *Emmeline, the Orphan of the Castle*, Londres, Oxford University Press, 1971.
[96] Maria Edgeworth, *The Absentee*, Oxford, Oxford University Press, 1988 ; Maria Edgeworth, *Patronage*, Londres-New York, Pandora Press, 1986.
[97] Charlotte Smith, *The Old Manor House*, Londres, Oxford University Press, 1969.
[98] Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 37.

mettent en valeur la figure du cercle, les pérégrinations des personnages leur faisant découvrir leur idéal dans la jouissance du point de départ et non dans la découverte d'une destination inconnue.

On le voit dans cette fin de *Marriage*, retour de l'héroïne dans sa terre de naissance, où tout le chemin parcouru dans l'intervalle est oublié au profit d'une régression absolue, ce repli sur l'enfance, sur le passé :

> But even these little torments were forgot by Mary, when she found herself again in her native land. The hills, the air, the waters, the people, even the *peat-stacks*, had a charm that touched her heart, and brought tears into her eyes as they pictured home. But her feelings arose to rapture when Lochmarlie burst upon her view, in all the grandeur, beauty, and repose of a setting sun, shedding its farewell rays of gold and purple, and tints of such matchless hue, as no pencil e'er can imitate – no poet's pen describe. Rocks, woods, hills, and waters, all shone with a radiance that seemed of more than earthly beauty. 'Oh, there are moments in life, keen, blissful, never to be forgotten !' and such was the moment to Mary when the carriage stopped, and she again heard the melody of that voice familiar from infancy – and looked on the face known with her being – and was pressed to that heart where glowed a parent's love ![99]

Tout le passage progresse vers un paroxysme de joie amené par la redécouverte des lieux de l'enfance, par leur puissance évocatrice et non par une quelconque nouveauté : « *native land* », « *home* », « *infancy* », « *parent's love* », voilà les valeurs glorifiées ici, non la richesse des horizons ni le plaisir de l'inconnu. La quintessence de soi, l'union parfaite avec le monde, est obtenue grâce à une circularité parfaite, qui reconduit l'héroïne à son point de départ quasi utérin. L'image du soleil couchant vient renforcer ce sentiment de clôture, de refus de se projeter dans le lendemain. Bien plus, la terre natale est finalement identifiée au monde en son entier : l'évocation des différents éléments qui constituent cet endroit chéri s'achève sur une vision surnaturelle (« *more than earthly beauty* »), où toute la splendeur du monde est dépassée, du moins concentrée en un point particulier correspondant au commencement de tout, à l'orée du chemin narratif qui en est aussi le terme. C'est le principe de l'éternel retour

---

[99] S. Ferrier, *op. cit.*, p. 466. « Mais Mary oublia jusqu'à ces légers chagrins lorsqu'elle se retrouva dans la région qui l'avait vue naître. Les collines, l'atmosphère, les cours d'eau, les gens, et même les piles de tourbe, étaient revêtus d'un charme qui lui touchait le cœur et faisait monter les larmes à ses yeux, car ils annonçaient la maison. Mais l'émotion qu'elle éprouvait atteignit son paroxysme lorsque Lochmarlie surgit à sa vue, superbe et majestueux dans le soleil couchant qui dardait ses derniers rayons dorés et pourpres et répandait des couleurs d'une teinte si originale qu'aucune description, vînt-elle d'un poète, ne saurait rendre. Les rochers, les bois, les collines, les cours d'eau, tout scintillait d'un éclat céleste. "Oh, il y a dans l'existence des moments aigus, bienheureux, inoubliables !", et Mary en éprouvait un semblable au moment où la voiture s'arrêta : elle entendit à nouveau cette voix mélodieuse qui lui rappelait son enfance, découvrit ce visage qu'elle avait vu à sa naissance, et se réfugia contre cette poitrine où palpitait l'amour d'une mère ! ».

du même, non pas répétition à l'identique d'une seule et même situation, mais épanouissement de soi dans le retour à un stade antérieur qui est une apogée au lieu d'être une régression.

La négation de l'amplitude : traitement du temps et de l'espace

C'est une caractéristique plus large du roman de l'immuable qui se dévoile ici : la dévotion au passé engage une vision restreinte du monde, qui s'incarne dans des représentations figées du temps et de l'espace. *Tom Jones* fait éclater la perspective spatiale en multipliant les lieux et les déplacements ; *Jacques le fataliste et son maître* subvertit la notion de temps en enchâssant récits et époques ; nombreux sont les romans qui pratiquent l'emboîtement des histoires, contrarient la progression par des analepses, et donnent du monde une représentation bigarrée, reposant sur l'absence d'unité et l'absence de critères de jugement stables, chaque milieu possédant ses propres règles et conceptions (l'œuvre de Swift en est sans doute l'illustration la plus lumineuse). Le roman de l'immuable proscrit ces extravagances et se recroqueville sur une structure éclatante de simplicité. La linéarité est, tout d'abord, un principe absolu, même s'il ne suffit pas à rendre compte intégralement du traitement de la temporalité : les analepses sont rares (le plus souvent réduites à de simples présages, dans le roman gothique notamment), les prolepses inexistantes. On retrouve ici la conception du temps comme *continuum* : son écoulement ne doit pas être contrarié par de brutales ruptures. En outre, le rythme narratif est lui aussi parfaitement atone : l'écoulement doit non seulement être chronologique mais uniforme, dans un *legato* prolongé qui supprime les aspérités. Tout au plus les années d'enfance du personnage principal sont-elles résumées ; le reste de la diégèse donne lieu à un récit sans pauses ni accélérations. Le suspense chez Radcliffe résulte bien davantage de la perpétuation d'une position inconfortable que de brusques péripéties : ce qui est fondamental est l'impression d'une longue torture, non la violence d'un retournement narratif. C'est pourquoi la description, tableau figé d'un paysage, est si prégnante dans ces romans, au détriment de l'action : c'est grâce à elle que le climat de peur s'instaure, non grâce à des artifices proprement romanesques[100]. Ce qui importe dans tous ces romans est de montrer le lien indéfectible qui relie un événement à un autre et qui permet de faire de la temporalité une chaîne ininterrompue et immédiatement intelligible, ne

[100] Certains auteurs vont même jusqu'à s'excuser d'avoir dû, pour des contraintes éditoriales, condenser des événements en peu de pages, ainsi Gaskell dans la préface de *North and South*, qui déplore l'accélération du rythme et la profusion d'événements à la fin de son roman, ce qui se révèle à la lecture fort peu évident, l'héroïne étant au contraire à l'abri des incidents, dans une situation stable que seul le mariage final vient modifier.

laissant place à aucune ambiguïté, à aucun doute ; la reconsidération du présent à la lumière du passé, déjà relevée, est ce moyen de rétablir un chaînon manquant, de redonner au temps son accessibilité en redécouvrant la relation de cause à effet qui unit ses différents moments les uns aux autres, dimension fondamentale qui légitime la loi de linéarité : ce n'est que dans la succession que le sens se fait jour, la raison d'être d'une situation apparaissant par la scansion d'un développement sans anicroche. C'est l'isolement d'un événement, son détachement de la chaîne temporelle, qui voile son sens, mais toute péripétie, contextualisée, est immédiatement compréhensible – ainsi de la fuite de Maria et Crawford dans *Mansfield Park*, qui, si elle est brutale, s'explique par la proximité de la tentation et la prégnance du désir qui marquent ces deux personnages depuis l'origine. La linéarité constitue donc une peinture du temps qui en restitue l'évidence et la cohésion, et à ce titre, est indissociable des œuvres étudiées. Le temps tel qu'il apparaît dans les œuvres des femmes de lettres a été opposé au temps historique, une semblable thèse s'appuyant notamment sur l'absence de l'Histoire dans ces romans : la scène historique est bannie de la production féminine, centrée sur la sphère privée. Or, celle-ci n'aboutit qu'à l'évocation d'un temps atone, dépourvu des potentialités rythmiques du temps historique, constitué de ruptures, d'avancées, de reculs. L'absolue linéarité se défie de la brusquerie de l'Histoire et refuse sa perspective, la différenciation de ses moments en fonction de critères qui ont tous en commun la notion de changement : la question de l'Histoire concerne la possibilité du progrès, et le risque de la régression, alors que le roman de l'immobile désire la constance, l'invariabilité ; le temps cyclique s'oppose au temps linéaire des historiens.

Les moyens de parvenir à cette linéarité sont nombreux et relèvent d'une stratégie stylistique coordonnée – il ne suffit pas en effet de conter sans intervention perturbatrice une histoire de son début à sa fin, une construction doit soutenir l'ensemble du processus. Trois méthodes principales martèlent la toute-puissance de cette vision du temps sur l'architecture des œuvres. La première, que l'on pourrait dénommer technique du prolongement, est l'une des plus fréquentes de ce genre de romans : une situation est développée indéfiniment, sans aucune modification, et explorée sous tous ses aspects, quitte à ce que ceux-ci se recoupent. *Pamela* exploite à l'envi ce procédé, figeant la narration dans une parfaite immobilité et passant en revue un seul et même état de fait, sous tous ses angles ; *Histoire de Madame de Montbrillant* de même étire certains moments, par exemple la rupture de l'héroïne avec Formeuse, constatée tout d'abord, puis perpétuellement différée et vue à travers les incertitudes d'Émilie qui se refuse à accepter semblable fracture qui serait comme une entaille dans la continuité du temps ; le détachement des deux personnages n'est d'ailleurs jamais

entièrement réalisé. À travers cette ramification incessante d'une seule situation, est mise en évidence la prégnance de l'écoulement au détriment de l'examen des points de rupture, des moments où le temps apparaît dans sa composante modificatrice : c'est la durée qui est mise en avant, la persistance au sein de la chronologie. À cette technique de l'allongement s'adjoint celle de l'inexorable : le temps ne ménage aucun effet de surprise qui pointerait une faille dans la continuité ; au contraire, il établit un enchaînement prévisible de faits. La linéarité vient confirmer ce mécanisme en montrant une marche imperturbable vers une fin programmée : l'achèvement est inclus dans les prémisses, et la représentation d'un *continuum* permet de mettre en lumière la cohérence de cette évolution. La mort de la mère est inscrite dès les premières pages de *North and South*, dont une grande partie consiste dans l'accomplissement de cette évidence première ; la déchéance de Cecilia à travers le mensonge ne cesse de se déployer dans *Helen*, chaque nouvelle entorse à la vérité venant s'agréger à la précédente et donnant l'impression d'une accumulation progressive qu'il n'est pas possible d'arrêter ; les problèmes financiers de Camilla sont en germe dès sa première rencontre avec Mrs. Mittin, et la suite du roman ne fait que superposer les exemples qui prouvent l'inconscience de l'héroïne et son acheminement vers la ruine. À chaque fois, le roman adopte une direction de départ de laquelle la diégèse ne s'écartera jamais, qu'au contraire elle se chargera de confirmer par une accumulation de preuves successives qui donnent une vision de l'inéluctable, l'avancée vers une fin prédéfinie. Cette notion d'accumulation ouvre la voie vers une troisième technique récurrente, celle de la formation par scènes, héritage du théâtre : la plupart des œuvres considérées épousent une construction par empilement de séquences qui permettent une représentation uniforme de la chronologie en l'encadrant dans des limites rigides, en refusant la fragmentation de la narration et la dispersion de la perspective. La scène donne une vision frontale de la réalité et aplanit les différences entre les moments, les figurant tous sur le même mode, participant à une représentation rectiligne et enchaînée du temps. *Evelina* est découpé en courtes scènes, témoins des diverses expériences de l'héroïne, toutes livrées sur le même ton et représentatives d'un stade particulier de la découverte du monde ; la diégèse est ainsi répartie en paliers successifs qui témoignent chacun d'une avancée particulière, du progrès de l'héroïne dans sa connaissance ; semblable procédé est employé par Madame d'Épinay montrant son héroïne peu à peu familiarisée avec la société des philosophes – certains dîners sont même relatés sous la forme de dialogues théâtraux, avec noms des intervenants et didascalies –, ou par Austen divisant *Emma* en rencontres successives de l'héroïne avec les habitants de Highbury. Ces trois techniques fondatrices – il est possible de leur adjoindre certains procédés annexes tels que la division de la journée en

moments de référence qui scandent la chronologie et lui confèrent une régularité rythmique parfaite, mais ceux-ci font office de sous-catégories que l'on peut rattacher au trio principal – reflètent une conception de la diachronie comme ligne parfaitement continue, application la plus pure des lois de la linéarité.

Le traitement de l'espace relève de la même cohérence : l'échappée hors des sentiers battus est interdite, c'est bien la proximité qui doit être valorisée, là encore au nom de l'intelligibilité immédiate. Mais les auteurs ont conscience de l'artificialité d'une telle représentation, et par conséquent donnent de la nature une peinture ambiguë : celle-ci est à la fois le lieu que l'homme peut apprivoiser, et cette force dangereuse qui peut mener à la perte. La promenade est ce moment de confrontation entre l'homme et son environnement, dans lequel la nature révèle ses forces nuisibles, mais qui offre aussi la possibilité de réduire cette étrangeté première. L'excursion à Winthrop, dans *Persuasion*, met en évidence cette dichotomie : dès l'abord, l'organisation de la marche en ensembles hiérarchisés est fondamentale ; le rôle de guide est dévolu aux sœurs Musgrove, et la répartition en groupes est censée aboutir à une harmonie ; mais celle-ci est d'emblée montrée comme difficile à obtenir, ce qui est souligné est l'inadéquation des ensembles et la prégnance de l'individu sur la collectivité, comme le montre l'égocentrisme forcené de Mary ou le fait que personne n'écoute Anne pourtant promue voix de la vérité. La géométrie de l'assemblée est en perpétuelle désagrégation, ce qui entraîne une relation à la nature déficiente : Mary est épuisée, la promenade se dissout face à l'éloignement de la destination, à laquelle ne se rendent que deux des convives. Mais surtout, cette nature acquiert une puissance de dissimulation, devient le lieu du secret et de sa trahison : Anne, cachée par des arbres, est transformée en espionne puisqu'elle écoute une conversation qui ne lui est pas destinée. La nature s'élève contre la communauté humaine qu'elle dissocie en individualités concurrentes. Cependant, il n'en reste pas moins que parallèlement à cette nocivité de l'espace, un mouvement inverse est discernable qui consiste à charger la nature de références humaines, à l'incarner et ainsi à en neutraliser la différence et le péril : Anne use de la littérature comme une manière de donner sens à l'espace en se remémorant des passages qui viennent encadrer le paysage d'un univers de références grâce auxquelles il devient accessible à l'homme, lui inspirant pensées et sentiments (« *influence of the mind* », « *feelings* »[101]) ; en ce qui concerne la description elle-même, Austen privilégie le lieu à la distance – et c'est une remarque extensible à tout roman de l'immobilité : l'espace n'y est pas vu comme instance de

[101] *P*, p. 81 ; *R1*, p. 688.

séparation, ce n'est pas son rapport à l'éloignement qui est mis en valeur, mais bien sa répartition en endroits précis qui constituent autant d'éléments-repères grâce auxquels l'homme peut avoir conscience de sa position et prendre appui sur une stabilité. Ici, le terme de « *spot* » (« endroit »), la présence de lieux récurrents qui témoignent du passage de l'homme (« *seat* », « *stile* », « *fresh-made path* »), réduisent le trouble premier dû à l'étendue. La nature est donc à la fois instance de dissolution de la communauté et terrain apte à être humanisé. Dans la description de Pemberley[102], Austen délaisse entièrement l'aspect dramatique de la nature pour n'en montrer que le versant sécurisant : le domaine de Darcy est voué, dédié à l'activité humaine, et cette immixtion de l'homme dans l'espace ne cesse d'être martelée. Le parc n'a d'intérêt que parcouru par l'homme, d'où sa répartition en chemins (« *walk* ») ; son immensité doit être atténuée par la présence de points de repère, d'où la récurrence d'éléments et de lieux qui agissent comme des guides et des signes de l'intervention humaine (ainsi le « pont » – « *bridg*e »). L'espace naturel est contrebalancé par l'architecture, et la vastitude par son contraire, le rétrécissement (d'où la fréquence de l'adjectif « *narrow* » – « étroit »), si bien que la beauté de l'endroit apparaît comme le reflet du goût mais aussi de la haute classe sociale de son propriétaire et organisateur : l'homme déteint sur la nature, lui confie ses caractères, se reproduit lui-même dans sa domestication. L'écriture se doit d'accentuer cet aspect de miroir de l'activité humaine au détriment de la notion d'expansion ; le risque de la continuité et de la perte du sens est latent et doit être contenu. L'espace est cette réalité ambivalente qui expose à l'inconnu mais trouve dans la domestication les ressources de son intelligibilité, et c'est le rôle de l'écriture que de le lui conférer en privilégiant son ouverture au labeur humain et sa répartition en endroits circonscrits dans des bornes précises – le voisinage, réalité constante de nos œuvres, est en ce sens fondateur, puisqu'il détermine un espace peuplé où chaque terrain se touche, où l'isolement est tenu à distance. Le besoin de quadrillage apparente l'espace à la demeure : il faut recréer un espace habité, tenter d'y respecter les usages sociaux et notamment la conversation, ce qui est ardu car la nature est originellement le domaine du secret et de l'absence de sociabilité. Le besoin de personnaliser l'espace se heurte à son aspect désincarné, sauvage, radicalement étranger.

La description de l'espace est avant tout mise en place d'un décor : un exemple extrême de cette idée est *Cranford* d'Elizabeth Gaskell, dont la première partie consiste en une suite de courtes scènes fragmentées qui familiarisent le lecteur avec la faune de Cranford,

---

[102] *PP*, p. 235-240 ; *R1*, p. 461-463.

son organisation sociale et spatiale, avant que la seconde partie ne prenne en charge une histoire continue, resserrée autour d'un personnage et dramatisée. L'action n'intervient qu'après une longue préparation dans laquelle le lieu a été aperçu sous tous ses angles et apprivoisé, aussi bien par l'écriture que par le lecteur. Gaskell fige l'espace, le peuple et le rend familier, avant de commencer une véritable narration. Mais tout personnage du roman de l'immuable se définit entre autres par le lieu qu'il habite – l'abbaye de Northanger définit la prétention et la rigidité du Général, Pemberley la sagesse de Darcy, sa chambre le repli intérieur de Fanny Price… L'espace, le lieu, sont des images fixes qui doivent être reliées à l'humain sous peine de devenir dangereuses, de représenter un versant inaccessible du monde qu'il faut garder à l'écart. L'écriture concourt à cette pétrification en multipliant les tableaux qui figent le mouvement et en peuplant la nature de réminiscences humaines[103]. Loin de constituer une indéfectible altérité, l'espace renvoie à l'homme une image de lui-même, le confirme dans son identité.

On saisit toute la différence entre ce type de littérature et le genre picaresque, un roman comme *Tom Jones*, ou un conte comme *Jacques le fataliste et son maître* : Diderot, Cervantès, Fielding, conçoivent l'espace comme une réalité à parcourir et dans laquelle s'exprime l'infinie diversité de l'existence, jusqu'à sa folie. L'ambition n'est pas de réduire l'étrangeté de ce monde inconnu mais d'en jouir, sans chercher à la rationaliser. Nul désir de géométriser un espace de toute manière excentrique, qui n'obéit à aucune loi mathématique, déploie sa vastitude au mépris de tout ordre. Ce qui est valorisé est la distance, l'ouverture, l'éloignement entre un point et un autre et les divergences qui existent entre les différents lieux parcourus : nulle continuité entre le milieu sociable et jovial des auberges d'une part, et la sauvagerie de la montagne de l'ermite d'autre part, dans le roman de Fielding ; les deux lieux sont irréconciliables, inaccessibles l'un à l'autre, et ne font que mettre en relief les gouffres qui séparent des points distants les uns des autres. Contre cet accent mis sur la distance, les œuvres d'Austen et de ses consœurs se concentrent sur la proximité et les liens qui unissent les endroits, leur communauté intrinsèque. C'est pourquoi de tels romans rejettent les rencontres, moments inattendus où l'on fait face à des figures inconnues qui s'introduisent sans avertissement dans la quotidienneté, au profit des visites, moments de sociabilité censés souder une collectivité. Deux reprises de *Don Quichotte* expriment cette

---

[103] David J. Denby (*Sentimental Narrative and the Social Order in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994) consacre un long passage aux « tableaux » dans la littérature sentimentale de l'époque (p. 74-80). Il leur voit deux raisons d'être : ils réaffirment les fondements de la vertu et servent à une réflexion morale ou moralisante du narrateur.

différence : là où *The Spiritual Quixote* de Richard Graves[104] est axé sur le voyage, *The Female Quixote* se replie sur le statisme ; le héros du premier roman évolue au gré de ses rencontres avec une population bigarrée, l'héroïne du second ne reçoit que des visites et reste passive. Dans cette divergence s'exprime tout ce qui sépare la représentation de l'espace dans le roman immobile de celles transmises par les autres romans. Le départ, le commencement du parcours, sont des moments privilégiés des romans ouverts, car ils ouvrent au voyage, cassent la répétition du même pour introduire du différent, et la plupart du temps sont librement choisis (l'expulsion de Tom Jones est certes imposée, mais le héros trouve rapidement les moyens de personnaliser son voyage, d'en devenir l'auteur) ; au contraire, l'abandon de l'immobilité est un déchirement dans les romans de l'immuable, une condamnation, que l'on pense à *Sense and Sensibility*, *Histoire de Madame de Montbrillant*, *Marriage*, *North and South*, ou encore à *Patronage* d'Edgeworth : ces départs imposés, en introduisant le regret d'une situation antérieure, contribuent encore à orienter ces œuvres vers le passé vu comme un âge d'or à recréer ; le présent va en effet désirer ressembler à ce qui l'a précédé, se vouloir une reformulation, non une innovation, ne va en somme exister qu'en fonction d'une similitude artificielle avec le passé. L'extension s'oppose au repli, la recherche d'un centre au désir d'excentricité.

4. L'héroïne, centre vide du roman

Or, ce centre n'est accessible que s'il correspond à une réalité concrète. La sociabilité, si elle est une donnée commune aux romans considérés, est insuffisante pour justifier la recherche de ce point nodal, car elle est trop souvent compromise avec la sottise, le libertinage, l'égocentrisme ou l'intérêt. La collectivité, certes présente cet aspect rassurant que l'on désire atteindre, mais est un centre défaillant, dont les vices sont trop nombreux pour réaliser l'union des divers aspects du monde. En outre, si elle est un élément essentiel de nos œuvres, elle n'en est pas pour autant l'idéal ni même un vecteur de sens ; au contraire, elle confronte souvent l'individu au non-sens, au danger de la perte de soi-même, en le mettant face à des extravagances échappant au sens commun. Le centre doit donc être recherché ailleurs, et là encore se reproduit cette figure du repli qui marque tous les ouvrages. Tous ceux-ci en effet recourent à une même focalisation sur un individu qu'incarne l'héroïne. C'est ce personnage qui constitue le centre idéal, et ce à tous les niveaux que suppose cette

[104] Richard Graves, *The Spiritual Quixote or the Summer's Ramble of Mr. Geoffry Wildgoose*, Londres, Oxford University Press, 1967.

fonction : l'héroïne est à la fois point de vue, thème principal et convoyeuse du sens. Point de vue tout d'abord : le monde est vu par l'intermédiaire de son regard et ne prend sens que par rapport à lui ; l'objectivité de la description n'existe pas, celle-ci est toujours le reflet d'une conscience qui s'interpose entre la réalité et le tableau qui en est donné. Cela ne signifie pas que le narrateur extérieur est entièrement muet, mais que jusqu'à ses interventions prennent en compte la relation entre héroïne et société qui est au cœur de nos ouvrages : alors que Charlotte Brontë fait des revendications ouvrières un thème autonome dans *Shirley*[105], décrivant un état social de l'Angleterre, Gaskell ne considère celles-ci que dans les transformations qu'elles provoquent chez l'héroïne de *North and South* (ses rapports avec le héros, sa perception de la ville et de la manière dont elle doit l'apprivoiser) ; la vision qui est donnée de la grève change diamétralement d'une œuvre à l'autre : réalité distante, essentiellement approchée par des conversations, des débats contradictoires, et des comptes rendus postérieurs, dans le roman de Gaskell – une seule scène dépeint la violence d'une rencontre entre patron et employés, significativement vue par l'héroïne de l'intérieur d'une maison, puis brièvement sur la scène même du drame lorsque le personnage principal y fait irruption, avant que l'évanouissement de Margaret ne clôture brutalement le tableau –, elle donne lieu à des descriptions précises chez Brontë, axées sur l'action, le danger et le suspense. Dans le roman de l'immobilité, la vision du monde ne s'émancipe jamais de sa perspective d'origine, l'esprit de l'héroïne[106].

Thème principal ensuite : les divers récits ne s'écartent jamais de la personne de l'héroïne. Sont bannis l'usage des récits enchâssés, la pratique de la digression, si courants dans les œuvres de Madame de Villedieu, Fielding, Diderot, Graves… L'histoire de l'héroïne garantit l'unité d'action du roman, qui jamais ne s'écarte du parcours de son personnage principal. Les éventuelles digressions n'interviennent que pour expliciter ou reconsidérer le sujet central : l'histoire d'Eliza, contée par le Colonel Brandon dans *Sense and Sensibility* (II, 9), établit une coïncidence entre la jeune fille et Marianne, l'une des deux héroïnes ; de telles séquences qui interrompent la narration principale ne sont en réalité que des voies détournées pour en revenir au centre du récit – on leur opposera *La vie de Marianne* qui s'émancipe peu à peu de son héroïne pour en introduire une seconde, sujet d'un récit parallèle, ou *The Spiritual Quixote*, qui accumule les récits annexes indépendants du thème premier. L'écart par rapport

---

[105] Charlotte Brontë, *Shirley*, Paris, Baudry's European Library, 1850.
[106] Philippe Séjourné (*op. cit.*) écrit : « il n'est en effet aucun de ces romans où la femme ne tienne le rôle principal, où le monde ne soit vu à travers ses yeux, où le monde ne soit jugé à travers ce qu'il représente pour elle. » (p. 194-195).

à la fiction-socle est banni. L'héroïne reste ainsi le nœud dramatique essentiel, l'écheveau par lequel passent et se démêlent les événements.

Vecteur du sens enfin : l'histoire de l'héroïne étant l'enjeu majeur du récit, c'est elle qui porte les idées que celui-ci met en scène et entremêle. Le personnage de l'héroïne est l'endroit où se concentrent les thématiques du roman, le lieu où la fiction acquiert un sens. Elle est assimilable à un réceptacle, ce qui explique son extrême passivité : l'action la concerne au premier chef mais se déroule le plus souvent en dehors d'elle, sans que son intervention soit requise, comme si elle devait uniquement absorber le monde mouvant autour d'elle, sans y introduire sa propre expérience singulière. Tout se passe comme si rien ne devait entraver l'universalité des valeurs incarnées par l'héroïne, la perméabilité de celle-ci aux thèmes traversés par le roman qui trouvent en elle leur quintessence et qu'elle ne sert qu'à exprimer. Elle est ce qui permet au roman de mettre en forme ses enjeux : Camilla, seul point d'intersection commun à tous les personnages du roman, donne sens à chacun d'eux, Indiana représentant le corps sans l'esprit, Eugenia l'exact inverse, Mrs. Arlbery la tentation mondaine, Mrs. Berlinton la tentation du vice, Edgar le jugement de la vertu… Tous ces personnages ne deviennent porteurs d'idées que mis en relation avec la figure principale, celle de Camilla, qui leur fait abandonner leur statut d'individus particuliers pour mettre en évidence et cristalliser leurs potentialités intrinsèques, leur capacité à représenter des réalités abstraites – Camilla, en elle-même, n'est qu'une coquille vide, elle ne fait que mettre en pratique certaines des idées qu'elle rencontre, et ainsi fluctue entre la chute et le salut. L'héroïne constitue cet axe par rapport auquel les figures se déterminent et entrent dans le système des concepts auquel les romans font référence.

Le dernier point commun à tous nos romans est donc cette extrême focalisation, qui aboutit à une personnalisation du récit autour de sa figure principale. Le corollaire de cette situation est cependant paradoxal : le fait d'être le réceptacle des thématiques du récit conduit en effet toutes les héroïnes, à l'instar de Camilla, à ressembler à des enveloppes dépourvues de contenu, chargées d'accueillir le sens sans en déployer un elles-mêmes. L'héroïne n'existe pas pour elle mais toujours sous la coupe des idées qu'elle reçoit, elle ne sert qu'à mettre le monde en représentation sans y gagner une essence – cela jusqu'à la caricature dans certaines œuvres de Maria Edgeworth comme *Belinda*, où l'héroïne se dévoue entièrement au sens qui la surplombe et en devient absolument transparente, pur intermédiaire entre le discours du roman et le lecteur. Sans que tous les romans atteignent cette extrémité, force est de reconnaître leur confraternité autour d'une typification, d'une sclérose de leur personnage central, non seulement perclus de stéréotypes mais aussi dépourvu de toute cause à défendre.

Contrairement à la Suzanne Simonin de *La religieuse* qui prend corps à partir de son « Non » inaugural, son rejet du rôle de nonne et son désir d'une vie différente, les héroïnes du courant étudié n'ont aucun idéal à promouvoir, aucun projet à édifier ; elles se contentent de réagir à un monde qui leur impose ses caractères et qu'elles sont chargées de reproduire – cela est tout aussi valable pour les romans de Mary Wollstonecraft : on pourrait imaginer les héroïnes y sont vindicatives, porte-parole des doléances et désirs de réforme de l'auteur ; mais elles se révèlent elles aussi inertes, se bornent à réagir à des pressions extérieures (*The Wrongs of Woman*) ou se laissent engloutir par elles (*Mary, A Fiction*). Contrairement à la Julie de Rousseau également, qui à partir de son renoncement à Saint-Preux bâtit une utopie, formule un choix de vie qui devient principe d'organisation du monde, les héroïnes d'Austen ou de Smith laissent le monde venir à elles et décider de leur existence sans intervenir dans la construction de celle-ci : elles se raccordent à des préceptes antécédents qu'elles se contentent de mettre en pratique, dont elles font des critères d'évaluation irremplaçables. Cette vacuité des héroïnes contribue à leur conférer une identité vide, contrairement à l'identité pleine, qui, elle, renverra à leurs homologues des romans de l'ouverture. Deux perspectives temporelles distinctes sont engagées par cette situation, qui correspondent à deux manières de concevoir la marche de la narration : aux romans orientés vers un but, dont le regard est par conséquent tourné vers l'avenir, répondent les romans recroquevillés, dont la direction penche obstinément vers l'arrière. Tom Jones, Sophia Western, Julie, Suzanne Simonin, poursuivent un objectif, accomplissent un parcours prédéterminé dont le récit conte la mise à exécution ; ils sont mus par un désir et tout le roman concourt à la réalisation de celui-ci ; il est en somme la mise en acte d'une volonté. Face à cela, les héroïnes du roman immobile n'obéissent à aucune ligne de conduite prospective, elles acquiescent à une nécessité antérieure ; la diégèse montre la stagnation de cette idée primordiale, et les perturbations qu'elle subit avant d'être réaffirmée. La soumission à un principe s'oppose à l'exécution d'un plan concerté, au même titre que l'assomption d'une irréductibilité du passé s'oppose au principe de substitution, l'avenir venant modifier les réalités antérieures. Dans le premier cas, il s'agit d'éviter un acte, dans le second, de parvenir à son accouchement. Le temps est soit la matière malléable offerte à la main de l'homme, soit l'enclume qui l'empêche d'exercer un quelconque mouvement.

L'absence de cause à soutenir est la conséquence directe de la position centrale de l'héroïne qui ne lui permet pas de s'abstraire de sa fonction de ligne directrice du récit, ne lui offre aucune possibilité de faire rayonner son moi dans la trame narrative. Réceptacle de toutes les dimensions du récit, l'héroïne se voit dépourvue d'une personnalité susceptible de la faire agir. S'il serait exagéré de nier une certaine variété psychologique d'une héroïne à

l'autre, il est cependant irréfutable que cette figure s'efface derrière la pesanteur de son rôle. Là où Suzanne Simonin trouve dans l'édification d'une relation personnelle avec Dieu les ressources pour survivre malgré ses malheurs, Anne Elliot doit plonger dans des références littéraires extérieures et les reproduire dans le monde actuel pour trouver un intérêt à l'existence : la première survit grâce à ses propres moyens, la seconde s'aliène dans des attitudes qui ne lui appartiennent pas. C'est aussi le constat dressé par Émilie de Montbrillant, qui perd le goût de la vie faute d'idées pour conférer un intérêt à son existence : ses plaintes sur son ennui et son incapacité à discerner avec exactitude les causes d'une telle mélancolie montrent bien ce déficit intérieur qui constitue le soubassement profond de tous ces personnages. La nécessité de se tourner vers le passé pour régler sa conduite explique la position avant tout défensive de telles héroïnes : loin de combattre pour une cause nouvelle, elles protègent les idées qu'elles perpétuent et se rétractent au lieu de se déployer ; à vouloir prolonger le passé au lieu d'inventer un avenir, elles s'interdisent toute efficacité dans le présent.

Alors que les héroïnes de Diderot ou Rousseau modifient le monde, celles d'Austen ou de Madame d'Épinay ne font que recevoir des sollicitations extérieures et progressent par réactions fragmentées, ou bien s'enfoncent dans la passivité. Il ne faudrait pas confondre cette opposition avec une répartition manichéenne entre femmes émancipées et femmes soumises au joug social : la problématique est littéraire avant tout ; là où Austen et Burney conçoivent dans l'héroïne l'axe autour duquel se définissent le monde et la perception qui en est donnée, Rousseau et Fielding en font une figure participative, engagée dans la marche du monde, mais ne servant pas à orienter le point de vue sur celui-ci. Suzanne Simonin enclenche un processus qui repose sur l'hostilité entre l'individu et diktats sociaux ; ce faisant, elle érige sa propre perception du monde en maxime de vie, tente de l'imposer à son environnement, bref, confronte son besoin d'une identité propre à la machinerie dépersonnalisante de la société. Les héroïnes austeniennes acceptent les pressions extérieures et même se laissent envahir par elles, décidant de se fondre dans une conception préétablie de la place de l'homme au sein de son milieu. Leur malléabilité les désigne alors comme des pivots idéaux autour desquels les valeurs en vigueur dans le monde se cristallisent et peuvent être analysées. Suzanne Simonin, à l'inverse, en projetant son désir individuel dans le monde, cherche à biaiser le rapport qui jusque-là gouvernait leur relation[107]. Tout rapporter à la seule héroïne comme le fait le roman

[107] Pour autant, la frontière ne passe pas par une distinction entre féminisme et conservatisme : le roman de l'immuable est susceptible de montrer l'oppression de la femme ; « Les romancières philosophes insistent sur la responsabilité de la société vis-à-vis de la femme et sur la nécessité d'une

immobile est aussi une manière de fournir une définition immuable de l'univers : le cercle est refermé, l'écriture de l'inertie aboutit à la sanctification de notions préexistantes.

5. Les romans de l'immuable ou l'éloge du proche

Cette qualification n'est-elle pas une condamnation de la valeur littéraire de telles œuvres ? Le fait est que reconduire des valeurs antérieures ressemble à un immobilisme forcené, et que l'absence d'inventivité semblerait désigner de semblables ouvrages comme des succédanés d'une littérature passée inaccessible. Mais plus que cela, à quelle forme d'écriture aboutit ce désir répété d'inertie ? Loin de constituer un repaire de créativité, de telles œuvres mettent avant tout en évidence leur rejet de l'invention et leur repli vers des méthodes fondamentalement descriptives. L'imagination est une qualité souvent condamnée dans les romans de l'immobilité : *Emma* n'est que la longue mise au jour des dangers de celle-ci, l'héroïne étant condamnée et châtiée à cause de son esprit « *fanciful* », de sa propension à inventer des histoires que la réalité dément impitoyablement ; le réalisme détruit les chimères de la fantaisie.

a. L'habituel contre l'exceptionnel

L'unité d'action que l'on a constatée du fait du resserrement autour de la figure de l'héroïne s'apparente la plupart du temps à une disparition de toute action : *Camilla* ne constitue qu'une longue attente, celle d'un mariage inscrit dans la diégèse presque dès l'ouverture du roman ; *Pamela* de même repose d'abord sur la monotonie d'un emprisonnement, puis sur les préparatifs d'une noce ; même immobilité dans *The Wrongs of Woman*, qui se déroule entre les murs d'un asile et rejette le récit dans le passé, puisque le roman est constitué presque intégralement d'analepses ; cette figure de l'enfermement et de l'oisiveté forcée qui en découle est extrêmement répandue : tous les romans de Radcliffe y recourent. Les rares événements relatés sont en outre d'une variété dérisoire : enlèvement ou fuite des amants, duels, thèmes traditionnels hérités du *novel of sensibility*, et revers financiers, constituent un ensemble presque exhaustif des incidents qui ont lieu dans ces romans, véritables défis aux habitudes du romanesque. L'objet de tels ouvrages ne réside pas dans la surprise de l'événement ni dans la beauté de l'action. Au contraire, le mouvement

---

réforme, les romancières gothiques sur le besoin qu'a toujours la femme d'être protégée et respectée. », remarque Philippe Séjourné (*Ibid.*, p. 282).

laisse place à une écriture descriptive, qui se contente de mettre en forme des situations, et, ce faisant, de les réduire à une suite de tableaux[108].

On a comparé cette littérature au genre théâtral du fait de l'importance qu'elle accorde aux dialogues et de son découpage en scènes ; la ressemblance peut être poussée plus avant, comme le suggérait déjà la série des trois unités que le traitement de l'espace, du temps et de l'action laissait entrevoir : certes, le propos et les buts sont différents de ceux de la tragédie classique, mais l'on retrouve dans ces romans le besoin de congédier l'action de la scène et de se concentrer sur le déroulement, le mécanisme des causes et des effets, et la peinture des prémisses plus que sur le rendu de l'acte lui-même ; la restriction du temps et du lieu renforce cette sensation de stagnation, voire de paralysie du récit, arc-bouté sur des réalités immuables. C'est la situation et non l'incident qui est représentée[109] ; la narration s'apparente donc à une longue description d'attitudes et positions figées, à tel point qu'elle peut être rapprochée d'une autre forme esthétique : la succession de scènes, à l'évidence très théâtrale, peut prendre l'apparence d'une succession de touches par lesquelles se construit un tableau. La picturalité de certaines œuvres s'exprime à travers l'étude de certains objets ou personnages que l'écriture dépeint comme en une toile : les abondantes descriptions de Radcliffe, qui auraient pu conduire à remettre en cause la définition restreinte de l'espace que l'on a mise en place s'agissant du roman immobile, puisqu'elles touchent des paysages immenses et grandioses, ne sont pourtant pas des envolées dans la vastitude du monde, mais des *ecphraseis*, des fragments qui figent un instant précis, dépeignent tous les détails d'un environnement dédramatisé, réduit à sa fonction ornementale, pure jouissance esthétique mettant en valeur la poétique de la reproduction, sa qualité d'image. Une même proximité avec la peinture appert dans les représentations de réceptions ou bals mondains, prétextes à des galeries de portraits qui s'attardent aussi bien sur le physique des gens que sur leurs accoutrements. Art du portrait encore dans la description traditionnelle de l'héroïne, nantie d'attributs constants mais que les différents auteurs nuancent les uns par rapport aux autres,

---

[108] L'inaction des romans austeniens a été également soulignée de nombreuses fois ; Patricia Voss-Clesly, dans *Tendencies of Character. Depiction in the Domestic Novels of Burney, Edgeworth and Austen : A consideration of* Subjective *and* Objective *World*, Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1979, remarque que dans *E* et *P*, l'action disparaît totalement au profit de l'histoire de l'esprit, à tel point que ces romans pourraient être qualifiées de romans sans nœud, sans intrigue.

[109] Chez Jane Austen, les seuls événements véritablement dramatiques sont les fuites des amants (*Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*) ; or, elles se déroulent hors du champ narratif, sont apprises et contées *a posteriori*, par l'intermédiaire de lettres. De même, dans d'autres romans (*Emmeline, the Orphan of the Castle*, *Camilla*, *Histoire de Madame de Montbrillant*), les duels se déroulent parallèlement au récit, ne sont jamais effectivement montrés, voire sont relatés après avoir eu lieu, ce qui les dépouille de leur charge de suspense.

dans cette même quête d'un art de la variation et non de la rupture. À chaque fois, l'écriture fixe un moment au lieu de le mettre en mouvement, processus anti-dramatique s'il en est.

De même que l'héroïne renonce à modifier le monde et se laisse modeler par lui, ces romans, au lieu de créer un univers singulier, transposent sur papier celui qu'ils ont à leur disposition, dans une fiction d'objectivité, de reproduction exacte de la réalité – on peut rapprocher cette tendance du congé donné à l'invraisemblable, que revendiquent tous les auteurs considérés. La passerelle entre réalité et roman ne doit pas être branlante mais au contraire refléter la sérénité de la continuité. C'est ainsi que se comprend l'absence d'invention qui caractérise de telles œuvres. Celle-ci est une entrave à la perception adéquate du monde puisqu'elle aboutit à sa déformation selon des critères personnels. Création, invention, sont des notions étrangères à ce type d'ouvrages, qui prennent l'aspect de comptes rendus dont seule est estimée l'exactitude. Tous ces romans présentent par conséquent un caractère encyclopédique : leur ambition est de livrer un tableau de l'univers connu, sous ses aspects les plus banals voire triviaux[110]. Un savoir encyclopédique qui ne prend pas pour assise l'ouvrage des philosophes des Lumières bien évidemment, mais qui repose sur un principe formel peu éloigné, l'union de l'observation, de la description, et de la catégorisation voire de la définition, dont l'exemple emblématique serait le parcours d'Evelina, récit d'un regard naïf et sans préjugé sur la société contemporaine qui conduit à un tableau fidèle de celle-ci, avant de procéder à la typification de ses membres, à leur inscription au sein d'ensembles cohérents – mais là où les encyclopédistes visent une réforme des modes de pensée, Burney veut vérifier la véridicité d'idées préexistantes. Ce triple mouvement est commun, avec quelques nuances et autres variations, à tous les romans qui ressortissent du courant considéré, et leur confère une même dimension de compte rendu – parfois rébarbatif : il a beaucoup été disserté sur l'ennui suscité par ces *romances of the tea-table*, romans de la table de thé, qui ne s'écartent jamais de l'univers étriqué qui est celui de leurs auteurs ; à l'inverse, Jane Austen a été louée pour son aptitude à dépeindre les moindres gestes d'un monde en réduction, de la ciselure d'un style minimaliste attaché à des détails triviaux de la vie contemporaine. L'infiniment petit est préféré à l'hypertrophie : Radcliffe s'oppose à Lewis, la première juxtaposant les éléments inquiétants qui peu à peu se résolvent et aboutissent à un tableau final qui les reprend et les explicite, dans une vision rassurante du monde, tandis que le second part d'une histoire unique qu'il entremêle par la suite à des récits adjacents et fait éclater en un final anarchique ; la contraction progressive de l'une s'oppose à

[110] *Camilla* est ainsi sous-titrée « *A Picture of Youth* », le dernier chapitre s'intitulant « *The Last Touches of the Picture* » : il s'agit bien de peindre une toile, non de mettre en mouvement une action.

l'apologie de l'essor du second, cet essor qui est précisément l'ennemi du roman de l'immobilité.

Tous ces auteurs ne recourent pas à une méthode par expansion mais à une technique de l'empilement, juxtaposent à l'envi les éléments infimes qui reflètent divers traits de la société et ne reculent pas devant la redondance, l'accumulation – l'allusion est une donnée pour ainsi dire absente de cette production. L'accumulation a cette qualité qu'elle ne laisse aucune place au doute, donc à une quelconque incertitude sur la valeur à accorder à tel ou tel signe. Chaque élément du roman doit pouvoir être interprété sans erreur ni hésitation selon l'échelle de valeurs prédéfinie. Pour ce faire, la description se doit d'être complète, ou du moins de viser l'exhaustivité, afin que chacun des traits du réel soit estimé et prenne place dans une catégorie précise. Redondance et parfois emphase sont deux traits qui participent à cette clarté de l'observation, l'assurent d'une exacte appréhension du réel. *Camilla* se résume souvent à une succession de mises à l'épreuve de l'héroïne par son amant qui teste sa moralité, et s'apparente à un traité désignant presque *in extenso* les vertus que doit atteindre une jeune femme pour parvenir à la dignité. Il est préférable de décrire deux fois un objet que de le laisser dans l'obscurité. Au cœur de toutes ces œuvres gît le postulat que rien n'est indescriptible, que l'ensemble de l'univers est susceptible de rentrer dans un cadre, d'être transféré sur le papier pour y être apprivoisé, rentrer dans une familiarité rassurante. Le corollaire de ce postulat est que rien ne dépasse l'entendement, que tout est réductible à une entité accessible à la raison humaine. Les innombrables descriptions de Radcliffe sont des moyens de prendre possession du gigantisme d'un paysage en le figeant dans un langage poétique immuable ; ce faisant, l'auteur chasse le surnaturel et les puissances occultes si prégnants chez Walpole, Lewis, et même Reeve – c'est ce qui fait ressortir la différence entre romance et roman, *romance* et *novel* : la première ne bannit pas irrémédiablement l'invraisemblable, tandis que le roman de l'immobilité veut tout expliquer, réduire l'univers à sa seule composante intelligible. Un même thème est martelé sans relâche, mis à nu sous une description inquisitrice qui n'en laisse aucune part dans l'ombre. Un même refus du lacunaire s'exprime dans toutes ces œuvres : la lacune est le signe d'un vide dans la perception du réel, d'un trou dans la mise au jour de celui-ci, donc d'une défaillance de l'entendement ; l'écriture a pour fonction de combler de tels blancs, de mettre en scène le triomphe de l'intelligible sur l'énigmatique, et en cela, tout mystère est exclu : le roman de Madame d'Épinay, qui, par sa forme épistolaire, prête pourtant le flanc à toutes les discontinuités, une correspondance étant tissée de vides et de suspensions, adjoint à l'échange de lettres tout d'abord des bribes de journal intime, faisceaux de projecteur braqués sur les mouvements intérieurs de l'héroïne

qu'elle cache à ses correspondants, et ensuite des interventions d'un narrateur omniscient qui est en même temps l'organisateur de la diégèse et qui vient remplir les zones d'ombre, aussi bien du point de vue du récit brut que des motivations profondes des personnages ; l'épistolarité est ordonnée en une narration continue où le lecteur est informé des obscurités inévitables pour les personnages du roman ; la trahison de l'illusion participative qui rapproche lectorat et protagonistes, technique typique du genre épistolaire, a pour but la clarté intégrale du récit. L'ambition est la même qui conduit nos romans à recourir systématiquement à des personnages-guides, mentors d'héroïnes désemparées devant la nouveauté du monde, mais aussi éclaireurs pour le lecteur qui lui indiquent le sens d'un ouvrage dont ils mettent en relief les idées maîtresses : grâce à des figures telles que Knightley dans *Emma*, les enjeux de la fiction sont immédiatement clarifiés ; c'est Knightley qui dès sa première apparition dissipe l'ambiguïté et fait remarquer à l'héroïne sa tendance à l'exagération voire à la fantasmagorie en même temps que son égocentrisme larvé ; sont ainsi désignés les thèmes principaux que le roman va développer, à savoir la nocivité d'une imagination débridée, l'artificialité d'une emphase stylistique qui dénote une déformation des modes de jugement, et la vanité du créateur qui se croit artisan d'un monde dont en réalité il n'est que le jouet. Knightley n'est pas guide seulement à l'intérieur de la diégèse, il est un intermédiaire entre la fiction et le lecteur qui débroussaille toute éventuelle incertitude et désigne les idées et enjeux impliqués par l'histoire. L'esprit du lecteur est orienté par de semblables personnages, et la thématique globale du roman apparaît dans la plus brillante lisibilité.

La proximité nécessitée par la tendance observatrice des romans de l'immuable explique par ailleurs la fréquence des autofictions (*Histoire de Madame de Montbrillant*) et les nombreuses réminiscences autobiographiques (chez Wollstonecraft notamment) de ce type de littérature, les écrivains traitant de ce que contemplent leurs yeux, donc de ce qui est immédiatement à leur portée[111]. Partout se lit un même besoin d'adhérer au réel, de réduire toute distance qui viendrait se glisser entre l'individu et le monde, y compris celle qu'engendre l'imagination : le refus de l'événementiel, du romanesque, procède de cette mise en adéquation forcenée de soi-même avec son environnement. Le rôle accordé à l'imagination

[111] Inutile de préciser que, tout en avançant cette simple statistique, nous n'adhérons en rien aux théories vieillies selon lesquelles la femme ne saurait écrire au-delà d'elle-même et que Christine Planté (*La petite sœur de Balzac*, op. *cit.*) résume avec précision (on suppose la femme « incapable de s'arracher à son expérience vécue pour entrer dans le point de vue, la psychologie, le langage d'un autre, et derrière ses personnages, c'est toujours une forme d'autobiographie déguisée qu'on déchiffre. », écrit-elle p. 89) ; la proximité à soi exigée par le roman de l'immuable nous apparaît comme une contrainte stylistique et thématique décidée en toute liberté selon une visée précise.

se voit du même coup extrêmement limité, celle-ci conduisant l'esprit hors de la sphère de la connaissance pour l'entraîner dans la production d'univers fantasmatiques : l'invention n'est pas un trait de la production féminine, qui s'articule avant tout sur une pratique de l'observation et de la description d'un univers familier. Emma Woodhouse a souvent été comparée à une figure de la romancière dans sa frénésie à inventer des histoires et à transformer ses connaissances en êtres de papier commodes à manipuler ; mais précisément, Austen condamne la nocivité de son imagination débridée, comme si la création d'histoires fictives éloignées de la réalité ne faisait pas partie de la fonction d'une femme de lettres[112].

Tous ces romans bannissent l'exceptionnel et condamnent la singularité, ne se fondent pas sur ce qui fait saillie dans la réalité. Rien n'est censé faire signe vers une idée supérieure comme c'est le cas chez Rousseau qui dépeint la création d'un univers érigé en fonction d'un idéal et qui aboutit à la fondation d'une utopie. Nulle adhésion des divers pans de la réalité à la confection d'une idée unificatrice en ce qui concerne les romans de l'immobilité : rien n'est censé faire sens, devenir symbole. Cette superposition d'éléments non symptomatiques explique le reproche d'inintérêt qui peut être adressé à ce type de littérature, au sens où chacun des éléments qui s'y trouve ne s'ordonne pas en fonction d'un but né de la réunion d'idées disséminées. Or, le fait que tout n'est pas essentiel dans de tels romans s'explique au regard de cette proximité voulue par les auteurs, qui les conduit à traiter de sujets déjà connus afin de reproduire un cadre donné, de replacer l'histoire dans un environnement marqué de l'empreinte humaine et non destiné à faire surgir de nouvelles constructions intellectuelles.

C'est dans ce passage en revue de la réalité que se réunissent tous les éléments épars dont on a fait les traits marquants du roman de l'immuable : la linéarité consacre l'effet de liste, corollaire de l'observation brute, légitime la naïveté du regard qui se pose sur les choses

---

[112] Un critique anonyme écrivant en 1818 et cité par B. C. Southam (*Jane Austen, The Critical Heritage*, tome I, *op. cit.*, p. 80) interprète légèrement différemment cette absence d'imagination chez Austen en avançant l'hypothèse que cette faculté faisait défaut à l'auteur, non que celui-ci la condamnait : « *In imagination, of all kinds, she appears to have been extremely deficient ; not only her stories are utterly and entirely devoid of invention, but her characters, her incidents, her sentiments, are obviously all drawn exclusively from experience.* » (« Elle semble avoir manqué de toute forme d'imagination ; ce ne sont pas seulement ses histoires qui sont totalement dépourvues d'invention, mais encore les personnages, les incidents, les sentiments qu'elle décrit, qui sont à l'évidence issus exclusivement de son expérience. »). L'interprétation semble courte, mais elle montre que ce congé donné à l'imagination ne passait pas inaperçu à l'époque. La coupure entre femme et imagination suscite cependant encore aujourd'hui des phrases à l'emporte-pièces, comme les suivantes, écrites par Joyce M. Horner (*The English Women and Their Connection with the Feminist Movement (1688-1797)*, Northampton, Smith College, 1929, p. 143) : « *Women, it seems, are imaginative only up to a point. They are daydreamers, imagining themselves in all conceivable situations. But always it seems themselves they see and almost always their daydreams keep within the bounds of probability.* » (« Les femmes, semble-t-il, ne sont imaginatives que jusqu'à un certain point. Elles ont des rêves de tous les jours, s'imaginant dans toutes les situations possibles. Mais il semble que ce soit toujours elles-mêmes qu'elles voient, et que presque toujours, leurs rêves quotidiens demeurent dans les limites du probable ».

qu'un espace limité met à la portée de l'héroïne, point de convergence et axe de perspective exclusif, et aboutit à une description dont l'ambition est la plus haute fidélité à l'objet représenté ; le recours final à un lexique et à des notions antécédents permet l'ancrage de cette représentation dans des ensembles authentifiés par la tradition. Sont en définitive corroborés un savoir et une conception du monde qui n'appartiennent pas en propre aux écrivains mais ressortissent d'une lignée littéraire bien définie, dans une circularité parfaite qu'incarne la diégèse.

b. Affirmation d'une identité fondatrice

Il n'en reste pas moins que de semblables traits désignent ces œuvres comme aveugles à tout renouveau possible, inaptes à toute modification de critères prédéfinis, et par conséquent peut-être hostiles à toute recherche qui aurait pu déterminer une quelconque ambition littéraire. Déléguer son discours à des voix étrangères, se défier du non-dit et de l'ellipse, préférer le retour du même à la quête du différent, tous ces caractères ressemblent bien à des antinomies de la notion de littérature. En outre, de tels ouvrages risquent d'aboutir à une parole muette : l'encadrement par des voix extérieures dépersonnalise le propos et proscrit toute efficacité illocutoire. Tout se passe comme si tous ces romans n'étaient que des intermédiaires entre un âge révolu et le lectorat contemporain, des passerelles assurant la transmission d'un savoir et d'idées rebattues. Un rapport d'identification se noue entre eux et les ouvrages qu'ils reproduisent et les réduit au rôle de reflets, de miroirs d'un temps envolé. Nul culte de l'Antiquité comme dans un deuxième acte de la querelle des Anciens et des Modernes, nulle thèse sur la supériorité des auteurs repris sur ceux, ou plutôt celles, qui les reprennent ; la notion même d'imitation ne doit pas être retenue, celle d'inclusion devant lui être préférée : il s'agit pour tous ces écrivains de se fondre dans une appartenance commune, dans le canevas rigoureusement défini et perpétué d'une forme précise. La reproduction ne vise pas à démontrer l'infériorité de la modernité par rapport aux écrits antérieurs – cette antériorité étant d'ailleurs fort proche –, mais à construire une collectivité de sens et de forme, quitte à abandonner toute prétention à l'invention. Ce sentiment d'un ensemble à édifier est omniprésent et fondateur : le roman de l'immobilité se fixe d'abord pour tâche une prise de conscience générale, touchant l'existence d'une structure surplombant les particularismes. L'intertextualité n'est que l'un des modes de mise en évidence de celle-ci, au même titre que la reprise de termes et de concepts référentiels. Globalement, les romans immobiles se livrent à une entreprise définitionnelle : ils se chargent d'enfermer un certain nombre de figures dans

un sens transmis par la tradition. Leur but n'est pas le legs d'une signification supplémentaire, mais la fixation d'une substance préexistante dans des limites arrêtées – un travail comparable à une sorte de sédimentation.

D'ores et déjà, une objection peut être effacée : le roman de l'immuable ne se réduit pas au mime stérile de formes dépassées, il n'est pas un décalque sans objet que le respect dû à d'indétronables anciens rendrait inévitable. Son existence est assise sur la croyance en une communauté de vues qu'il faut sanctuariser à l'intérieur d'un système. Bref, il n'est pas un trompe-l'œil renvoyant à une réalité envolée, mais une entité compacte poursuivant un objectif réel. Le trinôme observation-description-catégorisation, dont la présence a été dégagée plus haut, s'applique aussi bien au seul niveau de la diégèse qu'à celui de la littérature : l'observation de celle-ci conduit à la reproduction de ses formes, qui elle-même ouvre la voie à leur définition. Lorsque Evelina pose son regard sur l'univers qui se propose à elle, elle contemple en même temps les types et les coutumes d'une littérature antécédente. De même, lorsque Jane Austen trace le portrait de Lady Catherine De Bourgh, elle resserre la description à son essence en la réduisant à trois traits principaux, identifiables par le lecteur : l'accent est mis d'abord sur le sentiment de supériorité qui transpire du personnage, dont la stature imposante et les traits marqués traduisent l'assurance que lui procure sa condition ; la description n'est pas étendue mais condensée en quelques termes expressifs (« *tall, large* », « *strong marked features* », « *authoritative* », « *self-importance* »[113]) et prolongée par la manie interrogatrice et conseillère de Lady Catherine qui viole l'intimité de ses interlocuteurs en une parodie d'inquisition. Ensuite, c'est la servilité des classes inférieures qui est soulignée, leur dévotion au prestige du titre conçu comme une métonymie de la personne : le souper est prétexte aux plus naïves et grossières flatteries, sur les thèmes les plus prosaïques[114]. Enfin, la noblesse est vue comme le chantre des thèses les plus conservatrices comme le montre la discussion entre Lady Catherine et Elizabeth sur la formation des jeunes filles où la première est choquée des carences de l'éducation moderne dont témoigne à son goût le discours de la seconde[115]. En quelques traits a été passée en revue la vision traditionnelle des rapports de classe dans les romans de l'immobile, partagée entre un ressentiment face à une autorité inféconde voire illégitime – la contestation de la domination

---

[113] *PP*, p. 153 ; *R1*, p. 401.
[114] Austen parle d'« une admiration (…) excessive » (*R1*, p. 402 ; « *excessive admiration* », *PP*, p. 154) et remarque le peu d'élévation de la conversation.
[115] Lady Catherine passe en revue les « *accomplishments* » traditionnels auxquels les jeunes femmes sont censées parvenir (dessin, musique, peinture) et constate leur déficit chez Elizabeth, avant de s'offusquer de l'absence d'une gouvernante chez les Bennet.

aristocratique ne cesse d'être effleurée par ce type de littérature – qui ne repose que sur un vide de l'esprit, et le constat d'une perpétuation de semblables relations en dépit des masques qu'elles obligent à porter, et qui transforment la société en une scène de théâtre où chacun joue un rôle. Portrait d'une souveraineté en gloire, objection quant à une telle prépondérance, et théâtralisation de l'existence, voilà repris les principaux thèmes qui entourent le traitement de l'aristocratie dans ce type de littérature. À travers un seul personnage, Austen donne une vision globale de l'aristocratie dans le roman à la fin du XVIIIe siècle et entérine le lexique et les notions qui y sont rattachés. Le lecteur est renvoyé à un sous-texte qui lui permet de relier cette description à une perspective plus générale qu'elle a pour tâche de cimenter. Le niveau est double, à la fois celui de l'œuvre particulière et celui de la globalité, et le propos d'Austen est de faire partager cette bipolarité, de faire prendre conscience au lecteur de l'immixtion d'idées génériques dans un texte singulier. Pour ce faire, le passage par des notions déjà utilisées est nécessaire, de même que ce mouvement qui consiste à donner l'essence d'un élément, à le montrer dans son invariabilité, ce qui correspond à la technique du tableau relevée en amont : à la violence du romanesque est substituée la monotonie de la succession, qui permet de se concentrer sur les constantes au lieu de mettre l'accent sur le changement.

S'il est *a priori* impossible de parler d'avènement d'une nouveauté concernant le roman de l'immobilité, il est donc admissible d'y voir une tentative pour définir des éléments particuliers, pour trouver l'essence de leur singularité, et ainsi les rassembler sous une bannière commune. Cela suffit-il à repousser l'accusation de médiocrité dont nombre de ces œuvres sont entachées ? Il semble pourtant que l'entreprise qu'elles se proposent de réaliser est frappée d'artificialité : pourquoi décider l'arrêt de la recherche et la fixation de normes ? Pourquoi mettre un terme à la diachronie et refuser toute idée de progrès ? N'y a-t-il pas là la trace d'une décision purement arbitraire dont la justification se résumerait à une paresse intellectuelle ?

Oublions provisoirement toute idée péjorative et considérons le seul fait d'une littérature sous la contrainte. Car c'est bien là le point crucial de sa définition : préexistent à la création des impératifs impossibles à transgresser ; le respect des règles est une obligation incontournable ; le franchissement des bornes, auquel recourent tant les œuvres de Diderot ou Fielding, est interdit, et la notion de frontière, de limite, mise au premier plan. Un tel état de fait a parfois été pris pour de l'inhibition, et de tels écrits vus comme des monstres de refoulement, de pudibonderie et de bonne conscience. Mais l'inhibition est volontaire. La contrainte est érigée en principe esthétique et de ce fait, l'exploration de zones ténébreuses, que la langue ni les concepts ne sont aptes à fixer de manière stable, est interdite. La peur

devant l'inconnu est une raison bien moins opératoire que l'imperméabilité de la règle : les femmes de lettres ne sont pas plus frileuses que leurs homologues masculins, elles abordent une autre forme de danger, celui de l'immersion dans un code dont l'irrespect est proscrit, et se forgent une morale de cette fusion dans une étiquette. Dans le même temps, une telle attitude fait peser de lourdes exigences sur la composition des œuvres, et c'est cette obligation artificiellement imposée qui fait la valeur de celles-ci. Les interdits qu'elles se posent ne sont pas les symptômes d'un refoulement effrayé de la puissance de l'inconscient, mais un choix de construction. L'inhibition ne doit pas être comprise comme le recul devant une étude trop poussée des replis de l'âme et du monde, mais comme l'application d'une forme elle-même sous la coupe d'une forme antérieure[116]. De tels ouvrages reposent sur la clôture, le refus devant l'intégration de normes nouvelles qui viendraient souiller la pureté de l'original en y introduisant des thèmes et des modes d'écriture étrangers. Ce qui est visé est l'uniformité totale de l'ensemble, l'adéquation de chacune des parties, qui leur permet d'entrer en résonance les unes avec les autres, mais aussi dans le cadre d'un phénomène intertextuel généralisé. Le jeu d'échos est un principe stylistique incontournable.

Une semblable vision permet de réfuter en partie l'argument qui voudrait faire des femmes de lettres de l'époque des êtres marqués exclusivement par leur condition et transposant celle-ci, inconsciemment sans doute, dans des figures telles que celles de l'enfermement. C'est la thèse que développent en particulier Sandra M. Gilbert et Susan Gubar[117] : selon elles, les femmes ont conscience d'être cloîtrées dans une architecture édifiée par la loi patriarcale, et leurs romans consistent dans le désir constant d'une évasion ; la prison serait la métaphore de la société dominée par le mâle et du piège qu'elle referme sur la femme, ce qui expliquerait la fréquence de figures comme la claustrophobie. Mais de telles représentations sont contrebalancées par une peur permanente de l'expulsion, et l'enfermement peut être conçu aussi bien comme un rempart contre les agressions de l'extérieur, comme un refuge plutôt que comme une prison. De plus, l'omniprésence des édifices, d'une architecture impressionnante par sa capacité occlusive, ne fait pas systématiquement signe vers l'oppression subie par les femmes ni vers l'assertion de la règle

---

[116] L'irruption de l'inconscient, des fantasmes et autres désirs ou peurs refoulés, est sensible notamment chez Mary Wollstonecraft : l'évasion de l'asile dans *The Wrongs of Woman* confronte l'héroïne à une figure mystérieuse qui tente de l'empêcher de fuir, et qui peut fort bien être assimilée au pouvoir patriarcal chevillé à l'esprit féminin. D'autres associations sont perceptibles dans tous les romans de l'immobilité, notamment autour du vêtement féminin, négation et en même temps revendication de la nudité et du corps, ou autour de l'argent, matérialisation des désirs sensuels irréalisables.

[117] Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *op. cit*.

patriarcale ; elle peut être déconnectée d'un symbolisme à première vue si manifeste, mais à la réflexion fort complexe : certes, Udolpho est le palais du monarque Montoni qui sert ses desseins coupables et ses persécutions contre l'héroïne ; mais la même Radcliffe présente dans *The Romance of the Forest* une abbaye tout aussi inquiétante et dominatrice qu'ouvrant à la réflexion sur soi et offrant à l'héroïne les moyens de sa réviviscence – c'est en étant arrachée à cet endroit qu'Adeline retrouve la peur et le danger sous la forme du pouvoir masculin oppressif. Si les images d'emprisonnement, de claustration, sont effectivement nombreuses dans les œuvres considérées, elles peuvent également être vues comme les signes de cette structure surplombante qui gouverne la création formelle et que tous ces écrivains revendiquent, non comme le reflet d'une existence passée entre quatre murs, sous la coupe du sexe opposé. Les représentations positives de la clôture sont d'ailleurs légion, et ne renvoient pas nécessairement, voire ne renvoient jamais, à des positions idéologiques concernant la place de la femme dans le jeu social. Le couvent, lieu que Diderot met en cause, dont il traque les arcanes et la part d'ombre et dont il blâme l'opacité, est un endroit certes ambigu mais globalement célébré, espéré, plutôt que repoussé : dans le roman gothique, il est susceptible de représenter l'épouvante et l'oppression, mais aussi l'apaisement et la sécurité ; ces deux aspects s'entremêlent dans *The Italian*, dont l'héroïne est ballottée d'un couvent à l'autre, tantôt pour son malheur, tantôt pour sa préservation. Ce lieu apparaît de manière obsessive dans les romans de l'immobilité, mais la plupart du temps, il correspond à un endroit rêvé, dans lequel l'esprit est amené à réfléchir, à revenir sur lui-même, à s'abstraire de l'agitation désorganisée du monde extérieur – c'est le cas dans *Histoire de Madame de Montbrillant*[118]. Plus globalement, il représente cette résistance au passage du temps et donc à l'enfouissement du passé, un îlot hors de la diachronie dans lequel l'esprit s'affranchit du cours des événements pour se tourner en arrière et considérer une deuxième fois les événements survenus. Métaphore d'une création littéraire qui se voudrait retour infini vers le passé ? En tous les cas, le couvent apparaît bien comme une réalité préservée du flux temporel, voué à la perpétuation des traditions, et ouvrant à la réflexion sur soi. Il en va de même de la prison : Radcliffe et Wollstonecraft décrivent longuement la solitude d'héroïnes claquemurées contre leur volonté ; néanmoins, elles montrent également que grâce au rétrécissement subit de leur horizon, les jeunes femmes parviennent à un épanouissement intérieur, à l'exercice inlassable de leur pensée. Maria, dans *The Wrongs of Woman*, profite de sa claustration pour réfléchir

[118] *Montbrillant*, p. 35 : « Je ne suis point faite pour le monde, ma chère maman, j'en suis sûre, et j'attends avec impatience le quinze du mois prochain, qui est le jour que ma mère a fixé pour me mettre au couvent avec vous. », écrit Émilie ; cependant, cette opinion est un trait de jeunesse, que la suite du roman remet en cause.

sur son histoire et sur sa condition, trace des lignes de comparaison entre son expérience et celle de Jemima, sa geôlière, érige des exemples singuliers en modèles abstraits ; Emily St. Aubert, enfermée dans Udolpho, réfléchit à la finitude de la vie et s'élève jusqu'à une appréhension du divin[119]. Ce n'est qu'une fois placées sous la contrainte que les héroïnes s'ouvrent à la réflexion, et la solitude et l'autarcie de la chambre ne sont qu'un exemple privilégié de cette idée : il faut se dégager de l'écoulement chronologique pour percevoir les invariants. La chambre de l'héroïne est un lieu quasiment incontournable auquel Jane Austen, Madame d'Épinay, Fanny Burney, Maria Edgeworth, consacrent de longs passages[120]. Dans la plupart des cas, ceux-ci mettent en scène la reconsidération d'événements antérieurs, l'examen posé et réfléchi des divers incidents, et leur mise en perspective. C'est le lieu où la contingence devient intelligible grâce à sa sédimentation dans l'esprit des personnages. Dans *Emma*[121], Austen emploie une formule significative qui rend concrète l'action de se tourner vers le passé de l'héroïne rendue au cocon de sa chambre : « *She turned back as well as she could* ». Paradoxalement, clôture et contrainte deviennent des espaces de liberté puisqu'elles aident à l'arrachement au temps.

La contrainte formelle sous la tutelle de laquelle se placent nos œuvres procède de la même idée : ce n'est qu'en posant des passerelles entre les époques que la fuite du temps laisse place à l'intelligibilité ; ce n'est qu'en reconduisant des préceptes hérités du passé que le monde échappe au non-sens. L'existence ne s'accommode pas d'une variabilité incessante des critères qui la définissent, elle doit être vue par un prisme immuable. La différence est une

---

[119] Selon Brigitta Berglund (*Woman's Whole Existence : The House as an Image in the Novels of Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft and Jane Austen*, Lund, Lund University Press, 1993), l'emprisonnement peut être jugé préférable à la liberté car il met à distance la peur de la violence sexuelle (idée contestable si l'on pense à *The Mysteries of Udolpho* où la réclusion de l'héroïne ne l'empêche pas de subir une tentative de viol et de craindre constamment de telles attaques).

[120] Pour l'importance de la chambre pour tous ces auteurs, cf. B. Berglund (*op. cit.*) : « *The house can serve as a private world, a retreat from the often frightening and unsafe public world. Within the house, however, the heroine's room constitutes the very essence of this private world, a retreat within the retreat.* » (p. 38 : « La maison peut faire office d'un monde intime, d'une retraite hors du monde public souvent terrifiant et dangereux. À l'intérieur de la maison, cependant, la chambre de l'héroïne constitue l'essence profonde de ce monde intime, une retraite à l'intérieur de la retraite. ») ; « *The heroine's room is much more than a part of a building ; it is a psychological room, an image for the integrity of her mind.* » (p. 41 : « La chambre de l'héroïne est bien plus qu'une partie d'un bâtiment ; c'est une pièce psychologique, une image de l'intégrité de l'esprit. »). Voir aussi P. Fauchery (*op. cit.*, p. 697) : « Dans la grande ville, l'appartement féminin figure ainsi une oasis préservée au cœur de la jungle sociale, un *cosmos* réglé, opposé au désordre et au chaos de l'espace sauvage. » Remarquons enfin que l'essor de la chambre comme motif romanesque a souvent été mis en rapport avec l'expansion de la bourgeoisie à la fin du XVIIIe siècle, le développement de cette classe sociale s'accompagnant d'une valorisation de la sphère domestique et donc du noyau que constitue le logement (B. Berglund, *op. cit.*, p. 11-19). En outre, la séparation du foyer et du monde de la production et du commerce fait du logement le lieu privilégié de l'élément féminin ; la nouvelle idéologie bourgeoise érige la femme en gardienne des valeurs domestiques. On verra cependant plus loin (Partie II, Chapitre II) la rupture qu'Austen et Madame d'Épinay introduisent dans la représentation de la chambre.

[121] *E*, I, 16, p. 135 ; *R1*, p. 666.

valeur que nos romans rejettent car elle correspond à un déplacement du jugement : c'est l'identique qui est mis en relief, car il assure une vision imperturbable et des modes d'évaluation constants. La contrainte est cette sécurité placée sur la pensée, dont elle garantit la pertinence et la cohérence. Ce dont souffrent Catherine Morland et Arabella, c'est d'un déplacement des modes de jugement, qui les conduit à l'errance, au rejet d'une façon de vivre trop étriquée ; c'est en rejoignant des catégories antécédentes que leur esprit retrouve sa lucidité et perçoit de nouveau le monde correctement. On conçoit l'abîme qui sépare une telle prise de position de celle de la littérature du mouvement : alors que cette dernière explique le monde par la remise en cause des acquis, sans cesse bouleversés par les nouveaux paysages mis au jour, la littérature de l'immobilité n'accède à la connaissance du monde qu'en demeurant dans un système évaluatif constant.

Le problème de la mise sous tutelle se résume en réalité à une question d'identité : le patronage, l'existence sous l'influence et la domination d'une entité extérieure, sont acceptables à partir du moment où ils ne spolient pas la vie intérieure de ceux qui les subissent, mais au contraire leur ouvrent un passage vers la compréhension de soi. Maria Edgeworth métaphorise cela dans *Patronage*, œuvre qui critique les rapports hiérarchiques conduisant un homme à se placer sous la protection d'un puissant au risque d'y perdre son âme, de ne plus se préoccuper de lui-même mais uniquement de son intérêt financier et politique, de son rayonnement dans la société ; mais ce roman suggère aussi la possibilité d'une tutelle bénéfique, grâce à laquelle les deux participants, sans se renier, parviennent à la quiétude par une entraide mutuelle ; Lord Oldborough renonce *in fine* à son comportement autocratique et réinvente un rapport hiérarchique fécond avec Mr. Percy ; ce faisant, les deux personnages accèdent à un niveau supérieur de connaissance d'eux-mêmes : le narcissisme et l'aveuglement du premier patronage font place à l'altruisme et à la clairvoyance du second. C'est le même principe qu'applique le roman de l'immuable, qui ne se place pas vainement sous la protection d'un genre antérieur, mais extrait sa substance d'une plongée dans un système de valeurs issu du passé, qu'en même temps il relégitime. Dans *Helen* et *Belinda*, Edgeworth illustre ce fonctionnement en décrivant l'instauration d'une relation filiale entre une femme mûre et l'héroïne : le patronage de la première fait progresser la seconde dans la connaissance d'elle-même, tandis que cette fille de substitution offre à sa nouvelle mère la chance de recommencer une existence vierge des erreurs commises dans sa jeunesse ou de justifier sa conduite passée. L'héroïne profite des valeurs défendues par sa tutrice et les reproduit, leur redonne vigueur et actualité.

Naturellement, le tableau ainsi brossé est par trop idyllique, et plusieurs critiques ont raison de remarquer que les valeurs reconduites par les romans de l'immuable sont soit résolument conservatrices, soit typiquement masculines voire misogynes. En effet, les idées, les formes que ces œuvres perpétuent, sont ancrées dans une production littéraire mâle, ce que Gertrude Stein appelle « *patriarchal poetry* ». En ce sens, les femmes auteures reconduisent les schémas de la domination masculine, bien plus, leur ambition créatrice se modèle sur une architecture littéraire entièrement inventée par des hommes ; en somme, elle subissent une dénaturation en plus d'une oppression volontaire. Tout cela est indéniable, mais l'important est de remarquer que la démarche elle-même est pleinement le fait de ces auteurs des romans immobiles, et qu'elle ne reflète pas simplement la soumission à un diktat masculin, mais aussi une entreprise originale de relégitimation de valeurs universelles qui dépasse la seule guerre des sexes et a rapport avec des objectifs proprement littéraires.

Conclusion

Si le roman de l'immuable met l'accent sur l'absence de changement introduit dans la tradition et insiste sur la nécessité d'une conservation du même, il n'en appelle pas pour autant à une lecture figée : le lecteur doit retrouver dans les lignes du texte un certain nombre de *topoi* et les rattacher au projet d'ensemble de la littérature de l'immobile, adaptation du didactisme aux réalités contemporaines – c'est sur le refus délibéré de telles pratiques et de tels clichés que Fielding construit *Shamela*, preuve que le genre initié par Richardson est déterminant dans la définition du roman en cette fin de XVIIIe siècle, puisqu'il devient presque nécessaire de s'y référer, fût-ce pour entrer en contradiction avec lui.

L'intégration à la fiction de la réflexion sur le genre est un trait commun à tous ces romans et en dessine l'originalité : rarement l'intertextualité aura-t-elle été aussi prégnante, parfois de manière explicite, rarement le sentiment d'une communauté à laquelle on désire se rattacher et dont on veut rejoindre la profession de foi aura-t-il été aussi sensible. Cette entreprise est métalittéraire, puisqu'il s'agit d'inscrire au cœur du texte les preuves de son appartenance à une entité générique, et, inversement, d'en exclure les genres adverses : c'est ce que met en scène *The Female Quixote*, à la fois éloge du style richardsonien et johnsonien, et attaque contre le *romance*. Il serait donc faux de dire que la littérature de l'immuable, par son lien infrangible avec le passé, est comparable à une mer d'huile, succession d'œuvres emplies de calme, de tranquillité et de sérénité, abritées sous une instance protectrice indestructible. La dévotion au passé peut prendre la forme d'un assaut contre des figures

antagonistes. En outre, ces romans ne ressemblent pas à de longues odes adressées à un passé élevé au rang de mythe. Le passé est actuel, voilà ce qu'ils désirent porter au jour, et c'est grâce à lui que le présent peut prendre sens. Et c'est la détermination de la forme que doit prendre ce présent charpenté par ce qui l'a précédé qu'entreprennent tous ces romans. Une détermination complexe, qui fait apparaître, sinon des fractures, du moins des fêlures dans la classification homogène de toutes ces œuvres en un seul et même tout.

CHAPITRE II. La problématique des genres

Introduction

L'arrivée massive des femmes dans la littérature française et britannique du XVIIIe siècle n'est niée par personne. Or, il a été vu que celles-ci prenaient en exemple des écrivains tels que Richardson, sans prétendre, à première vue, imposer un style spécifiquement féminin : nulle revendication d'une nature féminine se traduisant dans l'écriture, pas plus chez Mary Wollstonecraft que chez Marie-Jeanne Riccoboni. Pourtant, le fait que la personne de l'écrivaine soit une nouveauté, une nouveauté brutale, et une nouveauté incarnée dans un groupe, ne fonde-t-il pas le sentiment d'une collectivité, d'une confrérie soudée autour d'idées-forces et de systèmes de représentation communs du monde ?

Un premier indice est décelable si l'on procède à une rapide comparaison entre les œuvres d'écrivains et celles de femmes de lettres : parmi les nombreuses différences que l'on peut relever entre *Julie ou la nouvelle Héloïse* et *Histoire de Madame de Montbrillant*, l'une d'elles est particulièrement féconde si l'on se penche sur la structure des deux œuvres. Le roman de Rousseau[1] débute sur un échange amoureux entre Julie et Saint-Preux, et pendant longtemps ces deux correspondants constituent les deux seules voix de l'histoire. Puis, peu à peu, tandis que la relation amoureuse entre les deux héros se fait évanescente et qu'ils s'éloignent l'un de l'autre, d'autres épistoliers entrent en scène et le roman démultiplie les correspondants. Le roman procède donc par extension. L'œuvre de Madame d'Épinay, elle, d'emblée introduit un milieu social pléthorique, situe son héroïne au milieu d'une foule de personnages qui chacun intervient dans la rédaction de lettres. La suite de l'ouvrage au contraire tend à restreindre le nombre des correspondants, plaçant Émilie au centre des échanges – il est rare qu'une lettre ne lui soit pas adressée – et allant même jusqu'à trahir la vocation épistolaire du roman en lui associant des fragments de journal intime, artificiellement destinés à Lisieux, mais qu'Émilie garde le plus souvent pour elle seule. Le mouvement est exactement inverse de celui mis en place par Rousseau puisqu'il consiste en un épuisement du filon épistolaire et en un recentrage autour du personnage principal. Ne voit-on pas là le signe d'une rupture franche entre l'écriture des femmes et celle des hommes

---

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

en cette fin de XVIIIe siècle ? Alors que Rousseau reconnaît sa dette envers le canevas de l'intrigue amoureuse avant de lui donner congé et de plonger ses protagonistes dans la fièvre sociale et le brassage d'idées qui y correspond, Madame d'Épinay certes évoque à loisir le milieu dans lequel évolue son héroïne, le désordre et la variété qui lui sont associés, mais pour mieux les évincer par la suite et se replier vers l'intime, vers l'expression la plus pure de l'émotion, de l'ébullition sentimentale qu'éprouve le cœur d'Émilie, avant d'achever son roman sur un véhément déchaînement affectif. À la généralisation de l'un répond l'individualisation de l'autre. Image de femmes de lettres engoncées dans la représentation du sentiment, là où les hommes accèdent si aisément à la sphère des idées ? Montesquieu confirmerait presque cette hypothèse, qui dans *Les lettres persanes* réserve à la voix de son personnage masculin l'étude clinique des mœurs françaises, avant que la dernière lettre ne donne enfin la parole à une femme pour une ultime et brutale revanche de la parole affective : la confrontation, fortement sexuée, semble entériner le caractère irréconciliable des positions et l'impossibilité de leur coexistence.

1. Les thématiques sentimentales

Les romans de l'immuable recourent tous à peu près aux mêmes distinctions, aux mêmes structures, aux mêmes échelles de valeurs, les différences d'une œuvre à l'autre tenant aux variations, aux déclinaisons auxquelles procèdent les auteurs, accentuant tel aspect ou approfondissant telle idée. Certains commentateurs ont tracé des césures à l'intérieur de cette production, proposant ainsi des distinctions qui prennent valeur de taxinomies à l'intérieur d'un ensemble apparemment fort soudé : Ronald Paulson[2] distingue ainsi deux courants dans le roman au XVIIIe siècle selon qu'est privilégié l'analyse psychologique ou le traitement du problème moral.

Mais les auteurs respectent-ils tous aussi scrupuleusement le genre auxquels ils adhèrent ? N'existe-t-il pas des divergences au sein d'une production apparemment si soudée ? Austen, tout comme Madame d'Épinay, semblent certes se rallier à la plupart des caractéristiques du roman sentimental, elles ne semblent pas y adhérer aussi franchement que leurs contemporaines. Dans cette adhésion réservée se révèle peut-être une fracture essentielle à la compréhension des deux œuvres et au fondement de leurs questionnements. Pour cerner

---

[2] Ronald Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1967.

cette réticence relative, il importe de voir quels traits du roman de l'immuable les deux auteures sont susceptibles d'attaquer.

Les auteurs considérés mettent sans cesse au premier plan la tradition, terme vague qu'il importe de préciser d'un point de vue littéraire en le reliant à des genres précis. Le pôle d'attraction principal est le roman sentimental, encore une expression peu évidente que l'on peut corriger en roman sentimentaliste ; l'équivalent anglais en est le *novel of sensibility*[3]. Le terme « sentimentalisme » que l'on choisit d'appliquer aux romans ne doit pas prêter à équivoque : il ne doit pas être identifié, comme au XVIIIe siècle, avec la croyance en une générosité ou une bonté innée en l'homme qui s'incarnerait dans les larmes et autres réactions sensibles ; il renvoie dans notre étude à une littérature qui accorde à l'émotion et à son expression une place fondamentale, en dehors de tout jugement de valeur[4]. Dans les ouvrages appartenant à cette catégorie, ce n'est pas tant l'amour qui est étudié que la relation de l'être humain à l'émotion au sens large. Celle-ci subit une dissection qui la divise en sous-ensembles dont chacun aide à caractériser la personne qui s'y rattache. On retrouve ce mouvement principiel d'une définition de l'homme issue de l'observation de celui-ci : c'est à partir du décryptage sentimental de l'humain que l'individu trouve son identité. L'étrange paradoxe de ce genre est que l'on y retrouve les tenants de thèses opposés : la question qui surplombe de tels romans est celle du primat accordé à la sensibilité sur la raison et vice-versa. Or, les réponses les plus opposées cohabitent au sein d'un canevas formel semblable[5].

Le problème de la sensibilité est commun à la France et à la Grande-Bretagne, même s'il semble que les deux pays adoptent face à elle des positions légèrement différentes, comme

---

[3] Ou *novel of sentiment and sensibility* sous la plume de A. W. Litz (*op. cit.*, p. 7), qui voit d'ailleurs l'influence de la littérature française dans ce genre où l'excès de l'émotion passe pour la norme. Le *novel of sensibility* apparaît selon l'auteur après 1765 ; cette rupture mérite d'être interrogée, tant la continuité est évidente entre Charlotte Lennox (*The Female Quixote* date de 1752) et Sarah Fielding (*The Adventures of David Simple* date de 1744) d'un côté, Burney, Radcliffe et Edgeworth de l'autre. Selon B. G. Mac Carthy enfin (*op. cit.*, p. 57), l'exploration du sentiment et de la sensibilité est une spécificité franco-britannique de l'époque, dont l'influence de Richardson des deux côtés de la Manche n'est qu'un signe emblématique. Jürgen Siess (« Femmes de lettres des Lumières : images de soi dans la correspondance réelle », *Dix-huitième siècle* n° 36, *op. cit.*, p. 113-129) récuse l'idée selon laquelle ce serait Rousseau qui aurait ouvert le concept de sensibilité à l'analyse, et étudie la conception qu'en développe Graffigny (« une médiation entre le sentiment et la raison qui permet de parvenir à une capacité de connaissance plus riche et plus développée », p. 116). Madame d'Épinay a elle aussi sa définition de la sensibilité : « Je ne confonds pas la sensibilité, (c'est-à-dire l'habitude de sentir vivement, mais d'une manière plutôt douce et touchante qu'impétueuse) avec le feu des passions qui peuvent lui ressembler, et avoir des effets très-violens. » (*Mes moments heureux*, Genève, 1759, p. 125).

[4] Sur le lien supposé entre la femme et l'expression du sentiment, cf. Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

[5] D. W. Harding (*Regulated Hatred and Other Essays on Jane Austen*, Londres, The Athlone Press, 1998, p. 69) écrit qu'en 1800, le dilemme entre ces deux écoles n'a pas été résolu et qu'il constitue le fondement à partir duquel se construisent les ouvrages de l'époque, notamment ceux d'Austen, par exemple *SS* où le personnage de Marianne est certes condamné pour son affectivité débridée, mais est en même temps sympathique ; c'est le personnage problématique du roman.

le remarque B. G. MacCarthy : « Au fil du temps, l'idée d'une sensibilité valant pour elle-même devint prédominante de part et d'autre de la Manche, et il semble clair que les écrivains français accordèrent plus de place au culte du sentiment en insistant sur les thèmes de l'aventure plutôt que de la vie domestique. »[6] Il serait aisé de mettre face à face rousseauistes et anti-rousseauistes, et la dispute autour des idées du philosophe fait en effet partie du discours romanesque tenu par ce courant – que l'on pense à *Belinda* d'Edgeworth où l'éducation d'une jeune fille d'après les préceptes de Rousseau manque déclencher une catastrophe, et, en vis-à-vis, à *Memoirs of Emma Courtney* de Mary Hays, reprise exacte des thèses rousseauistes[7]. Néanmoins, si leurs conclusions sont antinomiques, ces romans adoptent une forme identique, qui repose à la fois sur l'étude pas à pas des effets de la sensibilité sur les personnages et sur la narration elle-même. Ni le contenu ni la forme n'échappe à l'omniprésence, voire à l'omnipotence, du sensible, qui s'insinue dans l'ensemble des œuvres.

a. Transparence du sentiment, transparence du narrateur

De quelle manière cet épanchement de la sensibilité se produit-il ? On observe une volonté définitionnelle évidente, qui ne surprend pas au pays des romans de l'immuable. Mais davantage, le style qu'impose cette mise en relief du sensible crée cette identité de nature aisément observable dans toutes ces œuvres. Surtout, ce que l'on constate à l'examen des ouvrages en présence, c'est la variété des prises de position des femmes de lettres sur cette question initiale, comme s'il y avait autant de réponses qu'il y a d'écrivains ; une prise de parti ne suffit pas à fonder un genre littéraire, et semblable étude le met incontestablement en évidence. C'est donc ailleurs que dans l'idéologique qu'il faut chercher les similitudes. De nombreux critiques se sont cependant livrés à une entreprise de classement d'après les divers

---

[6] B. G. MacCarthy, *op. cit.*, p. 57 : « *As time went on, the idea of sensibility for its own sake became predominant on both sides of the Channel, and French writers appear to have given greater scope to the cult of feeling by stressing themes of adventure rather than of domesticity.* »

[7] Cette opposition peut être vue comme le vestige, ou la réactualisation, de la querelle qui, au début du siècle, met aux prises Eliza Haywood et Penelope Aubin, la première se fiant à la toute-puissance des passions dans l'édification d'une conduite morale, tandis que la seconde exige leur contrôle par la sévérité et la rectitude de la vertu. Jane Austen elle-même, dont on va voir la distance qu'elle prend vis-à-vis du courant sentimentaliste, a de nombreuses fois été interprétée comme une écrivaine anti-rousseauiste : Q. D. Leavis (*op. cit.*, tome I, p. 148-149) voit dans *SS*, à travers le personnage de Marianne mais aussi à travers la famille de John Dashwood, une virulente attaque contre les thèses rousseauistes, vues comme des présages de la Révolution Française. Même analyse chez B. Berglund (*op. cit.*, p. 97), pour qui Austen ressortit à une « *'anti-sensibility' vein* » (« courant hostile à la sensibilité »), et chez Janet Todd (*Gender, Art and Death*, Cambridge, Polity Press, 1993), pour qui la condamnation de la sensibilité est l'objectif primordial d'Austen (p. 141).

engagements observés. Ainsi Jane Spencer[8], qui distingue Eliza Haywood et Delariviere Manley d'un côté, Elizabeth Griffith, Penelope Aubin, Frances Brooke, Harriet Lee d'un autre, les premières privilégiant le désir féminin et la puissance du sentiment, les secondes accentuant le lien ontologique entre féminité et pureté, et l'obligation de mettre un frein à l'emportement passionnel. Dans le premier cas, les sentiments, dont certains expriment la sensualité ou même se rapportent à des impulsions sexuelles, ne sont pas uniformément condamnés ; leur apparition n'est pas ridicule, ne prête pas le flanc à une critique sans nuances, bref désigne un caractère indéfectible de la femme qu'il est inopérant de juger. Dans le second cas, la vertu est censée brider l'expression de la passion, éventualité qui doit être tue, refoulée, au profit du rayonnement de la morale, émanation directe de la pureté féminine. Il n'en reste pas moins que la représentation du sentiment, voire de la passion, est au centre de chacune des œuvres, et c'est ce qui en fait l'unité. À conclusions inverses, procédés identiques. En outre, semblable classement en deux partis aux idées ennemies fait courir le risque de la dissolution des ensembles, voire de la contradiction ; c'est ce que reconnaît presque l'auteure lorsqu'elle rapproche Burney et Smith au nom d'une même prise en compte de la moralité comme facteur déterminant de la conduite féminine, puis les oppose en constatant l'indulgence de Smith pour l'expression des penchants et l'intransigeance de Burney quant à leur nécessaire répression. Il ne suffit pas d'être dans un camp pour forger une catégorie. Ce n'est pas au niveau des convictions que doit s'effectuer le partage, mais selon des critères immédiatement littéraires.

Or, ceux-ci prennent sens en fonction de cette sensibilité relevée comme étant le vecteur de ce type de romans. Qu'est-ce que la sensibilité ? Les déclinaisons de celle-ci sont nombreuses, mais le sentimentalisme est un dénominateur commun – que sa connotation soit péjorative ou non. Celui-ci ne doit pas être entendu comme une vénération de l'émotion, mais comme l'intrusion du sentiment dans les moindres recoins de la fiction. L'amour n'est pas le seul thème concerné, au contraire, le sentiment transperce tous les domaines de la vie quotidienne ; dans cette omniprésence se lit le caractère crucial de l'émotion, état consécutif à l'impact du sentiment sur l'âme, pour la marche du monde et son explication. Ce constat ne suffit cependant pas à définir le roman sentimentaliste : encore faut-il que l'on y ajoute l'absence complète de recul par rapport à la figuration du sentiment, l'immersion totale dans son action dévoratrice. La mise à distance est ce que l'écriture sentimentaliste repousse, se réfugiant dans une construction fondée sur l'immédiateté, le refus de la transition, la

[8] J. Spencer, *op. cit.*

transmission sans intermédiaire du sentiment ; cela ne revient pas à dire qu'il n'y a pas transformation stylistique, bien au contraire : la fiction du direct emploie des ressources littéraires, mais illusion doit être donnée d'une réception limpide du sentiment, dans un souhait de transparence, de rendu translucide de l'émotion. C'est pourquoi tous ces romans véhiculent, transmettent les sentiments en même temps qu'ils les décrivent : l'émotion doit être ressentie par le lecteur qui est invité à participer aux émois des protagonistes de la fiction ; l'expression « *lachrymose novel* », que l'on peut grossièrement traduire par « roman tire-larmes », a d'ailleurs été employée en Grande-Bretagne pour définir ce sous-genre littéraire[9].

Une telle intention prend diverses formes qui sont autant d'impératifs pour définir l'appartenance au roman sentimentaliste : la première est la fiction participative du narrateur ; celui-ci adopte une posture d'empathie, voire d'inclusion dans le vécu sentimental des personnages et dans l'atmosphère affective de l'histoire. Loin de restreindre l'expressivité, l'instance narratrice la redouble, annule la distinction entre protagonistes et récit : la narration est happée par le climat émotif général. L'écriture elle-même, marquée par l'invasion du sentiment, ne peut se dispenser de répercuter cette puissance incontrôlable, d'en garder l'empreinte et de la transmettre, comme si l'écrivain lui-même faisait l'expérience d'un enthousiasme sensible irrépressible. C'est cette transformation de l'écriture qui traduit la liaison instituée par l'émotion entre les différentes parties de l'œuvre, depuis la diégèse jusque dans l'accouchement de la forme ; la distinction devient impossible, de même que la mise à distance d'un processus prétendument instantané. Le narrateur ne se dispense pas d'intervenir, bien au contraire il ajoute à l'émotion, non pas des commentaires annexes, mais une sensibilité supplémentaire ; il apparaît non comme un régulateur mais comme partie prenante dans le développement de la trame et dans l'expressivité de la forme ; l'écriture est comme entraînée dans la vague emphatique qui surplombe le roman, forcée à l'hyperbole. C'est le cas

---

[9] Cf. l'analyse des signes conventionnels de l'émotion chez Richardson par John Mullan (*Sentiment and Sociability. The Languages of Feeling in the Eighteenth-Century*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 74) : « *Through Richardson's novels, sentiment displays itself in a repertoire of conventionally involuntary signs – tears, sighs, palpitations. These signs of sensibility, signs which Richardson's heroines constantly reproduce, are the most obviously distinct features of 'sentimental' writing. One might call them* symptoms, *as it is according to an idea of the body (and particularly the female body) as a visible and describable register of effects that these signs appear.* » (« Dans les romans de Richardson, le sentiment se déploie dans un répertoire de signes involontaires conventionnels – larmes, soupirs, palpitations. Ces signes marquant la sensibilité, que les héroïnes de Richardson reproduisent constamment, sont les traits les plus immédiatement reconnaissables de l'écriture "sentimentale". On pourrait les appeler "symptômes", car c'est dans l'optique d'une idée du corps (particulièrement du corps féminin) comme réceptacle d'effets visibles et descriptibles que ces signes apparaissent. »).

dans *Camilla*, lors de la réconciliation finale[10], où les dialogues pathétiques qui dominent la scène sont renforcés, surdéterminés, par un narrateur qui épouse comme involontairement le style d'ensemble de la séquence et se laisse prendre par l'outrance des personnages. Marqués par les hésitations, les ruptures syntaxiques, les exclamatives, bref, par tout ce qui peut convoyer un mimétisme parfait de la langue orale, les dialogues figurent une émotion qui déconstruit le langage et nie toute construction ultérieure ; la parole accède directement au lecteur. Mais cette caractéristique s'étend au-delà des parties dialoguées, et touche jusqu'au narrateur omniscient qui se voit saisi par l'émotivité générale : les événements ne sont pas narrés objectivement, mais tout objet et toute action sont dotés d'une valeur affective que le narrateur semble découvrir en même temps que le lecteur ; toutes les prises de parole du narrateur visent à peupler l'environnement des personnages de réminiscences émotionnelles et à fondre l'écriture elle-même dans cette connotation commune. Non seulement toute réalité, concrète ou abstraite, est qualifiée affectivement (« *her loved locket* » – « son cher médaillon » –, « *bitter half moment* » – « douloureux instant » –, « *the awful crisis* » – « l'horrible crise » –, ne sont que quelques exemples de cette surdétermination de toute réalité en fonction de l'effet produit sur l'âme des protagonistes : aucun terme n'est laissé à la neutralité), mais le style participe du mouvement de réconciliation collective en mimant le passage de l'agitation à l'apaisement. Au déchaînement des verbes de mouvement et des constructions à la syntaxe confuse, qui marquent le désordre du début de scène (« *She started, changed colour, looked up, cast her eyes on the floor* » – « Elle se figea, changea de couleur, leva les yeux, les ramena vers le sol »), succède une écriture qui imite la surprise à l'apparition de l'amant : les points de suspension interrompent la phrase commencée, se multiplient les brusques retournements de constructions marqués par « *yet* » ou par de courtes phrases qui renversent la perspective telles que « *It was no longer.* » (« C'était fini. »), se dégage la présence d'un style que l'on nommera *rectificatif*, par lequel le narrateur semble corriger chacune de ses expressions par une autre plus précise, comme s'il recherchait le mot juste, ainsi dans le trio « *her drooping, shrinking, half expiring Camilla* » (« sa chère Camilla défaillante, pâmée, presque expirante »), où la dramatisation souhaite rendre l'extrémité émotionnelle où se trouve l'héroïne ; ce style rectificatif qui prend la forme d'une emphase progressive est un leitmotiv du roman sentimentaliste et s'apparente à un *crescendo*, mouvement typique de ce genre, comme si l'émotion portait inévitablement à l'exagération,

[10] F. Burney, *Camilla, op. cit.*, p. 893-903.

adoptait la forme d'une courbe sans cesse ascendante[11] : tous ces procédés donnent l'impression d'un narrateur emporté par la violence des sentiments qu'il décrit, puis le rétablissement de la sérénité avec l'entrée en scène du père, rendue dans un style charpenté en rythmes binaires typiquement johnsonien, ainsi dans l'enchaînement « *an expression of satisfaction so perfect, contentment so benign, and pleasure mingled with so much thankfulness (...)* » (« une expression de ravissement si complet, de contentement si suave, de plaisir mêlé à tant de gratitude (…) »)[12]. Cette construction en stades stylistiques successifs mime la participation de la forme dans le sentimentalisme ambiant, donne l'illusion d'une intégration du narrateur dans la diégèse et dans le climat affectif.

Cette dimension aide à distinguer les œuvres qui empruntent semblable procédé de celles qui mettent en évidence la césure entre narrateur et récit, thématique récurrente en cette fin de XVIIIe siècle et début du XIXe : Diderot l'emploie à plaisir dans *Jacques le fataliste et son maître*, mais l'initiateur de la réflexion sur les rapports entre narrateur et récit est Fielding qui dans *Tom Jones* intervient à chaque début de livre ; Graves reprend l'habitude d'intervenir par intermittence dans la trame narrative[13]. Or, on retrouve cette technique chez Jane Austen, non seulement dans *Northanger Abbey* où le narrateur s'autodésigne avec clarté, mais dans tous ses romans qui laissent place à des commentaires disséminés ; Madame d'Épinay de même revêt les oripeaux d'un narrateur fictif à travers Lisieux qui intervient régulièrement entre les échanges épistolaires. Ces deux auteurs se distinguent donc de la tradition sentimentaliste qui ne réserve aucune distance au narrateur par rapport à la diégèse : là où Austen joue sur la fabrication de l'histoire, met en avant son artificialité, se désigne comme

---

[11] Il se retrouve chez Radcliffe en cette fin de *The Mysteries of Udolpho*, *op. cit.*, p. 672 : « *they were, at length, restored to each other – to the beloved landscapes of their native country, – to the securest felicity of this life, that of aspiring to moral and labouring for intellectual improvement – to the pleasures of enlightened society, and to the exercise of benevolence, which had always animated their hearts* » (« ils étaient enfin rendus l'un à l'autre, aux paysages bien-aimés de leur pays natal, au bonheur le plus serein de l'existence – aspirer et travailler au progrès moral et intellectuel – aux plaisirs d'une société éclairée, et à la pratique de la bienfaisance, qui avait toujours animé leurs cœurs »). L'amplification se double d'une accumulation incontrôlable.

[12] Toutes les références sont issues de F. Burney, *Camilla*, *op. cit.*, p. 894-897. Cette culture de l'excès dans le style sentimental a reçu les interprétations les plus contradictoires : ainsi, Patricia Meyer Spacks (*Desire and Truth. Functions of Plot in Eighteenth-Century English Novels*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1990) voit dans ce renforcement du pathétique une manière de rendre le lecteur conscient de la misère et du désespoir dans le monde ; à l'inverse, B. G. Mac Carthy (*op. cit.*, p. 36) nie toute dimension sociale dans le déploiement de la souffrance et de l'émotion : « *the poors are always presented from the standpoint of patronage – humbly submissive to their fate and fulsomely grateful for the life-giving crust.* » (« les pauvres ne sont présentés que sous l'angle du patronage – acceptant humblement leur destin et excessivement reconnaissants pour le pain reçu qui les maintient en vie. »).

[13] La voix du narrateur chez Graves est extrêmement moqueuse mais très bigarrée aussi, pouvant d'un coup prendre la voie de l'essai, ainsi en II, 3 (R. Graves, *op. cit.*, p. 39-41), digression sur le don-quichottisme qui compare le héros Wildgoose, et plus généralement les prêcheurs anglais, au héros de Cervantès, avant de lancer légèrement « *But to proceed in our story.* » (« Mais revenons à notre histoire. »).

manipulatrice, le roman sentimentaliste gomme la mainmise du narrateur sur l'histoire. Lorsque Austen introduit Catherine Morland auprès du lecteur, elle la place dans un cadre littéraire, souligne l'écart entre sa singularité et la tradition, met à distance la narration en l'englobant dans une réalité plus vaste – c'est aussi ce que fait Fielding présentant Sophia : il replace son héroïne, de manière comique, dans un cadre poétique qui remonte jusqu'à Homère. Jamais le roman sentimentaliste n'insère de telles considérations dans la description de ses personnages, qui reviendraient à faire déchoir leur authenticité, à renoncer à leur caractère d'évidence au profit d'un passage par une corruption narrative. Une telle absence de recul par rapport à l'événement raconté aide à comprendre la position dramaturgique adoptée par le récit sentimentaliste : celui-ci fait le choix d'une exclusivité donnée à la diégèse comme véhicule du sens. La substance de la narration n'est pas transmise par un regard particulier porté sur le récit, mais par le récit lui-même et la sensation brute qu'il déclenche. C'est l'impact de l'histoire sur le lecteur qui dévoile l'ambition du propos, non le point de vue adopté sur le déroulement des événements ; en quelque sorte, le roman sentimentaliste supprime la notion même de point de vue : l'histoire parvient au lecteur de manière brute, sans l'obstruction de cette instance narrative si envahissante dans d'autres types d'ouvrages. Ce qui est poursuivi est une adéquation complète : adéquation du narrateur avec les événements qu'il relate, adéquation du lecteur avec l'histoire qui lui est contée. L'effacement du narrateur comme axe de lecture, son imbrication dans les sentiments générés par l'action, abolissent tout changement de perspective dans le récit et ne laissent subsister que la plénitude du sensible. L'histoire et ses attributs – notamment l'émotion qui s'en dégage – restent seuls en scène, ce qui conduit le lecteur à s'identifier à la posture empathique du narrateur et à accepter sans truchement le spectacle qui lui est livré. Que cet état de fait soit une illusion, qu'il résulte d'un travail stylistique qui évince artificiellement le point de vue du narrateur, ne condamne pas l'objectif avoué du roman sentimentaliste, à savoir quêter la proximité la plus immédiate avec le sentiment lui-même, afin de parvenir à une définition de celui-ci – que cette définition serve à le neutraliser ou au contraire à en montrer la valeur ; les deux conclusions sont possibles, et peuvent même coexister au sein d'une même œuvre : si *Camilla* reconnaît le prix du sentiment amoureux, ce roman blâme toute émotion générée par l'amour-propre.

Le roman sentimentaliste requiert donc une approbation du narrateur à l'histoire, une adhésion à son évolution et aux représentations qu'elle charrie. La posture du narrateur est celle d'un dévouement aux événements, alors que des auteurs comme Diderot inversent le rapport et interjettent leurs propres idées et leur propre imagerie sur la trame romanesque.

Cette seconde posture a pour conséquence de jeter le doute sur l'authenticité des valeurs transmises par l'histoire, de concevoir l'intervention d'une conscience agissante comme une nécessité intellectuelle, la transparence de l'événement étant considérée comme suspecte ; le but n'est pas seulement d'ajouter à l'histoire un commentaire personnel, mais de montrer que le sens d'un récit dépasse son strict cadre circonstanciel, ne se livre pas grâce à la seule pureté du vécu, qu'il naît de son passage par le prisme d'un regard, qui certes peut être miroir déformant, mais aussi vecteur de substance, translation du décrit au discours. Cette transposition du récit dans la conscience et la voix narratives est absente de la logique sentimentaliste qui veut faire croire à la recevabilité immédiate de ce qu'elle conte. Une éthique se cache sous ce positionnement : le monde est apte à se révéler lui-même à l'individu éveillé, sans avoir à être transformé par une instance quelconque ; la morale existe dans la concomitance avec le vécu, non grâce à un apprentissage, à une acquisition postérieure ; si le roman sentimentaliste possède un but didactique, celui-ci naît des événements eux-mêmes, non de leur recomposition, vue comme une dégradation de leur limpidité.

Cette transparence herméneutique du roman sentimentaliste ne signifie certes pas que le narrateur y est entièrement effacé, mais que son intervention se limite à une adhésion au récit et à ses valeurs. Le didactisme dont il fait preuve n'est pas un surplus de sens, il est la mise en évidence du contenu même de la diégèse, la réduction de celle-ci à son essence. Si les auteurs du roman de l'immuable ne renoncent pas à la vision surplombante coutumière au statut du narrateur, ce n'est pas pour critiquer ni contester les enjeux du récit, mais pour en dissiper la moindre zone d'ombre. La fonction du narrateur découle de sa faculté à s'extraire du matérialisme du récit afin de rejoindre la sphère des idées. Il y a systématiquement, dans le roman de l'immuable, la tentation de s'élever au-dessus du romanesque, conçu comme la projection de valeurs spirituelles dans la réalité physique, ce qui a pour effet de leur faire perdre tout ordre et toute structure ; le narrateur, éventuellement relayé voire remplacé par un personnage instructeur, a pour attribut de réagencer des notions éparses et de les présenter au lecteur dans ce réaménagement qui leur fait regagner leur architecture initiale. Le passage à la focalisation fait disparaître le narrateur et par là même interdit aux valeurs abordées d'être remodelées par cette vision surplombante ; le narrateur n'est plus présent en personne pour divulguer explicitement au lecteur le sens du récit. L'intervention du narrateur dans le cours du récit est une manière de prendre pied dans la diégèse, de mettre en scène la subordination de ses éléments à une conscience organisatrice supérieure. Traditionnellement, c'est de cette figure que dépendent l'ordonnancement du récit, sa cohérence, l'alliance de ses parties ; il rend sensible le mouvement d'ensemble de la diégèse. Mais, dans le cas du roman de

l'immuable, le dépassement est au cœur des ingérences du narrateur, dépassement de la perspective limitée qui est celle des personnages et des circonstances, et superposition à l'immédiateté des événements d'un discours pourvoyeur d'ordre. Cette fonction de médiateur entre texte et lecteur est systématique, elle est l'instrument du didactisme, essentiel pour tout disciple de Richardson.

b. La vérité sans simulacre : l'œuvre réceptacle d'une réalité irrécusable

Le récit doit apparaître comme une certitude livrée au lecteur, non comme un mode de représentation de la réalité toujours susceptible d'être contesté ou mis en balance avec d'autres axes de perception. Le problème ne concerne pas la vérité de ce qui est dit, mais le passage de l'histoire par le prisme d'une conscience qui en altère la pureté. Le roman épistolaire a longtemps été un sous-genre indissociable de la veine sentimentaliste, et l'est resté jusqu'à Richardson, Burney, Madame Riccoboni. Étrange union si l'on considère l'évidente présence du narrateur dans la lettre ; mais la contradiction s'effondre dans la mesure où le narrateur épistolaire est inclus dans la globalité du récit, existe comme acteur et à ce titre ne revendique pas le statut d'ordonnateur de la logique romanesque, de créateur d'artifices littéraires ; au contraire, la lettre désire s'approcher de la fiction de l'immédiat, refléter les mouvements du cœur dans leurs incohérences voire leurs contradictions, bref atteindre à une écriture assise sur la spontanéité[14]. La recomposition n'est pas au principe d'une telle écriture, mais bien la reproduction fidèle d'un ressenti, d'une sensibilité, d'une conscience, qui, loin de la précéder, se construisent en même temps que la rédaction. C'est ce qui explique le cheminement discontinu de bien des romans de ce type, imitations du rythme d'une passion tourmentée, inscription dans la trame romanesque elle-même des revirements subis par l'être sensible, bref, invasion de l'émotion dans la construction littéraire. Les *Lettres portugaises* en sont une illustration adéquate, qui décrivent les répercussions d'un événement passionnel sur une conscience qui s'édifie concomitamment à sa transposition sur le papier ; mais bien d'autres exemples sont repérables, depuis les *Lettres d'une Péruvienne* de Madame

[14] Il ne faut cependant pas, à partir de là, accepter les déductions de certains auteurs qui voient dans la lettre un genre typiquement féminin parce qu'imperméable aux idées et à la raison : La Bruyère, François de Grenaille, Cotin, louent les femmes de leur lien profond avec le sentiment, mais ont tendance à suspendre leur esprit en deçà du seuil de la réflexion et à résumer la lettre à une vision brute de l'affect ; Hannah More, épousant docilement les préjugés masculins, déniera aux femmes la capacité à généraliser les idées, à s'élever au-dessus du pur ressenti. On verra au contraire que la dualité du cœur et de la raison, leur dialectique, est au centre de la littérature sentimentaliste et notamment épistolaire.

de Graffigny jusqu'aux *Lettres de Milady Juliette Catesby* de Madame Riccoboni, où à chaque fois les épistoliers sont rongés, dévorés par une passion qui les accable et dont la puissance ne cesse d'être affirmée[15]. Pourtant, Louise d'Épinay dans son roman prend à contre-pied cette tradition et ne cesse de mettre en évidence les conséquences engendrées par l'interposition d'un narrateur entre le déroulement des faits et leur lecture par une tierce personne : jamais n'est discutée la véracité des messages échangés, comme si là n'était pas la question principale ; ce qui donne matière à réflexion est la manière dont ils sont rapportés, ce que l'auteure appelle à plusieurs reprises le « ton »[16]. En cela, Madame d'Épinay se différencie de Laclos, pour lequel le jeu du mensonge et de la vérité sera déterminant dans la construction de l'intrigue ; la femme de lettres accentue quant à elle le fait que le récit est le produit d'un regard et non d'une assimilation directe de la réalité. Les échanges entre les époux Montbrillant se résument la plupart du temps à une analyse formelle, à l'étude du ton employé par les épistoliers, au détriment du contenu de ce qui est dit ; car c'est du passage d'un événement à sa narration que se dégage le sens, en ce que la personne qui rapporte est incluse dans ce qu'elle écrit. Aussi les épistoliers parlent-ils toujours des « expressions » utilisées, des interprétations à en donner, et fondent-ils leur propre discours sur le style de leur correspondant plus que sur les idées qu'il développe : Émilie peut être choquée des opinions de son mari sur les femmes et de ses infidélités, il n'en reste pas moins qu'elle ne réagit qu'au ton qu'il emploie, s'indignant lorsqu'il est léger, pardonnant lorsqu'elle le juge tendre. La réalité est passée au tamis de l'écrit, accent est mis sur la déformation que lui fait subir sa figuration littéraire. À l'inverse, le roman sentimentaliste évacue une telle personnalisation du discours au profit d'une prise en compte de la seule histoire. Livrer un regard orienté sur la réalité reviendrait à tronquer celle-ci, et à dissocier l'événement lui-même de sa relation par écrit, ce qui introduirait une distance entre le lecteur et l'histoire qui doit précisément être évitée afin de laisser éclore l'identification, du moins l'empathie.

Cette conception de l'écriture romanesque s'accorde en tous points avec le trait primordial de la littérature de l'immuable, en ce qu'elle laisse toute sa place à la description : la disparition du narrateur, son enfouissement sous l'évidence de son récit, obligent le roman à n'être constitué que d'une suite d'instantanés du réel. En même temps, cela le conduit à

---

[15] Le sentimentalisme inhérent au genre épistolaire a été relevé par Laurent Versini (*Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979), lorsqu'il écrit : « Le roman épistolaire, cas particulier du roman sentimental, se greffe lentement sur des genres qui ont pour vocation l'expression de l'amour. » (p. 11). Mais pourquoi parler de cas particulier ? Plus loin, l'auteur parlera d'une saisie « sur le vif » de l'existence par la lettre.

[16] *Montbrillant*, p. 269, 275.

donner de celui-ci l'illusion d'une image entièrement fidèle : la fiction d'objectivité se poursuit, car le caractère inopérant du narrateur contraint la narration à figurer le monde sans le déformer, en en donnant une perception immédiatement intelligible, sans altérations d'aucune sorte. C'est parce qu'Evelina confie ses sentiments et ses expériences avec la plus parfaite sincérité que son tuteur est capable de découvrir à distance son amour pour Orville : dans la lettre où il révèle à l'intéressée les mouvements de son propre cœur, il se contente de reprendre des citations empruntées à ses missives pour lui prouver la justesse de ses conclusions[17] ; c'est par la représentation fondamentalement naïve de l'héroïne que le sens du texte se fait jour, indépendamment même de la volonté de la narratrice. En un sens, Evelina figure l'exemple parfait de la posture du narrateur souhaitée par le roman sentimentaliste, à savoir un état d'inconscience vis-à-vis de ce qui est relaté. Le narrateur rapporte sans posséder la clef de ce qu'il écrit, de manière quasi involontaire ; son récit ne lui appartient pas, il est entièrement dévoué aux événements sur lesquels il se penche. La naïveté des héroïnes de ce genre de romans fournit un terreau fertile à semblable attitude, puisqu'elle correspond à un stade pré-conscient, à un moment où la perception du réel n'est pas le reflet d'une individualité mais le résultat d'une éducation opérée sous la coupe de personnalités extérieures. Le fait de construire une œuvre autour d'une figure de ce type permet d'accéder facilement à une figuration du monde emplie de vacuité : le narrateur est un réceptacle où vient se nicher la nudité du réel. Le processus est exactement inverse chez Madame d'Épinay ou Laclos : dans de tels ouvrages, il s'agit de retrouver la trace d'une nudité perdue, enfouie sous l'écriture personnalisée des épistoliers, bref il faut désaffubler la narration de son investissement par un narrateur. Semblable positionnement ne correspond-il pas à la nature profonde du roman épistolaire, refus du narcissisme et désir de transmission, de délivrance sans fards de l'affect à un destinataire extérieur ? Le roman sentimentaliste semblerait alors représenter cette pureté d'un récit que les autres genres littéraires tentent de regagner.

De même, le genre autobiographique semble attirer nombre des fictions sentimentalistes, mais malgré tout ne jamais se confondre entièrement avec elles. L'autobiographie présente bien des traits communs avec la littérature sentimentaliste : le passé y joue un rôle-clef, c'est lui qui fournit la matière de l'ouvrage et invite le narrateur à la réflexion ; de même, l'identité entre narrateur et personnage principal assure cette empathie fondatrice, elle la porte même au niveau de la fusion, la distinction entre l'une et l'autre

---

[17] F. Burney, *Evelina, op. cit.*, p. 308 : « *She saw Lord Orville at a ball, – and he was* the most amiable of men ! – *She met him again at another, – and* he had every virtue under Heaven ! » (« Elle vit Lord Orville au bal – et aussitôt, il fut "le plus aimable des hommes" ! Elle le vit à un autre bal – et il possédait "toutes les vertus de l'humanité" ! »).

figures étant pleinement accomplie ; enfin, l'autobiographie plonge dans l'intimité d'un cœur et en cela accorde une place particulière aux émotions, érigées en sujet à part entière du discours. Cependant, cette tentation que représente l'autobiographie se double d'une réticence à son égard, car à côté de ces éléments fédérateurs existe le postulat d'un sens final de l'existence que l'écriture obscurément déterre en procédant la plupart du temps à une reconstruction, au réordonnancement d'un éparpillement auquel on suppose une unité, une cohérence, susceptible de livrer l'essence du personnage dont la vie est contée. La fiction d'un monde rapporté sans transformation est bannie, la recomposition est au contraire le principe de l'autobiographie. En outre, ce genre littéraire place en son centre la conscience du narrateur-protagoniste, prisme par lequel sont filtrés tous les événements relatés, qui remet violemment en cause l'absence de perspective et la vacuité du personnage principal. Le protagoniste est au contraire un être plein, pensant, engagé dans son écriture et dans l'interprétation du monde. Le genre autobiographique est donc un horizon à la fois proche et irrémédiablement séparé du genre sentimentaliste, avec lequel il partage certains points communs, mais dont la nature est trop éloignée pour constituer un axe de composition. Ce mixte de similitude et de dissemblance explique la fréquence de l'élément autobiographique dans le roman sentimentaliste : nombre de critiques ont remarqué les réminiscences d'expériences personnelles dans les romans de Burney, Smith ou More[18], et certains les ont interprétées comme les manifestations d'une incapacité à s'élever au-delà de la sphère du moi, d'une limitation de la faculté imaginative ; cette explication est insuffisante car elle ne prend pas en compte la dualité de l'autobiographie rapportée au genre sentimentaliste ; la personnalisation est certes un moyen de favoriser la reproduction sans médiation de la réalité, mais elle introduit une perspective, la pesanteur d'un moi, dans le travail de l'écriture, que le sentimentalisme rejette. C'est pourquoi, dans un volontarisme de la pureté et de la

---

[18] José-Luis Diaz, dans « La féminité de la lettre » (*in* Christine Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, *op. cit.*, p. 153-177) dresse l'inventaire des auteurs qui, comme Jean-Baptiste Suard, Barbey D'Aurevilly, ou Gustave Lanson, ont expliqué le lien profond de la femme et de l'écriture épistolaire par le fait que les lettres offrent le biais le plus adéquat pour « l'expression sincère du moi » (p. 266) ; Pierre Fauchery (*op. cit.*) cite les œuvres de Delariviere Manley, Wollstonecraft, Radcliffe, Dorothée Schlegel, comme des ouvrages où la distinction entre roman et autobiographie est extrêmement difficile à cerner, tout comme J. Todd (*op. cit.*) qui à propos de Mary Carleton, Miss F et Susannah Gunning parle d'« autobiographie plus ou moins fictionnelle » (« *more or less fictional* », p. 81 ; cf. plus largement tout le chapitre IV) ; J. Spencer (*op. cit.*) remarque également cette tendance à l'« autobiographie romancée » (« *romanticized autobiography* », p. 41), citant Delariviere Manley et Jane Barker et y adjoint la caractéristique d'un « style naturel qui exprimait le sentiment de manière simple et apparemment spontanée » (« *a 'natural' style that expressed feeling simply and apparently spontaneously* », p. 77), tandis que Philippe Séjourné (*Aspects généraux du roman féminin en Angleterre de 1740 à 1800*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1966) explique cette nature autobiographique du roman féminin du XVIIIe siècle par le fait qu'il s'agit d'« un genre sans difficultés théoriques » où les femmes peuvent « spontanément décrire leurs rêves, leurs émotions, leurs expériences » (p. 97).

transparence, celui-ci se tient à l'écart de l'autobiographie mais reprend en son sein, par intermittence, certains de ses caractères[19] – ce que confirme l'abondance de romans épistolaires ressortissant au genre sentimentaliste, la proximité formelle entre épistolarité et autobiographie étant évidente, puisque le roman épistolaire à une voix décrit jour après jour l'expérience d'un moi écrivant[20].

Pourtant, même si cette littérature peut être assimilée à une sorte d'idéal de pureté, il ne faut pas être aveugle au danger présenté par une telle interprétation : la non-intervention de l'entité narratrice tendrait à minimiser le rôle du récitant, de l'instance qui préside à la création de l'œuvre, dans un accouchement direct du récit. Présentée ainsi, cette thèse rejoint certaines idées avancées par une partie de la critique qui identifie la relation des femmes à la création au processus de l'enfantement, une mise au monde directe, sans intermédiaire, et donc sans effort de sublimation[21]. Les femmes créeraient une œuvre littéraire de la même manière qu'un enfant, sans transformation, dans une attitude passive et une sorte de naturel intrinsèque. Or, le roman sentimentaliste semble favoriser ce discours, au sens où il met l'accent sur un domaine privilégié de l'agir et du savoir féminins, celui de la vie intérieure, sphère qui est propice aux femmes si on la met en balance avec celle de l'existence sociale voire politique ou historique dont elles sont exclues : l'affectif, la vie privée, sont considérés comme l'apanage des femmes. En se concentrant sur un genre qui met au premier plan

---

[19] Si l'on désirait pousser encore l'étude de la problématique des genres en relation avec les romans sentimentalistes, on découvrirait que le journal est sans doute la forme qui sied le mieux à cette littérature : retranscription sans tri, sans recréation réfléchie, effectuée au jour le jour dans un respect de la durée, de la chronologie, de la limpidité des faits et des émotions, et surtout sans aucune prétention à la réorganisation, dans une absence totale de structure, le journal intime, reflet diaphane d'une intimité seule productrice du discours, semble un substitut parfait à l'acte de création et le genre où le sentimentalisme peut s'épanouir sans limitation. C'est ce que dit Georges Gusdorf (*Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991) lorsqu'il écrit que le journal, digressif, excentrique, respecte le désordre de la pensée, « pratique une logique de l'alternance, de la discontinuité qui ne s'impose pas de réduire les contradictions » (p. 318), tandis que l'autobiographie présuppose la cohérence et reformule la vie en idée. Sur cette différence entre un récit construit dans la rétrospection et une écriture contemporaine qui sépare autobiographie et journal, voir aussi Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

[20] *Valérie* de Madame de Krüdener et divers romans épistolaires de Marie-Jeanne Riccoboni reprennent d'ailleurs des éléments autobiographiques.

[21] Brigitte Diaz (« Les femmes à l'école des lettres », *in* C. Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, *op. cit.*, p. 133-150) fait état d'une opinion courante au XVIIIe selon laquelle les femmes sont tout particulièrement à l'aise dans l'art de la lettre, car leur incapacité à « dominer la pensée par des outils intellectuels qui leur manquent », la faiblesse de leur raison et de leur réflexion, les renvoient dans « cette zone intermédiaire où la pensée émerge à peine de la chrysalide de l'affect » (p. 140) ; l'écriture est expression directe du sentiment et non construction *a posteriori*. C. Planté (*La petite sœur de Balzac*, *op. cit.*, p. 35) fait quant à elle état d'une opinion selon laquelle « Les femmes (…) ont une relation particulière à la création du fait qu'elles peuvent enfanter : comme si elles seules avaient le pouvoir de créer *directement* sans devoir faire l'effort d'une sublimation. » Pour une explication de la difficulté des femmes à sublimer en raison de la répression sexuelle qui s'abat sur elles, voir Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 42 (« La morale sexuelle "civilisée" et la maladie des temps modernes », p. 28-46).

l'expression de l'émotion, elles ne feraient qu'appliquer un programme qui leur est inné, dans l'abdication totale de toute personnalité littéraire et créatrice. Et l'absence d'une voix narrative qui mettrait en perspective le réel décrit procéderait de la même optique. Simplement, il est impossible de perdre de vue le fait que cette représentation du réel est une fiction, une illusion posée sur le regard du lecteur, et qu'en réalité l'accès direct aux événements résulte d'une construction, d'une perception tronquée qui intensifie la portée de certains éléments en en taisant d'autres, et que la vacuité du narrateur n'est que feinte. S'il est indéniable que les femmes de lettres profitent de leur connaissance d'un terrain particulier au détriment des pans de l'univers qui leur sont éloignés, cela ne signifie pas pour autant que l'exclusivité féminine des romans sentimentalistes est la conséquence d'une absence totale d'intervention littéraire dans l'édification de ce genre. La création directe n'est qu'un artifice.

Semblable fiction ne peut reposer que sur des bases idoines, notamment sur un style favorable à ce concept d'empathie si essentiel dans l'écriture sentimentaliste. Le style doit recouvrir la personne du narrateur, la faire oublier sous l'évidence de ce qui est rapporté. Afin de pallier l'éviction du narrateur hors de la diégèse, le roman sentimentaliste place sa confiance dans l'emphase, reflet d'une émotivité effrénée. Grâce à elle, l'immersion du narrateur dans l'histoire devient une obligation : l'événement y gagne en effet une puissance qui justifie le coup de force stylistique, s'impose avec l'évidence d'un rayonnement, et ne laisse plus de place à une recomposition adjacente, délégitime toute reprise en main du discours par un narrateur contraint à se dévouer aux événements qu'il relate, à acquiescer à leur clarté première. Il ne faudrait néanmoins pas confondre cette technique avec une rhétorique du sublime telle que la pratiquent les romans héroïques ou les romances : l'objectif n'est pas de mythifier les vertus d'une héroïne ni la bravoure d'un héros, pas davantage de faire scintiller des entités surhumaines ; l'emphase permet une extension de la portée du discours grâce au grossissement des réalités décrites, qui sont vues comme à travers une loupe. L'emphase est une manière d'exagérer artificiellement la force d'une péripétie ou d'une émotion, c'est aussi une façon d'en accentuer le sens, de mettre en relief le fait que c'est par cet incident, par ce sentiment, que le récit trouve son but et sa profondeur. La répétition, l'insistance, l'hyperbole, favorisent la participation et l'engagement du lecteur en supprimant tout recours à une voix parasite. La description de la douleur, de la passion, ou de l'amour, est volontairement outrée, comme dans les lignes suivantes d'*Amélie* :

> J'ignore ce que je répondis, ce que je fis, ce que je pensai, ce qui m'arriva. Je perdis la tête en l'écoutant, et ne revins à moi que pour jeter de grands cris, frapper mon sein, me déchirer, me

> rouler par terre, comme un animal féroce blessé d'un trait mortel, qui se débat, dont la douleur diminue les forces et augmente la rage[22].

Un rythme quaternaire employé deux fois consécutivement, la condensation de multiples actions en une phrase, l'outrance des mouvements et des manifestations de désespoir, l'intervention d'une image qui rapproche la protagoniste de la bestialité et se prolonge en coda jusqu'à la fin de la période, à laquelle elle communique une virtuosité poétique, tous ces traits se cumulent pour évincer de la scène tout autre élément que la virulence d'une émotion exaltée.

C'est évidemment ce qui donne son côté parfois suranné au genre considéré, l'enfermant dans des stéréotypes et des figures parfois grotesques, mais c'est aussi ce qui lui confère son unité et légitime son discours : la puissance de l'émotion se transmet au style et fait écran à toute altération subséquente. Car mettre en valeur le sentiment revient aussi à voiler les pans adjacents de la réalité, à poser sur eux un masque au profit de la seule émotion, promue objet unique du discours. Le sentimentalisme se nourrit de cette rugueuse hiérarchie et en exploite les bénéfices : la sensibilité y est vue comme pivot de l'existence humaine, axe par lequel l'homme s'ouvre à la compréhension de lui-même, du moins lunette optique qui oriente le regard qu'il pose sur le monde. Les héroïnes radcliffiennes ne cherchent jamais à comprendre les motifs qui poussent leur entourage à agir ; elles se contentent de s'interroger sur leurs propres réactions, sur la portée des actions d'autrui sur leur propre sensibilité, et c'est de cette manière qu'elles construisent leur relation au monde : jamais Adeline Mowbray n'interroge La Motte sur sa situation objective, jamais Emily St. Aubert n'enquête sur les agissements criminels de Montoni ; toutes deux se limitent à recevoir et à étudier les effets que la conduite de leurs persécuteurs provoque sur leur âme. C'est aussi ce trop-plein de sensibilité que Villars reproche à Evelina :

> Votre jeunesse, votre vitalité, votre manque de vigilance et votre imprévoyance vous conduisirent à lâcher la bride à votre imagination, et la raison, à la démarche assurée mais lente, ne put soutenir le rythme endiablé mené par un adversaire si excentrique. Dès lors, comme mon Evelina progressa rapidement dans ces fantasmes passionnés où son nouveau guide l'emmenait ![23]

Ce passage s'apparente à une profession de foi littéraire puisque y est définie la position typique du narrateur du *novel of sensibility*, mélange de naïveté, d'empathie et d'inconscience,

---

[22] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 40.

[23] F. Burney, *Evelina*, *op. cit.*, p. 308 : « *Young, animated, entirely of your guard, and thoughtless of consequences,* imagination *took the reins, and* reason, *slow-paced, though sure-footed, was unequal to a race with so eccentric and flighty a companion. How rapid was then my Evelina's progress through those regions of fancy and passion whither her new guide conducted her !* »

bref d'une confusion avec le récit, d'un engloutissement en lui, comme le laisse entendre Villars lorsqu'il écrit qu'Evelina se laisse emporter par sa passion, donc qu'elle n'est plus maîtresse d'elle-même, se fait submerger par le récit qu'elle rapporte et qui est le produit immédiat d'une sensibilité exacerbée ; Evelina, et avec elle le principe narrateur, se voient réduits à une totale passivité, à une soumission catégorique au sujet qu'ils traitent, bref ils sont contraints au silence de leur personnalité intrinsèque. C'est en laissant voguer librement son imagination que la pupille de Villars laisse béer ses sentiments dans ses lettres, alors que la soumission à la raison lui aurait ouvert une autre forme de relation au réel. Et c'est parce que cette subordination à l'émotion occupe l'intégralité de sa perception que la narration est sous la coupe d'un langage gonflé d'affectivité, dépourvu de nuances, livré au grossissement.

c. La technique de l'écartèlement

Le roman sentimentaliste est axé sur le principe de la séparation des voies d'accès à la réalité, et met en relief celle que l'émotion gouverne entièrement, laissant sur le bord du chemin toute autre considération. Une telle exclusivité ouvre la voie à une véritable dictature du sentiment, désigné seul maître d'œuvre du discours. Pourtant, cette exclusivité n'est pas intégrale : lui répond une modalité antithétique qui aide à constituer le fondement réel de nos romans. Cette fiction de transparence, d'accès immédiat au sentiment, a en effet pour corollaire le vœu de dissocier drastiquement sensibilité et raison : cette dernière est précisément ce qui s'interpose entre l'individu, le sentiment et le monde, ce qui permet de réfléchir l'un par rapport à l'autre, donc d'instaurer une séparation entre les pans du réel, que rejette le roman sentimentaliste. Cependant, la dialectique qui s'instaure entre ces deux facultés est un enjeu majeur de cette littérature, comme le pointe la remarque de Villars déjà citée qui relève la nocivité d'une dévotion entière à l'émotion.

L'écriture de l'oscillation

De telles œuvres vont ainsi prendre en charge la dualité qui est en leur centre et l'inscrire au cœur de leurs fictions. C'est ainsi que la plupart des œuvres considérées embrassent une construction binaire bâtie sur l'alternance du parcours et de la stase, de l'expérience et de la contemplation intérieure : après le récit d'un événement ou tout simplement d'une réalité quotidienne, l'écriture suspend la progression et décide d'une pause dans la temporalité afin de réfléchir sur l'évolution des sentiments qui s'en est suivie : la manière la plus courante de représenter cette alternance est la scène de la chambre où l'héroïne s'écarte du flux temporel pour laisser libre cours à ses pensées ; la dynamique de la

narration change alors d'objet, le récit laissant la place à l'observation intérieure ; mais la lettre dans *Evelina* représente elle-même une stase à l'intérieur de la diégèse, de même que d'éventuelles incursions du narrateur dans le cours de l'histoire. Récit de l'expérience et interruptions momentanées du flot narratif rythment les romans sentimentalistes et développent l'effet de miroir produit par le combat entre sensibilité et raison. Au gonflement du sentiment répond une amplification de la raison, ce qui aboutit à une dissociation du texte en deux styles inverses : l'emphase n'est pas le fait uniquement d'une omnipotence de l'émotion, elle est le résultat d'une dichotomie primordiale qui constitue la dynamique de ce genre de romans. Parfois, cette dichotomie est soulignée par le recours à certains artifices, comme dans les romans anglais qui abruptement changent de registre et adoptent un style volontairement anachronique, très soutenu, issu des époques passées, et qui semble une émanation directe du cœur. C'est le cas dans ce court passage de *The Old Manor House* : « *Merciful God ! can it be thy will that mankind should thus tear each other to pieces with more ferocity than the beasts of the wilderness ? Can it be thy dispensation that kings are entrusted with power only to deform thy works – and in learning politics to forget humanity ?* »[24]. Reprenant l'académisme centenaire des formules liturgiques, l'auteure en fait l'équivalent d'un épanchement sans retenue du cœur, d'un effacement de toute prétention intellectuelle derrière le flot d'émotion que crée la relation directe avec Dieu[25]. Ce registre est extrêmement usité dans le *novel of sensibility*, notamment dans les déclarations entre amants, et se détache avec netteté du reste de la narration, selon un procédé parfaitement artificiel et codifié qui en retourne à une langue surannée pour exprimer une émotion non contenue et fournir une évocation du sublime[26].

Mais cet exemple ne suffit pas à rendre compte du combat que se livrent raison et sensibilité : le primat de la seconde est régulièrement contesté par des saillies de la première, irruptions de l'entendement, du réfléchi, au sein d'un univers qui l'évince. Cette division manichéenne du monde en valeurs antithétiques est systématique dans le roman sentimentaliste, elle répartit le réel en catégories absolument inverses, en couples de

---

[24] Charlotte Smith, *The Old Manor House*, Londres, Oxford University Press, 1969, p. 349 : « Dieu miséricordieux ! est-il possible que ce soit par Ta volonté que la race humaine se déchire ainsi avec plus de férocité que les bêtes sauvages ? Est-il possible que Tu abandonnes aux souverains un pouvoir qui ne leur sert qu'à dénaturer Tes œuvres, et que Tu ne leur aies enseigné la politique que pour qu'ils oublient l'humanité ? »

[25] L'une des différences marquantes entre romans anglais et français de l'époque réside sans doute dans la présence de la religion : envahissante dans le roman anglais, elle est la plupart du temps absente des fictions françaises. Austen toutefois ne lui accorde qu'une place très secondaire, du moins très peu explicite.

[26] Fielding, lui, rejette cette tendance à la lourdeur, dont il se moque dans sa présentation de Sophia, parodiant en l'exagérant la lourdeur de ce style élevé.

contraires dont l'incompatibilité est ressassée, contribuant ainsi à cette emphase déjà remarquée et qui permet de souligner les différences, de rendre flagrant le latent. La nature de tels romans est d'être des mises au jour, les formulations criantes et indéniables de réalités possiblement ambiguës. Aucun élément ne doit être laissé sous-jacent ni obscur, l'écriture se doit de refléter une parfaite transparence. La dualité raison-sentiment est la clef de voûte de cet édifice, en ce qu'elle résume l'ensemble des antithèses présentes dans les ouvrages sentimentalistes. C'est par rapport à cette lutte primordiale que les binômes contradictoires prennent sens – on trouve évidemment un résidu de cette situation dans le titre *Sense and Sensibility*, de manière plus évidente que dans *Pride and Prejudice*, même si ce deuxième couple reprend lui aussi subtilement le combat primordial : l'orgueil est la manifestation d'une relation rationalisante au monde, Darcy étant celui qui juge dans la froideur et la désincarnation, tandis que le préjugé est l'image d'un engagement non raisonné, où l'individu, en l'occurrence Elizabeth, s'exprime avec partialité, dans une attitude antérieure à la réflexion – toute la différence des romans austeniens avec les romans sentimentalistes étant bien sûr que le combat entre cœur et raison n'est pas le centre inamovible de leur discours ; de plus, alors que tout roman sentimentaliste prend en définitive parti, *Pride and Prejudice* tout au moins se termine par un équilibre.

À cette volonté du roman sentimentaliste correspond une écriture, non pas de l'ambivalence, mais de l'antithèse assumée, érigée en principe de construction. À partir de l'excavation de valeurs-clefs, dont les œuvres constituent l'illustration itérative, le monde est figuré comme lieu où ces idées s'affrontent. L'image du miroir est sans cesse reconduite : un élément est le reflet inversé d'une autre entité, son double maléfique en quelque sorte. Le libertin est ainsi l'exact contraire du héros, ce qui peut expliquer la réticence des romans à les mettre directement en présence, comme si ces deux personnages se repoussaient naturellement. Là où le libertin représente l'appétit du vice, le dévoiement du sentiment en appétence sexuelle, le héros est la rationalisation de l'amour, son accès à un stade intellectualisé – d'où, par exemple, le temps qu'il faut à Orville et Edgard pour s'éprendre respectivement d'Evelina et de Camilla, délai nécessaire à l'étude de l'aimée ou à l'abdication des préjugés. Plus largement, de tels romans se plaisent à mettre en regard une perception intellectualisée de l'environnement avec une vision marquée par l'absence de recul et l'abandon aux puissances du sensible – ce qui, dans le roman gothique, aboutit à un basculement dans l'irrationnel. Le chapitre 7 de *The Romance of the Forest*[27] fait se succéder

[27] A. Radcliffe, *The Romance of the Forest*, *op. cit.*, p. 128-132.

deux prises en compte inverses de la réalité, qui correspondent à deux états de l'esprit en tous points opposés ; cette dichotomie prend la forme d'un combat dans lequel la conscience est à chaque instant menacée de disparaître sous les coups de boutoir de l'émotion : l'héroïne est tout d'abord vue dans une attitude attentive aux rapports rationnels existant entre l'homme et les choses ; une telle activité intellectuelle est explicitement montrée comme résultant d'une mise en sourdine des forces du cœur, puisqu'il s'agit pour Adeline de repousser un prétendant non désiré. Mais, dès que le héros et les sentiments qu'il provoque entrent en scène, la confusion remplace la raison vigilante : l'hésitation se substitue à la fortitude, Adeline irrésolue se met à douter, accomplit plusieurs fois le même mouvement, en proie aux émotions (« *emotions* »), et apparaît d'un coup vulnérable, l'unité de son entendement se voit contestée par l'intrusion du sentiment ; les assertions régulières du commencement font place à des affirmations atténuées qui mettent en relief la sérénité sans cesse moindre de la vision du monde surplombant la scène. Dans une troisième étape, la raison (« *reason* ») refait surface, et avec elle la cohorte des qualités et attributs qui s'y rattachent (« réflexion » – « *reflections* » – et « jugement » – « *judgment* »). La fin du chapitre, quant à elle, montre le retour au premier plan des forces de la sensibilité, puisqu'elle décrit trois rêves consécutifs qui sont autant de pertes de conscience et d'abandon aux puissances de l'irrationnel ; le passage de l'éveil au sommeil est représenté comme la défaite de l'intelligence, vaincue par le pouvoir de l'imagination. La lutte se déroule bien en Adeline même, car c'est elle qui ne sait résister à l'appel du sommeil et de l'onirisme et qui se laisse tout entière impressionner par les visions de la nuit. Le dernier paragraphe du chapitre s'interroge sur le caractère surnaturel (« *supernatural* ») de telles images, et s'achève sur une figuration de l'héroïne livrée aux incertitudes de l'émotivité. Dans ce jeu de renversements, cette succession d'états contradictoires, Radcliffe montre que, soumis à deux principes qui s'excluent mutuellement, l'individu tremble sur ses assises dès lors que la sensibilité ouvre la porte de l'irrationnel.

Il y a quelque chose de la rigidité d'un mécanisme implacable dans ce duel, qui prend dans certains romans la forme d'une oscillation sur le bord de la folie, comme l'éprouve Lady Adelina dans *Emmeline*, ou même Camilla à la fin du roman de Burney. Les œuvres de ce courant érigent le rythme binaire en principe d'organisation et adoptent un mouvement dans lequel la loi de la succession joue un rôle essentiel : raison et sensibilité ne peuvent coexister, elles endossent l'une à la suite de l'autre le rôle principal et déterminent chacune à son tour la nature des scènes décrites. Le couple fondateur du roman sentimentaliste n'existe que dans une éternelle séparation. Une telle schématisation est nécessaire dans les romans didactiques qui visent à mettre en évidence la supériorité d'une qualité sur l'autre et désirent éviter toute

confusion en présentant deux modes de vie inverses et strictement hiérarchisés, mais elle n'est pas l'apanage de cet unique sous-genre : la globalité des romans sentimentalistes repose sur ce principe du règne alterné, de la substitution permanente d'un état à l'autre. Cela génère une instabilité qui constitue le moteur de cette littérature, mais parallèlement une extrême solidité de ses fondements : ces romans sont retenus par l'adhésion à ces deux préceptes primordiaux, auxquels se rattachent exclusivement les réseaux sémantiques mobilisés. L'oscillation repose sur un équilibre inébranlable qui pose comme postulat de départ l'exhaustivité de la vision du monde promue par le combat entre entendement et émotion. Jamais l'écriture ne s'écarte de ce duo initial qui enclave l'ensemble du monde dépeint par l'auteur[28].

Dans cette dualité se lisent les répercussions du combat entre rationalisme et sensualisme qui occupe tout le siècle. Or, une fois de plus, les femmes de lettres semblent s'en remettre à leurs homologues masculins pour la décision finale du vainqueur : là où Locke professe le sensualisme et l'empirisme, au règne de la sensation, là où Diderot et Rousseau font naître l'écriture de leur confiance dans l'intuition et la sensibilité, créent un roman nouveau abandonné aux seules forces de l'émotion, les auteurs femmes ne prennent parti que par surplus et assoient leur entreprise créatrice sur la description du combat, unissant les deux formes d'écriture sans en renier l'une ni l'autre. Alors que Diderot ou Rousseau fait éclore le roman d'une profession de foi préalable, de la primauté donnée à un mode de perception et de représentation du monde sur une autre qui la contredit, les femmes de lettres se contentent de dépeindre l'incertitude de l'esprit face à ces deux modalités antinomiques. S'ensuivent des romans bifides, qui alternent deux procédés divergents. Tout se passe comme si ces œuvres refusaient obstinément de suivre un principe structurant unique et accolaient plusieurs modes et conceptions les uns aux autres sans se soucier d'une idée directrice qui viendrait légitimer leur coexistence. De fait, il est souvent problématique de concilier divers passages d'une même œuvre, en ce que l'un semble renier toute appartenance au courant rationaliste par l'immersion dans un style lyrique foisonnant, tandis que dans un autre, rejoignant le style johnsonien ou mettant en pratique une méthode cartésienne, de telles envolées sont vues comme condamnables[29]. Là encore, la limitation est le précepte dominant de semblables

---

[28] Ces remarques concernant l'écartèlement de l'écriture s'accordent avec les analyses de Rotraud von Kulessa (« "Vertu" et "sensibilité" dans les romans de femmes », *Dix-huitième siècle*, n° 36, 2004, p. 211-222) qui distingue dans les romans de femmes du XVIIIe siècle l'existence d'une « double morale », l'une « intériorisée » et relevant du dualisme entre une raison toute-puissante et une passion blâmable, l'autre reposant sur la sensibilité ; la première serait propre aux hommes, la seconde aux femmes. La vertu féminine serait déterminée par le sentiment, tandis que raison et honneur définiraient la vertu masculine.

[29] Edgeworth ne craint pas de disserter longuement sur les ravages de la sensibilité tout en parsemant ses romans de scènes au lyrisme débridé où les passions suscitent une écriture de l'excès.

ouvrages : l'existence d'un principe directeur qui confère sa dynamique et son sens à une œuvre offre à celle-ci la possibilité d'une représentation du monde qui exploite à l'envi les valeurs à l'origine de l'acte créatif ; la cohabitation de deux systèmes de valeurs opposés empêche au contraire une pareille liberté, car chaque idée rencontre sa contrepartie qui en nie la valeur et en dissout la substance. À des romans qui construisent d'un projet conceptuel liminaire une vision originale du monde répondent des romans sous pression, qui vivent d'un écartèlement entre deux normes antithétiques et jonglent avec leurs disparités.

Or, une telle rigidité donne lieu à une curiosité stylistique qui fait la spécificité de telles œuvres. En effet, loin de poursuivre d'un bout à l'autre une seule et même forme, ces romans privilégient la mise en balance ; l'écriture est elle-même affectée par la divergence des valeurs et subit tour à tour l'influence de chacune des deux aspirations contradictoires. Tout se passe comme si la volonté de mettre en valeur le rapport d'exclusion qu'entretiennent les deux idées fondatrices nécessitait le recours à deux styles ouvertement antinomiques. À une sérénité rationalisante répond la brusquerie désordonnée des élans du cœur, à la cadence charpentée des facultés de l'entendement s'oppose le rythme fastueux de la sensibilité en émoi. Ne confondons pourtant pas le style propre au sentiment avec les élans pleins de liberté de la littérature de l'ouverture : encore une fois, l'écriture du sentimentalisme existe sous la contrainte, non dans l'exubérance et l'excentricité. Le style qui se rapporte au sentiment est tout aussi codifié que son vis-à-vis, mais il en prend le contre-pied. Cette distinction n'est pas aussi tranchée chez tous les auteurs considérés, mais elle se retrouve chez chacun d'eux avec une régularité et une matérialité diverses. Certes, cette conjonction d'écritures n'apporte aucune avancée quant à la formation d'une expression nouvelle : lyrisme et langage analytique préexistent au courant sentimentaliste. Mais c'est la mise en miroir de ces deux formes qui est inédite, leur mise en commun au service d'une seule œuvre, alors que la présence de l'une semblait jusque-là exclure celle de l'autre, du moins correspondre à une volonté de réduire la place de celle-ci. La mise aux prises de deux modes de pensée débouche sur une écriture de la juxtaposition, qui ne craint pas le saut d'une catégorie à l'autre ; cette technique n'a cependant pas pour raison d'être un désir d'émancipation, mais une volonté de disjonction effective : il faut par l'accentuation du contraste faire ressortir l'incompatibilité des thèses qui se confrontent, en cimenter les spécificités pour décréter l'impossibilité de les réconcilier. L'émotion peut être discutée et étudiée par la raison, elle n'en possède pas moins son langage propre qui conteste la suprématie de sa rivale. C'est précisément de l'équité préservée entre les deux formes qu'éclot le propos principal de l'œuvre. L'inflation du style consacré au sentiment a souvent été perçue comme une emphase gratuite alors qu'elle est

nécessaire dans l'optique de ce passage de l'objet au sujet, l'émotion gagnant le droit d'être considérée comme une idée à l'œuvre dans la marche du monde et non un état transitoire de l'individu. Elle n'est plus simplement l'une des manières d'approcher les particularismes d'une personne, mais s'érige en principe d'explication du monde et en instance créatrice d'un langage. Ce double chapeau arboré par le sentiment est sensible dans tout roman sentimentaliste.

En un paragraphe, *The Old Manor House* donne à voir juxtaposés les deux types d'écriture *a priori* diamétralement éloignés. Cet alinéa est très rigoureusement composé, sur le modèle d'un poème dont le début reprend la fin par un effet de symétrie : la description de la nature s'effectue par le biais d'une personnification et s'achève par deux fois sur une prosopopée, « *Orlando, you will revisit these scenes no more !* »[30]. Le lien qui unit les mouvements intérieurs du personnage avec le paysage concourent à faire de celui-ci un reflet de l'état d'âme de l'individu, reprenant un procédé lyrique typique du roman sentimentaliste : la sensibilité envahit tout l'univers présent sur la scène. S'y ajoute une esthétique qui emprunte au roman gothique, la nature communiquant une atmosphère à la fois mélancolique et mortifère ; l'antéposition d'épithètes, toujours groupés par deux pour conférer un rythme poétique au passage, comme dans « *chill and hollow the wind whistled* », le champ lexical du silence et de l'obscurité, tous ces éléments ancrent le paragraphe dans une thématique résolument sensible, dévolue aux mouvements du cœur qui prennent une étendue cosmique. Or, entre ces deux échappées poétiques (voire préromantiques) s'interpose la rigidité d'un style qui met l'accent sur la sobriété de balancements johnsoniens, reflets d'une pensée qui se replie sur sa seule composante rationnelle ; suivent donc deux phrases bâties sur le même modèle, une principale introduisant une complétive elle-même interrompue par une courte incise qui, loin d'obscurcir le sens, apporte une précision utile qui permet de considérer toutes les étapes du raisonnement[31]. Le texte mime le cheminement d'Orlando, qui chasse les « sombres pressentiments » (« *comfortless presages* ») nées de la contemplation du paysage et

---

[30] C. Smith, *The Old Manor House*, *op. cit.*, p. 235-236 : « Orlando, vous ne reviendrez jamais en ces lieux ! ». La seconde prosopopée est presque identique sinon un léger effet de *variatio* : « *Orlando will revisit these scenes no more !* » (« Orlando ne reviendra jamais en ces lieux ! »).

[31] « *He endeavoured therefore to persuade himself, that the time was not very far distant when, if he was not actually the possessor of Rayland Hall, he should at least have such a competency as should enable him to settle in this his native country with his beloved Monimia. He tried to animate his drooping spirits with the idea that, in the profession into which he was now entering, he might find the means of accelerating this happy period.* » (« Il tenta donc de se convaincre qu'il ne lui faudrait pas attendre longtemps avant de devenir possesseur, sinon de Rayland Hall, du moins d'un capital suffisant pour lui permettre de s'installer dans son pays natal avec sa bien-aimée Monimia. Il tenta de raviver son esprit chancelant à l'idée que, dans la profession où il s'engageait, il trouverait les moyens de rendre plus proche cet heureux moment. »).

se projette dans l'avenir avec l'œil aiguisé de son esprit raisonnant. Mais la fin du paragraphe réintroduit les errements des sens avec une phrase qui s'amplifie peu à peu pour aboutir à une surabondance de groupes nominaux qui tous renvoient à des réalités tragiques, aboutissent à un paroxysme de détresse chez Orlando, et remettent à l'avant-plan ce style lyrique que l'on avait cru dépassé. Tout roman sentimentaliste repose sur cette juxtaposition sans cesse reconduite, qui empêche de désigner un vainqueur et définit un style alterné, naviguant d'une rive à l'autre sans parvenir à une résolution ultime.

Ce n'est pas seulement en relation avec les personnages que se joue la dialectique des deux écritures ; la voix narratrice elle aussi est touchée par cette dichotomie, se ressent de cette oscillation. À des passages d'emphase lyrique, témoins d'une forme qui se laisse emporter par les élans du sentiment, succèdent des instants où l'architecture charpentée d'une parole pleine de raison se fait seule entendre, quand ces deux écritures ne s'entremêlent pas. Dans *Inès de Castro*, Madame de Genlis décrit un bal à travers les yeux de son héroïne éplorée et compose une séquence particulièrement dramatisée, dans laquelle le narrateur omniscient sympathise avec les mouvements de l'âme d'Inès, au point de rendre les deux voix qui s'expriment interchangeables : le rythme rapide imposé au récit et les phrases juxtaposées sans lien logique miment la succession désordonnées des émotions chez l'héroïne, la poétisation du texte, qui recourt aux anaphores et aux parallélismes (ainsi de ces deux phrases successives, « Combien lui parut insensée la gaieté de cette brillante assemblée ! Combien elle fut douloureusement affectée par les sons d'une musique vive et bruyante ! »[32]), aux images, aux forts contrastes (au champ lexical de la beauté et du faste répond invariablement un champ de la souffrance et du morbide), au goût de la cadence ternaire qui amplifie artificiellement la description (ainsi dans « si affable, si brillant, si aimable », « toute la pompe, tout l'enchantement, tous les prestiges »), la perméabilité de la frontière entre voix du narrateur omniscient et style indirect libre, la composition d'ensemble de la séquence qui évolue du calvaire dû à une douleur contenue vers un paroxysme émotionnel au moment de la rencontre entre les deux héros pour s'achever en une descente aux Enfers lorsque Inès quitte l'assemblée (on assiste à une anticipation de la mort de l'héroïne dont il est dit qu'elle « succombait »), tous ces éléments participent de la création d'une atmosphère puissamment émotionnelle et l'écriture concourt à cette mise en place. Mais immédiatement, le ton change radicalement et se fait moraliste : la succession entrecoupée des phrases laisse la place à un sermon plein de rigidité, fondé sur des vérités générales dont le but est une définition de la

[32] Toutes les citations proviennent de Madame de Genlis, *Inès de Castro*, *op. cit.*, p. 105-107.

« résignation » et une exhortation à s'y plier. La pompe poétique se mue en un raisonnement logique où les termes abstraits abondent et se répondent. Au sein d'une même scène, deux styles se rencontrent et se bravent, sans qu'une continuité soit instaurée ni désirée ; le propos est de planter un décor qui joue sur la juxtaposition des inverses.

Finalement, ce parallélisme institué entre deux écritures antithétiques rejoint l'un des traits distinctifs du roman de l'immuable, à savoir sa réticence devant l'allusion : ce n'est qu'en donnant à voir, en mettant en scène une acuité observatrice jamais démentie, que les idées sont aptes à se faire jour. Le combat entre rationalité et sentiment doit être placé sous le regard, il ne peut en être fait l'économie, même si le vainqueur du duel est connu d'emblée. *Amélie* de Marie-Jeanne Riccoboni est tout entier fondé sur ce principe : l'auteure ne cesse d'affirmer la primauté de l'analyse comme accès à la connaissance et au jugement critique[33], mais en même temps, les scènes placées sous la coupe d'un lyrisme grandiloquent sont légion et accumulent les clichés du genre, depuis la séparation dramatique des amants jusqu'à leur réunion épanouie, en passant par la scène tragique de la mort de la mère ou par celle, farcie d'éloquence, du pardon demandé à l'aimée. C'est que la notion de regard porté est fondamentale : il faut avoir sous les yeux une réalité pour que celle-ci quitte le domaine de l'évanescence et accède au rang d'idée ou de valeur, bref puisse devenir objet de discours et vecteur de pensée.

Cette volonté de balancement équilibré qui conduit les romans sentimentalistes à mettre sur le même plan raison et sentiment explique en définitive la cause du refus d'écarter de ce genre littéraire les œuvres qui valorisent la toute-puissance de l'intellect aux dépens de l'affectif, car même celles-ci donnent à l'émotion ce droit d'expression qui lui était auparavant refusé. La caractéristique première de ces romans est de donner à voir une lutte, la désignation du vainqueur n'intervenant éventuellement qu'à la fin de la diégèse, alors que les romans de l'ouverture prennent leur élan à partir de la défaite d'un camp et rendent hommage à l'entité victorieuse, en même temps qu'ils en exploitent la richesse et les thématiques. De ce constat, la conclusion suivante pourrait s'imposer, à savoir l'inachèvement de la littérature de l'immuable par rapport à sa concurrente, puisque la crainte de la résolution conduit à une sempiternelle oscillation, voire à une sorte de relativisme. Là encore, une littérature de la prise de parti s'opposerait à une littérature de la représentation.

---

[33] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome II, p. 212 : « On ne peut trop sonder son cœur, étudier ses mouvements habituels, soit pour les suivre, soit pour les réprimer. Une intime connaissance de notre naturel est la première que nous devons chercher à acquérir. J'aurais mauvaise opinion d'un homme qui craindrait d'approfondir son âme, et ne pourrait sans chagrin réfléchir sur lui-même. »

L'héroïne dépositaire du litige

Cependant, il est possible de trouver un centre à ce balancement perpétuel qui constitue l'insigne du roman sentimentaliste. L'équilibre permanent entre raison et sensibilité ne repose pas sur le vide, il est rattaché à la figure maîtresse de ce genre littéraire qu'est l'héroïne, plus largement la femme ; il est même une manière d'ériger celle-ci en enjeu du discours, de la détacher de son rôle ornemental pour la faire advenir comme problème. C'est en effet en elle que réside le centre de la dualité, en elle que s'articule le débat des deux valeurs : elle est le siège de l'écartèlement constitutif du roman sentimentaliste. L'ouvrage est le reflet du questionnement féminin. Les couples de valeurs antithétiques se répartissent en catégories qui tournent toutes autour de l'âme féminine, la question étant de savoir quelle entité va devenir le modèle à suivre. On touche là un point crucial du roman sentimentaliste, et plus généralement de toute la littérature des femmes de lettres de l'époque, qui concerne la notion de guide : la femme s'affranchit de son rôle de muse de l'amour inapte à envisager d'autres fonctions dans son existence, pour se pencher sur de nouveaux principes susceptibles de lui dicter une conduite et de lui donner un rôle dans le monde. Naturellement, cette interrogation est paradoxale, puisqu'elle dessine une ambition en même temps qu'elle met un terme à toute velléité d'autonomie : le questionnement sur soi concerne un modèle auquel emboîter le pas, non la création d'une personnalité nouvelle bâtie sur les seules capacités individuelles ou sur des traits communs au sexe féminin dans son ensemble. Les femmes doivent se rattacher à une valeur unificatrice qui représente un canon rigide et qui nécessairement entraînera une nouvelle typification de l'héroïne autour d'un code réactualisé. L'absence de toute aspiration à une personnalité autonome aboutit à la création de nouveaux stéréotypes, décelables dans toute cette littérature, et qui rejoignent certains traits dégagés auparavant. Ainsi, la controverse entre raison et sensibilité fait descendre l'héroïne de son piédestal et la confronte à la possibilité de la faute, du moins de la défaillance, trait immédiatement repérable dans toute la production de l'époque : la présentation des femmes met d'emblée l'accent sur leur inclination à l'erreur, sur leurs défauts dissimulés, qui ne demandent qu'à se répandre à l'extérieur d'elles-mêmes ; la femme existe dans l'imminence du péril, non dans la sérénité d'une vertu inaltérable.

L'innovation de la littérature sentimentaliste réside également dans le rapport particulier qui s'établit entre la femme et l'échelle de valeurs qui lui fait face. Le dilemme ne se résume plus à une hésitation entre passion et vertu comme la littérature antérieure le donnait à voir ; il ne tient pas non plus au brassage d'idées nouvellement répandues que les

Lumières promeuvent et qui s'épanchent dans les romans de Diderot ou de Rousseau, où les héroïnes sont confrontées à des réalités inédites, comme l'opposition à l'Église ou la constitution de la meilleure société possible. Les tourments féminins dans le roman sentimentaliste existent dans la désincarnation : si l'héroïne est le siège d'une division intérieure, celle-ci ne prend pas sa source dans l'individu lui-même, mais dans des universaux abstraits qui s'y accolent. À l'inverse d'une princesse de Clèves, plus loin dans le temps, qui doit trouver en elle-même la solution pour sortir de la crise où la plonge le conflit entre amour et respect dû au mort, à l'inverse de Suzanne Simonin qui tire de sa seule volonté la résistance au principe religieux à partir de laquelle s'enclenche l'action du roman, les héroïnes sentimentalistes sont placées face à une controverse qui n'est pas la leur, ou plutôt qui se rapporte à l'ensemble du sexe féminin ; celui-ci n'est rien en effet sans la présence à ses côtés d'un guide. C'est la détermination d'un tel modèle qui constitue l'enjeu de cette littérature, et l'héroïne ne fait que recevoir les échos de cette quête, elle n'est que le réceptacle d'une interrogation qui la dépasse puisqu'elle ne se rapporte pas au premier chef à l'être singulier. La division entre raison et sensibilité est comme antérieure à l'action particulière du roman, elle s'impose à elle d'emblée, exigence de départ que la diégèse est censée résoudre ; l'individu est placé dans un monde marqué du sceau de ce combat qui ne lui appartient pas, auquel il est même étranger – nouvelle aliénation pour la femme.

North and South présente le cas d'une héroïne entièrement dévouée à la cause de la raison, non pas au sens où elle tait tout élan instinctif, mais parce que tout sentiment est soumis à une analyse rationnelle censée lui faire perdre son inintelligibilité. L'individualité de Margaret n'est pas en question, il s'agit toujours pour elle de faire triompher un principe aux dépens de l'autre, et ses difficultés surgissent au moment où les raisonnements sont menacés d'être sans effet face aux offensives d'une vision irrationnelle de l'existence. La question ne concerne pas le choix de l'héroïne entre passion et devoir, elle se rapporte à la pertinence de l'une ou l'autre façon de concevoir le monde : à quel moment la raison cesse-t-elle d'être un guide idoine ? Le sentiment propose-t-il un contre-modèle efficace ? L'ouvrage ne répond pas de manière manichéenne à ce débat, mais il repose sur son articulation. C'est ainsi que par deux fois, Margaret repousse une demande en mariage ; si la première donne lieu à une parole dans laquelle le style analytique est seul en scène, la seconde épouse tout d'abord la même forme, mais dévoile peu à peu les prémisses d'une autre façon de penser, appelée à jalonner le parcours de l'héroïne dans le reste du roman.

> 'I was startled. I did not know that you cared for me in that way. I have always thought of you as a friend ; and, please, I would rather go on thinking of you so. I don't like to be spoken to as you

> have been doing. I cannot answer you as you want me to do, and yet I should feel so sorry if I vexed you.'[34]
>
> 'Your way of speaking shocks me. It is blasphemous. I cannot help it, if that is my first feeling. It might not be so, I dare say, if I understood the kind of feeling you describe. I do not want to vex you ; and besides, we must speak gently, for mamma is asleep ; but your whole manner offends me _'[35]

Le mouvement de ces deux refus est identique : la surprise est constatée, puis ses causes sont explorées – le mépris sur la nature de l'intimité dans le premier cas, l'indignation face à l'outrage dans le second. L'existence du sentiment n'est jamais niée, mais doit se plier à l'examen de la raison, qui en révèle le caractère inopportun voire irrévérencieux ; l'affect est dépouillé de sa concrétude et soumis à la loi de l'abstraction, procédure qui lui confère un aspect à la fois impersonnel et dialectique, apte à rentrer dans une catégorie intellectuelle. Le mouvement du discours est celui de l'explicitation, de l'éclaircissement progressif d'une situation, c'est la progression typique qui mène de l'exposé d'un problème à sa résolution. Mais la suite de la seconde réplique laisse entrevoir une faille dans cette royauté du rationnel :

> 'Yes !' said she, with recovered dignity. 'I do feel offended ; and, I think, justly. You seem to fancy that my conduct of yesterday' – again the deep carnation blush, but this time with eyes kindling with indignation rather than shame – 'was a personal act between you and me ; and that you may come and thank me for it, instead of perceiving, as a gentleman would – yes ! a gentleman,' she repeated, in allusion to their former conversation about that word, 'that any woman, worthy of the name of woman, would come forward to shield, with her reverenced helplessness, a man in danger from the violence of numbers.'[36]

Le discours se veut toujours désincarné, libre de toute intervention parasite de l'individu dans ce qui ne doit être qu'un raisonnement logique, mais l'impossibilité de maintenir indéfiniment

---

[34] E. Gaskell, *North and South, op. cit.*, p. 28-29 : « Vous m'avez surprise. Je ne savais pas que vous aviez semblables sentiments pour moi. Je vous ai toujours vu comme un ami ; et, je vous en prie, j'aimerais continuer à vous regarder comme tel. Je n'aime pas que l'on me parle comme vous venez de le faire. Je ne puis vous répondre comme vous le souhaiteriez, et pourtant, il me serait désagréable de vous causer la moindre peine. »

[35] *Ibid.*, p. 195 : « Votre manière de parler me choque. Elle est blasphématoire. Voici mon premier sentiment, je ne puis le taire. Peut-être n'en irait-il pas ainsi si je comprenais le genre d'émotion que vous décrivez. Je ne veux pas vous froisser ; de plus, nous devons parler bas, car ma mère est assoupie ; mais votre comportement m'offense. »

[36] *Ibid.* : « Oui, dit-elle d'un ton marquant sa dignité retrouvée. Je me sens offensée ; et, je pense, à juste titre. Vous semblez penser que ma conduite d'hier – ici, elle rougit à nouveau violemment, mais cette fois son œil brillait d'indignation plus que de honte – nous concernait exclusivement vous et moi, et vous autorisait à venir m'en remercier, alors que, à l'instar d'un vrai gentleman – oui, d'un gentleman, répéta-t-elle, faisant allusion à leur précédente conversation sur ce terme, vous auriez dû vous rendre compte que toute femme qui mérite ce nom aurait vaillamment défendu, avec toute la dignité de son absolue faiblesse, un homme seul face à une foule violente. »

cette position sourd sous la froideur des mots : la parole se répète, assénant deux fois les mêmes propos, signe d'un manque de conviction (comme le montre la récurrence des « *yes !* ») ; les connotations affectives transparaissent, dans la qualification de la femme par exemple ; les images, signes d'une personnalisation du discours, font leur apparition avec la métaphore « *to shield* » ; enfin, l'incise du narrateur au milieu de la tirade met en évidence ce dévoilement du sentiment au sein de l'examen clinique. Ce qui est découvert ici est l'inadéquation d'une prise en compte purement rationnelle du monde, la faillite d'un tel autoritarisme, non une lézarde dans la force d'âme du personnage principal. Le modèle en vigueur depuis le début du roman rencontre ses limites et l'héroïne n'est que le miroir de ce semi-échec.

Bien d'autres romans témoignent de l'antériorité du dilemme abstrait sur l'alternative soumise à l'individu, qui ne fait que découler d'une polémique universelle préalable : ainsi de *Belinda* d'Edgeworth, qui montre une jeune femme formée selon les préceptes rousseauistes et par conséquent réduite à appliquer un code avant d'avoir acquis une personnalité ; c'est le choix en faveur d'une éducation axée sur le développement des qualités sensibles qui détermine l'identité individuelle, non l'individu qui opte pour une voie particulière. Dès lors, ce n'est pas le personnage qui est mis en cause, mais bien un système reposant sur le culte du sentiment et l'oubli des bienfaits de la raison.

Ce sont la pertinence et le bien-fondé des valeurs antagonistes qui sont mis en question dans la littérature sentimentaliste, plutôt que les réponses d'un individu à cette rivalité. La personne est secondaire par rapport au choc des idées, et ce ressassement constitue la particularité la plus flagrante du genre considéré, en même temps qu'il témoigne de l'influence du moralisme johnsonien et richardsonien ; certains romans se distinguent à grand-peine de traités pédagogiques ou philosophiques : leurs auteurs ne font en effet pas confiance à la puissance évocatrice et symbolique du roman et préfèrent recouvrir l'événement sous des considérations abstraites dont le rôle va à rebours de la forme romanesque. C'est le cas de Sophie von La Roche qui dans *Geschichte des Fraüleins von Sternheim*[37] immerge la narration sous des réflexions morales et éducatives extérieures à la diégèse, aplats intellectuels sur un vernis événementiel : chaque retournement de situation est l'occasion pour l'héroïne de développer un plan de formation ou de disserter sur un aspect de l'existence humaine ; la diégèse est régulièrement interrompue par ce que von La Roche nomme ses « *Betrachtungen* » (« méditations »), ses « *moralische Ideen* » (« réflexions morales ») ou ses

[37] Sophie von La Roche, *Geschichte des Fraüleins von Sternheim*, Stuttgart, Reclam, 1983.

« *immerwährenden Empfindungen* » (« impressions continuelles »), qui prennent finalement la forme de petits traités sur la meilleure administration de l'existence[38]. Ne voyons pas là un échec ni un manque de maîtrise de la forme travaillée, mais le désir d'insuffler une nouvelle direction à un genre malléable, en lui amalgamant une écriture qui ne lui appartient pas. Naissent de telles pratiques des romans disjoints, écartelés entre des voies différentes, et dans lesquels les extrêmes contradictoires ne sont délibérément pas conciliés.

Tous ces ouvrages reposent sur un schisme originel, une désunion dont la profondeur et la permanence constituent les objets premiers du discours. C'est pourquoi il est impossible, contrairement à ce que plusieurs thèses ont avancé, de faire de tous ces romans des aplanissements, de les réduire à un conventionnalisme général dans lequel la recherche stylistique est oubliée : l'écriture de tels ouvrages est en réalité plurielle et aboutit à une ségrégation, à un cloisonnement, qui ne craint pas le grand écart d'un passage à l'autre. À la technique du saute-mouton que l'on avait relevée pour la littérature de l'ouverture, répond celle de *l'écartèlement* : là où les romans de l'ouverture passent sans logique imperturbable d'un sujet à un autre, d'un endroit à un autre, les romans de la clôture en restent au traitement d'une seule et même question, mais y appliquent des critères absolument contraires ; une scène peut être contemplée et représentée selon deux axes parfaitement discordants. *Inès de Castro*, *Amélie*, *Camilla*, ne cessent de jouer avec deux axes interprétatifs dissemblables, dépeignant une scène avec tous les fastes du lyrisme, se concentrant sur l'état d'âme des individus en présence avec tout ce qu'il comporte d'excessif et de purement affectif, avant de changer brutalement de direction et d'imposer un point de vue abstrait, farci de vérités générales qui nient la spécificité de la séquence pour mettre celle-ci en relation avec le monde de la morale et des idées[39].

Faiblesse de cette littérature ? Sans doute, si l'on considère que le roman – et avec lui tout art – traite d'universaux de manière allusive à travers des parcours singuliers ; mais le sous-genre romanesque considéré se fonde sur le devenir visible, le refus de l'ellipse : il faut manifester, rendre concret et présent ce qui risque de demeurer sous-jacent ; l'enjeu est de placer sous le regard les latences de l'univers. On n'a pas affaire ici à un défaut de fabrication, mais à une véritable esthétique, en même temps qu'à une éthique. Ce qui a gêné la critique

---

[38] Cf. p. 235-239, 246-248.

[39] On peut également opposer ce roman de l'écartèlement, qui danse entre deux techniques contradictoires, à un roman de l'austérité, antérieur, et lui fondé sur la récurrence d'un même mode figuratif, dont la représentante la plus évocatrice serait Madame de La Fayette. Si *La princesse de Clèves* fournit des thèmes au roman de l'immuable (comme la constance, le motif de l'aveu…), il s'éloigne aussi de ces ouvrages par sa morale ascétique, comme le remarque Fauchery (*op. cit.*, p. 60-62).

dans l'appréciation de semblables ouvrages est en particulier ce qui a été vu comme un dysfonctionnement résultant du découpage d'un roman en parties apparemment contradictoires. Or, cette aberration est au centre du procédé sentimentaliste : loin qu'une écriture annule l'autre, les deux principes inverses se renforcent mutuellement et désignent une aspérité du réel, cette propension à être passé au crible de deux modes représentatifs antinomiques sans que l'un jouisse d'une quelconque préséance. Le passage d'un style à l'autre n'est nullement arbitraire, il attire l'attention sur cette dichotomie intrinsèque. En somme, la littérature sentimentaliste ne cesse de signifier sa propre incomplétude, cette incapacité à surmonter les déboîtements du réel et à en faire surgir une unicité. Cette littérature ne repose pas sur le paradoxe, elle recherche au contraire simplicité et ordre, mais elle signale un paradoxe, sans vouloir pour autant l'aplanir : la reconduction incessante de deux styles et réalités opposés détermine une formule antagonique de création esthétique. N'y voyons pas un credo subversif, mais l'affirmation d'une dualité que l'écriture se doit de refléter.

d. Une écriture engourdie par le déjà-dit

Comment comprendre dès lors l'absence de dynamisme qui marque de son empreinte ce courant littéraire, alors même que deux principes contradictoires y sont à l'œuvre, se font écho, et se combattent ? La nature fondamentalement statique de l'ensemble des romans considérés s'explique tout d'abord si l'on considère la position de l'individu dans ce conflit : l'action romanesque est la concrétisation de la volonté d'un protagoniste ; or, dans ce type de romans, l'individu est secondaire par rapport aux principes qui se font face, le déterminent et serviront à le définir, et sa volonté est dépendante d'une joute entre des valeurs qui la dépassent. Dès lors, l'action n'a plus lieu d'être, mais bien la contemplation de cette lutte, qui seule fixe la conduite à venir. Tous ces romans peuvent être lus comme des préludes à une action future, comme le temps nécessaire à l'agissement pour devenir possible, bref comme une propédeutique : non pas la réalisation complète des potentialités dramatiques qui se révèlent, mais leur tissage. La diégèse a pour but l'estimation de valeurs abstraites dont l'action n'est que la concrétisation et la pérennisation. On retrouve là encore ce principe de la sanctuarisation, essentiel pour les romans de l'immuable.

Mais plus profondément, ce statisme correspond à un état caractéristique de tous ces romans, qui renvoie à une crise fondatrice : les romancières écrivent en proie à une difficulté intrinsèque, qui les amène à afficher comme des certitudes ce qu'elles n'osent présenter

comme des problèmes. La persistance d'écritures antagonistes au sein d'un même ensemble, l'échec de l'une à détruire l'autre, sont les preuves d'une défaillance primordiale, l'incapacité à trouver une solution à un conflit, d'aboutir à l'affirmation définitive d'un principe au détriment de l'autre. Le caractère d'évidence par lequel sont dépeintes les valeurs antinomiques est un moyen d'éviter de jeter un doute sur leur justesse, sur leur pertinence ; en maintenant une coexistence *a priori* impossible, on élude la nécessité de trancher, de parvenir à un règlement de la lutte qui signifierait la destitution de l'une des idées en présence. Cette prolongation infinie reporte perpétuellement l'instant du choix. La juxtaposition des écritures est une sorte de pis-aller, une solution provisoire qui tâche de faire oublier la nécessité d'un règlement du conflit : puisque deux notions dissemblables censées se repousser voire s'annuler cohabitent, il n'y a nul besoin d'infliger à l'une ou à l'autre la sanction d'une disparition ; au contraire, tout est fait pour assurer une harmonie entre elles, quitte à mettre en présence, à faire s'accoler, les idées et les formes les plus éloignées. C'est cette harmonisation acharnée que tous ces romans pratiquent avec la même constance. Le caractère apparemment lisse et dépourvu de heurt de cette littérature a pour fonction de dissimuler le grand écart qu'elle effectue en profondeur. La tranquillité de la surface n'est pas le reflet d'une conception plate et simpliste de l'existence, il équivaut à un volontarisme de la stabilité ; mais cette eurythmie est un aplat factice au sein d'un univers conflictuel.

On peut néanmoins s'interroger sur les raisons qui poussent ces auteurs à celer la désorganisation qu'ils constatent dans leur environnement, et ce au-delà de leur conservatisme supposé, qui ne saurait d'ailleurs être appliqué à l'ensemble des femmes de lettres : Mary Wollstonecraft n'est pas Fanny Burney, ni Charlotte Smith Hannah More. En outre, comme on va le voir, la question de la forme adoptée par ces femmes de lettres est indépendante de leur engagement politique et de leurs opinions sur le fonctionnement de la société. Pourquoi tous ces écrivains confondent-ils des problèmes avec des certitudes et choisissent-ils de présenter comme des évidences des questions desquelles tout flou ne s'est pas retiré ? Un premier indice est donné si l'on se penche sur les rapports établis entre les deux types d'écritures utilisés : leur juxtaposition ne va pas de soi et ne se résume pas à un pur et simple arbitraire ; tout se passe comme si un style intervenait pour pallier les insuffisances de son adjoint, pour y apporter des corrections ; non pas le compléter, mais pointer ses manques et redresser ses imperfections, dans le but de parvenir à une exhaustivité de la vision, de façon à ce que celle-ci s'adapte à tous les aspects du réel, en déniche les ressorts cachés, et les mette à la disposition du lecteur dans la commodité la plus confortable ; il s'agit une fois de plus de ce

mécanisme de l'accessibilité, qui se double ici du besoin d'un regard protéiforme, reflet d'une plénitude de la compréhension.

Ce schéma est suivi avec rigueur par Marie-Jeanne Riccoboni dans *Amélie* et s'incarne dans un mouvement pendulaire, toute incursion dans un style donné devant être suivi, contrebalancé, par sa réplique dans l'écriture inverse. Le passage qui s'étend de la sortie de prison du héros jusqu'aux retrouvailles du couple avec son ami fidèle, offre un exemple éclairant de ces dispositions : y alternent sans répit les deux formes associées. Ainsi, l'apparition d'Amélie venue chercher son époux donne lieu à toutes les hyperboles caractéristiques du style sensible ; les qualificatifs affectifs son légion, la succession des verbes d'action, livrés les uns après les autres sans souci d'une quelconque organisation syntaxique, renforce l'impression d'emportement qui accompagne systématiquement l'emphase lyrique, la poétisation du style prend de l'ampleur, au travers du recours à l'image et à l'anaphore, au travers également de cette figure déjà rencontrée de la correction d'un terme par un autre apparemment plus pertinent (« trouble » est corrigé par « embarras », « attendrissement » par « reconnaissance »[40]), mais qui n'intervient que pour l'enrichissement lexical et affectif qu'il apporte par son alliance avec le mot précédent – toute la scène est d'ailleurs marquée par la figure du couple voire du trio, comme si un terme ne pouvait englober la profusion d'émotions décrites : ce refus de l'unique et ce goût pour le foisonnement sont des traits particulièrement représentatifs de l'écriture de la sensibilité. Mais toutes ces figures qui devraient s'acheminer vers un paroxysme émotionnel trouvent leur contre-pied avec l'intervention d'un style subitement analytique, qui abandonne la profusion et la virulence au profit de la simplicité et de la rigueur, et ce au beau milieu de la même scène : la réaction de l'amante trompée est en effet dépeinte, non pas en termes affectifs, mais dans un langage et une construction précis et circonstanciés, répartis en un rythme principal binaire ; celui-ci, visible dans « la honte de paraître devant sa rivale (…) la douleur de lui céder », est associé à un rythme complémentaire ternaire : ainsi, la phrase « la douleur de lui céder, d'être témoin de son triomphe, d'abandonner l'objet de son amour (…) rendaient miss immobile, la fixaient à sa place, lui faisaient oublier qu'elle était libre »[41], épuise par un examen logique imperturbable les ressorts internes de l'âme de la protagoniste et les causes de ses actes, contrairement à l'accumulation précédente qui n'avait pour but que d'exposer l'insuffisance du langage à dire l'abondance et l'exubérance des sentiments. Aussitôt après ce brusque retournement formel cependant, se produit un nouveau renversement avec la

---

[40] M-J. Riccoboni, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome II, p. 171.
[41] *Ibid.*, p. 171-172.

réapparition du style lyrique dans le duo des époux entrecoupé de phrases non achevées, rempli d'apostrophes magnifiantes, copies des odes amoureuses, d'interrogations oratoires et de constructions anaphoriques (ainsi dans cette plainte de l'héroïne : « Vous souffrez et ne m'appelez point à votre aide ; vous gémissez et je ne partage point vos douleurs ; vous pleurez, et vos larmes ne se mêlent point… »[42]) qui subliment la douleur d'une passion contrariée en mettant tragiquement les amants en miroir. La séquence se poursuit avec un troisième retournement et la reprise du style analytique, doublé à présent d'un regard surplombant qui ancre l'action dans une perspective généralisante et l'englobe sous des traits universels, avec notamment l'usage de la maxime :

> S'il est possible de cacher ses fautes à ceux qu'elles intéressent, il ne l'est pas de se les dissimuler à soi-même. Elles deviennent un poids insupportable pour un cœur sensible et délicat. La certitude de ne plus mériter le bien dont on jouit, répand une sorte d'amertume sur sa possession. En amour, en amitié, celui qui se permet une infidélité en est toujours puni par la diminution de son bonheur[43].

Le cas individuel est oublié, ou plutôt étendu à une réflexion sur la nature humaine qui emprunte au style des moralistes ; les termes abstraits remplacent le lexique propre à la diégèse et aboutissent à la leçon terminale, comme si l'action décrite ne servait qu'à illustrer une constante de l'humanité, celle-ci en retour expliquant la situation romanesque, à lui ôter la part d'ombre que l'emphase lyrique avait contribué à créer par son foisonnement désordonné. Mais suit alors un retour de ce style chaotique, progressant par accumulation de verbes d'action qui décrivent une situation dans ses enchaînements incohérents, sans l'englober dans un principe organisationnel qui lui conférerait une cohérence. La scène évolue de nouveau vers un semblant d'apogée, le lyrisme se faisant de nouveau pathétique et grandiloquent (la forme de l'ode amoureuse revient sur le devant de la scène), avant de connaître un arrêt brutal par l'intervention de vérités générales ou principes explicatifs. L'écriture sentimentaliste semble totalement oubliée, puisque la discussion entre l'héroïne et l'hôtesse est fondée sur une analyse des rapports amoureux marquée par les raisonnements logiques : prolifèrent la structure en questions-réponses ainsi que les constructions en subordonnées conditionnelles posant des hypothèses suivies de principales assimilables à des conclusions issues de ces prémisses. Mais la séquence s'achève par un retour à l'affectif avec les retrouvailles des amis, prétextes à un nouveau déluge d'exclamatives et de sentiments emphatiques.

---

[42] *Ibid.*, p. 173.
[43] *Ibid.*, p. 176.

On le voit, Marie-Jeanne Riccoboni contrebalance systématiquement un style par son inverse, comme si la fonction de chacun d'eux était de rectifier les insuffisances de son pendant, ou plutôt d'offrir au lecteur un regard diamétralement opposé sur un même sujet. Ainsi, la situation est considérée sous deux angles inverses qui, loin d'aboutir à une confusion absolue sur le sens de la scène, génèrent une compréhension dont la valeur provient de l'exhaustivité. Chacune des deux écritures s'offre comme un rectificatif à l'autre, comme une façon de garantir l'acuité du regard porté sur les événements. Le sens émerge de la complémentarité contradictoire des deux visions : l'une n'est pas le complément de l'autre, mais bien son opposé, son symétrique inversé, et c'est par cette antinomie maintenue que la signification du texte est assurée de sa complétude. Les romans sentimentalistes se caractérisent par une perpétuelle volte-face qui entrechoque deux écritures bâties sur des modèles entièrement distincts, comme si le discours reposait sur des reprises en main successives : nouveau reflet de ce désir d'un contrôle absolu exercé par l'auteur sur le discours.

Un problème surgit alors : loin de mettre en évidence l'opportunité des moyens utilisés, cette technique accentue au contraire leur insuffisance. En effet, la bipolarité formelle résulte d'une défaillance intrinsèque des deux angles d'approche et d'expression auxquels recourent les auteurs. Le lecteur est face à une technique littéraire qui proclame sa propre imperfection. Comment expliquer cette apparente contradiction ? Les femmes de lettres semblent endosser le fardeau d'une littérature mise en échec par l'inadaptation de ses ressources aux modes de description et d'interprétation du monde. Et de fait, il a déjà été souligné la limitation du champ parcouru par ces auteurs, qui se restreignent au connu et au familier ; ce qui n'avait pas été encore remarqué est que cette limitation procède peut-être d'un renoncement, de l'abdication face à une difficulté touchant l'acte créateur lui-même.

Le culte rendu au passé, la persistance de celui-ci dans un présent qui refuse de faire le deuil des réalités révolues, constituent l'élément moteur de cette dichotomie d'expression qui marque les romans de l'immuable. En effet, les femmes de lettres sont prises dans cette vénération qui leur interdit de dépasser l'héritage transmis, de mettre à bas les figures anciennes. C'est pourquoi deux types d'écriture sont maintenus, faute de pouvoir procéder à leur renversement, comme s'il était impossible de constater la désuétude de ces styles. Mais la volonté de parvenir à une compréhension et à une catégorisation totales du monde réclame la mise en parallèle des formes issues du passé, qui, prises séparément, sont inaptes à rendre compte des réalités contemporaines. C'est dans l'union de deux écritures dissemblables que la vérité du monde peut se faire jour, non dans l'élimination d'un discours au profit d'un autre.

Le moralisme envahissant d'un Richardson est à ce propos tout autant attaqué que les libertinages marivaldiens : les auteurs considérés ont conscience des méfaits d'un didactisme omnipotent, comme le dit Edgeworth dans *Ormond*, dont le héros est tout d'abord choqué du grossissement épique auquel est soumis le personnage de Grandison, « *too splendid, too stiff, for every-day use* »[44], ainsi que du moralisme qui imprègne tout le roman. Un seul style ne peut prétendre livrer une vérité entière sur l'existence, et doit être corrigé par son antagoniste. L'œuvre d'Edgeworth comme celle de Marie-Jeanne Riccoboni offrent des illustrations particulièrement efficaces de cette pratique, toutes leurs réflexions morales se voyant rectifiées par des piques humoristiques, qui désacralisent la leçon et en font voir le revers, l'ancrage dans la trivialité : la description de l'affection profonde qui unit Ormond à Sir Ulick, reposant sur un dévouement entier de l'un envers l'autre lui-même fondé sur le souvenir d'une adoption désintéressée, est brusquement mise à mal par le renvoi d'Ormond par son tuteur, sur le motif d'intérêts égoïstes ; l'altruisme, le sacrifice de soi pour autrui, ne sont admissibles que lorsqu'ils ne spolient pas l'individu lui-même[45] ; de même, *Amélie* montre souvent des élans poétiques décrivant la perfection de l'héroïne contrebalancés par une remarque ironique qui rabaisse de telles expressions et en dévoile l'aspect ampoulé voire ridicule[46]. Aucune des deux écritures employées n'est donc autosuffisante, chacune doit s'appuyer sur l'autre dans un double mouvement de rectification et de soutien : ainsi désamorcé, le conflit se nourrit d'une opposition endémique qui aboutit à une esthétique de la

---

[44] M. Edgeworth, *Ormond*, *op. cit.*, p. 90 : « trop splendide, trop guindé pour un usage quotidien ».

[45] *Ibid.*, p. 31 : « *When he said or swore in the most cordial manner, "that he would do anything in the world to serve a friend," there was always a mental reservation of "anything that does not hurt my own interest, or cross my schemes."* » (« Lorsqu'il disait ou jurait le plus cordialement du monde qu'"il ferait tout au monde pour aider un ami", toujours, une correction mentale précisait "tout ce qui ne nuit pas à mes intérêts et ne contrarie pas mes plans." »). Remarquons tout de même que Edgeworth revendique le caractère instructif de son récit, son but étant de montrer le parcours chaotique d'un personnage vers la vertu, sans en omettre les ratés et les régressions (ceux-ci sont pourtant fort peu montrés). Le didactisme n'est donc pas absent de l'œuvre de cette écrivaine, comme le souligne Richard Whately dans un article de 1821 repris par B. C. Southam (*Jane Austen, The Critical Heritage*, tome I, op. *cit.*, p. 93 : « *Miss Edgeworth also is somewhat too avowedly didactic : that seems to be true of her, which the French critics, in the extravagance of their conceits, attributed to Homer and Virgil ; viz. that they first thought of a moral, and then framed a fable to illustrate it.* » (« Miss Edgeworth est elle aussi trop ouvertement didactique ; il semble que puisse s'appliquer à elle ce que les idées extravagantes des critiques français ont attribué à Homère et Virgile, dont on disait qu'ils pensaient d'abord à une morale, puis construisaient une histoire pour l'illustrer. »). L'absence de didactisme a été vu comme une grande nouveauté d'Austen, par ailleurs souvent rapprochée d'Edgeworth ; un article anonyme de 1852 (*Ibid.*, p. 131-139) loue la disparition des aphorismes et des références aux doctrines morales dans la production austenienne, en faveur d'un écoulement naturel de la narration. De même, Darrel Mansell (*The Novels of Jane Austen : An Interpretation*, Londres, Macmillan, 1973) voit dans l'art austenien une suspension de tout jugement moral, l'abandon de toute adhésion à une quelconque vérité qui serait nécessairement dogmatique ; il voit dans *MP* une trahison de cette exigence esthétique, due à une réaction de culpabilité de l'auteur.

[46] M-J. Riccoboni, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome II, p. 72 : l'époux faisant l'éloge de sa femme en un déluge de larmes et de formules magnifiantes est tancé par miss Matheus qui lui demande d'abréger et lui lance : « Vous contez comme une femme. »

pérennisation, comme si des styles venus d'âges révolus refusaient de se voir condamner et congédier. Le prolongement indéfini est une fois de plus érigé en principe moteur d'une littérature hostile au musellement des archétypes.

Mais ce qu'il importe de voir plus que tout, c'est que ces canons sans cesse repris sont d'ordre purement littéraire, et qu'ils ne correspondent à aucun discours social ni politique, celui-ci, s'il existe, apparaissant comme un ajout supplémentaire sans rapport avec l'esthétique elle-même. De même que les modèles des personnages sont issus des romans de Fielding, Rousseau ou Richardson, les romancières n'ont d'autre horizon pour la construction de leur propos que leurs homologues masculins : l'enjeu pour elles n'est pas la place de l'homme dans la société, la recherche d'une nouvelle voie pour traiter des problèmes contemporains, mais l'inscription des ouvrages dans un contexte exclusivement littéraire, cadre définitionnel suffisant duquel elles ne s'écartent pas. On assiste à la formation d'une littérature dont l'ambition est de représenter des existences entièrement sous le contrôle de la littérature des anciens, qui fournit, outre le style et la structure d'ensemble des romans, les notions et concepts adéquats à leur discours. La posture de tous ces ouvrages est celle d'une remémoration fondée sur des signes uniquement extraits de réalités livresques ; l'accès à la problématique axiologique ne s'effectue que par le biais de telles réminiscences. Le conflit entre raison et sensibilité recouvre à la perfection les lignes de fracture entre romans galants et didactiques, il n'est légitimé que par ces oppositions déjà existantes, et ne prétend pas instaurer de nouvelles voies thématiques conçues comme de nouveaux modes de perception du réel. En somme, la littérature de l'immuable ne traite que des thèmes déjà adoubés par la littérature antérieure.

C'est la raison pour laquelle, non seulement les situations auxquelles l'héroïne est confrontée, mais aussi les choix éthiques qu'elle est amenée à faire, s'intègrent à des thèmes spécifiquement romanesques, qui correspondent à des figures déterminées dont la diégèse refuse de s'affranchir. Par exemple, les héroïnes sont systématiquement confrontées à un couple de contraires ennemis, lui-même porteur d'une ramification de dualités : au niveau le plus immédiat, ce couple met face à face la foule et l'isolement, le premier présentant l'attrait de la nouveauté tandis que le second est ancré dans le même ; mais ce couple véhicule des oppositions innombrables qui se retrouvent à divers degrés dans chacune des œuvres considérées. La mondanité est en effet synonyme de rêve, d'imagination, tandis que la solitude est liée au palpable voire au terre-à-terre ; l'un est promesse d'utopie, tandis que le second est toujours quelque peu déceptif. Inès de Castro est victime des « tableaux riants et

magiques »[47] qu'elle imagine de la cour, de son abandon à de « dangereuses chimères » et à des « rêveries romanesques »[48] ; la retraite, elle, est vue dans ce roman comme le renoncement à une partie de l'identité – la tutrice de l'héroïne vit dans le souvenir de ses « triomphes passés » et des « succès de sa jeunesse »[49], mais choisit l'abnégation en éduquant sa petite-fille loin de la société ; ce faisant, elle abdique ses potentialités romanesques et ne vit plus que dans l'ombre d'Inès, dont l'histoire raconte précisément l'accès au statut d'héroïne à travers sa plongée dans le monde ; là encore, les dilemmes sont décrits en termes spécifiquement littéraires. L'isolement peut donc être conçu comme une réduction de la personnalité, un manque d'aspiration à l'accomplissement de soi, bref comme un manque, alors que l'accès à la mondanité est marqué par le développement, l'essor, et la réalisation de soi-même ; cependant, cette réalisation est aussi risque d'*hubris*, d'expansion immodérée de l'individu et de son orgueil : elle est une façon de mettre le moi au centre de la scène, au détriment des guides qui sont censés lui tenir la bride ; on comprend toute l'ambiguïté de cet état qui est à la fois peccamineux et nécessaire à l'accession de l'individu au rang de personnage, bref à l'existence même du roman[50]. C'est le problème soulevé par *Camilla* : l'héroïne doit choisir entre « arrogance triomphante » (« *exulting arrogance* ») et « retrait dans l'insignifiance » (« *bashful insignificance* »[51]), et seul le premier état est compatible avec le statut de protagoniste. Radcliffe résume le conflit par une formule qui oppose « charme » et « vertu » (« *charm* » et « *virtue* »), « passions » et « dignité de l'âme » (« *passions* » et « *dignity of mind* »[52]) : ce qu'elle constate, c'est l'impossibilité du roman à n'être qu'un traité de morale – prise de position anti-richardsonienne ; les deux hypothèses doivent exister conjointement, l'une ne peut réduire l'autre au silence. Ainsi, la traditionnelle association société-péché/solitude-vertu ne recouvre pas entièrement les préoccupations de ces romans, qui sont attentifs à la valeur romanesque de ces notions, et de ce point de vue, la foule est un passage incontournable. Cet arsenal de correspondances, qui pourrait encore être étendu, est typique des ouvrages de l'immobile : il construit un réseau de figures reconduit d'une œuvre à l'autre et qui dessine un patrimoine spécifique à cette littérature. Son existence permet la

---

[47] Madame de Genlis, *Inès de Castro*, *op. cit.*, p. 13.
[48] *Ibid.*, p. 52-53.
[49] *Ibid.*, p. 12.
[50] Cette vision de la cour entachée par la tentation date du XVIIIe siècle et marque une différence avec les nouvelles galantes dont Madame de La Fayette est une représentante ; au XVIIe, la cour est un lieu certes dramatisé, mais familier ; elle n'est pas vecteur de changements ni de dégradation.
[51] F. Burney, *Camilla*, *op. cit.*, p. 357. Le père de l'héroïne la place face à cette alternative en lui rappelant qu'il a dans son éducation recherché un juste milieu ; mais c'est cette décision bancale qui est intenable dans un roman.
[52] A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *op. cit.*, p. 5.

création de motifs qui constituent un réservoir où chaque roman vient puiser ; c'est ainsi que se met en place cette esthétique de la variation déjà remarquée : à partir d'un socle commun de figures, chaque roman apporte un léger décalage, retranscrit la globalité du canevas en l'altérant par touches discrètes.

Même les romans qui mettent en cause et vilipendent le statut de la femme dans la société – Wollstonecraft, Mary Robinson, Riccoboni même, à divers degrés, prennent d'assaut les remparts qui se dressent devant une certaine émancipation de la femme – ne s'écartent pas des schémas littéraires du *novel of sensibility* : les deux romans de Mary Wollstonecraft suivent chacun des deux schémas propres à la narration sentimentaliste, soit le suivi inaltérable de l'héroïne depuis sa naissance jusqu'au terme de son histoire (c'est le cas de *Mary, A Fiction*), soit le commencement *in medias res* et l'intervention de récits enchâssés pour combler les vides de l'histoire et renseigner sur les autres personnages (*The Wrongs of Woman*) ; la caractérisation des héroïnes est tout à fait assimilable à celle des autres romans sentimentalistes, donnant un tableau où le mental déteint sur le physique, par l'entremise de termes conventionnels qui tournent autour de la simplicité de l'apparence, l'importance des émotions (de la compassion à l'imagination en passant par le sentiment religieux), et le bouillonnement interne de pensées complexes propre à l'intelligence intense mais réfrénée des héroïnes du *novel of sensibility*[53] ; de même, le canevas narratif est semblable à celui employé par les autres femmes de lettres, depuis la rencontre avec l'âme sœur jusqu'à la présence indispensable de l'amitié féminine, en passant par la mort des parents, la question de l'obéissance filiale ou celle du mariage forcé[54]. Certes, au beau milieu de toutes ces normes infrangibles, l'attaque contre la dépendance que subissent les femmes du fait de la supériorité institutionnelle du sexe opposé est fondamentale et constitue un apport nouveau : Mary est livrée à un mari haïssable par des parents tout-puissants et sourds à la voix de leur fille, Maria est niée comme mère puisqu'on lui ôte son enfant, niée comme femme puisque successivement trahie par son mari et par son amant, niée comme citoyenne puisque la justice n'écoute pas son plaidoyer. En allant plus loin, il serait même possible de dire que Wollstonecraft ne fait qu'amplifier un désarroi de l'héroïne dont les autres tenants du roman sentimentaliste ont l'intuition et dont ils livrent quelques illustrations : l'amant infidèle de *The Wrongs of Woman* est une version non édulcorée du libertin, l'imposition tyrannique d'un

---

[53] Cf. Mary Wollstonecraft, *Mary and The Wrongs of Woman*, Oxford, Oxford University Press, 1976, p. 5, 10-12, 98-99 ; les mêmes termes reviennent pour décrire Mary et Maria, personnages presque interchangeables et extrêmement proches de leurs consœurs chez Smith, Lennox, ou Riccoboni.

[54] Le *happy end* n'est pas une obligation du roman sentimentaliste, que l'on pense à *The History of David Simple*, à *A Simple Story*, ou à *Histoire de Miss Jenny*.

mari non désiré est un héritage direct de *Clarissa Harlowe*, le thème de la folie qui menace l'héroïne a été abordé dans des romans comme *Cecilia* et *Helen*… On retrouve cette esthétique de la marche dédoublée, même si, ici, ce ne sont pas deux écritures contradictoires qui se font face, mais une forme et un discours. La persistance des structures anciennes s'oppose à la radicalité innovante de conceptions socioculturelles séditieuses.

On peut même dire que les techniques du roman sentimentaliste œuvrent paradoxalement à la constitution de ce discours rebelle : l'émotion est convoquée au profit de la femme, l'exaltation des sentiments met en son centre le destin pathétique de l'être féminin ; le but est comme à l'accoutumée de soulever chez le lecteur une empathie avec les personnages, mais la contextualisation est particulière : le lyrisme sentimental ne s'attache plus aux relations intersubjectives des individus, mais à la mise en contact d'une singularité féminine avec un monde hostile, d'une individualité avec une entité générale qui la broie – cela est particulièrement sensible dans *The Wrongs of Woman*, où les motifs de la claustration de Maria ne sont pas d'emblée expliqués, ce qui transforme cet emprisonnement, dépouillé de tout ancrage dans une circonstance contingente, en symbole d'une lutte inique entre une femme et la société tout entière qui la rejette dans ses marges ; l'ouvrage *Mary, A Fiction* est quant à lui une longue déploration qui enchaîne les malheurs de l'héroïne successivement confrontée à toutes les composantes de la société, qui chacune à son tour lui fait subir une avanie et une défaite. La sollicitation de l'émotion a pour but la prise de conscience d'une oppression, d'une condition marquée par la misère de l'assujettissement aux diktats sociaux. Les écrivaines féministes réutilisent les méthodes traditionnelles mais leur donnent un nouvel objet, ou plutôt les concentrent sur un seul objet – car la prise en compte de la souffrance féminine n'est pas inédite : Radcliffe et Madame de Graffigny donnent elles aussi à voir des héroïnes recluses ou transplantées injustement hors de leur environnement coutumier par la faute d'une autorité masculine invincible. La technique du sermon, héritée notamment de Johnson, et qui se rencontre dans nombre de romans sentimentalistes, sert elle aussi la revendication féministe lorsqu'elle est placée dans la bouche d'une protagoniste : Riccoboni affectionne de telles insertions qui permettent à la fois accusation et exhortation – accusation contre le sexe oppresseur et incitation à la révolte féminine, par exemple dans *Lettres de Milady Juliette Catesby*[55]. Là encore, une technique propre au courant sentimentaliste est utilisée de manière exclusive, avec pour but unique l'appel à une critique des codes sociaux.

---

[55] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III : « Ô ma chère Henriette, les hommes nous regardent comme des êtres placés dans l'Univers pour l'amusement de leurs yeux, pour la récréation de leur esprit, pour servir de jouet à cette espèce d'enfance où les assujettit la fougue de leurs passions,

e. L'ostentation de la maîtrise

Le respect dans l'usage des motifs ressassés à l'envi permet aux romancières de s'assurer une mainmise explicite sur leur sujet. Assener des valeurs infrangibles nécessite une position d'autorité qui se veuille indiscutable. Si bien que les auteures endossent souvent envers et contre tout le rôle du prêcheur qui délivre des vérités authentifiées par la tradition.

La tactique de chaque écrivain est d'assurer un contrôle sur le discours, afin que la voix qui énonce celui-ci passe pour irréfutable, qu'elle encadre le propos avec assez d'autorité pour désamorcer toute contestation. Le narrateur n'apparaît pas seulement comme ce personnage omniscient qui relate les événements dans leur vérité brute, il expose également les enjeux cachés de la narration, il se livre à une sorte d'explication de texte simultanée où chaque élément trouve sa légitimité et se dépouille de sa part d'ombre. Le récit subit une abstraction concomitante à sa relation, il n'en demeure pas au niveau de la seule diégèse, mais est systématiquement pris dans une toile sémantique qui en épuise la substance. Wollstonecraft, dans *Mary, A Fiction*, prolonge chaque évolution du récit, chaque action d'un personnage, par une réflexion qui l'explique, la lie à l'enchaînement des événements, ou répond à une interrogation sur le sens de tel détail : décrivant l'amour d'une femme pour ses chiens, elle ne laisse pas à cette remarque son côté incident, mais lui adjoint une réflexion d'ordre général, qui livre une vérité psychologique en même temps qu'elle correspond à une considération sur le genre en humain pris globalement :

> This fondness for animals was not that kind of *attendrissement* which makes a person take pleasure in providing for the subsistence and comfort of a living creature ; but it proceeded from vanity, it gave her an opportunity of lisping out the prettiest French expressions of ecstatic fondness, in accents that had never been attuned by tenderness[56].

À une conception chrétienne de la solidarité entre êtres vivants et de la charité qui doit présider aux relations entre eux, le narrateur oppose l'égoïsme et la frivolité d'une attitude

---

l'impétuosité de leurs désirs et l'impudente liberté qu'ils se sont réservée de les montrer avec hardiesse et de les satisfaire sans honte. L'art difficile de résister, de vaincre ses penchants, de maîtriser la nature même, fut laissé par eux au sexe qu'ils traitent de faible, qu'ils osent mépriser comme faible. Esclaves de leurs sens, lorsqu'ils paraissent l'être de nos charmes, c'est pour eux qu'ils nous cherchent, qu'ils nous servent ; ils ne considèrent en nous que les plaisirs qu'ils espèrent de goûter par nous. » (p. 68). Pour une rhétorique de l'exhortation, cf. M-J. Riccoboni, *Amélie, op. cit.* : « O femmes, femmes ! ne soyez point faibles, ne soyez point crédules, ne soyez point sensibles ! Craignez, fuyez, détestez ces monstres… » (p. 34).

[56] M. Wollstonecraft, *Mary, A Fiction*, *op. cit.*, p. 3 : « Cet amour pour les animaux ne correspondait pas à l'*attendrissement* qui nous fait prendre plaisir à subvenir aux besoins et au bien-être d'une créature vivante ; il procédait de la vanité, lui donnant l'occasion de zézayer les expressions françaises les plus fleuries pour proclamer un amour dont nulle tendresse ne venait atténuer les transports. »

particulière ; ce faisant, elle installe son personnage sur un plan notionnel générique dans lequel il trouve une place, explique son comportement passé et à venir, et met en évidence l'éloignement de ses idées avec une conception de l'existence justifiée par la religion. Le personnage est dépouillé de son pur caractère individuel pour être replacé dans un système englobant qui fait appel à des notions abstraites (« *attendrissement* », « *vanity* » : ce goût pour les termes abstraits est caractéristique du roman sentimentaliste et s'explique par cette propension à épuiser toutes les significations axiologiques d'une situation particulière). L'exégèse de ce comportement est menée rigoureusement, par une réfutation première que suit l'interprétation correcte : le narrateur endosse les habits du logicien, procède par raisonnements au lieu d'en rester au stade de la narration. Ce faisant, il prétend désamorcer toute interrogation du lecteur sur les causes présidant au cheminement du récit ; celui-ci se voit éclairé aussitôt qu'énoncé.

La fonction d'évitement du questionnement à laquelle s'adonne le narrateur se précise dans une autre technique, si répandue parmi les romans sentimentalistes qu'elle en devient un signe distinctif, à savoir le couple question du lecteur-réponse du narrateur, concrétisé à même le texte. Dans le même passage, Wollstonecraft adopte cette tactique :

> She wondered her husband did not stay at home. She was jealous – why did he not love her, sit by her side, squeeze her hand, and look unutterable things ? Gentle reader, I will tell thee ; they neither of them felt what they could not utter. I will not pretend to say that they always annexed an idea to a word ; but they had none of these feelings which are not easily analyzed[57].

Une énigme, devant laquelle on suppose que le lecteur est susceptible de buter, est résolue par anticipation, et par une mise en scène explicite qui fait apparaître dans le texte lecteur et narrateur, dans un dialogue où le premier interroge et est aussitôt satisfait par le second. Il est intéressant de voir que cette méthode n'est pas nouvelle, mais que les romans sentimentalistes la transforment en en éludant les potentialités subversives : *Jacques le fataliste et son maître* s'ouvre par un dialogue fictif entre auteur et lecteur, mais là où Wollstonecraft n'a pour désir que de se plier aux exigences du lecteur, Diderot s'installe dans une attitude volontairement récalcitrante et refuse de combler les attentes de celui-ci. Il met en cause la validité des questions traditionnelles, la notion même de l'horizon d'attente d'un roman, et finalement ne répond à aucune des demandes supposées. Diderot problématise là où Wollstonecraft obéit,

---

[57] *Ibid.* : « Elle s'étonnait que son mari ne restât pas à la maison. Elle était jalouse : pourquoi ne l'aimait-il pas, ne s'asseyait-il pas à ses côtés, ne lui prenait-il pas la main, et ne laissait-il pas deviner des choses impossibles à formuler ? Cher lecteur, je te le dirai : ni l'un ni l'autre ne ressentait ce qu'il ne pouvait pas formuler. Je ne prétendrai pas qu'ils identifiaient une idée à un mot ; mais ils n'éprouvaient aucune de ces émotions qui sont difficiles à analyser. »

ploie sous la nécessité de rendre l'ensemble du sujet entièrement compréhensible, encadré dans des taxinomies précisément délimitées[58]. L'auteur ne désire pas de ce fait tant éclairer la lanterne d'un lecteur arbitrairement considéré comme peu clairvoyant, que mettre en évidence sa propre mainmise sur une histoire qui repose sur des bases infrangibles et toutes également justifiables.

La même détermination se lit dans la technique consistant à dévoiler au lecteur les suites du récit à venir : non seulement chacune des étapes de celui-ci sera explicitée de fond en comble, mais l'accomplissement en est donné d'emblée, manière de montrer que le cheminement ne se nourrit pas de gratuité mais obéit à un programme, sans laisser aucun champ à l'improvisation. C'est ce que fait Edgeworth dans *Ormond*, qui au seuil du parcours initiatique du héros révèle la finalité de l'histoire :

> Nous pouvons dater de cette époque le début du changement et de l'amélioration de notre héros.
>
> (…) Le biographe qui écrit la vie d'Ormond estime pour son honneur et sa conscience nécessaire de ne rien éluder, mais de tracer d'une main impartiale, non seulement toute amélioration et toute avancée, mais aussi toute déviation et tout mouvement contraire[59].

Non seulement le narrateur affiche le mouvement d'ensemble du récit, qui va dépeindre le polissement d'un être non encore touché par la toute-puissance de la morale, mais il explicite sa méthode d'écriture, en prévenant le lecteur que la narration procédera par avancées suivies de reculs, d'une manière erratique et non uniforme ; de surcroît, il justifie semblable position par le respect de règles touchant à l'honneur et à la conscience. C'est la structure du récit qui est énoncée en sus de l'enjeu majeur, le comment en même temps que le pourquoi. Ce faisant, l'auteur met en évidence son aptitude à maîtriser le matériel romanesque et à le rendre intelligible. Les événements sont censés ne laisser aucune place au fortuit et encore moins à l'incompréhensible, et la voix d'un narrateur assuré de son contrôle sur le matériel qu'il façonne authentifie cette assertion.

---

[58] De multiples exemples de cette pratique sont décelables dans le roman sentimentaliste, où la technique dite de l'« *authorial voice* » est fort courante, ainsi chez Riccoboni, Edgeworth (*Ormond*, ch. III), Burney, Lennox – cf. *The Female Quixote* (VIII, 8, p. 331) où l'auteur intervient pour expliquer au lecteur l'omission d'un passage : « *Nothing very remarkable happen'd during this Journey, so we shall not trouble our Readers with several small Mistakes of Arabella's* » (« Aucun événement remarquable n'intervint au cours du voyage, c'est pourquoi nous n'importunerons pas nos lecteurs avec les quelques petites erreurs d'Arabella »), dit l'auteur, rejoignant une pratique courante de l'époque ; il s'agit toujours de rendre compréhensible au lecteur l'adoption de tel ou tel rythme, ou la pertinence d'une ellipse. Le problème posé par *Northanger Abbey* sera traité bientôt.

[59] M. Edgeworth, *Ormond*, *op. cit.*, p. 40-41 : « *From this period of life, (…) we may date the commencement of our hero's reformation and improvement. (…) his biographer, in writing the life of Ormond, deems it a point of honour and conscience to extenuate nothing ; but to trace, with an impartial hand, not only every improvement and advance, but every deviation or retrograde movement.* »

Auteur, narrateur : la distinction est bien difficile à faire dans cet extrait d'*Ormond*. S'instituant « *biographer* », Edgeworth contourne le problème en mêlant vérité et mensonge et en faisant passer la fiction pour authentique. Wollstonecraft, dans l'exemple précédent, ne sortait pas du rôle de narrateur englobé dans le cours des événements. Cette indécision reflète une hésitation à s'affubler des oripeaux de l'écrivain dans sa composante créatrice. *A priori*, rien ne semble différencier la manière de procéder d'Edgeworth et de Wollstonecraft de celle employée par Fielding en tête de chaque livre de *Tom Jones*, où l'auteur apparaît en personne, la plupart du temps pour exposer ses doctrines et mettre en lumière les principales caractéristiques de son œuvre : ces éclaircissements réguliers paraissent bien équivaloir à l'obstination explicative et à l'emprise volontariste sur le matériau, propre aux romancières de l'immuable. Cependant, le parti pris est absolument inverse : tout d'abord, ce n'est pas la même personne qui prend la parole chez Wollstonecraft et chez Fielding ; le second apparaît comme auteur, s'adressant au lecteur depuis un poste surplombant, détaché de la fiction, méta-textuel ; Wollstonecraft ne fait intervenir que le narrateur, certes omniscient sur les personnages dont il a la charge mais maintenu dans les bornes de la diégèse, sans aucune aspiration à aller au-delà. Si l'on compare Fielding à Edgeworth, le rapprochement est plus aisé, car chacun commente sa méthode et l'énonce en toutes lettres. Mais les deux résultats sont parfaitement opposés : Edgeworth se revendique biographe et met en avant son impartialité ; Fielding au contraire proclame son originalité, affirme le caractère inédit voire exceptionnel de sa démarche, ainsi lorsqu'il se dit « fondateur d'une nouvelle province littéraire »[60] ; et c'est ce qui lui permet de s'adjuger le droit à l'institution de lois (« *laws* »), celles-ci portant bien entendu sur la technique littéraire employée. Fielding renverse le rapport à la littérature en s'érigeant en maître absolu d'une œuvre singulière, en refusant de jauger celle-ci à l'aune des conventions existantes, mais en décidant de créer de nouvelles possibilités créatrices, de fonder un nouveau système. Les romancières sentimentalistes conçoivent leurs interventions dans le cours du récit comme des occasions de rappeler les règles auxquelles elles se soumettent scrupuleusement, et qui deviennent des garanties du bien-fondé de leur démarche ainsi que des preuves de leur faculté à établir une emprise sur leur ouvrage. Dans le premier cas, le viol des conventions est l'acte de naissance de l'écrivain, dans le second, le respect des préceptes est un garde-fou contre l'émancipation de l'œuvre, contre son évasion hors des mains de l'auteur. Les deux partis pris sont donc en tous points inverses, et trouvent un symbole significatif dans la réticence des romancières à apparaître

---

[60] Henry Fielding, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, Paris, Gallimard, 1964, p. 53 ; H. Fielding, *The History of Tom Jones*, *op. cit.*, p. 88 : « *founder of a new province of writing* ».

comme auteurs au sein des œuvres, dans leur repli sur la seule personne du narrateur, enclos dans l'histoire qu'il raconte.

Bien plus, la divergence s'accuse si l'on se penche sur le dialogue entre auteur et lecteur instauré par Fielding. Edgeworth et Wollstonecraft sollicitent leur public en le rassurant, c'est-à-dire en lui soumettant une exégèse exhaustive de la narration : les motivations des personnages sont passées en revue, le texte s'affirme comme l'aperçu total d'une existence, sans omission ni entretien d'un flou concernant un seul détail. Fielding au contraire met au premier plan la notion de liberté (« *liberty* »), qui, si elle est parfois effectivement nommée, traverse continûment le texte en n'étant que suggérée. Cette liberté s'attache certes à l'auteur non tenu à l'observance de règles édictées par une juridiction dans laquelle il ne se reconnaît pas – *Tom Jones* est empli de piques voire d'accusations contre les genres du passé comme la romance ou les poèmes historiques[61] – mais elle touche aussi le lecteur dont on affirme la latitude à l'interprétation. Le propos là encore est diamétralement opposé à celui des romancières sentimentalistes : l'œuvre est désignée comme une porte ouverte à l'imagination, donc comme un espace où le non-dit et le sous-jacent sont préservés. C'est ce que l'écrivain écrit au livre III, lorsqu'il entame une profession de foi adressée au lecteur par l'énoncé suivant : « nous lui offrons dans toutes ces périodes l'occasion d'employer la merveilleuse sagacité qui est la sienne à remplir ces espaces de temps vacants de ses propres conjectures »[62] ; aussitôt après, l'auteur illustre cette thèse par l'incertitude maintenue quant au sens à donner à une réaction de Mr. Allworthy, dont les émotions restent un champ en friche dévolu à l'acuité interprétative ; on saisit là la distance entre une telle indécidabilité et l'épuisement herméneutique que Wollstonecraft faisait subir à son personnage. Pour Fielding, l'ouvrage est le produit de deux imaginations parallèles, celle du créateur et celle du destinataire, qui concourent à la formation d'une œuvre vivant de ses manques ; c'est grâce à la présence de blancs dans le texte que celui-ci acquiert sa plénitude ; le roman n'est pour ainsi dire jamais achevé, chaque conscience qui le traverse le transfigurant. C'est cette accumulation fertile de singularités qui constitue l'objet de Fielding. La défiance vis-à-vis de la licence accordée au public est le socle des romancières sentimentalistes, qui clôturent, enferrent leurs œuvres dans un carcan, avant leur cession à autrui. Deux dimensions antinomiques de l'appréhension de la littérature s'affrontent,

---

[61] Voir à ce sujet les chapitres liminaires des livres I et IV.
[62] H. Fielding, *Histoire de Tom Jones*, *op. cit.*, p. 89 ; H. Fielding, *The History of Tom Jones*, *op. cit.*, p. 121 : « *we give him, at all such seasons, an opportunity of employing that wonderful sagacity, of which he is master, by filling up these vacant spaces of time with his own conjectures* ».

irréconciliables, l'une prônant la liberté comme pierre de touche de l'écriture et de la lecture, l'autre faisant le choix de l'emprise définitive sur un texte rétif à toute colonisation extérieure.

Mais toutes les femmes de lettres de l'époque sont-elles soumises à une vision si archétypale de la littérature ? N'existe-t-il pas des failles dans un ensemble apparemment si bien agencé ? La question recoupe aussi bien celle de l'instance narratrice : l'édification romanesque présuppose-t-elle systématiquement la construction d'un narrateur à l'omnipotence affirmée ? Certaines œuvres, prenant le contre-pied de cette position, ne donnent-elles pas à apercevoir les doutes jetés sur une entité si dominatrice, tels qu'ils apparaîtront, plus tard dans le siècle, sous la plume de George Eliot par exemple ? Cette femme met en effet le narrateur en état d'inconfort, refusant d'immerger la diégèse sous une frénésie d'abstraction qui en assène le sens sans y mêler nulle latitude herméneutique et préférant une esthétique virevoltante qui ne s'attarde sur aucun détail, cela afin de ne pas flanquer chaque élément d'une rationalisation obtenue grâce à l'intervention d'un exégète insoupçonnable.

2. Les deux courants rivaux

Walter Scott distinguait parmi ses immédiats prédécesseurs féminins les tenants d'une fiction sentimentale (*sentimental* ou *romantic*) d'un côté, de l'autre un type fondé par Maria Edgeworth et Jane Austen, nouveau sous-genre tenté par un rapprochement avec la vie ordinaire, peuplé de personnages que le lecteur pouvait reconnaître. Déjà à l'époque, Austen faisait figure d'intruse dans la communauté littéraire féminine. Si la distinction de Scott fait ressortir ce caractère exceptionnel de l'auteur, elle ne rend pas justice à celui-ci en ne relevant pas la complexité de la distorsion qu'Austen fait subir au genre qu'elle reprend. De plus, en se cantonnant à la littérature britannique, Scott se ferme aux comparaisons possibles avec les femmes de lettres européennes, et passe sous silence l'existence d'un troisième courant, qui, s'il n'est pas pléthorique, permet de faire surgir des points de rupture supplémentaires.

a. L'antagoniste : Madame de Staël ou l'ébauche d'une contestation

En réalité, un courant contradictoire de celui étudié existe bien concomitamment à l'apogée du roman sentimentaliste, à savoir ce qu'il est convenu d'appeler le romantisme naissant, dont Madame de Staël est l'un des quelques exemples féminins. *Corinne ou l'Italie*, *Delphine*, arborent des traits incompatibles avec ceux du roman sentimentaliste traditionnel :

certes, la tendance à l'abstraction romancée est permanente, et en cela, *Corinne ou l'Italie* reprend des méthodes déjà rencontrées, ainsi que le met en évidence son titre, où l'héroïne est mise en perspective avec un pays, comme pour laisser présager un roman-traité sur celui-ci ; traité sur l'art et la création artistique aussi, les discussions sur l'ordonnancement d'un poème, sur les rapports entre littérature et réalité, étant légion. En outre, le duo amoureux est respecté, ainsi que la présence de personnages reconnaissables comme la rivale et le confident. Autant d'éléments qui rapprochent l'esthétique staëlienne de celle du roman sentimentaliste. En revanche, nombre de caractères contradictoires les éloignent l'une de l'autre, dont deux, particulièrement fondamentaux, peuvent être retenus.

Le premier concerne le statut de l'héroïne : celle-ci n'est plus amenée par l'emploi de stéréotypes, n'est plus abordée sous le souvenir de ses consœurs antérieures dans le moule desquelles elle est censée se fondre. Au contraire, tout est mis en œuvre pour révoquer l'image toute faite d'une héroïne parée d'attributs inaltérables, et est accentuée l'impermanence de la femme, sa malléabilité, ce qui ouvre le chemin à deux axes divergents, l'un qui nimbe l'être féminin d'un mystère dû à ses incessantes variations, l'autre qui met en relief sa fragilité et sa propension à devenir le jouet docile des desiderata masculins ; cette double image de la femme en donne un portrait complexe, à la fois replié sur les ondulations internes d'un personnage dont les raisons demeurent énigmatiques et en proie à des tourments impossibles à résumer en dilemmes manichéens (l'opposition entre raison et sentiment est obsolète), et attentif aux relations qui l'unissent au sexe fort, accouchant d'un tableau complexe où la dépendance n'est plus seulement institutionnelle mais inscrite au cœur de la personnalité féminine, Corinne intériorisant la volonté d'Oswald au point de renoncer à elle-même. Madame de Staël refuse de restreindre la description de son héroïne au simple apparat accoutumé de ses homologues sentimentalistes, même si des vestiges de celui-ci se laissent encore surprendre (l'équivalence entre âme et « physionomie », la prégnance de qualités comme la « timidité », le maintien « noble » ou « modeste », l'« admiration »[63] qu'elle suscite…) ; de nouveaux procédés descriptifs sont employés, qui mettent en valeur notamment les associations et le rapprochement entre art et réalité (Corinne est ainsi comparée à « la Sybille du Dominiquin » et à « une prêtresse d'Apollon »[64]) ; bref, l'imagerie traditionnelle de la femme est rénovée, dépouillée des oripeaux qui l'enferraient dans des qualités immuables, et aboutit à la déstructuration du stéréotype, produit d'une nouvelle mise en perspective de l'héroïne, non plus ramenée à des schémas antérieurs, mais livrée au risque

---

[63] Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 52.
[64] *Ibid*.

de représentations non encore abordées dans la littérature. C'est la conception de la femme par l'entremise de sa projection dans le roman qui est modifiée[65].

En outre, Germaine de Staël donne à voir une héroïne en quête d'elle-même, et s'agrège ainsi à la classe du *Bildungsroman* dont on a souligné la distance avec les romans de l'immuable : l'identité de Corinne n'est pas donnée d'emblée, ne perpétue pas des schémas intemporels, elle se construit au fil de la narration, au risque de ne pas s'achever ou de déboucher sur un échec, comme la fin du récit le laisse supposer, puisque le personnage y est déchiré entre son don artistique et son amour pour Oswald qui l'oblige à nier ses talents et plus largement sa force vitale, son effervescence intérieure. L'identité féminine elle-même apparaît singulièrement déstructurée, du moins encore à bâtir, et non pas décidée dès le seuil du roman. Alors que les héroïnes de Burney sont modelées par les conventions d'une société et condamnées dès lors qu'elles font un pas en dehors du chemin qui leur est tracé, les héroïnes de Madame de Staël ne sont pas tenues dans les fers d'une loi si rigide, et leurs égarements sont le prix à payer pour la constitution de leur moi intime. Dans le premier cas, la faiblesse de caractérisation individuelle est la qualité la plus précieuse des héroïnes, dans l'autre, cette même caractérisation est le trésor promis au bout de la quête. La perspective est singulièrement inversée. Enfin, l'héroïne de Madame de Staël est porteuse d'un idéal, celui de l'expression artistique, par lequel elle affirme son individualité tout en contribuant à créer de nouveaux universaux ; elle est en cela héritière de Suzanne Simonin, non d'Evelina ni de Belinda, qui se contentent de regarder passer le monde et de s'y conformer, coquilles vides peuplées de valeurs venues de l'extérieur[66]. Notons que l'alliance d'une héroïne avec un idéal trouvera des prolongements dans la production féminine ultérieure, que l'on pense aux héroïnes de Charlotte Brontë (Jane Eyre dans le roman du même nom, Frances Henri dans *The Professor*) ou à celles de George Eliot (Dorothea Brooke dans *Middlemarch*). Les femmes de lettres sembleraient ainsi héritières du romantisme plus que d'Austen et de Madame d'Épinay.

Le deuxième élément essentiel qui écarte *Corinne* de la classe des romans sentimentalistes concerne la catégorisation du roman. La notion d'abstraction romancée qui a

---

[65] Julia Kavanagh, citée par P. Séjourné (*op. cit.*, p. 359), note également que le rapport de l'héroïne à la société se retourne entre les romans de Burney et ceux de Madame de Staël : chez Burney, « le monde a raison, toujours raison » (« *The world is right, always right* »), et l'héroïne ne peut que se repentir d'en franchir les limites étroites (« *narrow limits* ») ; chez Madame de Staël, la société exige le sacrifice de l'héroïne et ses lois s'apparentent à des fers.

[66] Selon Alistair M. Duckworth (*The Improvement of the Estate*, Londres, John Hopkins Press, 1971), la nouveauté des héroïnes du XIXe est de ne pas trouver l'accomplissement dans les limites de leur société, contrairement aux héroïnes du XVIIIe qui n'outrepassent pas leur cercle social.

servi à définir les romans de l'immuable provient de la perméabilité possible entre les genres du roman et du traité : la rhétorique du second participe à la constitution du premier, et les deux genres s'épaulent dans la recherche d'une classification rigoureuse de la réalité. Mais cette corrélation inter-générique était bien la seule impureté que les romans sentimentalistes admettaient au sein de la narration romanesque. Madame de Staël, à l'inverse, accueille dans son œuvre les influences de nombreux genres adjacents : le traité est le premier d'entre eux, comme on l'a remarqué, mais il ne possède plus la résonance morale qui était la sienne dans les romans de l'immuable ; sa visée est socio-politique (il s'agit de faire découvrir une nation, et pour ce faire l'auteure recourt aussi bien à la description topographique, comme lors de l'excursion au Vésuve, qu'à l'analyse politique, ainsi lorsqu'il est question du gouvernement vénitien, ou qu'à l'observation sociologique, le livre VI de l'ouvrage s'intitulant justement « Les mœurs et le caractère des Italiens ») et esthétique (l'art y est envisagé sous tous les angles, à travers toutes ses déclinaisons, et suscite une panoplie de réflexions à la fois descriptives et engagées). Mais d'autres genres se mêlent à ce duo, au premier rang desquels la poésie : l'écriture du roman se rapproche souvent d'une prose poétique, les images sont légion, et à l'intérieur du récit sont intercalés des moments dévolus à la récitation de poèmes – ainsi lors des deux improvisations de l'héroïne et lors de la lecture finale de ses œuvres. Il est intéressant de remarquer que Madame de Staël joue sur la confusion qui résulte de cet entrecroisement des genres, puisqu'elle livre transformés en prose des poèmes censés avoir été versifiés ; dans cet empiètement d'une écriture sur l'autre se lit l'un des enjeux du roman, qui est d'aboutir à un mariage des genres littéraires, à une alliance qui préserve la spécificité de chacun d'eux tout en faisant ressortir leur proximité, en en faisant les branches d'une même souche esthétique. Le brassage est au cœur du dispositif mis en place par Madame de Staël, ce que confirme la présence d'autres genres littéraires comme le dialogue philosophique ou débat d'idées[67], ou comme le théâtre[68]. Le risque de la confusion n'avait jamais été pris par les romans sentimentalistes, soucieux du maintien de distinctions claires, de l'édification de barrières infranchissables[69]. Avec Madame de Staël, le roman féminin gagne en ouverture ce qu'il perd en rigueur scientifique. L'instance narratrice se voit même contester son omnipotence face à l'indécidabilité hétéroclite du réel, à son caractère insaisissable, au

---

[67] Un long exemple en est donné en VII, 1, p. 173-192.
[68] Cf. la représentation de *Roméo et Juliette*, p. 194-200.
[69] Une seule exception est envisageable, celle d'Ann Radcliffe qui insère des poésies dans le cours de ses romans, mais celles-ci, loin de constituer une quelconque impertinence au sein d'un genre donné, sont davantage les prolongements naturels du lyrisme élégiaque propre à l'écrivain et les marqueurs de la sensibilité de l'héroïne qui en est le plus souvent l'auteur.

brouillage des catégories ; l'abstraction n'est plus un mode adéquat de définition de la réalité, celle-ci échappe à tout contrôle absolu, à tout dirigisme extérieur. Seule sa transposition dans les diverses formes artistiques peut espérer en donner un aperçu. La dernière phrase du roman est à cet égard significative, le narrateur renonçant à livrer un jugement sur la clôture de l'histoire[70] : ce refus de trancher, qui laisse toute décision en suspens, est inenvisageable dans les romans sentimentalistes, et souligne la distance que Madame de Staël établit avec eux.

Cependant, l'opposition entre roman sentimental et romantisme naissant n'est pas absolue, ou pas pleinement satisfaisante : d'autres ouvrages considérés comme romantiques, ou qui du moins partagent avec cette école divers thèmes et préoccupations, ne sont pas assimilables à *Corinne*. Un roman comme *Valérie*, de Barbara Juliane von Krüdener, revendique sa filiation avec *Atala* de Chateaubriand dont il reprend le mépris envers l'événement et l'accent mis sur le paysage émotionnel[71], accorde de longs développements à la mélancolie, dont meurt son personnage principal[72], rappelle même le roman de Madame de Staël dans la description de son héroïne – la scène de la danse du schall, qui donne lieu à un déluge de comparaisons picturales et de références à Shakespeare, rappelle évidemment les performances chorégraphiques et théâtrales de Corinne – mais suit à la lettre les codes du roman épistolaire le plus respectueux des traditions et adopte la règle propre au roman sentimentaliste du style bifide, où les généralisations rationnelles et les épanchements de la sensibilité sont mis en contraste sans continuité[73]. La réflexion sur la forme romanesque ne donne lieu à aucune contestation manifeste, il y a au contraire volonté de se fondre dans une configuration déjà prête.

Avec Madame de Staël s'affirme un romanesque affranchi des normes sentimentalistes et appelé à prendre de l'importance au fil du temps : George Eliot, les sœurs Brontë, sont héritières de ce questionnement nouveau autour de l'être féminin et de sa figuration littéraire. Selon Gilbert et Gubar, avec les Brontë et Mary Shelley, le roman de femmes passe à une orientation « gothico-satanique » (« *gothic/Satanic mode* ») où dominent les échappées monstrueuses qui dénoncent la sujétion féminine, avant que George Eliot et Emily Dickinson

---

[70] *Ibid.*, p. 587 : parlant du héros, le narrateur renonce à percer à jour ses états d'âme secrets, et ne désire « ni le blâmer, ni l'absoudre ».
[71] Barbara Juliane von Krüdener, *Valérie*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 22 : « il n'y a pas d'événements qui fassent ressortir les situations (…) ; tout est renfermé dans un seul développement ». À comparer avec la préface d'*Atala*.
[72] *Ibid.*, p. 135 : « Je suis comme ces sources cachées et ignorées, qui ne désaltéreront personne, et qui ne donneront que de la mélancolie ; je porte en moi un principe qui me dévore, et l'on passe à côté de moi sans me comprendre, et je ne suis bon à rien, Ernest. »
[73] Significativement, l'héroïne est une fervente admiratrice de *Clarissa*, dont elle demande la lecture à Gustave (*Ibid.*, p. 128).

ne renoncent à cette tendance insidieuse dans laquelle la vulnérabilité de la femme arrachée au « soleil patriarcal » (« *patriarchal sun* ») est exagérée[74].

b. Le courant transversal : Jane Austen et Madame d'Épinay

Une telle répartition a l'avantage de la simplicité ; ne laisse-t-elle cependant pas transparaître des failles ? Certaines œuvres n'ont semble-t-il leur place ni dans une classe ni dans l'autre, car elles empruntent des critères aux deux à la fois. C'est le cas de deux femmes de lettres en particulier, Jane Austen et Madame d'Épinay, héritières et exploratrices, garantes d'une certaine tradition en même temps que prudentes contestataires. En effet, il a été constaté leur proximité avec plusieurs des préoccupations du roman de l'immuable, leur positionnement au sein d'une toile aux fils serrés qui poursuit une lignée issue du passé. Mais il est tout autant possible de relever des traits qui ne cadrent pas avec cette spirale, et qui mettent ces deux auteures sur le même plan que le courant dont Madame de Staël est l'une des premières représentantes. Ce double rapport d'inclusion et de distance infranchissable marque les œuvres d'Austen et de Madame d'Épinay, et permet peut-être d'élaborer la définition d'une troisième voie, d'un troisième courant, inabouti, avorté, en tout cas en marge des canons institutionnalisés.

Il est ardu de dénier à Austen et Madame d'Épinay une appartenance à une tradition : toutes deux œuvrent sous la férule de lois infrangibles. *Novel of sensibility* pour la première, autobiographie romancée pour la seconde, ce qui suffit à faire supposer une proximité *a priori*, l'autofiction étant l'occasion pour bien des auteurs de revêtir les oripeaux d'une héroïne sentimentale en proie aux persécutions – il suffit de penser à Wollstonecraft. De fait, le roman de Louise d'Épinay respecte toutes les étapes qui jalonnent le parcours de douleur d'une héroïne sensible, depuis la mort initiale du père qui la confronte à sa propre impuissance, jusqu'à la conclusion d'un mauvais mariage, en passant par les ennuis pécuniaires et l'hostilité d'une société incapable de comprendre les tourments du personnage principal. Austen et Madame d'Épinay travaillent à l'intérieur de normes bien établies ; mais c'est précisément autour de la notion de genre que s'articulent les préoccupations premières de ces deux auteures, car, si elles se fondent à première vue sur eux, elles les contestent également, tantôt discrètement, tantôt violemment, se rebiffent contre cet étendard générique censé gouverner l'œuvre littéraire. L'histoire littéraire est constituée de ces remises en cause périodiques, mais dans l'œuvre de ces deux femmes de lettres semble résider une aberration,

---

[74] S. M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, p. 101-102.

car l'on n'y discerne ni benoîte adhésion, ni franche mise en marge de la communauté générique. On n'assiste pas à un démantèlement du roman sentimentaliste ; dès lors, il faut préciser quelle est l'attitude des deux femmes de lettres à l'égard de cette forme : désirent-elles l'enrichir par l'adjonction de « possibilités qu'elle contenait mais qui étaient restées jusque-là inaperçues », ou par la découverte de « nouvelles manières de combiner des traditions antérieures, ou de nouvelles manières d'adapter une tradition à la situation changeante du monde »[75] qui les entoure ? Et, en tous les cas, leur entreprise débouche-t-elle sur une réussite ou sur un échec, un inachèvement ?

Le simple fait que les deux écrivains optent pour le rattachement à une lignée littéraire définie les différencie de Madame de Staël : reprendre les codes d'un genre, c'est supposer une communauté primordiale, supérieure à tous les antagonismes, c'est établir une passerelle entre des ouvrages singuliers qui se conçoivent comme parties d'un même ensemble, bref c'est postuler une sociabilité qui s'incarne de la manière la plus évidente dans la figure dominante de la conversation mondaine, alors que *Corinne* et *Delphine* se fondent sur la remise en cause d'un tel postulat, et explorent l'incommunicabilité, la marginalisation de l'individu qui s'écarte des codes édictés, ce qui aboutit à cette désagrégation de la forme romanesque[76]. Austen et Madame d'Épinay privilégient l'ancrage dans un ciment littéraire incarné dans un type de roman précis, Madame de Staël joue sur la malléabilité de la forme romanesque pour ériger une barrière entre son œuvre et celles qui l'ont précédée. Austen et Madame d'Épinay mettent en pratique ce que l'on pourrait nommer une émancipation générique contrôlée, qui prend deux voies différentes selon l'œuvre considérée, mais qui repose sur le même postulat, ou plutôt le même constat, celui d'une insatisfaction. Austen comme Madame d'Épinay ne peut accepter la prétention totalisatrice du roman sentimentaliste, n'y voit qu'une imposture dans le sens où non seulement ce type de littérature échoue à rendre compte de la diversité du réel, mais aussi frôle la duperie en ce qu'il s'érige en vecteur de valeurs universelles non questionnées, projetées au cœur d'un ouvrage sans avoir passé l'épreuve de la contradiction. L'entreprise principale de ces deux auteures consiste en une controverse avec la suprématie générique du roman sentimentaliste. En même temps, cette entreprise ne débouche pas sur un bannissement de ce genre, qui se perpétue au sein des œuvres, mettant ainsi l'accent sur le conflit entre manières d'écrire et manières de concevoir

---

[75] Robert Scholes, « Les modes de la fiction », *in* Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 78.

[76] Notons cependant que l'un des personnages austeniens a été comparé à Corinne : A. M. Duckworth (*op. cit.*, p. 105-106) voit dans Marianne l'anticipation des héroïnes du XIXe siècle, qui ne trouvent pas leur accomplissement dans les limites de leur société.

l'ordonnancement romanesque qui en constitue le centre. Pour ce faire, Austen recourt à la confrontation ouverte entre excès lyrique et prosaïsme brutal, tandis que Louise d'Épinay met en avant le mélange des genres.

c. Madame d'Épinay ou le respect chancelant

Fidélités de Madame d'Épinay au roman sentimental

Madame d'Épinay se rattache au genre fluctuant de l'autofiction, qui, contrairement à l'autobiographie qu'une définition rousseauiste assimile au récit sincère de l'existence d'un individu, permet certaines latitudes et transgressions dans la retranscription de la réalité. En outre, Madame d'Épinay opte pour une narration épistolaire, choix surprenant pour un type littéraire, l'autofiction, habituellement coutumier de la première ou de la troisième personne ; la lettre présente cette caractéristique de n'être pas liée à un genre particulier, ayant aussi bien servi au roman sociologique que sentimentaliste ou galant, comme si sa forme lui permettait d'être réceptive à la variété stylistique, de revêtir divers costumes. Enfin, à de nombreuses reprises sinon continûment, le lecteur a l'impression de se trouver face à un texte hybride rétif à toute dénomination. Le qualifier d'autofiction apparaît rapidement comme une tentative maladroite et insuffisante pour encadrer sous une classification reconnue une œuvre qui emprunte à bien plus qu'à un seul genre. Or, au-delà de la question relative à la désignation de cet ouvrage, se pose celle de l'intérêt du recours de l'auteure à diverses catégories littéraires habituellement distinctes. Que signifie ce brassage parfois embrouillé de types différents ? Madame d'Épinay poursuit-elle un objectif précis, ou passe-t-elle d'un genre à l'autre au gré de ses besoins, en fonction des impératifs de son récit et de son sujet ? Le travail sur l'écrit est trop visible pour être vain : Madame d'Épinay prend perpétuellement le soin de mettre en évidence les apparents errements de son écriture, comme si elle faisait pénétrer son lecteur dans les coulisses de la création, de l'œuvre en train de se faire. Dès lors, le mélange des genres qui préside à de nombreux passages sinon à l'ensemble de l'ouvrage est revêtu d'une importance particulière. Renvoie-t-il avant tout à une métaphore de la recherche d'un style nouveau-né de la mise en rapport de phénomènes anciens ? La juxtaposition, le brassage, l'absence de résolution en une écriture univoque, signifient-ils l'échec d'une rénovation littéraire dont *Histoire de Madame de Montbrillant* serait l'avortement porté aux yeux de tous ?

L'emprunt le plus évident fait par Madame d'Épinay à la tradition concerne la reprise du roman sentimental, auquel vient s'adjoindre la particularité épistolaire que les *Lettres*

portugaises ont popularisée et qu'ont mise en pratique aussi bien Madame de Villedieu (*Le portefeuille*) que Madame de Graffigny (*Lettres d'une Péruvienne*), Marie-Jeanne Riccoboni (*Histoire de Miss Jenny*, *Lettres de Milord Rivers*), ou Rousseau (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*) ; *La religieuse* de Diderot de même s'achève par une correspondance entre plusieurs personnages du roman[77]. Il ne s'agit donc pas pour la romancière d'élaborer une technique nouvelle qui inventerait des formes inédites. Même la diversité des épistoliers ne constitue pas une innovation : certes, la production de l'époque est dominée par le narrateur unique ou du moins par la concentration des narrateurs en un nombre réduit de protagonistes, mais Rousseau a déjà élargi le nombre des rédacteurs fictifs et a commencé à en exploiter la richesse. À l'origine du roman de Madame d'Épinay, on trouve donc une volonté de s'ancrer dans des formes légitimées par la tradition, de profiter certes des nouvelles catégories apparues depuis la fin du XVIIe siècle, mais pas d'en mettre à jour de supplémentaires. L'intervention de Madame d'Épinay dans la création littéraire se situe à un autre niveau, que l'on peut grossièrement qualifier d'intermédiaire puisqu'il consiste en une mise en perspective des genres à disposition, sans que leur mélange devienne à aucun moment fusion. On pourrait soulever à propos de cette hypothèse une objection consistant à dire que le mélange des genres existe avant Madame d'Épinay, notamment sous la plume de Rousseau insérant au sein du récit d'un amour impossible la description d'une utopie et perturbant par là même la linéarité du roman par une pause philosophique[78]. L'originalité de Madame d'Épinay consiste dans la systématisation du procédé, mais aussi dans son caractère volontairement imparfait, les genres entrant en concurrence plus qu'ils ne cherchent à créer un tout harmonieux : la description de la maison Wolmar chez Rousseau possédait un intérêt romanesque, celui de mettre en parallèle une passion ne reposant que sur l'exaltation des sentiments avec la vision d'une existence orientée sur la satisfaction des besoins d'une collectivité restreinte, le consentement à la finitude des aspirations humaines. Chez Madame d'Épinay, la confrontation des genres aboutit à un morcellement de l'écriture, à une dispersion apparente du sens, voire à un style bancal qui semble hésiter entre plusieurs directions sans jamais décider de la voie à suivre. Là où chez Rousseau la diversité des genres crée un sens unique, contribue à

---

[77] Pour un tableau détaillé de la situation du roman épistolaire en France au siècle des Lumières, voir L. Versini, *op. cit.*, p. 60 à 99 notamment ; l'auteur y étudie la tradition moralisante du roman épistolaire et suit son évolution au fil des ans, la voix unique cédant peu à peu devant la formule incluant les réponses, avant que la polyphonie ne prenne la première place. Versini note que le roman épistolaire s'éteint rapidement avec l'arrivée du romantisme, qui fait succéder l'incommunicabilité à la sociabilité.

[78] Selon Philippe Gasparini (*Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004), ce sont les années 1670-1690 qui sont les plus propices au mélange des genres (romans, lettres, récits de voyage, Mémoires).

l'équilibre de la narration et à la clarté du projet romanesque et philosophique, cette même diversité est essentiellement perturbatrice dans l'histoire d'Émilie de Gondrecourt. Faiblesse de l'artiste ? Il semble plutôt que la notion de genre, d'héritage littéraire, d'écriture personnelle, soit bien plus problématique pour Madame d'Épinay et que ce soient les problèmes nés de la reprise de types connus que la romancière couche sur le papier et transmette à son lecteur.

La structure de l'œuvre correspond à celle du roman sentimentaliste, légèrement complexifiée au sens où elle est jalonnée par une trilogie d'intrigues amoureuses[79]. La première partie du roman décrit les origines du mariage de l'héroïne avec Monsieur de Montbrillant et la cruelle déception qui s'ensuit. L'ensemble de ce mouvement reprend des scènes et des motifs caractéristiques. L'histoire se développe selon un canevas éprouvé qui passe en revue l'ensemble des motifs que le lecteur s'attend à rencontrer. L'héroïne rencontre celui qui lui fait découvrir l'amour en lui déclarant sa flamme par l'intermédiaire de lettres pleines d'émotion où se retrouvent tous les stéréotypes du roman sentimental, notamment son lexique : Montbrillant exprime un « aveu », proclame ses « sentiments », revendique la « violence » d'une « passion » et en appelle à l'héroïne pour décider de son sort, à savoir ce choix entre « la mort ou la vie » sur lequel se referme la première lettre de l'amant ; par la suite, l'amour est sanctifié par un serment lui aussi traditionnel[80]. En même temps, la rencontre avec l'amant représente la première menace pesant sur la vertu de l'héroïne : l'amour est associé au « crime » et l'héroïne doit être choquée d'une déclaration conçue comme un attentat à sa pureté. Enfin, la figure des parents oppresseurs et hostiles au bonheur de leurs enfants est convoquée, le père de Montbrillant semblant s'ingénier à séparer les deux jeunes gens. Après cette situation de départ, l'intrigue se déploie selon tous les codes traditionnels du roman sentimental, depuis la description de l'éveil de l'héroïne à l'amour jusqu'au mariage final, en passant par l'opposition active de la famille, la multiplication des obstacles sur le chemin de l'union (figure de la tante monstrueuse, réclusion et solitude de l'héroïne, séparation provisoire des amants), la culpabilité ressentie par l'héroïne qui pour la première fois conteste les arrêts de ceux qui la gouvernent, la préservation de l'angélisme initial, ou encore l'échappatoire que constitue la présence d'une confidente, Mademoiselle de Beaufort, alliée indispensable de l'héroïne dont elle recueille les états d'âme en même temps qu'elle est un dérivatif à une douleur envahissante.

---

[79] On nommera celles-ci épisode Montbrillant, épisode Formeuse, et épisode Volx.
[80] *Montbrillant*, p. 58-60.

Le motif de l'intrigue amoureuse est répété lors de l'épisode Formeuse, où de nouveau les sentiments dominent l'écriture, exprimés selon le plus strict respect des normes sentimentalistes. Que l'on considère cette suite de lettres entre les amants, duo amoureux qui occupe un temps l'intégralité de l'espace narratif : y foisonnent les apostrophes à l'aimé absent, interpellé à la deuxième personne du singulier, la rhétorique de la plainte, le ressassement du désespoir causé par la séparation mais aussi la persistance évanescente de l'autre malgré son absence effective grâce à la seule force de l'esprit amoureux qui peuple le vide de la présence de l'amant :

> Tu crois être absent peut-être ? Ah ! cher ami, tu te trompes ; tu ne m'as pas quittée. Je t'ai vu partout ; je t'ai senti près de moi. Tu m'as pris la main, tu me l'as serrée ; mon cœur a palpité… Pourquoi cette illusion ne peut-elle pas durer jusqu'à ton retour ?…[81]

L'auteure recourt aussi à l'opposition incontournable entre « raison » et « passion », la première étant impuissante devant le pouvoir dangereux de l'autre, et construit musicalement l'échange en un canon où les images se répondent en miroir d'une lettre à l'autre : chaque épistolier donne à l'autre des noms laudatifs qui sont autant d'incarnations de l'absent, tels que « mon adorable amie » ou « mon tendre ami », répétés à l'envi à longueur de lettres, « ma divinité suprême », « chère âme de ma vie », ou des périphrases comme « celle que mon âme adore uniquement, celle qu'elle cherche, celle qu'elle appelle, celle qui lui cause de si tendres et si vives émotions », où l'on retrouve ce motif de la fausse rectification comme manière de jouir du foisonnement des termes affectifs ; de même, des thèmes se répercutent en écho d'une missive à l'autre et créent un effet de symétrie où les personnages s'unissent voire se confondent : l'interrogation oratoire d'Émilie « Où es-tu ? » est reprise par Formeuse (« où êtes-vous ? »), avant d'être encore répétée par l'héroïne (« Où es-tu pour jouir de ce beau spectacle ? ») ; l'absorption dans le souvenir de l'autre est réverbéré d'une lettre à l'autre, la phrase d'Émilie « je ne veux pas être un seul moment sans penser à toi » étant reprise par « Oui, toi seule, chère âme de ma vie, remplis toutes les facultés de mon être. Je ne pense et n'agis que pour toi. »[82] Déluge de traits propres au roman sentimental qu'une première expérience ratée n'a pas rendus caducs.

La troisième intrigue confirme l'ancrage sentimentaliste du roman en reprenant nombre de clichés, comme le malentendu entre amants, l'échange secret de lettres, la rivalité entre prétendants, le duel… Enfin, le roman sentimental reparaît à la fin de l'ouvrage, lors de

---

[81] *Ibid.*, p. 457.
[82] *Ibid.*, p. 457-463 pour toutes les citations.

l'ultime séparation entre Émilie et Volx, où l'héroïne anticipe sa fin prochaine, toute la fin de l'intrigue étant vue comme le présage d'un fatal trépas ; tous les personnages entourent comme un chœur douloureux l'héroïne sanctifiée par la résignation, de la même façon que Clarissa et Julie apparaissaient en gloire au sein d'un groupe éploré à la fin des romans de Richardson et de Rousseau. Madame d'Épinay ne renonce jamais au style du roman sentimental, elle en laisse tout le temps subsister des traces ou même le hisse résolument au premier plan. Elle ne jette pas l'anathème sur un genre usé, n'opère pas de prise de distance résolue par rapport à lui et ne l'évince pas définitivement, le fait intervenir dans les trois intrigues principales auxquelles il confère sa tonalité, faite d'excès dans le traitement des mouvements de l'âme et à travers des protagonistes aux comportements codifiés et attendus : en Montbrillant, Formeuse et Volx, on reconnaît les trois figures essentielles du personnage masculin dans le roman sentimental, le mari volage, l'amant infidèle et l'amant idéal.

Il est évident qu'au sein de cette macrostructure, de multiples détails constituent des réminiscences du roman sentimentaliste, depuis l'importance de la figure maternelle couplée à son inefficacité dans la protection de l'héroïne – qui rappelle son impuissance dans les romans gothiques tels que ceux de Radcliffe – jusqu'aux malentendus entre amants en passant par les affrontements entre une héroïne livrée à elle-même et un entourage maléfique.

Autre emprunt fidèle au roman sentimentaliste, celui qui concerne l'instance narrative. Le roman épistolaire *a priori* n'offre pas les mêmes possibilités que le narrateur extradiégétique omniscient : la pluralité des voix proscrit tout regard en surplomb, toute vision extérieure impartiale et organisatrice. Or, Madame d'Épinay résout le problème en conférant à l'un de ses personnages, le marquis de Lisieux, le double statut d'acteur-épistolier et de narrateur ; régulièrement, Lisieux interrompt l'échange de lettres pour compléter les blancs du récit (ainsi à la fin de l'enfance d'Émilie, où il communique l'essentiel de l'intervalle de trois ans vierge de lettres), inévitables dans le roman épistolaire. Est réintroduite la mainmise du narrateur sur son récit, son contrôle sur un roman qui ne doit pas laisser place à l'incertain mais rendre tout compréhensible ; Madame d'Épinay reprend la traditionnelle opposition entre les personnages, et notamment l'héroïne, en proie aux affres d'une existence où la connaissance immédiate du monde est impossible, et le narrateur omniscient qui livre au lecteur une image claire et exhaustive de cette réalité. Madame d'Épinay souligne la reconstruction qui a présidé au recueil constituant l'histoire d'Émilie, le fait que celle-ci n'est livrée qu'après-coup et non simultanément à son avènement, ce que

laissent croire habituellement ces échanges de lettres qui miment une action contemporaine[83]. Ainsi, Monsieur de Lisieux explique d'emblée son projet et sa méthode, révèle la technique de composition qui soutient l'ensemble du roman, rejoignant par là la propension programmatique propre à certaines interventions du narrateur : il annonce d'emblée le destin final d'Émilie, « femme malheureuse »[84] dont on apprend la mort dès le début de l'ouvrage, et se présente comme le collecteur des lettres par lesquelles son existence est dépeinte. De même, ce narrateur oriente le jugement du lecteur et lui indique des pistes d'investigation du sens : le Père *** est présenté comme fourbe avant que sa duplicité ne devienne évidente à la lecture de ses lettres, et le caractère de Madame de Gondrecourt, mélange de faiblesse devant le monde, de rigueur morale, et d'amour maternel, est rendu explicite d'emblée, comme s'il ne fallait pas faire confiance à la seule correspondance qui aurait tendance à dissoudre la signification sous la dispersion des intervenants et l'éparpillement des faits. Une instance unificatrice rend visibles les mécanismes sous-jacents à l'action : le rôle de Lisieux est de porter au jour la machinerie du roman, les motifs qui le déterminent, bref de dépasser le niveau purement romanesque pour plonger sous la surface de l'événement et pénétrer les enjeux normalement tenus cachés, cela dans la plus orthodoxe tradition d'un roman sentimentaliste attaché à la mise à disposition intégrale du sens.

La figure du contrepoint

Bien d'autres traits du roman sentimentaliste pourraient être relevés, notamment la description de l'héroïne vertueuse et ses rapports avec une société qui l'opprime. Cependant, cette reprise fidèle d'un genre ne suffit pas à caractériser le travail de Madame d'Épinay sur l'héritage littéraire. Le premier soupçon prend forme dès l'épisode Montbrillant : en effet, l'union des amants déclenche aussitôt l'infidélité de l'époux. On pourrait se situer là dans un autre stéréotype, celui du mari tyrannique qui opprime injustement son épouse, ou celui de Lovelace, séducteur qui n'a pour but que de faire déchoir l'héroïne de sa pureté, mais Montbrillant n'est pas investi du pouvoir ni de la carrure réservés à ce genre de personnage. Tout en lui indique le personnage médiocre, replié sur son propre contentement, désirant profiter de la vie sans songer aux conséquences de sa conduite débridée. Madame d'Épinay se désintéresse d'ailleurs progressivement de ce protagoniste qui n'existe plus qu'en toile de fond une fois devenu mari infidèle. Cette expulsion du personnage est extensible au genre

---

[83] Monsieur de Lisieux indique parfois qu'il a modifié l'ordre des lettres pour une meilleure intelligibilité de la succession des événements (*Ibid.*, p. 1364).
[84] *Ibid.*, p. 40.

d'où il est issu, et on peut y voir un premier congé donné au roman sentimentaliste, identifié à une écriture déchue.

En effet, tout le roman est traversé par la figure du contrepoint, qui sert à mettre en perspective différents types d'écriture. Une telle esthétique pourrait rappeler la juxtaposition du lyrisme et du langage abstrait propre au roman sentimentaliste ; cependant, les styles brassés sont ici bien plus variés, et leur enchevêtrement ne vise pas tant à donner une image exhaustive du monde qu'à mettre en évidence l'anachronisme d'un certain style face à l'irruption de nouvelles formes qui le contestent et le dépassent. Sont constatés la mort d'une écriture vieillie et son progressif remplacement par des modes d'expression inédits. Néanmoins, le roman est marqué par la coexistence de ces écritures concurrentes, comme s'il ne parvenait pas à se détacher des fantômes du passé et portait sur lui les stigmates d'un héritage trop lourd pour être simplement congédié. Dans de nombreux passages, le style sentimentaliste est moqué, attaqué, rabaissé, son acte de décès est sans cesse asséné. Ainsi lors d'un échange épistolaire entre Émilie et son mari[85], où le langage de l'héroïne articulé sur l'expression de la passion s'oppose au ton d'enjouement léger de Monsieur de Montbrillant, caractérisé par sa brièveté et la négligence du sublime au profit du prosaïque voire du burlesque – le mari de Madame de Vignolles est qualifié de « vieux hibou qui n'est bon ni à rôtir ni à bouillir »[86] – par lequel est réduite la profondeur des sentiments traités par Émilie. Montbrillant le constate : l'élévation du langage ne rencontre chez lui qu'incompréhension car elle est fondée sur une foi dans la grandeur des émotions marquée par un « romanesque » qu'il déprécie, et le registre parfois sublime d'Émilie est considéré par son mari comme une suite de « choses d'une simplicité bien comique ». Est ici mise en valeur cette opposition entre les moyens d'expression, que l'auteure souhaite faire ressortir : il s'agit pour Madame d'Épinay de montrer que le conflit entre les langages est un poids qui pèse sur le discours ; l'absence d'unité du langage aboutit à un conflit permanent entre les diverses manières de dire, entre les diverses possibilités de traiter un sujet : c'est pourquoi Émilie conclut de sa controverse avec son mari la nécessité de se taire lorsqu'elle écrit « je dis que vous êtes peu flatté d'être aimé aussi tendrement, aussi délicatement que je vous aime, et je dois supprimer les expressions d'un sentiment qui doit vous être importun »[87] ; puisque la rhétorique de la passion se heurte à un discours moqueur, elle ne peut aboutir qu'au silence, à la disparition. Notons qu'Émilie rencontrera un problème en tous points identique avec Formeuse, comme si

---

[85] *Ibid.*, p. 268-270, 275-276.
[86] *Ibid.*, p. 275.
[87] *Ibid.*, p. 269.

Madame d'Épinay voulait surenchérir dans cette esthétique du contraste qui parcourt son roman[88].

L'esthétique du contrepoint ne se limite pas à l'opposition classique entre langage de l'émotion et langage de la légèreté. Plus généralement, c'est tout un style soutenu qui vient percuter un registre familier voire vulgaire, le sublime butant sur le prosaïque : lors d'une conversation avec Madame de Ménil[89], Émilie voit son langage châtié offensé par la familiarité des expressions de sa sœur, qui disserte sur les hommes qui « ont couché bien régulièrement avec nous », vante le « privilège de faire un cocu », alors que l'héroïne parle d'« estime », d'« amour », d'union des époux et autres traits élevés ; la crudité du langage de l'une choque la verve poétique de l'autre, deux modes de parole entrent en dissonance et ne résolvent pas leurs dissemblances. Cette dissimilitude entre sublime et prosaïsme aboutit fréquemment à un contraste entre drame et comédie, gravité et légèreté, ainsi lorsque au sein d'un passage dramatique où l'héroïne se voit proche de la mort fait irruption une figure ridicule et vulgaire, celle du curé « ivre mort », qui fait basculer dans la farce une séquence censée exprimer une « douleur inexprimable » ; à ce personnage comique vient s'ajouter le détail trivial des vomissements qui empêchent Émilie de recevoir les « sacrements »[90] : la gravité religieuse est contrecarrée par un ensemble de motifs grossiers qui mettent à mal l'unité tragique du passage. La présence de l'humour, discrète dans le roman, est toujours revêtue de cette valeur contrapuntique qui déchoit de son exclusivité une écriture surannée.

L'écriture sentimentaliste est donc sans cesse mise à mal par sa confrontation avec des styles qui la tournent en dérision. Loin de s'épauler comme le faisaient les écritures antagonistes du roman sentimentaliste, les deux styles se combattent et aboutissent à la dévalorisation de l'un d'entre eux, dont est mis en relief l'archaïsme. Néanmoins, tout le roman est parcouru par ce genre en déshérence qui persiste malgré les condamnations qui le frappent. L'auteure procède alors à un mélange anarchique : d'autres genres entrent en scène, tels que le dialogue philosophique et la peinture de caractère, sans pour autant que le genre primordial disparaisse entièrement. C'est là la principale innovation de Madame d'Épinay : elle ne se contente pas de passer d'un genre à l'autre au gré de sa fantaisie, ne s'arrache pas au roman sentimental pour accéder au roman philosophique ; au contraire, elle maintient un genre malgré la présence de genres concurrents, mêle les stéréotypes différents au détriment

---

[88] Cf. p. 672-683 où Émilie se plaint dans les mêmes termes que ceux utilisés avec Montbrillant du détachement de son amant, lequel répond par de courtes lettres composées de brèves indépendantes elles-mêmes dans un style particulièrement léger.
[89] *Ibid.*, p. 783-786.
[90] *Ibid.*, p. 1257.

de toute unité. C'est ce qui donne au roman son aspect disparate : les genres sont juxtaposés sans être confondus, il n'y a pas fusion des éléments, comme si chacun d'entre eux représentait une idée, un motif, ou un mode de représentation du monde particulier, inaccessible aux autres, et comme si l'auteure avait besoin de recourir successivement à tous pour rendre compte de la diversité des sujets traités, comme si une vie ne pouvait être représentée par une seule technique de narration – ce qui est la méthode des romans sentimentalistes orthodoxes. L'œuvre de Madame d'Épinay s'offre comme un hybride échouant à harmoniser ses composantes.

Mais s'agit-il vraiment d'un échec ? La variété des genres abordés, le refus opiniâtre, presque caricatural, de réunir en un tout homogène la diversité générique, laissent à penser que cette confusion est au cœur du projet artistique de Madame d'Épinay. Variété générique en effet : étude sociologique, dialogue philosophique, théâtre, tous ces genres sont convoqués dans le roman, dans un assez disparate maelström.

La narration peut en effet être brusquement interrompue et remplacée par une stase descriptive sous la forme d'un portrait déconnecté de l'action : c'est le cas lorsque l'héroïne dépeint successivement deux personnages, le récit cédant alors la place à une imitation des *Caractères* ; les descriptions s'organisent autour de l'image renvoyée dans la société par les personnes croquées ; il en résulte une analyse de leur psychologie et du fond de leur esprit ; chacune se présente comme une suite de petits traits saillants sous la forme d'une succession de courtes indépendantes donnant une impression de vivacité et de variété qui rappelle le style de La Bruyère. Le portrait de Barsin est construit autour d'une seule caractéristique syntaxique, l'opposition, chaque qualité du personnage étant contrebalancée et invalidée par une série de défauts ; la description progresse donc en une suite de phrases toutes axées autour d'une césure centrale qui renverse le sens :

> Pour Barsin, me dit-elle, il a de l'esprit, de la grâce et de la finesse ; mais il est indécis, inquiet, peut-être même défiant. Il est sans fortune ; il n'en désire pas ; mais je ne sais si ce n'est pas son peu d'aisance qui le rend ombrageux. Il a des idées plaisantes, quoiqu'un peu mélancoliques. Je lui crois peu de solidité ; il est plein de talents, il pourrait se faire un sort par ses ouvrages, s'il voulait travailler ; mais il ne peut rien faire de suite[91].

La syntaxe oppositionnelle est mise en valeur par les « mais » et les « quoique » qui font office de pivot central des propositions. Le portrait de Volx, plus développé, ne résout pas les contradictions apparentes du personnage, mélange de « douceur » et de « sauvagerie », de

---

[91] *Ibid.*, p. 899.

« mélancolie » et de « gaieté »[92], et nimbe celui-ci d'un halo de mystère. L'étude des caractères n'est pas articulée sur l'action qu'au contraire elle suspend « sans autre préambule », et correspond explicitement à un moment de vacuité de la diégèse, qui ne comporte alors « aucun événement remarquable »[93] : Madame d'Épinay tient à souligner la distance qui sépare le récit et le portrait, celui-ci prenant la forme d'une *ecphrasis*, promu au statut d'élément autonome dans l'œuvre et non ravalé au rang d'adjuvant de la narration. Ces deux portraits ne permettent pas d'introduire des personnages, ils se présentent comme des réflexions autour de l'homme social, des intermèdes venant briser la continuité du récit, voire comme des performances littéraires où sont interrogées les possibilités de l'écriture : la narratrice compose ces tableaux comme un défi à son sens critique et à ses capacités stylistiques.

Portrait non plus d'un individu mais d'une nation, le traité sociopolitique apparaît lui aussi lors de la description de Genève, dans un style proche de celui de Montesquieu[94]. Là aussi, le style devient purement descriptif et oublie toute composante romanesque. Autre genre convoqué par Madame d'Épinay venant stopper la continuité narrative, le traité pédagogique, adressé aussi bien à l'amie qu'à l'enfant, et qui donne un programme de conduite axé sur la morale pratique[95] : le récit laisse ici place à une suite de réflexions mettant en relation le cas particulier avec une série de pensées générales sur l'existence humaine, sur la place de l'individu dans le monde, et sur les valeurs intangibles à observer dans la conduite quotidienne. À chaque fois, le romanesque est délaissé au profit d'une pause dans le récit, d'un creux qui ne se rattache pas logiquement aux événements mais semble au contraire contredire la notion même de déroulement. Allant dans la même direction, de nombreux passages du roman contrarient l'expressivité émotive par une sécheresse profondément anti-romanesque qui porte au premier plan le thème financier, dans un style de greffier se contentant de rapporter des arrangements austères d'où est exclue toute emphase dramatique : c'est le genre du mémoire qui est alors réemployé, ce qui donne lieu à de véritables livrets de comptes rendus relatant de manière exhaustive la comptabilité d'une famille[96] et prétendant imiter fidèlement des documents officiels qui ne relèvent pas du genre romanesque. En même temps, la copie *in extenso* du mémoire écrit par Émilie précède une scène qui, elle, en revient

---

[92] *Ibid.*, p. 900.
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*, p. 1260-1262 et p. 1277.
[95] *Ibid.*, p. 259-263, 764-770, 946-956.
[96] *Ibid.*, p. 1412-1420. Ce mémoire intervient dans une suite de quatre lettres numérotées qu'Émilie utilise comme preuve de son honnêteté : on est dans une perspective judiciaire plutôt que romanesque.

à une technique purement fictionnelle où l'héroïne se retrouve seule face à un groupe d'ennemis déchaînés et se livre à une scène marquée par l'outrance[97] : Madame d'Épinay joue sur une esthétique du tableau, sur une exagération de la violence et sur des images emphatiques du roman sentimental montrant deux femmes sans défense comme les proies impuissantes d'un tyran et ne trouvant de ressource que dans l'appel à la mort. Deux styles entièrement opposés se font face à l'intérieur d'une même lettre, d'une même scène, et transforment l'écriture générale de l'œuvre en un lieu de combat au lieu d'en faire le réceptacle d'un langage uniforme.

Plusieurs autres genres sont encore mêlés à ce brassage, la fable ou le conte tout d'abord, à travers un récit de René[98], le traité pédagogique à destination des enfants[99], le journal intime bien sûr, qui perturbe la continuité épistolaire : les lettres d'Émilie cèdent régulièrement le pas à ce style centré sur le moi, reflet direct des pensées de l'héroïne[100].

L'esthétique du contrepoint se marie donc à un travail sur la rencontre, sur le dialogue entre les genres littéraires et sur l'impossibilité de leur conciliation, sur la préservation de leurs dissimilitudes comme autant d'aspérités sur la voie d'une écriture unifiée. C'est ainsi que l'intrigue, en se combinant à un dialogue philosophique, subit une réorientation due à la coexistence de deux genres qui équivalent à deux conceptions inverses[101] : l'héroïne assiste pour la première fois à une réflexion dialogique et Madame d'Épinay décrit parallèlement l'évolution de l'esprit d'Émilie et celle de la conversation, exploitant deux écritures différentes, celle, centrée sur l'intériorité, du roman psychologique, et celle, gaie et alerte, de la discussion philosophique. Le regard de la narratrice se mêle à l'échange de discours, des réflexions personnelles viennent perturber la vivacité d'un dialogue théâtral auquel ne manquent même pas les didascalies. Madame d'Épinay expérimente un nouveau style, fort différent du reste de l'ouvrage, où l'image est prédominante – voir la comparaison de « l'homme passionné » avec le chien jaloux de son os – ainsi que la recherche du trait d'esprit – qui n'exclut pas une certaine vulgarité, par exemple s'agissant du « projet de dépuceler la mariée sur les marches de l'autel » – ce qui donne lieu à des envolées humoristiques qui font saillie dans un *continuum* dramatique. Domine ici la recherche d'un langage cinglant qui

---

[97] *Ibid.*, p. 1421-1428.
[98] *Ibid.*, p. 869-872. Le conte est en réalité de Diderot. Madame d'Épinay le fait suivre d'un petit débat contradictoire qui prend les apparences du dialogue philosophique.
[99] *Ibid.*, p. 946-956. Madame d'Épinay reprend ici un genre en vogue au XVIIIe, comme en témoigne par exemple l'ouvrage *Avis d'une mère à sa fille* d'Anne-Thérèse de Lambert.
[100] On pourrait peut-être ajouter à ce mélange des genres l'intervention d'autres auteurs au sein de l'œuvre, comme Diderot, Grimm, ou Rousseau, qui se font entendre dans le roman par l'intermédiaire de lettres retranscrites fidèlement.
[101] *Ibid.*, p. 574-582.

transgresse les tabous de l'expression, sans que pour autant le but philosophique soit oublié : toute la conversation porte sur la définition du concept de pudeur, ce qui donne lieu à l'emploi et à la mise en relation d'une foule de notions abstraites ; à travers l'aspect enjoué de la « dissertation » se communiquent des réflexions visant à éclairer des aspects de la réalité : tout le passage est marqué par des réminiscences de l'écriture de Diderot, que l'on pense au *Rêve de d'Alembert*, mais surtout au *Neveu de Rameau* qui procède à cette même union de la fiction et du dialogue philosophique. La brièveté d'interventions qui recherchent l'efficacité, l'effet, tranche avec cette écriture du sentiment où l'expression se complaît dans l'évocation de l'émotion, s'étend en de longues périodes qui explorent à l'envi les secrets du cœur. Cette écriture transparaît au sein du passage lorsque Émilie s'interroge sur la décence des propos tenus : confrontée à un moment de libération, de « débauche », l'héroïne déplore le côté « choquant » de certains intervenants, indigne de « femmes qui se respectent ». Est alors mis en évidence le décalage qui existe entre deux genres opposés, le roman sentimental, qui se préoccupe de la propriété et de la bienséance du langage, tandis que le dialogue philosophique profite de la liberté que présage le mouvement des Lumières et balaie l'obligation de respect envers des impératifs moraux dépassés. Cette contradiction est symbolisée par l'atmosphère bachique de la scène où le vin coule à flots et où des principes fondamentaux sont tournés en dérision, comme la religion – Madame Médéric appelle Dulaurier « M. l'archevêque » – ou le mariage, « sacrement institué par Notre-Seigneur Jésus-Christ pour empêcher une honnête femme de donner du plaisir à son mari »[102].

Tout l'intérêt de cette séquence réside en ce qu'elle ne se contente pas de remplacer un genre littéraire par un autre. Le dialogue philosophique n'interrompt pas la diégèse, il la perturbe, voire la corrompt. Les deux genres sont mis en parallèle, chacun est placé sous le regard de l'autre, ce qui permet de mettre en avant leurs potentialités, mais aussi leurs défauts et insuffisances. En juxtaposant des genres, Madame d'Épinay préserve leurs spécificités et en use afin de comparer leurs ressources : c'est par l'intermédiaire d'une narratrice issue du roman sentimental qu'est mise en valeur la latitude permise par le dialogue philosophique, de même que c'est par la voix émancipée de ce dernier que se découvre l'archaïsme d'une écriture marquée par des exigences vieillies et une obséquiosité excessive envers des critères appartenant au passé : le surgissement de termes prosaïques et licencieux au sein d'une écriture dominée par le souci de la décence met en lumière l'emprise castratrice qu'elle subit de la part de bienséances anciennes persistantes. Tout à coup est dénoncée l'insuffisance du

[102] *Ibid.,* p. 581.

roman sentimental pour décrire la réalité, et ce grâce à l'intervention d'un nouveau genre qui entre en concurrence avec le genre principal. Loin d'être un cas isolé, cette équivalence tracée entre le roman sentimental et le passé est une constante de l'œuvre : la conversation déjà citée entre l'héroïne et Madame de Ménil a tous les traits d'une leçon donnée à un personnage anachronique qui se rend compte de l'inadaptation de ses modes de pensée. Encore une fois, l'affrontement prend la forme d'un conflit entre deux langages, l'un soutenu, l'autre familier voire vulgaire, n'hésitant pas à dire les choses crûment là où son adversaire recule devant la dénomination. Et c'est à partir de cette divergence de styles que prend forme la critique formulée contre une attitude passéiste qui véhicule des comportements codés et dépassés, aveugles aux réalités contemporaines : Émilie désire une confidente, ce personnage inévitable du roman sentimental, afin de lui confier ses états d'âme, Madame de Ménil désire une connivence, une amitié qui serve l'intérêt de chacune des parties (elle donne un conseil stratégique à l'héroïne pour regagner Formeuse tandis qu'elle lui demande son aide pour passer une nuit avec son amant) ; Émilie professe la souffrance d'un amour trompé, son interlocutrice l'incite à la licence, à la manœuvre. Bref, Madame de Ménil procède à un véritable dépucelage de l'esprit de son interlocutrice, met à mal ses habitudes en leur opposant un principe de réalisme. Émilie est désarçonnée face à un tel cynisme et s'offusque du « ton sec » qu'emploie son amie, implicitement balancé avec la « pruderie »[103] dont la taxe cette dernière et qui se traduit par un langage outrageusement réservé et ridiculement naïf. Madame de Ménil veut ouvrir les yeux d'Émilie sur les réalités du monde, et pour cela dénonce les codes artificiels du discours de l'héroïne. La grossièreté du personnage permet la destruction des tabous et cette purification du langage offre un regard réaliste sur la société. Les clichés du roman sentimental sont ici explicitement vus comme un archaïsme et comme une entrave à l'appréhension du monde. Seul un langage débarrassé de toute afféterie et exprimant l'existence à nu offre une perception adéquate du présent[104].

Le roman sentimentaliste est en définitive identifié avec clarté à cette permanence du passé dans l'œuvre contemporaine, mais Madame d'Épinay, à rebours de ses consœurs, y voit un facteur nocif. Cependant, le panachage de genres hétéroclites ne semble pas devoir

---

[103] *Ibid.*, p. 784.

[104] Ce motif de la moquerie attaquant un style vieilli personnifié par Émilie se retrouve dans une scène quasiment identique, où c'est Mme de Sally qui critique cette tendance archaïsante d'Émilie au nom de son caractère rebattu, dont elle condamne la fausse sensibilité, la qualifiant de « lieux communs et froids », et au nom de sa sensiblerie exagérée (*Ibid.*, p. 278-279 : « le style s'échauffe », remarque-t-elle, avant de dire franchement à son amie « vous n'avez rien à lui dire que des choses que vous avez déjà répétées cent fois »). Sont stigmatisées des attitudes passéistes, construites autour d'une expression figée, pétrifiée, au regard du dynamisme des formes contemporaines.

déboucher sur la définition d'un nouveau type de roman : l'œuvre de Madame d'Épinay s'achève dans une inflation de la forme fragmentaire, comme si elle ne parvenait pas à accoucher d'une harmonie apte à conquérir de nouveaux territoires romanesques. La découverte de l'anachronisme du langage sentimentaliste ne s'accompagne d'aucune révolution littéraire. Au contraire, la contemplation de son échec est la principale caractéristique de cette écriture désabusée, comme l'illustre la place croissante du fragment dans l'ensemble de l'œuvre : progressivement, la continuité du journal intime est brisée et se disloque en une série saccadée de fragments, comme autant d'instantanés de la pensée d'Émilie – les irruptions du journal se font plus courtes, le récit moins ample, resserré en traits principaux qui esquissent, suggèrent plus qu'ils ne narrent *in extenso*. À la stricte linéarité du début vient se substituer une écriture hachée, marquée par la désunion d'une pensée qui cherche une matière à laquelle se raccrocher mais ne trouve que des sujets éphémères, enchaîne différents propos sans se soucier de leur jonction. L'écriture fragmentaire correspond à ces changements incessants de thèmes, à l'incapacité d'engendrer une écriture satisfaisante : la diégèse s'éparpille en une multitude de saynètes qui tient lieu de composition, en une diversité de réflexions et de sensations qui remplace l'uniformité répétitive d'une même douleur. Ainsi, une suite de fragments du journal peut très bien briser l'ordonnancement chronologique et inverser dans le récit l'ordre des faits (ce que la narration purement sentimentale du début se refusait à accomplir), sans autre justification que la commodité, et passer d'une scène à une autre sans se préoccuper de leur enchaînement : une courte intrigue à laquelle fait allusion la Darcy précède le compte rendu d'une soirée chez Madame de Médéric qui elle-même intervient avant le narré d'une invitation chez la marquise de P*** pourtant antérieure dans la chronologie, avant que le journal en revienne à l'intrigue de la Darcy réintroduite par Desbarres, l'abandonne à nouveau au profit d'un aparté sur l'éducation des enfants d'Émilie, et s'achève sur une discussion avec René[105]. Tout lien entre ces moments est évincé, l'écriture se développant au gré de la pensée de la narratrice, seul principe d'organisation du passage, bien fragile puisqu'il ne hiérarchise ni ne classe les différents éléments traités. Le souci de la composition s'efface donc, remplacé par l'anarchie d'une écriture dépourvue de fil directeur, constituée de bribes, d'une constellation de miniatures sans rapport entre elles. Les fragments existent avant tout déconnectés les uns des autres ; la forme et son unité sont entièrement négligées. Dans cette anarchie formelle se lit

[105] *Ibid.*, p. 848-874.

l'échec d'une rénovation de l'écriture sentimentaliste, l'aveu d'impuissance d'une auteure incapable de définir un roman affranchi de l'ordre ancien[106].

d. Jane Austen ou la dérision équivoque

La technique qu'emploie Jane Austen dans son exploration de l'ambiguïté générique diffère quelque peu de celle de Madame d'Épinay. En effet, les ouvrages d'Austen sont des romans à part entière, sans nulle trace d'autofiction, sans nul recours à des genres étrangers, et ce dans la plus pure tradition du *novel of sensibility* dont on a vu qu'il s'interdisait de frayer avec des styles autres que romanesques. Mis à part *Lady Susan*, qui épouse la forme épistolaire, tous ces romans adoptent le récit à la troisième personne avec narrateur omniscient[107]. Austen est d'ailleurs friande de l'*authorial voice*, dont l'exemple le plus évident est le début de *Northanger Abbey*, commentaire ininterrompu de l'auteure sur son héroïne, mais qui revient périodiquement dans toutes ses œuvres. À première vue, rien ne permet de décréter une prise de distance d'Austen vis-à-vis du genre dans lequel elle s'intègre, dont elle respecte à la fois la structure, les types, et la forme[108]. Pourtant, toute son œuvre est une bruyante critique du roman sentimentaliste. Trop d'auteurs ont insisté sur ce fait pour qu'il soit utile d'y revenir[109] ; aussi n'examinera-t-on pas en elle-même la nature

---

[106] On pourrait objecter que le mélange des genres n'est pas une invention de Madame d'Épinay : Tobias Smollett y recourt dans *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (Londres, Oxford University Press, 1971), parsemant la narration d'emprunts au roman gothique ; mais chez lui, la finalité n'est pas de faire ressortir des oppositions, de montrer une impossible conciliation, au contraire il s'agit de fondre plusieurs genres (picaresque, gothique, satire) dans le même *continuum* comique.

[107] Certains auteurs ont retracé la genèse des romans austeniens et découvert que *Sense and Sensibility* ainsi que *Pride and Prejudice* avaient été conçus par lettres ; Q. D. Leavis (*op. cit.*, tome I) soutient même qu'*Emma* a connu une première mouture épistolaire. Mais cela ne signifie pas qu'Austen ait été tentée par le brassage des genres ; l'abandon du mode épistolaire est une tendance de l'époque qui délaisse un genre suranné.

[108] Pour une étude de la reprise par Austen des motifs du roman sentimental à travers l'exemple de *PP*, cf. A. W. Litz (*op. cit.*, p. 99-101) ; l'auteur fait de Richardson et Burney les figures tutélaires de cette tradition, deux écrivains pour lesquels Austen a sans ambages et à maintes reprises proclamé son admiration. Ce que confirment Q. D. Leavis (*op. cit.*) et Jan Fergus (*Jane Austen and the Didactic Novel*, Londres, Macmillan, 1983) lorsqu'ils relèvent les nombreux emprunts effectués par Austen à Burney : *PP* est issu de *Cecilia* (la visite rendue par l'héroïne à la demeure de son amant se retrouve dans les deux œuvres, Mrs. Belfield annonce Mrs. Bennet…) et d'*Evelina*, *MP* de *Camilla* (Edmund est un nouvel Edgar Mandlebert). Margaret Anne Doody (« Jane Austen's reading », *in* J. David Grey (dir.), *The Jane Austen Handbook*, Londres, The Athlone Press, 1986, p. 347-363) et Kenneth L. Moler (*Jane Austen's Art of Allusion*, Londres, University of Nebraska Press, 1977) retracent aussi quelques influences (par exemple, Darcy appartient au type du héros patricien auxquels se rattachent Lord Orville, Mr. B et Lovelace) , mais l'ouvrage incontournable sur le sujet de la reprise des anciens par Austen est sans doute celui de Jocelyn Harris, *Jane Austen's Art of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, dont certains passages sont sans doute forcés mais demeurent extrêmement éclairants.

[109] Parmi de nombreux autres exemples, citons Q. D. Leavis (*op. cit.*), A. W. Litz (*op. cit.*), Marvin Mudrick (*op. cit.* ; voir notamment son étude de *NA* p. 47-48, où il voit dans Isabella un renversement du type de la confidente, dont la sensibilité devient vulgarité, la sympathie égocentrisme, la chasteté traque d'un amant), ou Andrew H. Wright (*Jane Austen's Novels : A Study in Structure*, Londres, Chatto

parodique de la production austenienne, mais questionnera-t-on l'intérêt d'adhérer à un genre que l'on condamne, de maintenir sa présence alors même que celle-ci paraît indésirable. Pourquoi les romans d'Austen portent-ils en leur sein leur propre récusation ? À quoi sert-il de se conformer à tout prix à un modèle convoqué uniquement pour être remis en cause ? La réponse ne saurait à première vue être la même que pour Madame d'Épinay : pour celle-ci, le roman sentimentaliste s'intègre dans un gigantesque brassage de genres hétéroclites et met en relief l'impossibilité de parvenir à une forme synthétique satisfaisante. Austen au contraire souligne l'unité de son écriture, proclame son appartenance à un genre, tout en le minant de l'intérieur, non par sa confrontation avec des genres concurrents, mais par un discours simultané en quelque sorte métalittéraire.

Comme l'écrit Julia Prewitt Brown, « Austen s'est d'abord définie elle-même à travers ce qu'elle rejetait. »[110] Il est évident que c'est dans les *Juvenilia* qu'elle pastiche de la façon la plus manifeste les habitudes du *novel of sensibility*, mais aussi du *romance* : événements et péripéties s'enchaînent dans un rythme sans cesse accéléré, la psychologie des personnages est volontairement embryonnaire, identifiant les protagonistes à des types eux-mêmes schématisés, bref les excès des deux genres littéraires sont entrelacés et comme portés à incandescence. Cette frénésie de l'hyperbole a pour effet de détruire toute croyance en la diégèse et de dépouiller celle-ci de tout intérêt intrinsèque[111]. Le but est uniquement parodique. Dans ses ouvrages suivants, Austen maintient ce goût pour la moquerie, mais ce afin de faire surgir un autre type de roman.

Pride and Prejudice est exemplaire de l'attitude austenienne vis-à-vis du genre qu'elle tourne en dérision, en ce qu'il reprend sans altération aucune la structure du type Cendrillon qui est le parangon du *novel of sensibility*, tout en amplifiant chacune des figures traditionnelles, en les mettant l'une après l'autre à nu sous les coups de boutoir d'un roman qui ne cesse de proclamer son appartenance au genre sentimental. Dans un ordre impitoyable, tous les clichés du *novel of sensibility* sont passés en revue et présentés frontalement au lecteur. Mais ce martèlement a l'effet inverse de celui que l'on pourrait escompter : loin de

---

& Windus, 1961). Citons enfin un article de Richard Simpson repris par B. C. Southam (*Jane Austen, The Critical Heritage,* tome I, *op. cit.*, p. 241-265) où l'auteur souligne la différence entre une écriture de la critique directe et une méthode typiquement austenienne où l'imitation des modèles finit sur l'exagération et donc sur une condamnation indirecte de l'objet parodié.

[110] Julia Prewitt Brown, *Jane Austen's Novels. Social Change and Literary Form*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1979, p. 50 : « *Austen began by defining herself through what she rejected.* »

[111] Pour une étude rapide de « Love and Freindship » sous cet angle, cf. S. M. Gilbert et S. Gubar, *op. cit.*, p. 112-115 : « *adventure, intrigue, crime, passion, and death arrive with such intensity, in such abundance, and with such rapidity that they lose all reality* » (« aventure, intrigue, crime, passion et mort se succèdent avec une telle intensité, une telle profusion et une telle rapidité, qu'ils en perdent toute réalité »).

produire une œuvre servile, attachée à des codes comme à autant d'impératifs catégoriques, il construit une œuvre double, qui revisite un genre tout en ne cessant d'en exhiber l'artificialité. C'est là l'ambition principale d'Austen face à la dictature générique : non pas, comme le fait Madame d'Épinay, perdre le genre matriciel au sein d'homologues contestataires, non pas recouvrir son hégémonie sous un tourbillonnement d'écritures concurrentes, mais éroder l'écriture sentimentaliste en l'assénant sans relâche et apparemment sans distance. Là où Madame d'Épinay joue sur la polyphonie qui construit une œuvre protéiforme, Austen ressasse une seule et même écriture dont la répétition est la condamnation. Il n'en reste pas moins que le propos des deux auteures est identique, à savoir dénoncer la facticité et la désuétude d'une écriture inadaptée.

Pride and Prejudice aborde successivement tous les stéréotypes sentimentaux, mais ne se contente pas d'une visite de convenance rapidement expédiée : chaque motif donne lieu à de longs développements qui à la fois visent à faire reconnaître de manière indubitable la conformité du roman au genre dont il emprunte les formes, et à tourner en ridicule ces mêmes formes, en redoublant l'emphase propre au *novel of sensibility* par un serment d'allégeance à ce genre inlassablement renouvelé. Deux exagérations sont superposées, et l'effet produit en est une virulence extrême de l'assaut mené. D'emblée, la figure du bal donne lieu à une séquence où le choix de la partenaire, moment crucial chez Burney par exemple, occupe le centre de la narration ; en prolongeant ce moment et en le ramifiant en trois étapes, Austen en dévoile le ridicule et la cruauté : les hommes sont d'abord vus comme des maquignons sélectionnant leurs partenaires comme du bétail, puis le processus de sélection est décortiqué par la voix de Mrs. Bennet qui énonce en détail les partenaires successifs de ses filles et le nombre de danses effectuées par chacune d'entre elles, enfin sont isolés et disséqués deux épisodes significatifs, l'affront fait à Elizabeth par Darcy, et l'honneur rendu à Jane par Bingley[112]. En ramifiant un épisode-clef, en lui adjoignant des développements et répercussions qui s'enchaînent, Austen amplifie un motif traditionnel et ce gonflement arbitraire en trahit le caractère grotesque. Le cliché est dénoncé en tant que tel, et en sont explorées les potentialités comiques, aboutissant à un véritable détournement de la signification qui lui est généralement accordée – première confrontation entre l'héroïne et la

[112] *PP*, p. 8-17 ; *R1*, p. 299-305. Le premier épisode voit Darcy refuser de danser avec Elizabeth qu'il juge juste « passable » (« *tolerable* ») ; le second épisode est constitué d'une tirade de Mrs. Bennet à son mari exaspéré ; le troisième épisode correspond à une discussion entre femmes autour de ce terme « passable » promu à une résonance symbolique, et autour de l'ordre et de la qualité des choix effectués par les danseurs.

société et rencontre avec le futur amant, que l'on pense à *Belinda*, à *Inès de Castro*, ou à tous les romans de Burney.

La suite du roman ne fait que confirmer cette tendance, passant en revue des motifs courants comme autant de passages obligés : la performance musicale de l'héroïne, la typification de certains rôles secondaires (ainsi la jeune femme frivole dans les personnes de Lydia et Kitty Bennet, la mère marieuse représentée par Mrs. Bennet, la rivale en la personne de Miss Bingley…), la demande en mariage refusée (ce motif est souligné puisque employé à deux reprises, la première étant dénuée de tout intérêt dramatique, abordée uniquement pour déclencher le ridicule, qu'incarne à l'envi le prétendant, Collins), la fugue des amants (moment habituellement dramatique, ici encerclé par le comique comme le met en évidence la lettre enjouée de Lydia), toutes ces figures sont convoquées et mises à nu, revendiquées comme purs stéréotypes qui accusent leur propre arbitraire. Austen dévoile les pratiques du roman sentimentaliste, enferme ses personnages et ses situations dans des codes rebattus qu'elle porte à leur extrême. En exploitant jusqu'au bout les habitudes du *novel of sensibility*, elle en montre l'absurdité. Il n'y a pas rejet *a priori* du genre, mais saturation de l'écriture par ses stéréotypes. L'exploitation du genre conduit à son explosion.

En somme, Austen parvient à récuser le roman sentimentaliste en le déconnectant de toute prétention à donner une image pertinente de l'existence et en le replaçant dans un contexte exclusivement littéraire : c'est en traitant des scènes comme des clichés et non comme des tableaux du réel que l'auteure mène son attaque et déstructure les lois du genre. Le discours austenien constitue une réflexion sur la nécessaire évolution d'un procédé vers l'artificialité dès lors que celui-ci se retranche derrière les barrières d'un code purement littéraire et oublie les liens essentiels qu'il est censé tracer avec la réalité. Propos qui s'insurge contre une confusion possible entre normes réelles et normes fixées par la gratuité d'une technique stylistique. C'est pour cette raison qu'afin de ne pas rester dans les bornes étriquées d'une problématique exclusivement métalittéraire, Austen remet en perspective les lois du roman sentimentaliste avec une prise en compte du monde qui ne soit pas perturbée par des constructions factices : un second mouvement de son œuvre correspond en effet à une critique des lois sentimentalistes menée à travers une vision parallèle qui les contredit. L'écriture propre au *novel of sensibility* persiste, mais est considérée sous un angle qui en accuse la contrefaçon. La méthode d'Austen est déceptive, consiste en une perpétuelle réévaluation des schémas et conceptions transmis par le roman sentimentaliste, et le constat de leur inadaptation.

C'est ce que reflète l'ensemble de *Sense and Sensibility*, fondé sur une technique extrêmement fouillée, celle de la reconsidération permanente d'un point de vue par un autre : l'écriture sentimentaliste est toujours employée, toujours au centre de la diégèse, mais perpétuellement recadrée par un regard qui en accuse la facticité. C'est ainsi que la promesse faite au mourant, acte solennel dont le *novel of sensibility* fait un usage presque systématique, est ici immédiatement désacralisée : Austen écrit « *Mr John Dashwood (...) promised to do every thing in his power to make them comfortable. His father was rendered easy by such an assurance, and Mr John Dashwood had then leisure to consider how much there might prudently be in his power to do for them*. »[113] L'engagement sacré est aussitôt replacé dans le jeu des intérêts personnels, dépouillé de toute son aura religieuse : la grandiloquence s'efface au profit de la mesquinerie, « *every thing in his power* » devenant « *how much there might prudently be in his power* » ; cette atténuation, ce dégonflement, sont caractéristiques du style austenien qui fonctionne par réestimation, révision de la vision initiale qui est celle du roman sentimentaliste, et son remplacement par un point de vue attentif à la banalité voire à la trivialité de la réalité. Les schémas du roman sentimentaliste sont détruits par cette superposition de la réalité mesquine au *topos* littéraire. L'univers emphatique du roman sentimentaliste n'est convoqué que pour être déchu. C'est le même principe qui dans *Northanger Abbey* déchoit le désespoir (« *distress* ») de l'héroïne séparée de celui qu'elle aime en une béotienne voracité (« *extraordinary hunger* ») et une soif de sommeil (« *an earnest longing to be in bed* »)[114] où se dissipe miraculeusement son tourment. Cette tendance perdure à travers toute la production austenienne, jusque dans les moments cruciaux de *Persuasion*, ainsi lorsque la déclaration de Wentworth et l'effervescence intérieure de l'héroïne qui en découle, décrites avec toute la grandiloquence et la pompe propres aux hyperboles du roman sentimental, sont suivies par un retour en force de la quotidienneté, interprétées dans une perspective médicale minimaliste : Mrs. Musgrove y déploie son obsession de la « chute » (« *fall* »), « seule sorte de maladie » (« *one sort of illness* ») qu'elle reconnaisse ; le « coup à la tête » (« *blow on her head* »)[115], figuré dans le cas de l'héroïne, est réduit à sa dimension physique. Une nouvelle fois, les élans sentimentalistes sont bridés voire

---

[113] *SS*, p. 5 ; *R1*, p. 10 : « Mr. John Dashwood (…) promit de faire tout ce qui serait en son pouvoir pour assurer leur bien-être. Son père mourut rassuré par une telle promesse, et Mr. John Dashwood dut alors examiner à loisir ce que la prudence lui permettait de faire à cet égard. »

[114] *NA*, p. 50 ; *R2*, p. 50-51. *NA*, parodie sur toute sa longueur du roman sentimental et du roman gothique, est le roman qui contient les retournements les plus évidents, ou les moins subtils. Pour d'autres exemples, cf. *NA*, p. 122 (*R2*, p. 108), où Catherine se voit déjà ternie aux yeux de Henry et à jamais séparée de lui avant que l'objet de la conversation sur laquelle elle se méprend, une invitation à danser, ne soit révélé.

[115] *R2*, p. 812 ; *P*, p. 236.

tournés en dérision par l'irruption envahissante du prosaïsme. Un passage d'*Emma* ajoute à cette technique la figure de la répétition : un sujet limité, la marche à pied sous la pluie, est repris par vagues successives, en réduisant la portée ; les promenades de Jane Fairfax, manières de remédier à sa solitude et à son désespoir, ne sont considérées que sous l'angle des désagréments physiques qu'elles sont susceptibles de provoquer[116]. Cette technique n'est pas absente de l'œuvre de Madame d'Épinay, même si la méthode du contrepoint lui est préférée ; un fragment du journal repose sur un suspense croissant à propos d'un duel supposé par l'héroïne, mais les craintes de celle-ci sont tournées en ridicule dès lors qu'elles se révèlent être des « visions » délirantes[117]. L'héroïne extrapole à partir d'une situation légèrement conflictuelle en l'analysant selon les habitudes du roman sentimental.

Austen applique des clichés sentimentalistes à une quotidienneté ordinaire, ce qui fait ressortir l'inadaptation des premiers à une juste appréhension de la seconde. Le propos de l'écrivain est de montrer une société contaminée par les clichés, mais surtout par la façon de voir, du roman sentimentaliste : le jugement du Colonel Brandon par Marianne et Margaret est typique de cette déformation, les deux jeunes femmes étant perverties par leurs préjugés littéraires ; Brandon est précisément l'emblème du personnage anti-romanesque et représentatif de l'insignifiance d'une réalité banale ; en cela, il contredit l'idéalisme sentimental qui cache la petitesse d'une société repliée sur ses préoccupations dérisoires. Le *novel of sensibility* est revisité dans une optique de désacralisation et récusé au titre de supercherie littéraire qui grève une représentation fidèle du monde. En appliquant la technique du roman sentimentaliste à une réalité triviale, Austen met en exergue l'inadéquation de l'une au traitement de l'autre. La poésie artificielle du genre est confrontée au prosaïsme du quotidien.

Les exemples confirmant cette approche sont pléthoriques, ainsi lorsque Emma fourbissant son plan utopique qui vise à faire épouser Harriet, femme de pauvre condition, par Mr. Elton, dans la plus stricte adéquation avec le schéma Cendrillon, laisse les deux personnes qu'elle imagine amants en tête-à-tête, échafaude des hypothèses romantiques sur leur discussion, avant de découvrir que l'exaltation d'Elton et l'attention d'Harriet n'ont pour objet que des réalités triviales, à savoir le menu d'un dîner, « le fromage de Stilton, le North

---

[116] Pas moins de quatre personnages, Mr. John Knightley, Mr. Woodhouse, Mrs. Weston et Mrs. Elton, donnent leur avis – à chaque fois identique – sur cette habitude de Jane, donnant l'impression d'un interminable bégaiement (*R1*, p. 797-800 ; *E*, p. 297-300).
[117] *Montbrillant*, p. 1074-1076.

Wiltshire, le beurre, le céleri, les betteraves et les desserts »[118]. Encore une fois, le mouvement d'exaltation est retourné en son inverse par son application à des éléments vulgaires au vu de l'élévation stylistique qui s'y rapporte. Cette technique s'apparente à une mise en scène de l'abîme, au sens où deux styles antithétiques sont juxtaposés, et se retrouve à tout moment dans l'œuvre austenienne, ainsi dans *Mansfield Park*, lorsque la rhétorique élégiaque désignant les émotions de Fanny rencontre le réalisme terre à terre du narrateur[119] : sublime et prosaïsme se côtoient, le second tendant à ridiculiser, du moins à amoindrir, le premier. Cette façon d'agir n'est pas sans rappeler la dichotomie entre lyrisme et objectivisme chère à Madame d'Épinay. Les deux auteures partagent en effet cette volonté de replacer systématiquement les clichés dans un environnement qui les contredit, dans lequel ils ne trouvent pas leur place naturelle. Il s'agit là d'une stratégie du décentrement, absolument introuvable chez leurs consœurs des romans de l'immuable, attentives au contraire à accorder les différentes parties de leurs ouvrages, à n'introduire aucune dissonance dans la construction de la rhétorique sentimentale. Madame d'Épinay, et encore plus Austen, cultivent l'incongruité de rapprochements singuliers, modifiant la perspective habituelle du genre qu'elles reprennent[120].

Jane Austen n'a donc pas pour seul but de dénoncer les exagérations artificielles du roman sentimentaliste, elle vise aussi sa propension dissimulatrice, mensongère, en la confrontant avec la réalité la plus bassement matérielle. C'est pourquoi la méthode austenienne peut être apparentée avec un mouvement de déception, un dégonflement perpétuel, puisque le style sentimental se résout systématiquement en anti-apogée : les excès auxquels aboutissent toujours les romans sentimentalistes se résolvent en une brutale déclivité qui les retourne et les fait apparaître sous l'angle du dérisoire ou du prosaïque. Austen introduit ses romans comme la manifestation de clichés, mais ceux-ci sont confrontés à l'invasion de critères issus d'une réalité quotidienne qui témoigne d'une norme en tous points opposée. Les événements dramatiques du *novel of sensibility* (séparation des amants, tyrannie du mauvais époux ou des parents, tentation due à la présence du libertin…) sont d'ailleurs

---

[118] *E*, p. 89 ; *R1*, p. 629 : « *the Stilton cheese, the north Wiltshire, the butter, the cellery, the beet-root and all the dessert* ».

[119] *MP*, p. 271 ; *R2*, p. 436-437 : l'attitude et les sentiments de Fanny, déclinés en « *heroism* » (« héroïsme »), « *blessedness* » (« don béni du ciel »), « *enthusiasm* » (enthousiasme »), se heurtent au prosaïsme « le plus ordinaire » (« *commonest* ») de leur champ d'application, à savoir l'écriture tracée en hâte d'Edmund.

[120] Dans la conversation déjà citée entre Émilie et Madame de Sally, on retrouve la mise en parallèle du registre lyrique, centré autour de la maternité et placé dans la bouche de l'héroïne, et du registre prosaïque, à travers notamment une énumération burlesque de banalités concernant l'accouchement et la maternité auxquels Madame de Sally dénie toute grandeur et qu'elle rabaisse à la plus basse trivialité (l'enfant se voit qualifié de « marmot » qui « crie comme un sourd »). *Montbrillant*, p. 278-279.

presque absents de la production austenienne qui préfère faire coexister les héroïnes avec la quotidienneté languissante de la vie. Cette perpétuelle mise en présence des stéréotypes littéraires avec un monde qui les conteste aboutit à une double considération : chez Austen, le roman est une forme ritualisée qui doit être envisagée sous deux aspects, sa conformité et sa divergence avec le modèle qu'il reprend. C'est dans cette dialectique, dans ce jeu d'échos entre adhésion et distance, que le sens se construit.

e. Le désaveu du roman sentimental : un positionnement social ?

La distance vis-à-vis des stéréotypes sentimentaux ne prend-elle effet que par rapport aux conventions littéraires ? Ne rejaillit-elle pas sur les représentations de la condition féminine ? Il serait en effet étrange que la contestation des deux écrivaines ne s'applique pas à la façon dont est dépeinte la femme dans la société contemporaine, à partir du moment où Austen et Madame d'Épinay ont débusqué les anachronismes littéraires dont étaient imprégnées les œuvres sentimentalistes.

Or, Madame d'Épinay et Austen ne se lancent pas dans une campagne visant à révoquer en doute la condition sociale des femmes : si les lamentations, voire les invectives, contre la soumission féminine aux désirs masculins, existent, en particulier chez la première des deux écrivaines, elles sont un motif secondaire, qui n'apparaît que par bribes et ne constitue pas un aspect essentiel du roman. Aussi la contestation générique ne peut-elle être assimilée à une revendication sociale.

Les représentations de l'existence quotidienne des femmes restent marquées par celles du roman sentimental : la plupart du temps recluses dans leur maison, bien protégées dans le giron familial, elles ne remettent pas ouvertement en cause l'autorité du père : Elizabeth Bennet perçoit les failles de l'éducation transmise par ses parents, elle ne fait cependant jamais état de ses doutes ni de ses réserves ; Anne Elliot a conscience des manquements au devoir dont font preuve son père et sa sœur, elle garde toutefois ses sentiments pour elle, s'inclinant devant l'obéissance due à la sœur aînée ; Émilie est encore en deçà de cette contestation muette, elle qui souffre des demandes de sa mère visant à la soumettre à des convenances qui la contraignent, mais qui ne franchit pas le stade de douter, ne fût-ce qu'intérieurement, du bien-fondé des ordres maternels. Notons d'ailleurs que ce sont tout autant, voire plus, les femmes qui sont vues comme responsables des errements et manquements signalés par les romans. Il n'y a nulle vision angélique d'un sexe féminin opprimé par des mâles égarés ; l'autorité dont ceux-ci dispose n'est pas arbitraire, elle

apparaît même souvent comme nécessaire – ainsi dans l'œuvre de Madame d'Épinay, où le jugement de Lisieux reste imperturbablement l'horizon de l'écriture. On pense inévitablement à *Camilla*, récit des égarements d'une héroïne dans le monde, suivis par des repentirs périodiques déclenchés par le regard du juge masculin : Emma, Elizabeth, Émilie, sont régulièrement rappelées à l'ordre par leurs compagnons qui tancent leur aveuglement et leur négligence.

Certes, les vices du schéma social sont montrés, mais ni Austen ni Madame d'Épinay n'envisage de les ébranler. L'édifice est peut-être bancal, il n'empêche que c'est lui qui permet à la société d'exister comme un tout. La notion de la vie commune dépasse la dénonciation de l'oppression masculine.

Néanmoins, la justification des interdits qui pèsent sur le sexe féminin n'est jamais donnée par l'une ou l'autre écrivaine : de tels interdits existent, ils ne sont pas explicités, ou le sont maladroitement, voire parfois de manière ouvertement humoristique. Ainsi dans *Northanger Abbey*, lorsque Catherine accepte une excursion avec les Thorpe : l'héroïne, à son retour, se voit reprocher son manque de discernement par Mr. Allen, qui lui fait voir l'impropriété d'une telle promenade ; le champ lexical de l'inconvenance est bien là (« *It is not right* », « *objectionable* », « *I was doing wrong* », « *indecorum* »[121]), mais il est tourné en dérision par la voix de Mrs. Allen, qui participe au blâme donné par son mari, mais pas au nom des bienséances : sa critique touche uniquement le fait que la toilette de Catherine aurait pu se détériorer dans une voiture découverte. Voisinent deux argumentations qui ne peuvent être mis sur le même plan, et qui ont pour conséquence de ruiner la leçon de morale ébauchée par Mr. Allen – leçon fort réduite par ailleurs, le personnage se bornant à parler d'inconvenance sans expliciter véritablement en quoi celle-ci consiste, avant de reconnaître que la faute commise n'est pas bien grande. Résulte de cette confusion un comique dû à la disproportion des raisons invoquées pour justifier la réprimande.

L'interdiction de sortir avec un homme sans chaperon, figure classique du roman sentimental, est un motif qui revient fréquemment chez Austen (dans *Sense and Sensibility*, Elinor reproche à Marianne d'être allée seule avec Willoughby à Combe Magna[122] ; dans *Mansfield Park*, Fanny pressent la faute que commettent les sœurs Bertram allant rejoindre Crawford au-delà du saut-de-loup[123]), et il ne semble pas que l'écrivaine discute le bien-fondé d'un tel impératif, mais elle montre un monde incapable de justifier par lui-même, et donc de

---

[121] *NA*, p. 95-95 ; *R2*, p. 87-88.
[122] *SS*, p. 65-67 ; *R1*, p. 58-59.
[123] *MP*, p. 102-104 ; *R2*, p. 294-295.

respecter, un précepte immémorial dont la raison d'être est trop antique pour posséder encore un sens dans les esprits contemporains. Les femmes ont sans doute raison de ne pas vouloir sortir sans accompagnement, mais personne ne semble pouvoir dire pourquoi elles ont raison. La plupart du temps, les personnages comme le lecteur sont censés admettre la légitimité des interdits, sans que ceux-ci soient aucunement justifiés.

C'est exactement le même schéma qui se produit dans le roman de Madame d'Épinay à propos du rouge dont Monsieur de Montbrillant veut parer son épouse : la mère d'Émilie s'oppose vivement à ce projet, sans pour autant justifier le moins du monde son refus ; « Ma fille n'en mettra pas. », se borne-t-elle à affirmer, parlant ensuite d'une « réputation » perdue si Émilie s'avisait de passer outre à ses recommandations. Le jour suivant, Monsieur de Montbrillant réussit à forcer sa femme à mettre du rouge, ce à quoi Émilie tente de se dérober tout en mourant d'envie d'accéder au désir de son époux qui correspond à ses propres envies. Nulle justification ne vient corroborer les propos de Madame de Gondrecourt, et l'héroïne est placée face à une exigence morale qu'elle ne peut comprendre, mais à laquelle on lui enjoint de se conformer. On peut deviner que l'auteure, tout en jugeant inefficace et rétrograde l'interdit posé par Madame de Gondrecourt, se sert aussi de cette scène pour montrer les premiers effets sur son héroïne de la dépravation de Monsieur de Montbrillant.

Bien plus, en certains endroits, le respect rendu à une exigence sociale est appliqué, mais est pratiquement inintelligible : Austen ne donne jamais l'explication définitive de l'obéissance rendue par Anne à Lady Russell qui lui avait enjoint de ne pas épouser un homme sans fortune. Pour autant, l'héroïne n'estime jamais avoir mal agi. Cette contradiction demeure vivace tout au long de l'œuvre et s'achève sans avoir été résolue : « Quand je cédai, je crus faire mon devoir »[124], hasarde faiblement l'héroïne, tout en invoquant le passage du temps comme cause de son évolution – alors qu'un principe moral est censé n'avoir pas de limitation de durée. De même, Émilie ne cesse d'obéir à sa mère sans savoir pourquoi elle agit ainsi, et bien souvent sans comprendre les raisons des obligations qu'elle est censée remplir : tantôt Madame de Gondrecourt invoque le jugement de l'entourage, tantôt elle insiste au contraire sur la primauté de l'intégrité vis-à-vis de soi-même, rien ne supplantant la rigueur du regard que l'on doit porter sur soi. Écartelée entre ces principes, Émilie ne manque néanmoins pas de s'y soumettre. Les femmes seraient donc contraintes de se soumettre à des devoirs dont elles ne comprennent pas le sens, peut-être parce que celui-ci est tout bonnement introuvable.

---

[124] *R2*, p. 816 ; *P*, p. 242 : « *When I yielded, I thought it was to duty* ».

Les deux écrivaines vont cependant plus loin : en de nombreux moments, les impératifs qui limitent la vie d'une femme laissent entrevoir leur revers. En plus de limiter la marge de manœuvre des femmes, ce que les auteures ne condamnent pas nécessairement, ils peuvent être nuisibles et se voir dévoyés.

Sir Thomas, dans *Mansfield Park*, fait remarquer à Fanny que son refus d'épouser Crawford est une entorse aux convenances : décliner la proposition d'un homme socialement supérieur ne sied pas à une jeune fille peu aisée et quasiment orpheline, et un pareil refus est considéré comme un manque de reconnaissance envers une famille à laquelle l'héroïne se doit d'être redevable. Toutes ces raisons montrent l'attitude de Fanny comme une insoumission aux règles sociales ; or, la suite du roman fait comprendre que ces règles sont insuffisantes pour décider de l'existence individuelle : un mariage entre Fanny et Crawford n'aurait entraîné que l'insatisfaction des deux parties – on pense à l'union entre Lydia et Wickham dans *Pride and Prejudice*, dictée par les convenances, et qui s'embourbe dans l'adultère tant les époux sont peu assortis.

De même, Madame d'Épinay insiste sur le dilemme moral que constitue pour Émilie le fait de prendre un amant. Les avis que Madame de Ménil et la Darcy donnent à l'héroïne apparaissent à celle-ci, de même qu'à Lisieux, déplacés et choquants, et la fidélité au mari est une exigence à laquelle il est malséant de se dérober. Cependant, la solitude de l'héroïne ne peut s'accommoder d'un désert affectif, et Formeuse, tout comme Volx, sont les moyens par lesquels Émilie se sauve du vide intérieur qui la menace, sans que pour autant tous les inconvénients dus à l'adultère soient oubliés : la situation d'Émilie est périlleuse, l'héroïne a conscience de transgresser un tabou et est contrainte d'adopter un comportement plein de fausseté, dans lequel elle sait que la morale n'est pas de son côté. Incapable de soutenir les regards qui se posent sur elle[125], Émilie ressent avec acuité qu'elle a manqué à son devoir, et cette certitude se traduit par des manifestations psychosomatiques (« Hélas ! j'ai déjà profité de vos leçons ; mais j'en suis si mal à mon aise, qu'en vérité j'en suis malade. », écrit-elle[126]), conséquence de la duplicité dont elle est obligée d'user, en particulier vis-à-vis de sa mère. Finalement, elle expose ses affres dans un passage où sont mis en parallèle le respect de la morale et l'épanouissement intérieur, pour qu'en soit constatée l'incompatibilité :

---

[125] *Montbrillant*, p. 455 : « Mlle Darcy a beau dire, on ne cache point une passion violente, et quand, par malheur, elle n'est pas légitime et qu'elle est soupçonnée, comment a-t-on le front de braver les regards qui nous accusent ? »
[126] *Ibid.*, p. 471.

> Certainement, ma mère me croit coupable. Cette idée me trouble. Je ne puis la soutenir. Je viens de causer avec elle… Que puis-je faire pour la rassurer ? Renoncer à mon bonheur, à la seule consolation que j'ai dans mes peines ?…[127]

Elle achève sa lettre en revenant aux mêmes considérations :

> L'idée qu'elle me croit coupable me laisse une peine amère au fond de mon cœur… Je ne puis renoncer à son estime, ni supposer seulement qu'elle puisse être diminuée… (…) Du moins, je ne suis plus effrayée de ce qu'ils appellent mes torts, et je me persuade même de n'en point avoir[128].

Émilie se sait en faute, sait que ses « torts » doivent lui retirer l'« estime » que lui portent sa mère et les gens de bien, mais elle sait aussi que c'est au prix de cette faute que son existence peut avoir un intérêt. La tache morale ne peut être effacée, et en ce sens l'interdit social conserve un sens : Émilie ne le méprise pas comme le font Madame de Ménil et la Darcy. Mais il est explicitement coupé de toute efficacité voire de toute pertinence, puisqu'il risque de mener ceux qui l'honorent au dégoût d'eux-mêmes.

Austen et Madame d'Épinay contestent la raison d'être et le respect de tous ces interdits, non pas en mettant en évidence leur vacuité, mais en les confrontant avec la position inverse, en montrant que celle-ci n'est pas nécessairement répréhensible, et que ses conséquences peuvent être avantageuses, tant du point de vue pratique que du point de vue moral.

De révolte, on ne trouve nulle trace, notamment parce que les interdits qui encombrent l'existence féminine ne sont pas systématiquement dénoncés comme absurdes. Seul le tempérament d'Émilie laisse entrevoir des velléités de rébellion, qui cependant n'éclatent jamais, tant le carcan des obligations est tenace. C'est ce que remarque Lisieux :

> Tout ce qui me paraît résulter de cette scène, c'est que la petite femme est toute disposée à la révolte, et comme elle n'aura pas de longtemps le courage de la faire éclater, je crains qu'elle ne se tourne en aigreur. Je ne sais plus dans ce cas où cela peut mener[129].

Le fait est que « cela » ne mènera à rien, l'exaspération d'Émilie se taisant rapidement et ne faisant plus surface que par intermittence, et jamais de manière approfondie : jamais de protestations contre la situation des femmes en général, seulement des oppositions ponctuelles sur des affaires financières ou éducatives. Non pas une révolte en germe, mais une insatisfaction pérenne qui ne dégénère pas. L'ensemble du comportement d'Émilie est marqué

---

[127] *Ibid.*, p. 482.
[128] *Ibid.*, p. 487.
[129] *Ibid.*, p. 211.

par la réaction : si elle a le courage et s'estime en droit de regimber contre les diktats que lui imposent les hommes autour d'elle, elle n'a jamais l'initiative de la rébellion, se contentant de résister aux sollicitations et contraintes qu'elle subit, dans une technique du coup par coup – ainsi lorsque l'on veut la faire céder concernant ses dépenses[130].

Les impératifs sociaux apparaissent donc comme des survivances, des vestiges, des manifestations de cette vénération du passé caractéristique du roman sentimental et dont les deux écrivaines ne peuvent se dégager. Ces exigences issues du passé sont des archaïsmes que les écrivaines ne peuvent estomper. Les personnages se soumettent dévotement à des vestiges dont l'inutilité ne peut être définitivement prouvée. Il s'agit encore une fois pour les différentes œuvres de coexister avec une insatisfaction en son sein. L'insatisfaction littéraire – les clichés ineffaçables – correspond à une insatisfaction sociale, sur laquelle les œuvres ne s'appesantissent pas, mais qu'elle suggèrent à maintes reprises.

Conclusion : un positionnement problématique

C'est en fonction de cette oscillation entre respect des acquis et besoin de les critiquer que ce troisième courant se définit : respect de formes qu'il ne faut pas abolir, mais critique de leur paralysie, et surtout de l'œil trompeur qu'elles portent sur le monde et la vision fallacieuse qu'elles renvoient de celui-ci. La position des deux auteures considérées n'en laisse pas moins d'être apparemment bancale : témoigne-t-elle avant tout d'une protestation en germe qui n'a pas les moyens d'inventer les figures aptes à véhiculer son discours, ou correspond-elle au choix conscient de reprendre un genre éculé afin de le distordre, cette manipulation constituant le cœur même de l'entreprise ?

La réponse la plus simple serait de faire de Jane Austen et de Madame d'Épinay une frontière, ou une transition, même si les lois de la diachronie en seraient quelque peu bouleversées. Plusieurs signes purement stylistiques favorisent semblable interprétation : Madame d'Épinay tourne résolument le dos au roman épistolaire à voix unique, propre au roman sentimentaliste (*Evelina*, *Pamela*, *Inès de Castro*) ou même à des genres antérieurs comme la nouvelle galante (*Le portefeuille* de Madame de Villedieu), et adopte la multiplicité des voix, emboîtant le pas à Rousseau et annonçant Laclos. Austen, elle, est à la frontière de deux styles, l'un propre au XVIIIe siècle reflétant le contrôle de la syntaxe dans un motif johnsonien, l'autre préfigurant le relâchement de la phrase et décelable notamment dans les

---

[130] *Ibid.,* p. 1421-1428.

parties dialoguées[131] – cette dichotomie est d'ailleurs peut-être elle-même le signe d'un questionnement ou d'un doute, dans le sens où le premier style est emblématique du discours du narrateur chez Austen, tandis que le second est l'apanage des personnages, comme si l'« *authorial voice* » connaissait ses premiers ratés, se voyait concurrencer par une voix seconde, moins assurée de sa maîtrise, voire plus excentrique. Les deux auteures sont donc à la croisée des chemins, dans un moment de flottement entre deux périodes dont elles ne font pas la synthèse.

Il n'est pas besoin de se limiter à un examen du langage pour confirmer cet entre-deux : Austen comme Madame d'Épinay sont marquées par des critères d'évaluation du monde estampillées du sceau du XVIIIe siècle, et ne manifestent aucun désir de leur en substituer de nouveaux. C'est peut-être la raison d'être de l'ironie austenienne si abondamment commentée, et qui est une manière de ne pas prendre parti, de maintenir l'existence de valeurs que l'on moque mais que l'on ne désire pas faire disparaître. Le propre de l'ironie est de laisser s'exprimer l'attitude ou l'idée dont on se distancie, ce qui est une autre manière de préserver sa présence même si celle-ci est tournée en dérision. Austen a conscience des failles dans le système de valeurs sociales transmises par la tradition et sanctifiées par le roman sentimentaliste, mais elle le fait perdurer, certes en le satirisant, mais sans proposer d'alternative, sans élaborer des représentations et des vecteurs de jugement différents. De même chez Madame d'Épinay, consciente de la sclérose d'une pensée incapable de se renouveler, mais qui n'imagine aucun système de rechange, contrairement à Rousseau qui inscrit au cœur de son roman une utopie. Les deux auteures critiquent sans rejeter, satirisent sans abolir. Est-ce le symptôme d'une certitude que les habitudes sont inaltérables ? Est-ce le témoin de l'échec de l'esprit à concevoir d'autres modes de pensée ? Est-ce une manière de conclure par le détachement un dilemme ardu ? Ou bien est-ce le reflet d'un questionnement plus profond, plus périlleux aussi, propre à la femme qui soudain

---

[131] Pour de plus amples développements sur le style austenien dans son rapport à l'histoire, cf. Norman Page, *The Language of Jane Austen*, Oxford, Basil Blackwell, 1972. « *Jane Austen commands a variety of sentence-patterns, the loose as well as the highly-structured, the 'modern' kind of sentence which traces in its construction the outline of a mental or emotional experience as well as the symmetrical and harmonious classical sentence.* » (p. 91 : « Jane Austen maîtrise une grande diversité de styles de phrases, de la plus libre à la plus complexe, de la plus moderne – un type de phrase dont la structure dessine l'empreinte d'expériences mentales ou affectives – à la phrase classique fondée sur la symétrie et l'harmonie. »). Cf. aussi A. W. Litz, *op. cit.*, p. 49 : l'auteur distingue trois styles chez Austen, un style johnsonien, un style « pré-romantique » (« *pre-romantic style* ») issu du *novel of sensibility* et de poètes comme Cowper, et un style résolument moderne, assis sur « le langage réel des gens » (« *the real language of men* »). Cf. enfin Knud Sørensen, « Johnsonese in *Northanger Abbey* », *English Studies* n° 50, 1969, p. 390-397 ; Gloria Sybil Gross, *In a Fast Coach with a Pretty Woman : Jane Austen and Samuel Johnson*, New York, AMS Press, 2002 ; Frank W. Bradbrook, « Dr. Johnson and Jane Austen », *Notes and Queries*, n°205, vol. 3, 1960, p. 108-112.

s'apercevrait d'une inadéquation dans les images qui lui sont imposées, et qui coucherait sur le papier les premiers balbutiements d'une conscience choquée ? Le dépouillement des oripeaux propres au roman sentimentaliste laisse dans le désarroi l'héroïne, et plus largement l'œuvre elle-même.

CHAPITRE III. La langueur du passé, signe de l'échec d'une nouvelle représentation du monde ?

Introduction

La focalisation sur l'héroïne des principales lignes de sens de l'ouvrage sentimentaliste conduit à s'interroger sur la place que ce personnage tient dans la problématique des genres qui vient d'être abordée. En effet, on a vu que Madame d'Épinay faisait d'Émilie, son personnage principal, la tenante de ce discours suranné propre au langage lyrique, si bien que les attaques adressées à cette forme pourraient bien rejaillir sur elle – ce qui semble curieux dès lors que *Histoire de Madame de Montbrillant* constitue un plaidoyer pour l'auteur-personnage, notamment contre les discours tenus par Rousseau dans *Les Confessions* ; il y a là un décalage qu'il va falloir expliciter. Mais l'interrogation sur la personne de l'héroïne est également rendue nécessaire par le fait que la littérature anachronique visée par les deux auteurs ne peut constituer une cible exclusive ; en effet, à l'époque où écrit Austen, le roman gothique est passé de mode, et plusieurs écrivains ont déjà battu en brèche la suprématie de ce *lyricism* tellement en vogue au siècle précédent. Or, ce qui appert à la lecture de l'œuvre de ces deux écrivains, c'est que le roman sentimentaliste y joue un rôle démesuré, fût-ce pour être condamné. Pourquoi offrir à tout prix une postérité factice à un genre prêt à être jeté aux oubliettes ?

En réalité, Austen et Madame d'Épinay partagent une conscience de l'implication, ou de la continuité. Contrairement à Madame de Staël qui érige sa production sur l'effacement des formes anciennes, l'élaboration d'un roman affranchi des codes, et un profond remaniement de l'image de la femme, les deux romancières considérées portent en elles le poids d'une lignée qui se révèle aussi ineffaçable qu'envahissante. Contrairement à Madame de Staël qui fonde une littérature des ruines, assise sur l'effondrement des structures établies, Austen et Madame d'Épinay rassemblent des éléments encore coordonnés, et encore opérants. C'est bien là leur principale originalité : constatant les supercheries, les pesanteurs et les anachronismes du roman sentimentaliste, elles s'aperçoivent aussi de son efficacité, de sa résonance inextinguible sur le monde contemporain. Elles voient en lui une littérature anachronique, mais pas une littérature morte ; les fautes aperçues dans les ouvrages de l'immobilité continuent à avoir un impact sur l'actualité.

1. L'écriture de la léthargie : le passé, du modèle à la séquelle

a. Le présent surqualifié par un passé déchu

On pourrait s'en tenir là et voir dans les œuvres des deux femmes de lettres une manière de mettre en évidence l'articulation impérissable entre passé et présent, cette déformation de la temporalité qui conduit cette dernière à danser sur deux pieds à la fois, à penser le présent comme incarnation du passé. Mais la raison d'être de cette attitude n'en serait pas explicitée : en effet, le positionnement des deux écrivains ne résulte pas d'une simple prise en compte de l'histoire littéraire, il est la concrétisation d'un état d'esprit particulier, que l'on ne retrouve pas ailleurs. La conscience de la continuité implique nécessairement une conscience de la responsabilité : si le passé agit sur le présent et contribue à lui donner son sens, le présent se voit doté d'un contenu qui dépasse son immédiateté, qui transcende la loi de la succession pour donner une représentation de la globalité, au-delà de la juxtaposition chronologique de moments distincts. N'est-ce pas là la cause de la langueur dont on pourrait qualifier l'écriture austenienne ? Chez elle, non seulement la narration se retranche dans la sphère du connu, comme dans toutes les œuvres de l'immuable, mais elle abandonne d'emblée l'aspiration à une quelconque exploration : là où Evelina, et donc le récit lui-même puisqu'elle en est la narratrice, considèrent encore le monde comme un objet à découvrir, les héroïnes austeniennes n'y rencontrent qu'une perpétuelle confirmation ; le roman de Burney s'écoule en saynètes qui tissent peu à peu une toile, qui soulèvent progressivement le voile recouvrant un visage inconnu, tandis que l'œuvre d'Austen parcourt une nouvelle fois un tableau déjà peint, s'attarde sur des détails, mais dans une posture de contemplateur et non de prospecteur. La littérature austenienne est lourde de celle qui l'a précédée. C'est là une attitude toute différente de celle des autres romans de l'immobilité, où les valeurs du passé sont confirmées, mais à travers la fiction d'une redécouverte, non par le passage en revue de réalités préexistantes : c'est à l'héroïne de découvrir, d'éprouver, la permanence des images anciennes ; chez Austen, le caractère inaltérable de celles-ci est une donnée de départ, que le roman se contente d'exposer. C'est ainsi que la société, dans l'œuvre d'Austen, existe déjà déchue, condamnée avant même d'apparaître ; les vices n'existent pas cachés, l'héroïne ne peut prétendre se laisser surprendre par leur irruption, elle en a une conscience préalable. Le monde n'est pas rempli de personnages dangereux susceptibles de faire chuter l'héroïne, il existe dans la faute, du moins dans la petitesse, et en cela ne représente aucun péril pour une héroïne au fait de ses travers. La différence entre Austen et les

femmes de lettres sentimentalistes, c'est que la première montre clairement que le monde existe antérieurement à l'écriture, tandis que ses consœurs font semblant de le découvrir au fil de leurs œuvres, comme si le matériau abordé était vierge et ne s'animait qu'avec leur intervention. Ce faisant, et même si en définitive leurs romans constituent des sermons visant à culpabiliser l'homme, elles ne fondent pas leur écriture sur une implication initiale. Les réalités abordées sont révélées par l'écriture, comme autant de découvertes, tandis qu'Austen ne fait que les confirmer, sans prétendre les exhumer. D'ores et déjà, l'insertion de la production austenienne dans un genre préexistant soulève une ambiguïté : en effet, d'un côté, l'auteure désigne une communauté de responsabilité entre ses ouvrages et une catégorie précise de ceux qui les ont précédés, d'un autre côté, elle plonge immédiatement ce lien structurant dans l'atonie, déniant tout intérêt à sa référence première qui s'apparente rapidement à un facteur sclérosant. Là où le roman de l'immobile puise le dynamisme de sa narration aux sources du sentimentalisme, Austen ne revient à ses sources que pour en mettre à nu l'aspect défraîchi.

Alors que le roman sentimentaliste procède à une familiarisation progressive de l'héroïne avec un monde dont elle doit apprivoiser les références, l'héroïne austenienne n'a devant elle aucune étrangeté à dépasser, aucun mystère à comprendre. Nulle fausse stupéfaction chez Austen lorsqu'elle met en évidence un vice ou une défaillance, la calme assurance du savoir réaffirmé. Nul émerveillement souligné lorsque paraissent sur la scène les attributs de la perfection morale, le léger ennui d'un passage obligé du roman auquel l'auteure ne peut se soustraire : on peut penser à la présentation de Jane Fairfax dans *Emma*, passage en revue de toutes les qualités propres à l'héroïne sans tache ; le personnage est décrit comme « le type même de la jeune fille accomplie »[1], ses atouts et ses charmes sont énumérés en un déluge de lieux communs du *novel of sensibility* – il n'est qu'à regarder le style employé, typique des marques propres aux héroïnes immaculées, depuis le champ lexical de la pureté, les suites de superlatifs, les qualificatifs outrageusement laudatifs, « *elegant* », « *pretty* », « *graceful* », « *handsome* »[2], tous répétés au moins une fois, jusqu'aux scènes archétypales où s'expriment en liberté tous ces avantages, notamment la prestation instrumentale – de manière à statufier la jeune femme dans un cadre inaltérable où se rencontrent tous les poncifs qui accompagnent les parangons de vertu ; Austen rigidifie volontairement des *topoi* sentimentalistes et en exhibe l'ennui, ici incarné dans l'héroïne lassée par la perfection de Jane – son intérêt est réveillé par le soupçon d'une fêlure dans ce bel ordonnancement,

---

[1] *R1*, p. 690 ; *E*, p. 167 : « *the really accomplished young woman* ».
[2] *E*, p. 168-169 ; *R1*, p. 691.

anicroche dans ce tableau idéal et entorse au simplisme du roman sentimentaliste où la vertu existe dans l'intransigeance et le refus de la demi-mesure[3]. La même rigidité se retrouve chez les *villains*, dont l'immoralité ne fait aucun doute et du même coup ne suscite pas l'étonnement : les clichés du libertinage sont reconductibles de Wickham à Henry Crawford, les caractéristiques de la vulgarité, notamment langagière, sont les mêmes chez John Thorpe et les sœurs Steele, la dictature de la frivolité se retrouve chez les sœur Bertram comme chez Lydia Bennet… La naïve Catherine Morland l'expérimente elle-même, au moment où une lettre scandaleuse d'Isabella lui parvient : ce qui devrait constituer la révélation brutale d'une personnalité dissimulatrice et cupide n'est en réalité que la confirmation d'un savoir jusque-là inconscient ou refoulé ; à Henry qui lui demande si elle a « l'impression, en perdant Isabelle, de perdre une moitié de vous-même »[4], Catherine répond par la négative[5], comme si elle était depuis longtemps au fait de la duplicité de son amie. À chaque fois, Austen présente comme allant de soi de tels traits et désamorce par avance toute possibilité de surprise. D'où cette écriture impassible, là où ses consœurs pratiquent l'emphase comme image la plus manifeste de l'ahurissement, du moins de l'étonnement, devant un monde qui se découvre concomitamment au récit.

Si Austen et Madame d'Épinay se dispensent de semblables artifices, c'est précisément parce que leurs œuvres sont grosses des œuvres antérieures, et que les contours comme les détails du monde qu'elles y font vivre ont été tracés auparavant. C'est l'un des sens que l'on peut donner à l'attention portée au style des épistoliers dans *Histoire de Madame de Montbrillant* : c'est par le prisme de leurs écrits que les personnages prennent consistance dans le texte, non tant par le style qu'ils empruntent ni même par le contenu de leurs lettres, mais par la lignée littéraire dans laquelle ils s'insèrent. Montbrillant est héritier de la littérature galante qui s'attache à décrypter toutes les manières d'exprimer le sentiment amoureux (que l'on regarde par exemple sa première lettre à Émilie[6]), la Darcy reprend la tradition de l'écriture satirique[7], Émilie est irrémédiablement rattachée aux excès du

---

[3] Kenneth L. Moler (*Jane Austen's Art of Allusion*, *op. cit.*, p. 124) remarque qu'à l'inverse, « Fanny est présentée comme l'antithèse de la femme simplement accomplie » (« *Fanny is established as the antitype to the merely accomplished woman.* »).
[4] *R2*, p. 169 ; *NA*, p. 196 : « *You feel, I suppose, that, in losing Isabella, you lose half yourself* ».
[5] *R2*, p. 170 : « je ne me sens pas tellement, non, pas tellement affligée… » (*NA*, p. 196 : « *I do not feel so very, very much afflicted* ».
[6] *Montbrillant*, p. 58. Les termes et images employés sont typiques du lexique galant (itération de la passion violente, formules toutes faites cf. « je brûle d'amour pour vous », reprises de figures clichéiques comme les parents tyranniques ou le suicide de l'amant…).
[7] *Ibid*, p. 587-588. L'épistolière décrit une société par petite touches, phrases brèves, traits saillants, rappelant la verve de Célimène, dans un seul but, celui de faire ressortir le « ridicule » des personnages croqués – notamment la « sensiblerie » d'Émilie.

sentimentalisme… À travers ces filiations, le texte met en évidence son lien avec une lignée et surtout montre que le monde qu'il dépeint est indissociable de la référence à celle-ci, qu'il est prédéterminé par elle et ne peut prétendre à une quelconque pureté, à une quelconque innocence initiale. Il ne s'agit plus simplement de constater la vigueur des valeurs passées dans l'actualité, mais de voir que le présent trouve sa définition dans le passé lui-même. Le roman sentimentaliste jauge le présent à la lumière du passé ; Austen et Madame d'Épinay montrent que le présent, de toutes les façons, n'existe pas en dehors du passé ; ce dernier n'est plus critère d'estimation, il est pour ainsi dire principe vital. Le mouvement des deux types de romans est absolument inverse : le roman sentimentaliste se fixe pour objectif de rejoindre les valeurs du passé, c'est-à-dire qu'il part sur un néant initial, peu à peu repeuplé de figures tranquillisantes qui donnent sens et finalité au monde ; les romans d'Austen et de Madame d'Épinay portent dès leur commencement ces mêmes valeurs, non plus formes apaisantes et substantielles, mais legs obligé dont il est impossible de se débarrasser, bien que toute l'œuvre s'essaie à ce vain exercice. L'essor impossible s'oppose à la constriction volontaire. Et le passé régénérateur d'un présent immature s'oppose au présent épuisé par une résurgence anachronique qui le transforme en cadavre vivant. Les personnages présentés comme des survivances aberrantes symbolisent cette emprise incongrue d'un archaïsme qui refuse de périr – on pense à Sir Walter Elliot et à sa fille dans *Persuasion*, à Mr. Woodhouse dans *Emma*.

Lorsque Austen et Madame d'Épinay écrivent, tout est déjà joué. Le présent n'a pas de prise sur un univers préétabli. Si l'on veut traduire cette situation en termes chrétiens, malgré la distance des deux auteures vis-à-vis du fait religieux, on peut dire que le monde dans lequel elles se meuvent est irrémédiablement marqué par un péché dont les contemporains ne sont pas directement coupables, mais au moins complices, puisque nulle rupture ne brise la chaîne temporelle et que par conséquent aujourd'hui est responsable des fautes d'hier. Nulle culpabilité gratuite dans de telles œuvres, nulle accusation artificielle concernant la responsabilité d'erreurs commises auparavant, mais l'application d'un principe simple, celui de la coresponsabilité. Le monde s'éprouve dans un rapport d'inclusion avec le passé, dès lors il est contaminé par lui, qualifié au-delà de la circonstance actuelle. C'est ce mécanisme qui rejaillit sur l'héroïne, contaminée par celles qui l'ont précédée, incapable de se détacher de leur influence, marquée par leur empreinte. Là où les romans de l'immuable arrêtent la ressemblance entre héroïnes à leur caractérisation, sans se poser de questions sur les corollaires de ces similitudes, Austen et Madame d'Épinay interrogent les implications sous-jacentes de ces liens, se penchent sur leurs répercussions : il ne s'agit plus seulement de relier

une héroïne particulière à un chaînon littéraire, mais de la considérer comme partie prenante de cet ensemble, prédéfinie par lui. L'héroïne ne constitue plus un simple rappel de ses consœurs, elle les porte en elle-même, dans une sorte d'innéité forcée. C'est cette absence de choix, cette prédétermination insurmontable, qui expliquent l'esthétique de la langueur repérable dans chacune des deux œuvres : le monde ne peut dérouter celui qui le décrit. Les deux auteures mettent au cœur de leur littérature la conscience d'une sorte de *play-back*, au sens où le propos tenu est dicté par des voix antérieures ; ce qui évolue par rapport aux autres œuvres de l'immuable est le regard porté sur cette esthétique : la fiction de la nouveauté disparaît au profit d'une mise à nu de le réitération, d'une accentuation mise sur ce discours de seconde main qui n'appartient pas en propre à celui qui le tient.

b. Une forme qui se réprouve elle-même

Cela permet de comprendre le maintien aberrant au sein de ces œuvres de formes qu'elles condamnent explicitement. Le passage par le passé n'est plus une évocation sécurisante ni une manière de sanctifier des valeurs auxquelles on apporte foi, c'est un mouvement inévitable et non désiré, contraint par une communauté de nature et de destin. Le fait que l'écriture sentimentaliste persiste dans ces romans, voire les envahisse périodiquement, n'est donc nullement le symptôme d'une abdication à la création ni d'une reconnaissance de la dette due à la tradition, mais la mise en évidence d'une confraternité initiale que le texte constate à l'envi. Austen par exemple détourne le motif du présage si intrusif dans le roman sentimentaliste : cette technique dramatisait l'action en laissant prévoir un futur événement tragique ou malheureux qu'il appartenait aux personnages d'éviter ; Austen retourne cette pratique et la réduit à une anticipation qui dépouille la chronologie de toute tension. C'est ainsi que le mariage de Darcy et d'Elizabeth est plusieurs fois annoncé et devient de ce fait une probabilité voire une évidence, réduisant la diégèse à l'accomplissement logique d'un événement : Miss Bingley présente ses « vœux de bonheur »[8] au jeune homme qui lui a avoué son intérêt pour Elizabeth, et Darcy remarque la vélocité de l'imagination féminine qui « saute en un clin d'œil de l'admiration à l'amour et de l'amour au mariage »[9], assimilant le parcours romanesque dans son entier au mécanisme bien huilé d'un schéma universellement reconductible. C'est l'ensemble des rouages diégétiques du roman sentimentaliste qui se voit frappé d'atonie par cette extrême simplification. Dans le même

---

[8] *R1*, p. 310 ; *PP*, p. 24 : « *when am I to wish you joy ?* ».
[9] *R1*, p. 310 ; *PP*, p. 24 : « *A lady's imagination is very rapid ; it jumps from admiration to love, from love to matrimony in a moment.* »

roman, l'auteure pratique une autre méthode qui frappe d'engourdissement les éléments sentimentalistes traditionnels, celle du motif avorté : nombre de signes incontournables de cette littérature sont amorcés pour être aussitôt suspendus, bloqués dans leur élan et renvoyés à leur inconsistance. Le passage obligé de la performance musicale ne s'achève pas dans le rayonnement éblouissant de l'héroïne, au contraire, est soulignée la qualité modeste de l'interprétation : « Le talent d'Elizabeth était agréable sans plus. »[10], écrit Austen. De même, la scène de la danse unissant au cœur d'un bal le couple de héros est par deux fois évincée, tout d'abord sur le refus de Darcy, puis sur celui d'Elizabeth[11], privant les deux protagonistes de cette image traditionnelle de l'amour naissant et de l'engagement mutuel et déboutant l'héroïne de ce moyen de déployer ses qualités physiques. Austen prend la peine de revisiter des éléments typiques du roman sentimentaliste, mais dans le but de leur retirer toute portée dramatique et de les identifier à des signes issus de l'obédience forcée à un genre qui sombre dans le marasme et l'alanguissement. Toute l'esthétique d'Austen est tributaire de cette léthargie consécutive à l'obligation de marcher sur des traces profondément imprimées.

Pareillement, lorsque Madame d'Épinay reconduit la figure de la répétition, motif privilégié du roman sentimental en ce qu'il permet de mettre en évidence la toute-puissance d'une émotion sur l'âme d'une personne, mime l'ivresse de l'esprit fermé à tout autre événement, et s'érige en principe poétique fondateur d'une esthétique de l'obsession, lorsque Madame d'Épinay s'empare de ce procédé, elle ne le rénove nullement : la rhétorique qu'emploie Émilie reprend intégralement les clichés sentimentaux, quand par exemple elle découvre l'infidélité de Formeuse[12]. Tous les signes de la passion blessée se retrouvent dans le discours de l'héroïne (onomatopées telles que « Ah ! » qui revient cinq fois, déluge de points de suspension qui imitent l'égarement d'un discours incapable de se contrôler, exclamatives et interrogatives mettant en scène le doute quant aux causes et aux suites possibles de l'événement, champ lexical de la fidélité et de la trahison…) ; l'héroïne parvient à une certitude puis replonge dans le doute (l'assertion « Formeuse est infidèle » est immédiatement bannie par « Cela est-il bien vrai ? » ; « je ne veux plus rien avoir à démêler avec lui » précède de peu un incertain « Faut-il renoncer à Formeuse ? »), bref ne parvient pas à rassembler ses pensées et sombre dans la confusion et le chaos. Madame d'Épinay n'a pas

---

[10] *R1*, p. 308 ; *PP*, p. 21 : « *Her performance was pleasing, though by no means capital* ». La médiocrité musicale des héroïnes est répandue chez Austen : Emma en souffre également, et les prestations d'Anne ne sont pas appréciées pour leur charme mais comme musique de fond, devant rester à l'arrière-plan.
[11] *PP*, p. 9 et p. 23 ; *R1*, p. 299-300 et p. 309.
[12] *Montbrillant*, p. 696-697.

voulu ici représenter uniquement le désarroi lyrique d'un esprit en proie à la passion, elle a voulu avant tout mettre en évidence les contradictions d'une héroïne dévouée à un langage façonné par des figures imposées dont le contenu se dissipe sous l'aspect convenu. Émilie constate à la fin de sa déclamation l'inanité de celle-ci, lorsqu'elle dit : « Chaque réflexion achève de m'accabler », comme si la pensée n'était que destructrice et non édificatrice du moi, puis « Je voudrais être morte ». La pensée s'épuise dans une écriture inadéquate, échoue à trouver un exutoire dans l'expression de soi, se noie dans l'incohérence et débouche sur le vide : il ne sert à rien de proclamer sans fin une émotion si l'écriture ne trouve pas de raison d'être.

Ce qu'Émilie expérimente ici, c'est une aliénation interne, une dépossession de soi due à l'immersion forcée dans un langage qui ne recouvre pas une singularité mais est issu d'une communauté dont on est, en dépit de soi-même, partie prenante. L'auteure n'a pas arbitrairement fait le choix de l'écriture épistolaire : celle-ci, du fait de l'absence du destinataire, non seulement lors de l'action contée, mais aussi au moment où elle est rapportée, du fait de ce décalage entre moment de l'énonciation et moment de la réception, est souvent amenée à surenchérir : le récit est martelé, voire exagéré, afin que celui à qui l'on s'adresse soit pénétré de ses retentissements, soit comme mis au cœur de l'action. Or, l'écriture sentimentaliste vit de cette propension à l'hyperbole et à la réitération. Si Madame d'Épinay ne craint pas de montrer les excès d'un tel type d'écriture, c'est qu'il lui faut montrer l'impasse où se retrouve Émilie, désireuse de s'exprimer mais dépendante d'un langage qu'elle n'a pas créé. Le flot ininterrompu d'expressivité caractéristique d'une écriture ouvertement sensible débouche sur une structure circulaire dans laquelle le sens se mord la queue, échoue à se développer et se dévore lui-même, dans une obsession maladive pour un objet qui s'avère être un néant. Loin d'exploiter toutes les ressources lyriques de l'écriture sentimentaliste, Madame d'Épinay divulgue les causes de sa persistance et en présente les conséquences nocives à travers son personnage, enferré dans une rhétorique préconstruite et conscient d'ânonner un langage qui ne lui appartient pas en propre. Ce que l'héroïne découvre au fur et à mesure de ces redites et quasi bégaiements, c'est l'inefficacité d'un tel type d'écriture, déconnecté du réel et dépourvu de sens pour la locutrice. Plus tard dans le roman, un superbe moment d'écriture dit le cul-de-sac où conduit l'usage inné d'un tel langage :

> (…) oui, je veux fermer les yeux ; cesser les reproches, les plaintes. Elles éloignent encore plus et ne touchent jamais… Elles éloignent et ne touchent jamais…, les plaintes d'un être qui nous adore et que nous rendons malheureux par notre légèreté[13].

Émilie cherche à renoncer à ce style fantomatique et aliénant, mais exprime ce désir par une nouvelle répétition, une nouvelle complaisance dans la douleur. L'anachronisme débouche sur un vide que l'héroïne ne cesse d'éprouver et qui menace la matière diégétique elle-même : la progression du récit n'est pas régulière, le rythme connaît de longs ralentissements au cours desquels l'histoire manque s'évanouir sous une insignifiance due à son inadéquation au monde contemporain ; c'est ainsi que la voix narratrice renonce périodiquement à toute intervention et dénie toute profondeur au récit, qu'elle réduit à une surface d'une platitude uniforme. « N'attendez plus de moi aucune réflexion. »[14], écrit Émilie à son tuteur en anticipant sa mort, dans un volontarisme acharné destiné à mettre prématurément un terme à son histoire. Le sens s'évapore au lieu d'éclore grâce à l'écriture : raconter son histoire n'amène pas l'héroïne à lui découvrir un sens ; bien au contraire, le récit d'événements déformés par leur ancrage dans un style et des thèmes dépassés n'aboutit qu'à l'embarras devant une réalité indécidable[15]. Si bien que l'héroïne en finit par se décrire par le biais d'oxymores, signes de la contradiction pesant sur un esprit désireux de s'affranchir d'une tutelle qui se révèle indéracinable : « J'ai dit tout ce que je ne devais pas dire, et je fais sans cesse le contraire de ce que mon intérêt même exige. J'ai raison, je suis à plaindre ; et je finis par avoir tort et par être blâmée… »[16], constate Émilie ; et cette dualité nichée au cœur même de l'être s'achève logiquement sur un constat d'ignorance sur soi-même : « Je ne sais où je suis. », « je ne sais ni ce que je dis ni ce que je veux. »[17], reconnaît l'héroïne. Et cependant, malgré cette lucidité déchirante, l'emprise de l'écriture sentimentale se révèle indépassable : Émilie, ayant décidé de préférer la clairvoyance à la souffrance en poussant Formeuse à l'aveu de son infidélité, n'arrive pas à éprouver la quiétude de l'âme qu'elle croit désirer ; l'attrait de l'émotion est plus fort que celui de la réflexion[18].

Même constat amer chez Austen, qui dans *Mansfield Park* pare Fanny de tous les attributs propres à une héroïne sentimentale, ainsi lors de son premier bal, où elle la décrit à grand renfort de termes codifiés (« *finery* », « *perfectly proper* », « *very pretty* », « *propriety*

---

[13] *Ibid.*, p. 791.
[14] *Ibid.*, p. 526.
[15] C'est dans l'épisode Formeuse que l'écriture sentimentaliste est la plus prégnante : les phrases inachevées reflètent l'avortement du sens et l'impasse de l'être.
[16] *Ibid.*, p. 789.
[17] *Ibid.*, p. 790 et 792.
[18] *Ibid.*, p. 843.

of mind »[19]), apparemment dans une stricte observance des lois du genre ; mais en réalité elle ne recourt à un tel vocable que pour en faire voir le revers, à savoir l'anachronisme et l'isolement dans lequel il place le personnage auquel il s'applique : engoncée, figée dans une telle représentation, Fanny est dépouillée de toute sensualité (Edmund qui fait son éloge ne retient de sa beauté que la bienséance), de toute originalité même, pour se réduire à un modèle de pureté et de discrétion, en retard sur le monde qui l'entoure ; en effet, sa réunion avec l'assemblée des convives la laisse à l'écart, en dehors de toutes les conversations qui se tiennent[20]. En dotant Fanny de toutes les qualités traditionnelles d'une héroïne sentimentale, Austen en fait une personne anachronique, incapable de quitter les oripeaux de ses homologues antérieures, gagnée par leur ineffaçable présence.

c. Une léthargie qui aboutit à une aliénation

Mais c'est sans doute *Sense and Sensibility* qui met le mieux en lumière la problématique de l'invasion de l'héroïne par le chœur de ses consœurs. Ce roman fait de Marianne Dashwood le parangon de la femme marquée par une identité qui n'est pas la sienne mais renvoie à un environnement dominateur emprisonnant l'individu. Dès le titre, Austen place le lecteur dans le contexte de la fiction sentimentale moralisante, où deux états d'esprit sont mis en regard et incarnés dans deux personnalités proches, ici deux sœurs – Austen a pu être influencée par *Letters of Julia and Caroline* d'Edgeworth, où deux sœurs prônent deux attitudes sociales inverses reposant l'une sur l'attachement à la raison, l'autre sur le dévouement à la passion. Par la suite, l'auteure enfonce le clou et identifie ontologiquement le personnage de Marianne aux clichés du *novel of sensibility* : Marianne se répand en discours poétiques ampoulés dressant un éloge exalté de la nature (I, 5), s'éprend d'un jeune homme qui lui vient en aide au cours d'une scène dramatique (I, 9), subit l'épreuve de la séparation et y accumule les réactions attendues d'une héroïne sensible (insomnie, anorexie, pleurs, mutisme, errance solitaire[21]), s'enferme dans le mutisme et dépérit après l'abandon définitif de son amant, souffre d'une maladie qui finalement la soigne de son désespoir, et achève son existence romanesque par un mariage. À première vue, rien ne différencie un tel parcours de celui de tant d'autres héroïnes sentimentales ; mais Austen le complexifie en ne cessant de

---

[19] *MP*, p. 227 ; *R2*, p. 398-399.
[20] Austen (*R2*, p. 399 ; *MP*, p. 228) écrit que « la conversation allait bon train sans qu'on réclamât qu'elle y prît part » (« *such a happy flow of conversation prevailing in which she was not required to take any part* »), et assène que « à l'exception de Fanny, la joie était générale » (« *with the exception of Fanny, the pleasure was general* »).
[21] Tous ces traits sont évoqués pêle-mêle en I, 16 (*SS*, p. 79-80).

rappeler que l'attitude de Marianne n'est pas naturelle : elle est commandée par des références extérieures qui dépossèdent le protagoniste de toute personnalité intrinsèque et le réduisent au statut de courroie de transmission, assurant la pérennisation de stéréotypes, décalquant des actes et sentiments préfabriqués. Perpétuellement, Marianne se sent tenue par des impératifs qui la prennent en tenaille et, significativement, la mènent presque jusqu'à la mort : elle s'applique ainsi à un véritable volontariat de la souffrance, que ce soit après le départ de Willoughby – « Marianne ne se fût pas pardonné si elle avait pu dormir tant soit peu la première nuit après le départ de Willoughby. »[22], glisse le narrateur, sous-entendant que cette insomnie, loin d'être naturelle, provient de l'obligation de respecter une formule, de perpétuer des habitudes attendues – ou après la révélation de sa trahison – « Il faut que je m'abandonne à ma douleur, que je la subisse »[23], dit le personnage qui se flagelle lui-même par respect d'un code de réactions à appliquer. En outre, le personnage proclame à l'envi sa douleur dans un exhibitionnisme qui jette le doute sur le but d'un tel comportement : ne s'agirait-il pas d'une manière de mettre en évidence un attachement au code véhiculé par le roman sentimentaliste, d'asséner violemment la rigueur avec laquelle le rituel est suivi ? En résumé, Marianne outre toutes les réactions d'une héroïne sensible, les met en pratique avec une redondance ostentatoire[24] qui laisse à penser que seuls comptent leur extravagance, leur rayonnement à l'extérieur de soi. Les règles du roman sentimentaliste sont complaisamment suivies, mais elles sont systématiquement mises en relief, réduisant la protagoniste à un pur statut, à une abstraction qui la désincarne progressivement. Marianne exécute des formules, elle n'exprime pas une intimité particulière. C'est ce mouvement d'extraction hors de soi qu'Austen rend manifeste à travers tout son ouvrage, mettant en lumière le fait que Marianne existe sous la coupe de figures anciennes, non pas dans la simple continuité de leurs valeurs, mais dans un rapport vampirique : l'héroïne est vidée de toute substance au profit d'une immersion totale dans les clichés sentimentaux.

Certes, ce mouvement n'est pas toujours aussi radical, mais il importe de remarquer qu'il est observable chez toutes les héroïnes austeniennes, par exemple chez Elinor, pourtant l'antithèse de Marianne et *a priori* pure de tout soupçon qui en ferait une égérie du roman sentimentaliste. Néanmoins, Elinor elle aussi manifeste un rapport d'inclusion avec ce type

---

[22] *R1*, p. 69 ; *SS*, p. 79 : « *Marianne would have thought herself very inexcusable had she been able to sleep at all the first night after parting from Willoughby.* »
[23] *R1*, p. 147-148 ; *SS*, p. 182 : « *I must feel – I must be wretched* ».
[24] *R1*, p. 147 : « Que l'on triomphe de m'avoir réduite à cette extrémité, que ce soit évident à tout le monde ! » (*SS*, p. 182 : « *The triumph of seeing me so may be open to all the world.* »), s'écrie-t-elle fièrement, projetant son affliction vers l'extérieur comme si celle-ci avait une valeur propre indépendante de l'individu.

littéraire, non pas en ce qu'elle en véhicule les stéréotypes les plus flagrants, mais parce qu'elle se meut dans un univers irrémédiablement marqué par les valeurs sentimentalistes. Son parcours l'amène à évoluer dans un monde dont les valeurs sont perverties, détournées en raison de la prégnance d'une littérature dictatoriale qui défigure la perception que l'on a des choses : elle ne cesse de poser un regard critique sur des scènes ou des réactions directement issues du roman sentimentaliste, mais ne cesse également de se découvrir entourée par celles-ci. C'est pourquoi *Sense and Sensibility*, et plus largement tous les romans austeniens, se développent par reformulations incessantes des mêmes figures déclinées comme autant d'instances à critiquer mais qui perpétuellement refont surface. Elinor ne cesse de croiser des représentants du roman sentimentaliste, en la personne de sa sœur bien évidemment, mais aussi sous la forme de séquences entières dont elle perçoit les implications mais qui n'en gardent pas moins toute leur nocivité : le jeu de Lucy, la rivale, est immédiatement mis au jour, mais n'en reste pas moins nuisible et constitue un ressort dramatique primordial du roman ; plus profondément, c'est la société tout entière dans laquelle évolue Elinor qui est montrée comme parcourue par des clichés réducteurs, imprégnée de préoccupations et d'habitudes préconstruites, pervertie par une existence décidée par avance. C'est cette éventualité d'une répétition permanente, d'une déformation de l'existence par des critères ne correspondant à aucune exigence intrinsèque, qui constitue le principal danger pesant sur les héroïnes austeniennes : le roman est sans cesse menacé de se faire happer par la peinture d'un monde voué à la répétition des mêmes schémas de vie, des mêmes modalités d'action, qui grèvent toute pensée personnelle. L'aliénation aboutit à une disparition de l'idée ; c'est le ressassement de ce constat qui occupe la majeure partie des œuvres austeniennes, l'incapacité à formuler un avis délivré du verrou sentimentaliste. L'esprit est enferré dans des modes de pensée qui ne lui appartiennent pas en propre. Tous les personnages raisonnent par référence aux clichés sentimentaux, ainsi Mrs. Jennings n'envisageant l'existence féminine qu'à travers son adhésion au parcours qui conduit l'héroïne de prétendant en prétendant jusqu'à la conclusion d'un beau mariage (c'est le jeu qu'elle pratique avec les sœurs Dashwood puis avec les sœurs Steele, imaginant une intrigue entre Elinor et le Colonel Brandon dès lors qu'elle les voit parler à voix basse, endossant le costume stéréotypé de la marieuse face à une Miss Steele consentante[25]) ; la prévisibilité des actions effectuées par les uns et les autres est une donnée systématique (ainsi le bannissement d'Edward Ferrars par sa mère après la

[25] *R1*, p. 168-170 ; *SS*, p. 208-210. Le personnage de la vieille fille présageant et organisant des mariages improbables est courant dans le roman sentimentaliste, ainsi dans *Belinda*, mais il s'insère dans le cadre dramatique, alors qu'Austen en fait un motif inefficient sur la diégèse.

révélation de son engagement avec Lucy, motif courant du roman sentimentaliste dont il constitue un ressort dramatique essentiel[26], ici présagé tout au long de l'œuvre et confirmé peu avant le dénouement, lorsque son intérêt diégétique est désamorcé[27]) et réduit à néant les velléités particularisantes qui pourraient se manifester : l'encadrement dans une chaîne de pensée continue proscrit toute aspiration à l'originalité. Ce constat se retrouve dans tous les romans d'Austen : Lady Catherine De Bourgh agit selon le schéma assigné aux aristocrates despotiques dont Mrs. Rayland dans *The Old Manor House* est un exemple, mais, contrairement au personnage de Smith qui influe puissamment sur la vie du héros, l'action de Lady Catherine n'obtient aucun résultat concret, voire se retourne contre celle qui la commet – nouvel exemple de la dédramatisation des stéréotypes ; Fanny dans *Mansfield Park* est environnée de créatures issues du roman sentimentaliste, depuis le substitut maternel tyrannique (Mrs. Norris) jusqu'au libertin (Henry Crawford), en passant par la rivale immorale (Mary Crawford) et les sœurs réduites à leur obsession sexuelle (Julia et Maria) – une répartition analogue pourrait être réalisée à propos de *Persuasion*. À chaque fois, les figures reprises sont dénuées de toute efficacité sur le récit, ne remplissent pas le contrat qui devrait être le leur, à savoir peser sur le destin de l'héroïne. Leur portée est autre, elle se joue sur le domaine de la définition de soi, en ce que l'héroïne ne peut s'extirper de clichés aliénants pour se dessiner une identité propre. À tel point que la fin de *Sense and Sensibility*, où est proclamé le « destin extraordinaire » (« *extraordinary fate* »)[28] de Marianne, qui abandonne ses conceptions et préjugés pour rejoindre le champ idéologique de sa sœur, apparaît beaucoup moins comme l'acmé d'une existence que comme une sorte de miracle peu crédible mettant en évidence le rôle de pantin tenu par le personnage, manipulé par une auteure qui décide de métamorphoser brutalement toute sa personnalité en la faisant devenir son propre inverse. En soulignant les différences insurmontables entre Marianne et son futur mari, entre l'état passé de l'héroïne et sa situation actuelle, Austen met le lecteur face à la totale artificialité de ce dénouement, qu'elle n'explique que d'une phrase lapidaire et tautologique, « *But so it was.* »[29] Marianne vit une existence qui ne lui appartient pas.

Madame d'Épinay pratique le même genre de neutralisation des clichés sentimentaux, ainsi à propos du motif du duel : Émilie craint que Volx ne s'engage dans un combat avec Barsin au sujet d'une vétille (« à propos de rien »), sa terreur augmente au fil des

---

[26] Par exemple dans *The Old Manor House* ou dans *Camilla*.
[27] *Pride and Prejudice* réemploie cette figure du bannissement dédramatisé à travers la relation entre Darcy et Lady Catherine De Bourgh.
[28] *R1*, p. 289 ; *SS*, p. 365.
[29] *SS*, p. 365 ; *R1*, p. 289 : « Pourtant, c'était ainsi. »

interprétations qu'elle tire de certains des discours de son amant (l'« inquiétude » devient « effroi »), culmine lorsque Volx propose à son adversaire de le raccompagner seul à seul, avant de se dégonfler subitement par un « éclat de rire » de Volx, effaré de découvrir Émilie si crédule ; il se moque de sa « simplicité », de la « folie » et des « visions » qu'elle a développées[30]. Ce que Volx met alors en évidence, c'est l'écrasement de sa maîtresse sous des croyances toutes faites auxquelles elle adhère sans se poser de questions. La brutale retombée du suspense est typique de la reprise de contact avec une juste perception ; car c'est bien de cela qu'il est question, d'une corruption des critères de jugement, dont souffre Émilie, et qui la rend inapte à avoir un regard pertinent sur le monde. Ce mouvement d'anti-apogée est donc caractéristique du style des deux femmes de lettres, mais ne vise pas seulement un effet comique, il est exemplaire d'une volonté de rétablir une perspective opportune sur les événements narrés. C'est, tout bonnement, un retour à la normale après le passage par un accès de folie.

Il est à ce propos important, dans l'optique du rapprochement entre Austen et Madame d'Épinay, d'insister sur le comique de nombreux passages de *Histoire de Madame de Montbrillant* : l'unité de ton n'est pas de mise dans la perspective du panachage auquel se livre l'auteure ; ce n'est pas la pureté qui est recherchée, mais la variété et la discontinuité. Notons que Madame d'Épinay emploie également l'autre méthode austenienne de dénonciation des critères sentimentalistes, celui de l'atonie : les clichés sont passés en revue, mais en est montré le caractère inefficace, l'absence de prise sur le déroulement chronologique – ainsi des « obstacles », terme répété sans cesse, qui empêchent la réunion amoureuse de Volx et d'Émilie à Genève et leur font subir une longue séparation, et qui se révèlent les uns après les autres dérisoires et faciles à lever ; sont ici raillées les épreuves que doivent subir les amants pour se retrouver ensemble, réduites à de simples exigences quotidiennes[31] ; Madame d'Épinay joue de la démesure des plaintes d'Émilie, qui s'expriment dans un style à nouveau ampoulé et pathétique, et fait ressortir la disproportion entre un tel ton et ses causes ; les amants sont d'ailleurs réunis quelques lettres après[32]. Notons enfin, afin de mettre en évidence le fait que le mélange des genres contribue intrinsèquement au projet

---

[30] *Montbrillant*, p. 1075-1076.

[31] *Ibid.*, p. 1318-1325 ; cet échange de lettres reprend la rhétorique outrancière de la déploration amoureuse inaugurée par les *Lettres portugaises*.

[32] Cette dérision de la notion d'obstacle est commune aux deux auteurs et revient extrêmement souvent dans leurs œuvres : les séparations successives de Catherine et Henry dans *NA* ont des causes à chaque fois dérisoires ; dans *SS*, un passage (*R1*, p. 83) révèle le caractère totalement artificiel de l'obstacle, dont l'amant se refuse à expliciter l'absurdité : « Il ne se plaisait pas à Norland, il détestait Londres ; mais il fallait qu'il retournât à Norland ou à Londres » (*SS*, p. 96 : « *He had no pleasure at Norland ; he detested being in town ; but either to Norland or London, he must go.* »).

global de l'auteure, que les excès sentimentalistes sont souvent mis à côté de passages relevant de l'objectivisme financier empruntant au style des mémoires officiels : Madame d'Épinay juxtapose sans transition une scène de séparation nantie de tous les motifs qui l'accompagnent traditionnellement (lyrisme exclamatif, larmes, pressentiment), et le passage en revue froid et désincarné des arrangements et conflits financiers des époux Montbrillant[33]. Tout se passe comme si l'écriture officielle et anti-romanesque venait sanctionner le caractère caduc, déplacé, de l'écriture sentimentaliste, comme si la réalité terre-à-terre démentait l'idéalisme du roman.

d. L'exploration des chimères sentimentalistes : une continuelle jérémiade ?

La problématique dans laquelle évoluent Austen et Madame d'Épinay est celle d'un impossible arrachement au roman sentimentaliste, manifesté constamment tout au long de leur production ; la saturation du texte par les clichés de cette littérature est totale. Il s'agit en quelque sorte d'inscrire les stigmates du péché au cœur des romans. Ce faisant, les deux auteures refusent l'idée d'une littérature simpliste affiliée sans distance à des codes infrangibles et désignent l'écrit comme le lieu d'une crise, font remonter à la surface les contradictions en vigueur dans l'obligation de reprendre des caractéristiques génériques sans les interroger. Les valeurs transmises par la tradition et louées par Burney ou Edgeworth sont alors présentées comme des dogmes, vides de toute prise avec une réalité qui leur échappe et dont ils défigurent les traits, voire qu'ils dénaturent ; car ce qui prime est l'absurdité de comportements qui ne sont reliés à aucune nécessité, et en cela l'incongruité, qui, on l'a vu, est une figure essentielle des deux œuvres, désigne la vacuité sur laquelle reposent ces attitudes arbitrairement pérennisées, non conformes à une prise en compte concrète du réel : le prosaïsme qui revient sans cesse sous la plume des deux auteures condamne des usages doctrinaires dispensés d'un quelconque regard sur le monde lui-même, au profit d'une immersion dans une tradition promue vecteur global de jugement. En confrontant semblable position à la plus triviale des quotidiennetés, Austen et Madame d'Épinay en minent le sens : la trivialité est peut-être elle aussi vide de toute substance, de tout critère d'examen permettant d'évaluer l'existence, elle est cependant ce sur quoi il faut se fonder pour engager un rapport sincère à son environnement. Du même coup, nombre des motifs sentimentalistes tombent en

---

[33] *Ibid.*, p. 1380-1381. Nouvel exemple quelques pages plus loin (p. 1390), où les problèmes financiers côtoient alors une scène pathétique entre un vieux domestique et sa maîtresse.

déshérence, perdent toute raison d'être : il ne s'agit plus de décréter l'attitude saine qu'une femme doit revêtir en société, ni de réfléchir sur le combat entre raison et sentiment, préoccupations faussées dès lors que la conception du monde sur laquelle elle repose est anachronique. Sont assénés les égarements auxquels ont mené les déformations du roman sentimentaliste dans l'appréhension de l'existence, mais ce qui est visé est leur source bien plus que les réponses auxquelles ces ouvrages sont parvenus.

Un tel constat semble paradoxal si l'on se réfère au titre du premier ouvrage publié d'Austen, *Sense and Sensibility* : *a priori*, l'œuvre se positionne dans la droite lignée du conflit entre cœur et raison, donc dans la plus pure obédience sentimentaliste. Mais il a été maintes fois remarqué que le titre ne recouvrait pas le sens, puisque, si Marianne est bien livrée entièrement au sentiment, Elinor n'y est pas inaccessible et n'est pas dévouée uniquement à la raison ; la conclusion de l'ouvrage ne condamne pas la sensibilité au profit du culte de la raison, mais concilie les deux tendances. En réalité, le roman repose sur une trame rigoureuse qui consiste dans l'extraction des causes responsables des antagonismes manichéens et figés propres au roman sentimentaliste. L'exagération des modalités du conflit est permanente : Marianne est d'emblée cataloguée, ses manières de s'exprimer sont caricaturales, comme sont caricaturales la pondération d'Elinor et sa syntaxe johnsonienne ; Austen met en relief l'absence de complexité de ce dilemme qui parcourt tout roman sentimentaliste, ôte le masque de profondeur qu'on avait voulu lui faire porter. Est rejetée l'univocité du combat entre cœur et raison telle qu'elle se manifeste dans les romans de l'immobilité : les termes du débat sont repris, mais l'auteure refuse de leur conférer un intérêt axiologique, rejetant d'emblée les idées et réactions de Marianne dans la sphère de l'excès et du ridicule. Ce ne sont donc pas les idées en débat qui intéressent l'auteure, mais les raisons qui ont amené à leur rigidité ; c'est ainsi qu'est dénoncé avant tout le manque d'ambition intellectuelle de Marianne. L'ensemble du roman condamne la tromperie du personnage, qui fait passer pour personnels et originaux des préceptes auxquels elle n'a aucune part active et qu'elle se borne à sanctifier : Marianne n'est pas un personnage de la réflexion mais de l'immédiateté ainsi que de la virulence, deux notions qui l'empêchent d'exercer son jugement et la rejettent dans des attitudes codifiées. C'est ce que sa sœur lui reproche lorsque, parlant de Willoughby, elle dit : « *You know what he thinks of Cowper and Scott ; you are certain of his estimating their beauties as he ought, and you have received every assurance of his*

admiring Pope no more than is proper. »[34] En recourant à des termes tels que « *ought* » et « *proper* », qui renvoient non pas à des idées personnelles mais à un système prédéfini, Elinor condamne bien la manière de penser de Marianne, qui inconsciemment abdique tout travail intérieur pour se rallier à des certitudes rassurantes ; Marianne comprend cette critique à contresens, puisqu'elle y voit au contraire une attaque contre sa sincérité, son originalité, et son irrespect des convenances[35]. Ce qu'Austen critique, c'est bien ce sentiment de sécurité procuré par l'identification à un catéchisme, et la distorsion qui s'ensuit dans la perception des réalités. Elinor et le Colonel Brandon le constatent lorsqu'ils parlent de ses préjugés (« *prejudices* ») et de sa méconnaissance du monde *(« ignorance of the world »)*[36] ; Elinor met alors en relief les contradictions inhérentes à un personnage qui ne prend pas la peine de réfléchir sur les situations quotidiennes qui s'offrent à lui, puisque Marianne affirme l'impossibilité d'un deuxième amour alors que son propre père a eu deux femmes successives ; elle conclut en faisant l'apologie de l'« observation » : il faut examiner le quotidien pour accoucher d'idées correctes[37]. Austen condamne donc la sensation englobante que procure le roman sentimentaliste, l'impression qu'il donne de fournir un environnement, un paysage définitionnel suffisant pour jauger le monde. Le combat entre raison et sentiment est bel et bien secondaire, ce qui importe, ce sont les bases de son argumentaire. On constate toute l'ambiguïté de la position austenienne, qui condamne les *a priori* d'un genre dont elle reprend la technique fondatrice, à savoir l'observation sans création, la description sans invention ; la critique porte sur la manière même de représenter, non sur l'ambition première, qui doit rester celle d'une peinture fidèle et sincère du réel.

Même méthode chez Madame d'Épinay, où le passage par la rhétorique sentimentaliste est toujours synonyme d'une conception défaillante du monde, que l'on songe au simple quiproquo entre amants déjà cité, ou à l'opposition entre deux principes personnifiés par Madame de Gondrecourt et Madame de Beaufort (que significativement Émilie nomme chacune sa mère) : ces personnages au début du roman écartèlent l'héroïne entre deux voies contradictoires, l'une directement issue du roman sentimentaliste et qui a intégré le principe

---

[34] *SS*, p. 46 ; *R1*, p. 42 : « Vous savez ce qu'il pense de Cowper et de Scott ; vous savez qu'il apprécie la beauté comme il se doit et il vous a assuré qu'il n'admirait pas Pope plus qu'il ne le faut. »

[35] *SS*, p. 46 : « *I have been too much at my ease, too happy, too frank. I have erred against every common-place notion of decorum ; I have been open and sincere where I ought to have been reserved, spiritless, dull, and deceitful* » ; *R1*, p. 43 : « J'ai été trop à l'aise, trop heureuse, trop franche ! J'ai manqué aux formes habituelles des convenances. J'ai été ouverte et sincère là où j'aurais dû être réservée, sans esprit, lourde et décevante. »

[36] *SS*, p. 54 ; *R1*, p. 49.

[37] *Ibid.* : « *A few years however will settle her opinions on the reasonable basis of common sense and observation* » ; *R1*, p. 48-49 : « Mais il lui suffira de quelques années pour conformer ses opinions au bon sens et à l'expérience ».

du refoulement des pulsions et de la nécessaire discrétion féminine, l'autre assise sur le jugement, seul critère d'évaluation adéquat. Ainsi, Émilie par sa mère est appelée à régler sa conduite sur le regard d'autrui, à ne rien faire qui puisse mettre en doute son attention aux convenances, tandis que Madame de Beaufort lui prêche l'expression sincère de soi, sans barrières ni artifices, au mépris de l'opinion de l'entourage. Cette répartition recouvre évidemment une opposition entre archaïsme et modernité, Madame de Gondrecourt étant vue comme celle qui se raccroche à la tradition, alors que l'énergie de Madame de Beaufort en fait un personnage résolument contemporain. Mais surtout, les préceptes de la première sont vus comme le résultat de contradictions internes et de la démission du jugement : à ne s'attacher qu'au regard social, on en oublie le retour sur soi et l'on délègue sa pensée à une entité extérieure. Si bien qu'Émilie est jetée dans le « trouble » et « l'incertitude » par la politique désastreuse de sa mère, alors que Madame de Beaufort représente cette possibilité avortée d'une juste évaluation du réel ; elle adresse en vain à sa nièce cette recommandation, « gravez au fond de son cœur les principes qui font pratiquer le bien et fuir le mal. Avec cela, peu importent les faux jugements. »[38] ; elle en appelle à la réflexion, seule garante d'un rapport au monde non biaisé et venu directement de soi. Les errements intérieurs de l'héroïne sont le résultat logique d'une corruption de sa vision du monde, venue de modes de pensée décalqués de pratiques dépassées[39].

Il n'en reste pas moins que les deux femmes de lettres, si elles portent à la conscience l'énoncé d'un problème, ne semblent pas décidées à le résoudre mais bien à se complaire dans sa réassertion. L'œuvre austenienne consiste dans une mise en parallèle du sensationnalisme propre au *novel of sensibility* et d'un retour à l'anodin, au prosaïque, mais paraît s'arrêter à cette mise en miroir. Madame d'Épinay donne certes une grandeur tragique à son héroïne rattrapée par la nocivité d'un genre qui la dévore, mais souvent semble profiter des acquis du sentimentalisme dans sa représentation du monde.

La signification de cette pérennisation des codes du roman de l'immuable est double et repose sur une quasi contradiction ; en cela, les deux auteures sont bien emblématiques de cette croisée des chemins, de ce moment d'indécision qui constitue une passerelle entre

---

[38] *Montbrillant*, p. 40.

[39] Madame d'Épinay ne cesse par la suite de répéter cette contradiction qui atteint Émilie au plus profond d'elle-même, ainsi lorsque, prise sous les regards croisés de ses deux amants dans un moment de rivalité typique du roman sentimentaliste, et alors même qu'elle n'est pas en tort, elle manque se « trouver mal », du fait qu'elle pense à l'image qu'elle donne d'elle et qu'elle la confronte au cliché de l'amante infidèle et pleine de duplicité. Là encore, Émilie raisonne d'après des stéréotypes qui n'ont pas de rapport avec elle, et dans lesquels elle aliène son jugement ; elle avoue même en être réduite à jouer un « rôle » (*Ibid.*, p. 978-979). Elle s'enferre dans un rituel anachronique.

XVIIIe et XIXe siècles mais qui en soi repose sur une hésitation, une démarche vacillante : certes, les Lumières répandent leur influence, mais celle-ci est contrebalancée par une tendance contraire qui tend à faire de la tradition la pierre de touche de la création ; certes, Austen et Madame d'Épinay mettent l'accent sur leur insatisfaction due à un genre dont elles font ressortir les limites et les freins, mais elles ne se déprennent pas de celui-ci, qui reste au cœur de leur production. Elles montrent le combat qui les met aux prises avec un genre obsolète ; il s'agit ensuite de mettre en scène leur peine à formuler une alternative recevable aux tares littéraires qu'elles dénoncent. Est-on en présence d'un conflit qui va permettre de passer du préromantisme ou romantisme du XIXe siècle ? Les errances des deux écrivaines en réalité dépassent ces catégories peu appropriées à leur étude.

e. Une attaque qui s'achève en torpeur

Austen et Madame d'Épinay jettent l'anathème sur un genre, et dans le même temps constatent l'inefficacité d'une telle réprobation : le roman de l'immuable est artificiel, fallacieux, arbitraire, il n'en demeure pas moins une réalité inaltérable, ou du moins indéracinable. L'œuvre est comme encastrée dans des dogmes qui refusent de mourir, et en cela s'apparente à un infini dépérissement : nulle énergie ne sourd de cette incorporation des règles du roman de l'immobilité dans des œuvres qui le condamnent, nulle concurrence active entre deux principes ne se fait jour. Sans s'agréger entièrement au genre qu'elles critiquent, Madame d'Épinay et Austen enferment leur production dans la torpeur. En somme, ces œuvres présentent un aspect pour le moins étrange : elles s'ancrent dans une tradition que simultanément elles désavouent, mais ne tirent de ce heurt aucune force particulière ; nulle conflagration frontale ne vient animer des romans dont la caractéristique première semble être de fluctuer entre deux pôles. Comme si le refus d'escamoter un genre aboutissait à une perpétuelle errance, à une dérivation entre des axes qui se repoussent mutuellement.

Le procédé n'est pas identique à celui qui, dans les romans de l'immuable, consiste à mettre en balance deux écritures inverses, celle de la sensibilité instinctive et celle de la raison moralisante ; dans ce cas, la mise en miroir recouvre un conflit idéologique sur lequel se fonde le discours romanesque. Chez Austen et Madame d'Épinay, la contestation d'une écriture par une autre, la critique du style sentimentaliste par un prosaïsme volontariste, aboutissent à la déchéance, à la déconstruction d'une écriture, mais ne proposent aucune solution substitutive. Le conflit de valeurs accouche d'une absence. C'est pourquoi il est impossible de parler de modification, de transformation, ni même d'altération du roman

sentimental par ces deux auteures : leur but n'est pas de réformer un genre désuet en rénovant certains de ses partis pris formels ou idéologiques. La réutilisation du style sentimental sert à mettre en évidence l'incongruité de celui-ci, elle permet une prise de conscience, mais elle n'ouvre vers aucune amélioration en profondeur des structures reprises. Austen et Madame d'Épinay se situent dans un paradoxe qui les place à la fois au dedans et en dehors du roman de l'immuable : au dedans car elles en réemploient l'arsenal traditionnel sans l'attaquer frontalement, en dehors car elles prennent de la distance vis-à-vis de celui-ci en en mettant à nu la vanité et la gratuité[40].

Témoigne de cette curiosité l'apparent défaitisme, du moins le manque de combativité que manifeste chacune des œuvres : contrairement à nombre d'héroïnes sentimentalistes, les héroïnes austeniennes luttent fort peu, soit que leur existence ne requiert aucun combat, soit qu'elles ne désirent pas, ou n'osent pas, s'élever contre des pratiques coupables : Catherine, Elinor, Elizabeth, Emma, appartiennent à la première catégorie, Fanny et Anne, placées quant à elles dans des environnements hostiles, à la seconde. Dans *Histoire de Madame de Montbrillant,* Émilie résiste à ses ennemis, mais sans aucune efficacité, et avec la conscience croissante de la vanité de sa ténacité. En somme, les romans considérés ne reposent pas sur la mise en scène et l'exploitation d'une crise, contrairement à leurs homologues : *The Wrongs of Woman* commence sur une situation de crise que la diégèse va s'efforcer de résoudre, à travers l'opiniâtreté de son personnage principal ; sur un autre plan, *Camilla* décrit la lutte de l'héroïne pour maintenir sa pureté et défendre la morale qu'on lui a inculquée ; *Histoire de Miss Jenny* et *Lettres de Milady Juliette Catesby* sont construits sur un mystère, donc sur un suspense, que le récit s'applique à installer puis à mener à sa solution, dans une architecture ascendante qui mène à un apogée. Tous les romans de l'immobilité décrivent l'effort pour s'extirper d'une situation de péril ou de déséquilibre, et de ce fait sont parcourus par des lignes de force. Austen et Madame d'Épinay, elles, semblent constater l'épuisement de semblables schémas, et leur préférer une exploration des creux et de l'atonie. La notion de tension leur est étrangère, elle est du moins désamorcée[41], l'atonie et la langueur lui sont substituées.

---

[40] Tony Tanner (*Jane Austen*, Londres, Macmillan, 1986, p. 18) note la persistance des figures d'autorité propres au roman sentimental dans l'œuvre austenienne, mais remarque leur décrépitude, en lieu et place de l'infaillibilité qui étaient les leurs : « *She indeed saw her society threatened, but mainly from inside : by the failures and derelictions of those very figures who should be responsibly upholding, renewing and regenerating that social order.* » (« Pour elle, la société était bien menacée, mais avant tout de l'intérieur, à cause de l'échec et de la défection de ces figures qui étaient responsables de la défense, du renouvellement et de la régénération de cet ordre social »).

[41] Dans *PP* et *MP*, les fuites des amants, seules péripéties, sont apprises après-coup ; *SS* repose en grande partie sur le dépérissement de Marianne dont la mélancolie gagne la narration ; plus

On pourrait dire que cette tendance est en germe dans tout roman sentimentaliste, à l'origine réaction contre les excès du romanesque et plongée dans les régions quotidiennes de l'existence : les romans d'Ann Radcliffe, pourtant catalogués comme gothiques et censés mettre les protagonistes aux prises avec des aventures dramatiques voire terrifiantes, sont parcourus sans interruption par de longues stases, des moments de vide événementiel où prédomine l'immobilisme le plus complet ; de même, *The Wrongs of Woman* décrit une attente consécutive à une rupture vécue préalablement à l'ouverture du roman ; les exemples peuvent être multipliés. Mais nos deux femmes de lettres font de ce vide dramatique le principe édificateur de leur œuvre ; l'événement est évincé et l'atonie acquiert la préséance. La notion d'« intrigue », qui apparaît très souvent dans *Histoire de Madame de Montbrillant*, est systématiquement désavouée, déconsidérée, vue comme la survivance d'un romanesque démodé, dans lequel Émilie se voit replongée malgré elle[42].

Tous les romans austeniens mettent en scène les impasses de l'agir humain. Alors que les romans de l'immuable sont tous assimilables à des propédeutiques, donc se fondent sur une foi première dans l'action, Austen donne à voir des tentatives, des efforts pour enclencher une activité, avant d'en faire ressortir l'échec : *Emma* en est l'exemple le plus pur, qui consiste en trois phases distinctes, les deux premières narrant deux actions de l'héroïne qui s'avèrent être uniquement fantasmatiques (les mariages d'Harriet, d'abord avec Elton puis avec Churchill), la dernière dépeignant l'immobilisation de l'héroïne qui laisse les événements venir à elle ; c'est à partir du moment où l'héroïne a renoncé à l'action que la situation se délie et se met réellement en mouvement, ouvrant la voie à la réalisation des mariages. Les deux premières parties du roman révèlent les illusions qui président au désir de modeler le réel en comptant sur ses propres forces, la dernière prend le contre-pied de ces égarements et s'apparente à une stase indéfiniment prolongée. Mais les autres romans de l'auteure ne sont pas différents : on peut opposer deux groupes d'héroïnes austeniennes, celles dont la posture de départ est l'attente et le statisme, et celles dont le mouvement interne est celui d'une pétrification progressive, l'activité initiale cédant peu à peu la place à une paralysie intégrale. Au premier groupe appartiennent Elinor, Fanny et Anne, au second Emma, Catherine, Elizabeth et Marianne ; les premières attendent durant tout le roman que leur mutisme et leur absence d'initiative soient récompensés, les secondes ont besoin de la

---

généralement, les événements chez Austen ne sont pas prévus et du même coup ne se prêtent pas à la dramatisation ; le roman de Madame d'Épinay progresse par l'extension du vide d'une existence incapable de se doter d'une force vitale…

[42] *Ibid.*, p. 269-270 : Émilie veut se disculper de recourir à l'intrigue alors que son époux trace une liaison intrinsèque entre cette notion et le sexe féminin.

diégèse pour comprendre l'inanité de leurs efforts et la nécessité d'adopter une attitude passive où elles laissent les événements venir à elles : Catherine, après ses ardentes pérégrinations dans l'abbaye qui se dissipent en chimères, se retranche dans la maison familiale et attend qu'Henry vienne l'y chercher ; Elizabeth, qui dans la première partie du roman attaque la société qu'elle côtoie, se mure dans le silence après la lettre charnière de Darcy, décide de taire son bouillonnement intérieur et de laisser à son entourage le poids de l'action ; l'exubérante Marianne est, elle, contrainte à l'immobilisation à cause de sa maladie, et cette stase forcée joue le rôle d'une *catharsis* en ce qu'elle guérit le personnage de ses passions et exhibe ses fautes. De même que le roman de Madame d'Épinay jette l'opprobre sur l'intrigue, les romans austeniens sont des romans de l'attente et opposent à la foi en l'action déployée par le roman sentimental leur sous-dramatisation.

2. La défiance au cœur de l'œuvre : la rupture du contrat générique

a. La scission intérieure : obsolescence persistante et renaissance impossible

En réalité, les deux écrivaines paraphent l'obsolescence d'un genre et des thèmes qu'il véhicule, mais ne leur substituent pas de préoccupations alternatives, occasions de débats renouvelés. Les personnages évoluent dans un monde pétri de valeurs archaïques et échouent à lui apposer des idées modificatrices, à moins qu'ils ne se soucient pas d'en trouver. On assiste à une sorte d'essor retardé, ou avorté, n'osant aller jusqu'au bout de son impulsion. Alors, faut-il s'en tenir au constat d'une frilosité des deux femmes de lettres, tentées par la rupture avec une littérature qu'elles ne soutiennent pas, mais trop timorées pour aller de l'avant, à l'inverse de Madame de Staël ? Une telle vision serait par trop réductrice. Certes, les œuvres des deux auteures se caractérisent par une architecture bifide : des méthodes sur le déclin sont critiquées, mais les velléités de les abandonner ne débouchent pas sur leur disparition totale. Il en va ainsi de cette pratique de l'*authorial voice* cultivée par le roman de l'immuable, à laquelle Austen, tentée de l'abolir, recourt cependant plus d'une fois : on pourrait taxer de péchés de jeunesse ses interventions répétées dans *Northanger Abbey*, virulents plaidoyers pour la lecture ou véhémentes attaques contre la romance. Mais la fin de *Mansfield Park* réaffirme cette présence de l'auteure qui d'un coup supprime l'illusion romanesque en prenant la parole à la première personne et en mettant en scène l'acte d'écriture, cependant qu'il explique à ses lecteurs les raisons d'une ellipse, rappelant en cela

ses consœurs sentimentalistes (Edgeworth, Lennox notamment)[43] : en accentuant la distance du lecteur au texte, Austen reprend le procédé le plus courant, on pourrait dire le plus banal, pour exprimer avec clarté la morale d'une histoire ; le didactisme de la fin du roman n'est pas caché, chaque personnage reçoit la part qui lui revient, dans la plus stricte application d'une justice transcendante. À la façon de ses homologues féminines influencées par Richardson, Austen affiche son projet didactique et répartit récompenses et châtiments (« *reward* » et « *punishment* », pour ne prendre que deux exemples, apparaissent plusieurs fois), tout en optant pour une écriture qui fait la part belle aux connotations affectives qu'elle évite le reste du temps (Fanny est désignée par empathie « *My Fanny* », la mention de Sir Thomas est suivie d'une correction en « *poor Sir Thomas* »). Bref, Austen tout d'un coup rompt avec l'écriture impersonnelle maintenue tout au long du roman pour surgir sur scène et épouser le mode de construction traditionnel des romans didactiques. Plus largement, l'œuvre d'Austen est parsemée de phrases ou de passages énoncés par une voix extérieure, qui contredit l'idée selon laquelle cette auteure, à l'inverse de ses consœurs de la même époque, délègue entièrement la parole à ses personnages et leur laisse la liberté de se présenter par leurs actes et discours. L'introduction d'Emma recourt à une position de surplomb qui donne des renseignements sur l'esprit du personnage, et anticipe ses effets sur la narration et l'évolution de l'héroïne[44] ; de même pour les introductions de Sir Walter Elliot et de sa fille Elizabeth dans *Persuasion*, toutes deux orientées, la première en fonction de la vanité (clôturant toute interprétation libre du personnage, Austen d'emblée l'encadre dans une phrase univoque, « *Vanity was the beginning and the end of Sir Walter Elliot's character* »[45]), la seconde par une voix narratrice subjective qui désigne la jeune femme comme un individu horrible (« terrible héritage » – « *awful legacy* » –, « terrible charge » – « *awful charge* »[46]). Contrairement à ce qu'écrivent nombre de commentateurs[47], Austen n'abandonne pas les

---

[43] *MP*, III, 17, p. 474 : « *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 in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest.* » ; *R2*, p. 610 : « Laissons à d'autres plumes que la mienne le soin de s'attarder sur la culpabilité et le malheur. J'abandonne promptement des sujets aussi détestables, car je suis impatiente de faire retrouver à ceux qui n'ont pas grand-chose à se reprocher une certaine tranquillité, et d'en avoir terminé avec les autres. »

[44] *E*, p. 1 : « *The real evils indeed of Emma's situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself* » ; *R1*, p. 557 : « En fait, les seuls écueils que présentât la situation d'Emma résidaient dans cette liberté excessive et dans la propension de la jeune fille à se voir sous un jour un peu trop flatteur. »

[45] *P*, p.4 ; *R2*, p. 626 : « La vanité était le commencement et la fin du caractère de Sir Walter Elliot ».

[46] *Ibid*.

[47] Notamment P. Voss-Clesly (*op. cit.*) qui voit chez Austen une progression vers un détachement total de la description sentimentaliste fondée sur la mise en perspective avec des universaux éthiques, et un accès à la focalisation interne, accompli dans les trois derniers romans ; les exemples empruntés à ceux-ci montrent cependant la persistance du mode de présentation traditionnel, à côté d'une

avantages d'une voix narratrice omnisciente donnant à voir les personnages par le prisme d'une présentation partiale, qui épuise leur personnalité en les enfermant dans un cadre interprétatif inébranlable. Certes, cette technique n'est pas systématique (*Pride and Prejudice* consiste dans la longue révision du caractère de Darcy), il n'en reste pas moins qu'elle existe bel et bien, et constitue une rémanence du roman de l'immuable à l'intérieur d'une œuvre qui prétend en dénoncer les codes.

Même ambiguïté chez Madame d'Épinay, qui la plupart du temps laisse à ses protagonistes le soin de se dévoiler à travers leurs écrits, mais qui use du brassage générique pour en revenir au mode de description orienté et exhaustif du roman sentimentaliste : les prises de parole du narrateur-biographe Lisieux servent ainsi à sérier un caractère dans ses lignes principales tout en prodiguant sur lui un jugement moral ; ainsi en va-t-il de Madame de Gondrecourt dont sont mises en évidence l'« âme droite et douce » mais aussi la « grande faiblesse dans le caractère »[48], ou de M. de Montbrillant dont est mise en relief la propension naturelle aux « bassesses » et aux « faussetés »[49]. À chaque fois, la tendance à laisser un personnage se définir progressivement lui-même, novatrice dans le roman de l'immuable habitué à délimiter d'emblée les traits principaux d'un individu, est contrecarrée par le retour d'une tendance inverse héritée de ce passé tant critiqué. Et que dire de la structure même du roman de Madame d'Épinay ? Celle-ci est à première vue articulée sur le projet d'un arrachement lent et douloureux des codes du roman sentimentaliste, que la triple intrigue amoureuse symbolise : Montbrillant représente le libertin traditionnel et adhère sans distance avec les codes romanesques les plus reconnus ; Formeuse est déjà un personnage ambigu, amant galant progressivement tenté par le libertinage (et non marqué d'emblée par le péché comme l'est un Henry Crawford chez Austen, immédiatement assimilé à un libertin irrécupérable) tout en restant attaché à sa maîtresse comme à une promesse de rédemption[50], et qui achève son rôle sans être irrémédiablement condamné, disparaissant de la scène pour rejoindre un arrière-plan flou où sa conduite prête à confusion ; enfin, Volx incarne le rejet des principes sentimentalistes, intellectualise l'amour et le dépouille de ses excès. Malgré cela, le roman s'achève en un brutal retournement dans lequel reviennent pêle-mêle tous les

---

rénovation en germe. Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961) remarque ainsi que *E* est loin de toujours épouser la vision de son personnage principal, que les « nombreuses ruptures de point de vue » (« *many breaks from the point of view* », p. 250) sont nécessitées par l'esprit embrumé d'illusions de l'héroïne.

[48] *Montbrillant*, p. 40. La « faiblesse » du personnage est réaffirmée p. 88, dans la plus pure tradition sentimentaliste du blâme moral apposé à un protagoniste éthiquement défaillant.

[49] *Ibid.*, p. 223.

[50] Cf. le renoncement pathétique de Formeuse à Émilie, que le personnage conçoit comme un adieu à toute forme de pardon et donc à toute possibilité de bonheur (*Ibid.*, p. 1011-1015).

stéréotypes du roman sentimentaliste, depuis la séparation définitive des amants jusqu'à la sainte mort de l'héroïne érigée en nouvelle Clarissa. Tout le développement de l'ouvrage est nié et renvoyé à une illusion. Madame d'Épinay semble dire qu'il est impossible de s'affranchir des règles édictées et que toute velléité d'émancipation est vouée à l'échec, infailliblement rattrapée par les codes qu'elle prétend renverser.

Est ainsi énoncée une scission intérieure, mais surtout l'apparente impossibilité à la dépasser. Les œuvres sont comme parcourues par des figures-vestiges qui hantent une structure trop chétive pour être absolument libérée de semblable carcan. C'est-à-dire que le tableau initialement donné est parfaitement réversible : le mouvement ne se réduit pas à la mise en place de stéréotypes sentimentalistes convoqués uniquement pour être, dans un second temps, ridiculisés et dénoncés comme trompeurs. Le détachement qui devrait résulter d'une telle démarche est lui-même interrompu par la persistance inébranlable des procédés moqués. Pour autant, faut-il assimiler pareille situation à une défaillance de l'écriture ? N'y a-t-il pas autre chose en jeu qu'une volonté d'émancipation gâchée ? Se limiter à pareille vision serait dangereux, tant l'identification entre projet littéraire et réalité sociale serait prépondérante et encourrait le risque d'être accusée de simplification outrancière.

b. La stratégie du contre-courant

Les romans du réexamen ou la temporalité prise à rebours

Ce qui est au cœur du propos des deux femmes de lettres est moins un désir de rupture définitif avec une tradition que la mise en évidence d'une confiance brisée. À partir de là, un point de non-retour est atteint, le contrat tacite d'appartenance étant rompu. Et même si le roman sentimentaliste continue à jeter ses derniers feux dans l'œuvre des deux auteures, il le fait sous l'œil de cette défiance instaurée et projetée dans le discours. La présence des stéréotypes est désabusée. On assiste donc, non pas tant à la mort lente d'un genre, mais plutôt à sa mise à distance sous l'effet d'une faille soudain ouverte dans une relation jusque-là idyllique. Certes, les deux œuvres portent sur elles les stigmates de la compromission avec des croyances dépassées, et en cela pourraient être soupçonnées de complicité avec le genre qu'elles réprouvent, mais la présence de cette entité condamnée dans le texte n'a pour but que de faire ressortir le désaveu qu'elle subit ; elle existe sous l'anathème, résolument coupée de la dynamique du texte, alors qu'elle constituait le socle et la justification des romans sentimentalistes. Au cœur des deux œuvres gît cet abîme qu'il s'agit de porter au jour. On comprend alors pourquoi aucun nouveau thème, aucune nouvelle préoccupation, ne trouvent

leur place sur la scène : Austen et Madame d'Épinay ne raisonnent pas en termes de rejet ni en termes de destruction ; elles ne désirent pas édifier leurs œuvres sur les ruines de la littérature antérieure. Leur réflexion se fonde sur cette attitude de suspicion toujours reformulée.

Peut-être faudrait-il dire que le raisonnement des deux écrivains n'est pas diachronique mais synchronique : elles ne s'envisagent pas comme des êtres en rupture avec la tradition, chargées de faire naître un genre des décombres de l'ancien, mais travaillent en parallèle avec ce legs, ne rompent pas avec lui mais altèrent leur relation, proposent une nouvelle mise en perspective de l'œuvre singulière et de l'héritage. Cela ne signifie pas que l'approche de la littérature par nos auteures ne ressortit à aucune conscience historique ; au contraire, Austen et Madame d'Épinay ont de la littérature une conception dont le maître mot pourrait être la *familiarité* : elles se lovent naturellement dans les écrits qui leur sont contemporains. Ceux-ci ne leur sont ni étrangers, ni hostiles : rétorquer aux *Confessions* et en dénoncer les mensonges n'empêche pas Madame d'Épinay d'épouser la forme manipulée par Rousseau dans *Julie ou la nouvelle Héloïse* ; et Catherine, dont on a souvent dit qu'elle était la plus naïve des héroïnes austeniennes, celle dont la voix est radicalement étrangère à celle de l'auteure, dominée par un héros porte-parole du vrai dont on ne retrouvera aucun exemple dans les cinq romans suivants, cette Catherine que l'on dit méprisée est peut-être l'héroïne la plus proche d'Austen, elle qui défend à plusieurs reprises la lecture des romans, et qui se voit épaulée par une intervention exceptionnelle du « je » de l'écrivaine elle-même en une union inédite où voix du personnage et voix de l'auteure apparaissent à égalité et expriment la même idée, ce sentiment d'une nécessité de la littérature pour l'existence individuelle, soudain inscrit au cœur de l'ouvrage lui-même. C'est cette vision de l'œuvre comme perception particulière de la littérature qui est hissée au premier plan. C'est pourquoi tout est affaire de mode de jugement, et en cela on peut parler au contraire de remontée vers l'origine : il s'agit de débusquer les causes primordiales qui ont conduit à l'égarement dans lequel se perd le roman sentimentaliste, et de réfléchir sur une autre manière de concevoir les rapports entre réalité et fiction. Austen et Madame d'Épinay ne s'en tiennent pas à une stérile réprobation rabâchée dans des récits purement parodiques ou critiques (seuls les *Juvenilia* d'Austen se réduisent à leur dimension satirique), elles interrogent le pourquoi de sa facticité, qui repose sans doute dans une défaillance des critères de jugement.

Les romans de Jane Austen s'apparentent fréquemment à une prospection, à la traque d'indices disséminés qui manifestent la présence de cette lunette optique déformante biaisant la vision du réel ; ils prennent souvent l'allure d'un roman policier, analysant à rebours le défilement du temps, refusant de se soumettre à la chronologie et d'accepter la suite apparente

des causes et des effets. Il s'agit de reconsidérer le passé qui a présidé à la mise en place d'une illusion en raison de critères d'appréciation défaillants. Loin de prôner l'abolition d'un passé encombrant, Austen se livre à une quête des origines, où se terre l'explication des errements du présent ; dans les œuvres de l'écrivaine, le souvenir d'une scène est souvent plus important que l'événement lui-même. Ce procédé se voit par exemple dans *Pride and Prejudice*, dont la seconde partie est une réinvestigation des *a priori* de la première : Elizabeth réexamine le personnage de Darcy, explore ses premières impressions en les confrontant à une nouvelle grille d'interprétation. Le passé est reparcouru sous une lumière différente, issue d'une vision modifiée du réel. Il en va de même dans *Emma*, dont l'héroïne ne cesse d'analyser et de reformuler à la lueur d'éléments nouveaux ses sentiments et opinions : le personnage d'Elton fait l'objet de deux examens successifs, dont le second invalide les conclusions du premier ; Jane Fairfax, Frank Churchill, se prêtent de même à des interprétations différentes selon les renseignements dont dispose Emma, et selon les dispositions dans lesquelles elle se trouve (elle juge différemment Frank selon qu'elle s'estime amoureuse de lui et à partir du moment où elle sait qu'elle ne l'aime pas). Même mouvement dans *Persuasion* encore, Anne décidant d'abjurer sa résignation, qui prend l'aspect d'une stagnation dans un éternel présent, pour reconsidérer ses choix passés. Ce qui importe chez Austen est cette notion d'examen second, de reformulation d'une première opinion à partir d'une révision du regard porté sur les signes : débarrassée du voile posé sur ses yeux par Wickham et ses mensonges, Elizabeth peut revoir son image de Darcy – sans renier radicalement ses idées initiales, simplement en optant pour un angle d'approche différent ; la lettre de Darcy est le point de départ d'une étude qui convoque pléthore de signes relatifs au personnage analysé et qui aboutit à une conclusion inverse de la première, qui part des mêmes signes mais les place dans une perspective différente : les propos de Wickham sont débarrassés de leurs afféteries et mis à nu dans toute leur duplicité ; les actes de Darcy ne sont plus conçus comme des manifestations de vanité, ils deviennent l'incarnation d'une morale rigide mais inaltérable. Les éléments à interpréter sont dépouillés de leurs faux-semblants par un retour vers le passé, par un regard posé une nouvelle fois sur lui[51]. On perçoit toute la différence qui existe entre cette méthode et celle, courante dans le roman sentimentaliste, du simple désillusionnement, qui affecte nombre d'héroïnes, notamment dans le *Quixotic novel* (*The Female Quixote* de Lennox par exemple), où le personnage principal doit être guéri de sa folie et renier en bloc toutes les visières qui le coupaient du monde ; chez

[51] Ce regard second est repris en une sorte de coda à la fin du roman, après l'engagement mutuel d'Elizabeth et de Darcy (*PP*, p. 346-351 ; *R1*, p. 539-542).

Austen, le protagoniste ne se renie pas lui-même, il se contente de modifier un angle de vue défaillant ; sa seconde vision profite de la première, ne la condamne ni ne la congédie. Il s'agit uniquement de changer de méthode d'analyse. Alors que dans les romans de l'immuable, l'esprit ne revient pas sur lui-même mais maintient envers et contre tout une fidélité à un point de départ correspondant à l'innocence et à la pureté d'une vertu juvénile, les romans austeniens ont souvent l'allure d'une remontée aux origines d'une pensée, effectuée pour dénicher le début d'une divagation, le point où le jugement a commencé à errer, à chanceler, voire à perdre pied : c'est le cas exemplaire d'Elizabeth replongeant dans les racines de ses jugements sur Darcy et Wickham et saisissant la raison de sa défaillance ; mais Marianne, Emma et Anne opèrent exactement la même descente dans les tréfonds de leur esprit, et y trouvent ce point de départ qui leur manquait. Marianne procède à un double réexamen du passé et y déterre les causes de ses propres égarements en même temps que les signes de la duplicité de Willoughby :

> Ma maladie m'a permis de réfléchir. Elle m'a donné le loisir et le calme pour un sérieux examen de conscience. Longtemps avant de pouvoir parler, j'avais recouvré la faculté de réfléchir. J'ai considéré le passé ; je n'ai vu dans ma conduite, depuis le début de nos relations avec lui, l'automne dernier, qu'une série d'imprudences envers moi-même, et un manque d'égards pour les autres. J'ai vu que j'avais moi-même été cause de mes maux et que mon manque de courage pour les supporter m'avait presque conduite au tombeau[52].

Ce retour sur le passé, sa réexploration permanente par un présent correctif, sont au cœur de l'esthétique austenienne. Le passé se présente comme un problème, une entité évanescente propice à l'erreur sur laquelle une perspective rectificatrice doit être adoptée afin de redresser une réalité glissante. Dans les romans de l'immuable, à partir du moment où le passé est une certitude et un axe référentiel infaillible, nul n'est besoin de revenir sur lui, de revérifier sa nature ; pour Austen et Madame d'Épinay, il doit au contraire être reparcouru car son authenticité n'est pas une donnée initiale. Dans le premier cas, les égarements se rapportent tous au présent, en ce qu'ils résultent d'une mauvaise application des lois édictées par la tradition, donc en ce qu'ils instaurent une rupture avec un *continuum* de moralité ; dans le second cas, les valeurs morales et sociales sont également violées, mais la faute n'en doit pas être attribuée uniquement à une conjoncture ponctuelle, elle réside dans un dérèglement

---

[52] *R1*, p. 265 ; *SS*, p. 333 : « *My illness has made me think – It has given me leisure and calmness for serious recollection. Long before I was enough recovered to talk, I was perfectly able to reflect. I considered the past ; I saw in my own behaviour since the beginning of our acquaintance with him last autumn, nothing but a series of imprudence towards myself, and want of kindness to others. I saw that my own feelings had prepared my sufferings, and that my want of fortitude under them had almost led me to the grave.* »

de la perception dû à un modèle herméneutique défaillant : alors qu'Evelina enfreint les bienséances en raison de son ignorance de coutumes sanctifiées par le temps, les transgressions croquées par Austen et Madame d'Épinay résultent d'un système de valeurs mal perçu, d'une organisation sociale d'emblée bancale car insuffisamment pensée. Les deux écrivaines dépeignent une temporalité à deux niveaux, le récit principal étant reconsidéré à travers une remontée vers le passé ; le présent se révèle insuffisant à comprendre la complexité du réel[53].

Mansfield Park illustre avec le plus d'éclat ce lent mouvement de réexamen qui débouche sur une refonte de la structure établie : dès le commencement, la propriété des Bertram est montrée comme une société édifiée sur des bases extrêmement rigides et plongeant ses participants dans une torpeur dont Lady Bertram n'est que l'exemple le plus évident, Maria et Julia représentant aussi ce refoulement contraint de la sensualité qui explose avec l'arrivée des Crawford. À première vue, cette pétrification repose sur des valeurs garantes de stabilité et respectueuses de la morale la plus chrétienne, et les fissures qui apparaissent semblent le fait d'individualités soumises à la tentation dont les Crawford sont l'incarnation. Le roman progresse alors par infractions successives (la promenade à Sotherton, la performance théâtrale à Mansfield Park, l'adultère de Maria), et celles-ci sont comme autant d'étapes vers la déchéance de personnalités succombant au péché. Mais ces déchéances dissimulent en réalité le déclin de la doctrine de Mansfield Park, dont tout l'ouvrage met à nu les limites : ce sont bien les principes de Sir Thomas qui sont attaqués, dans les contraintes artificielles qu'ils font peser sur des personnalités forcées de se bâillonner, et dans la morale désincarnée qu'ils transmettent comme un dogme et non comme une façon de donner sens à l'existence. Le châtiment final et la possibilité de réforme qu'il ouvre s'exercent donc en priorité sur Sir Thomas :

> Il déplorait amèrement cette carence et parvenait à peine à comprendre maintenant comment les choses en étaient venues là. Et il était malheureux à l'extrême d'avoir élevé ses filles, malgré la dépense et le soin d'une éducation coûteuse et empressée, sans qu'elles eussent compris où étaient leurs premiers devoirs, ou qu'il eût appris à connaître leur caractère et leur tempérament[54].

---

[53] La plongée dans le passé a pour corollaire un goût prononcé pour la comparaison : les deux écrivaines aiment à montrer leurs héroïnes rapprochant leur état passé de leur disposition actuelle. On verra dans la Partie III le caractère essentiel de cette figure de style.

[54] *R2*, p. 613 ; *MP*, p. 477 : « *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 duties, or his being acquainted with their character and temper.* »

Ce dont se rend compte le protagoniste, c'est de son incapacité à concevoir le nécessaire lien entre morale et personne : les valeurs n'existent pas déshumanisées mais inscrites dans une âme et un corps – cet oubli du corps est rendu visible par l'obsession de la sensualité dont témoigne le roman : les personnages apparaissent toujours en quête d'une expression érotique, aussi bien par le biais d'une débauche d'énergie comme à Sotherton ou dans les essais équestres de Mary, que grâce aux correspondances qu'ils tracent entre eux et le rôle qu'ils tiennent dans la mise en scène de *Lover's Vows*[55]. Sir Thomas est donc amené à reconsidérer sa manière de diriger Mansfield Park, ses édits unilatéraux qui cachaient une inattention à l'accomplissement de la morale dans un monde soumis aux désirs particuliers. Jane Austen montre la nécessité du retour aux sources pour redresser une vision du réel incorrecte. Ce roman est exemplaire en ce que toute sa construction repose sur des incartades et manquements individuels, comme en une reproduction de la marche vers le péché originel ; mais l'écrivaine retourne la perspective lors de la conclusion, et invite le lecteur, dans une sorte de mise en abyme, à corriger sa première lecture et à voir que Mansfield Park n'est pas le jardin d'Eden et que c'est bien en cet endroit originel que réside la transgression primordiale. Les fautes individuelles sont révélées comme étant le produit d'une organisation sociale branlante, puisque celle-ci repose sur une mauvaise conception du réel due à l'aveuglement de Sir Thomas, préoccupé de la reconduction mécanique de valeurs qui auraient dû être sans cesse relégitimées ou remises en cause. Le fautif principal est bien ce patriarche, et les dérogations à sa règle ne sont que les manifestations de cette culpabilité. Ce qui peut tromper le lecteur, c'est que ce ne sont pas les thèses défendues par Sir Thomas qui sont attaquées, car celles-ci recouvrent des valeurs de justice, de morale et de religion, irréfutables, mais bien la manière dont le protagoniste les comprend et les met en œuvre : se fiant à une compréhension théorique et désincarnée de celles-ci, il les dénature en armes dictatoriales et castratrices.

Une résolution retardée

Cette temporalité prise à rebours met au premier plan une structure romanesque fondée sur le jugement différé : chez Austen et Madame d'Épinay, la réalité n'apparaît pas dans sa plénitude dès la première vision, elle existe reconvoquée, rappelée sur scène pour y être placée sous un éclairage différent qui en exprime la vérité sans ambages, la où le premier regard n'avait pas su décrypter l'ensemble des signes car il reposait sur des bases tronquées,

---

[55] Voir à ce sujet Denis Donoghue, « A view of *Mansfield Park* », *in* B. C. Southam (dir.), *Critical Essays on Jane Austen, op. cit.*, p. 39-59.

branlantes. Ce processus n'est pas assimilable au motif rebattu du malentendu, dont les romancières de l'époque usent à l'envi, mais dont elles font un simple ressort dramatique et qu'elles relient à des causes circonstancielles, contingentes, là où Austen et Madame d'Épinay voient une défaillance du jugement, l'adhésion à des critères d'évaluation inopportuns. Burney dans *Evelina* fait naître un malentendu du détournement d'une lettre par un rival jaloux, acte qui fait passer le héros pour un libertin ; Riccoboni dans *Lettres de Milady Juliette Catesby* montre une héroïne en proie à la colère contre un amant qu'elle croit infidèle alors qu'il s'est marié à une autre contraint et forcé ; Radcliffe dans *The Mysteries of Udolpho* maintient l'incertitude quant à la raison d'être d'une tête derrière une tenture, avant de révéler *in fine* qu'il ne s'agissait que d'un masque de cire… On le voit, le malentendu est un *topos*, mais il ne renvoie pas à une constatation sur la faillibilité du jugement humain ; il est d'ailleurs toujours éclairci par un brusque rebondissement, qui tient de la surprise et n'est le résultat d'aucune investigation particulière. Au contraire, Austen et Madame d'Épinay le présentent comme la manifestation de l'incapacité de l'entendement à se fixer sur des principes adéquats dans son examen du réel. Leurs ouvrages s'intéressent donc aux moyens de redresser cette perversion initiale, et revêtent l'aspect d'une duplication forcée, l'esprit devant repasser par des sentiers déjà empruntés afin d'y découvrir la voie correcte. Les deux romancières ne recourent pas à des artifices scénaristiques improbables, elles font de ce deuxième passage une nécessité, découlant d'un aveuglement primordial, d'une inaptitude à déchiffrer des signes en eux-mêmes limpides. Ce qui démontre que la difficulté réside dans le regard de l'individu, non dans l'opacité du réel. C'est ce dont prend conscience Edmund Bertram lors de sa dernière entrevue avec Mary Crawford, où il réexamine sans complaisance le caractère de la jeune femme, en lui-même inchangé ; à la fin de l'entretien, l'opinion d'Edmund s'est inversée du fait qu'il n'a plus jugé le personnage d'après l'amour qu'il éprouvait pour elle mais avec la froideur de son entendement, délivré des stéréotypes sentimentalistes qui contraignent un jeune homme à s'éprendre d'une femme qui l'éblouit. C'est ce dont prend conscience Émilie devant son époux : tout d'abord aveuglée par le rêve d'un amour romanesque, dupée par le ton volontairement lyrique de M. de Montbrillant, elle décide par la suite de retirer ses œillères et d'adopter la vision détachée de son tuteur, ce qui l'amène à réviser entièrement ses sentiments pour son mari. Dans chacun des deux cas, l'objet expertisé ne change pas, et l'interprétation initiale erronée n'est pas le fait d'une intervention extérieure conjoncturelle ou accidentelle, elle provient bel et bien d'une dérive du jugement lui-même, qui ne sait pas d'emblée adopter l'angle d'approche pertinent, se trompe de modèle.

Ce mouvement rétroactif a la particularité de ne pas abolir l'interprétation fautive au profit du rayonnement solitaire de la seule vérité. Les deux écrivaines maintiennent cette volonté de faire coexister des réalités contradictoires, comme pour mieux signifier leur caractère inconciliable tout en montrant l'impossibilité de surmonter les achoppements initiaux : l'œuvre est irrémédiablement contaminée par ses origines. Du même coup, c'est l'ensemble de la réalité représentée qui est englobée dans l'attitude de défiance relevée : rien ne peut faire l'objet d'une certitude immédiate, rien ne peut être assuré d'une authenticité et d'une véracité pérennes. Cela ne signifie pas que le monde n'a pas de sens ni que celui-ci est introuvable, mais qu'il se dérobe à l'observation première. L'écroulement des évidences fournies par le modèle du roman sentimentaliste n'a pas pour corollaire un nihilisme destructeur, mais une attitude de retrait devant un monde potentiellement trompeur. Avec Austen et Madame d'Épinay est introduit un désenchantement, visible non pas dans des individus portés à la dépression, mais dans une position distanciée par rapport à l'environnement extérieur[56]. Les deux auteures prennent à rebours le schéma traditionnel de l'entrée d'une jeune fille dans le monde, qui met l'accent sur la rencontre frontale entre l'individu et la société, sur le face-à-face qui oblige le premier à s'exposer devant le regard de la seconde. Dans ce genre de romans, la personne existe, même si c'est malgré elle, dans l'exhibition. Austen et Madame d'Épinay peuvent réemployer cette structure de base, mais dans une perspective absolument inverse : la confrontation avec le dehors n'aboutit pas à la mise à nu, mais au repli, voire au désengagement. Face à un environnement fuyant, l'héroïne se retranche de l'activité ambiante, prend du recul, refuse de se laisser happer par une agitation piégeuse. L'entrée dans le monde entraîne irrémédiablement l'élan contraire, la sortie hors de ce milieu chaotique. Mais finalement, cette attitude n'est que la continuation du mouvement amorcé dans le roman sentimentaliste : dans celui-ci, l'héroïne se laisse emporter par la danse virevoltante de la société, jusqu'à ce qu'elle découvre un guide capable de l'orienter dans ce maelström et de lui enseigner les valeurs qui président à son fonctionnement ; chez Austen et Madame d'Épinay, l'héroïne cohabite avec la société, mais en s'assurant une position isolée de retrait par rapport à laquelle elle déchiffre le chaos qu'elle a sous les yeux. En somme, économie est faite du passage par le mentor : celui-ci représente le savoir sur le monde auquel les héroïnes d'Austen et Madame d'Épinay désirent parvenir ; la

---

[56] Alors que dans la littérature romantique la relation entre le monde et la personne est rompue, Austen et Madame d'Épinay n'effleurent pas cette hypothèse de l'incommunicabilité entre l'une et l'autre entités, et concentrent leur analyse sur la difficulté de l'homme à adopter un regard non biaisé sur un univers qui n'exclut pas *a priori* l'individu.

différence réside en ce que, chez ces dernières, la réussite n'est pas acquise, l'individu se retrouvant face à un monde aux valeurs insaisissables.

Ne nous y trompons pas : nul plaidoyer pour le moi, nulle revendication émancipatrice dans une telle manœuvre dont le but n'est pas la création d'un espace personnel, comme c'est le cas dans *Corinne*, où l'héroïne désire exprimer sa verve artistique, ses idées esthétiques, grâce à une mise à distance du monde par le truchement de la poésie. L'individu n'est pas au centre de ce processus, il n'intervient qu'en surplus. Il s'agit d'éloigner son regard pour se forger une perception correcte : c'est bien la signification du monde qui est en jeu avant tout, le déchiffrement de ses circonvolutions. L'intérêt est en somme de rétablir une relation au monde fondée sur l'objectivité, non de protéger une subjectivité menacée par les agressions extérieures. Lorsque Emma réfléchit dans sa chambre à la révélation qu'elle vient d'avoir sur les véritables désirs d'Elton, c'est bien sa subjectivité, ses constructions fantaisistes, la puissance de son imagination, qu'elle abdique.

Cependant, force est de constater que ces romans mettent l'accent, non sur l'interprétation victorieuse du monde ni sur le redressement des errements herméneutiques, mais bien sur la difficulté à retirer les voiles qui obstruent une vision limpide du réel. Comment comprendre un tel acharnement à mettre la faute au cœur d'une œuvre, comme si, malgré tous les efforts tentés, il était impossible de s'en extirper définitivement ? Les romans de Madame d'Épinay et d'Austen n'ont nullement l'aspect d'exorcismes comme cela peut être le cas chez Edgeworth ou Burney – dans *Belinda*, l'héroïne passe son temps à purger Lady Delacour de ses divagations, comme le fait Mr. Percy pour Lord Oldborough dans *Patronage*. Nulle velléité de *catharsis* chez nos deux auteures, qui au contraire ne laissent pas de renforcer la présence de la faute, des mauvaises représentations, des constructions inopportunes et fallacieuses, comme si le roman reposait avant tout sur leur déploiement et non sur leur redressement suivi de leur disparition. Et c'est bien cette persistance aberrante qu'il faut maintenant interroger.

3. Une pensée sans finition

Nier l'importance de l'analyse sociale dans les romans de Madame d'Épinay et d'Austen serait un tort : il est indéniable que les deux œuvres contiennent des prises de position clairement visibles. Edmond et Jules de Goncourt opposent Louise d'Épinay à Rousseau : « Il y a un homme dans les *Confessions* de Rousseau ; il y a une société dans les Mémoires de Madame d'Épinay. Le mariage, le ménage, l'amour, l'adultère, les institutions et

les scandales établis y passent, y reviennent, s'y déroulent et s'y développent. »[57], écrivent-ils. Michel Delon, lui, remarque que la construction par lettres permet à Madame d'Épinay de placer « l'individu au cœur des échanges sociaux et des tensions. L'écriture intime n'existe que par rapport à ce jeu d'influences et de déterminations. »[58]. Malcolm Bradbury remarque également à propos d'Austen : « Elle est en vérité de ce type de romancier qui dépend de la société – du fait qu'elle, tout comme nous-mêmes, reconnaissons son existence et sa consistance »[59], écrit-il. Une fois cette réalité admise, il reste ardu de déterminer la position de l'une et l'autre romancières quant au fonctionnement de la société et aux rapports entre les classes : certes, de nombreux commentateurs ont analysé les œuvres austeniennes comme des attaques de la bourgeoisie (plus précisément de la *gentry*) contre l'aristocratie. Il n'en reste pas moins que la bourgeoisie, elle aussi, est disséquée et certaines de ses strates sont critiquées, ainsi dans *Persuasion*, où l'agitation frivole et désordonnées des propriétaires contraste avec l'éloge adressé à la seule frange de la marine. On a également déjà parlé de l'ambiguïté du roman de Madame d'Épinay, constat de la décrépitude de la noblesse mais aussi des errements de la bourgeoisie, écartelée entre archaïsme et modernisme, dans sa conquête de l'espace laissé libre. Il semble impossible de faire la synthèse des orientations suivies par les écrivaines.

Jane Austen et Madame d'Épinay incarnent un moment de la littérature frappé d'atonie, comme on l'a vu lorsqu'il s'est avéré que leurs œuvres jouaient avant tout sur les creux et non sur les points saillants de l'existence. Or, cette atonie n'est pas due, comme on pourrait le penser, à une réflexion sans illusions sur le sort des femmes à la fin du XVIIIe siècle, qui amènerait les deux auteures à focaliser leur attention sur le désœuvrement propre au sexe féminin : si Émilie avoue qu'elle s'ennuie et déplore de ne pouvoir animer son existence, elle ne met pas en avant des raisons sociologiques mais bien ontologiques ; l'héroïne échoue à se trouver à elle-même un intérêt. Quant aux héroïnes austeniennes, elles regrettent bien plus souvent d'être malgré elles entraînées dans des événements indésirables qu'elles ne se lamentent sur la vacuité de leurs existences ; seule Emma goûte à l'ennui, mais, pas plus qu'Émilie, elle n'en rend responsable la société. Austen et Madame d'Épinay

---

[57] Edmond et Jules de Goncourt, *La femme au dix-huitième siècle*, Paris, Flammarion, 1882, p. 117.
[58] Michel Delon, « Des *Confessions* aux *Contre-Confessions* », *Magazine littéraire* n°409, mai 2002, p. 30-33.
[59] Malcolm Bradbury, *in* Boris Ford (dir.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5, Middlesex, Penguin Books, 1957, p. 172-186 : « *She is indeed the kind of novelist who depends on the guarantee of society – on her and our recognition of its substantial existence* » (p. 173). Pour une étude partisane mais essentielle de la problématique sociale chez Austen, cf. Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975. Pour un examen rapide de la représentation du capitalisme par Austen et du rempart que la bourgeoisie érige contre les autres classes sociales, cf. James Thompson, *Between Self and World. The Novels of Jane Austen*, Pennsylvania State University Press, 1988).

semblent pointer une caractéristique critique du sexe féminin, mais s'arrêter au seuil de la dénonciation sociale, à l'inverse de Wollstonecraft ou d'Olympe de Gouges, voire de Riccoboni. L'asthénie, l'engourdissement dans lesquels baignent les œuvres de nos deux auteures, ne sont pas les reflets d'une plainte visant la reconnaissance des femmes dans le monde ; l'imputation concerne, une nouvelle fois, l'environnement littéraire dans lequel travaillent les écrivains. Car la rupture du contrat tacite passé avec le modèle sentimentaliste entraîne un brouillage qui fait obstacle à la formation d'un discours cohérent. De même qu'elles ne cessent de corriger les égarements présents grâce à une seconde visite d'un passé mal analysé, Austen et Madame d'Épinay vont réviser les constructions arbitraires qui ont imposé une image trompeuse du monde, sans être assurées de parvenir à la formation d'un discours d'un autre type ; c'est ce chemin que les œuvres dépeignent, dans ses imperfections et son inachèvement.

Madame d'Épinay et Jane Austen, on l'a vu, ne sont pas affranchies de l'encadrement imposé par le roman de l'immuable. Or, loin d'opter pour un discours volontariste, qui prendrait à bras le corps l'emprise exercée par ce genre sur une œuvre cherchant à s'en défaire, les deux femmes de lettres évitent l'attaque frontale, ce qui rejaillit sur leurs œuvres en ce que celles-ci sont bâties sur l'assomption de contradictions, comme si elles se chargeaient, dans une attitude toute d'abnégation, des maux soulevés par la prévalence d'un style faillible. Ces ouvrages contiennent les limites du roman sentimentaliste, et en même temps leur dépassement. À chaque fois que la restriction semble surmontée, réapparaît une autre barrière qui rend caduc le premier franchissement. Les deux écrivaines sont donc confrontées à une réalité ineffaçable, qui constitue le socle de leurs œuvres, et sont contraintes d'adopter face à elle une attitude claudicante, tantôt proche, tantôt distante, qui donne l'impression d'un mouvement d'attraction-répulsion, de va-et-vient entre assomption et rejet, et qui finalement brouille le discours : il est extrêmement difficile de reconnaître les positions défendues par l'une et l'autre auteures ; la plupart du temps, on peut même se demander s'il y a, non pas prise de parti, mais au contraire démission, auto-censure du jugement. La question de savoir ce que pense Austen d'un sujet particulier se révèle extrêmement problématique, comme si la voix de l'écrivaine, pourtant souvent présente dans les œuvres, se dérobait à la totalisation voire à la formulation. Certes, l'on pourrait évacuer le problème en disant que la difficulté à émettre des idées irrévocables est la conséquence d'un monde en plein bouleversement, mais à la même période, bien d'autres écrivains sont capables de professer des opinions arrêtées, et il serait ridicule de taxer nos deux auteures d'une faiblesse particulière, que l'on ne manquerait pas d'attribuer à leur sexe.

Les idées qui parcourent ces deux œuvres s'entrechoquent dans le plus confus des tourbillonnements et n'hésitent pas à se démentir les unes les autres : *Sense and Sensibility* prône l'ouverture aux secondes amours (« *second attachment* »[60]), le refus de l'arrêt au premier coup de foudre, et en cela s'élève contre une mode du *novel of sensibility* consistant à restreindre la vie sentimentale des héros à une histoire unique[61] ; inversement, *Mansfield Park* et *Persuasion* offrent à l'héroïne la possibilité d'une modification de l'objet de ses penchants, pour la récuser en dernière analyse et sanctifier l'idée de l'amour un et éternel, alors même que la décision de Fanny de renoncer à Edmund pour Henry Crawford aurait pu mener celui-ci à la rédemption ; sont réaffirmés les codes du roman de l'immuable[62]. D'un roman à l'autre, Austen se contredit, épouse des règlements qu'elle avait au premier abord rejetés[63]. L'attitude d'Austen vis-à-vis de la sensibilité ne peut davantage être harmonisée : si l'enthousiasme de Marianne pour la nature, reflet d'une âme vouée au culte de l'émotion, est satirisé, celui de Fanny semble au contraire magnifié. *Mansfield Park* enfin a souvent été mis au ban de la production austenienne à cause de la distance que son ton et ses thèmes manifestent par rapport aux autres romans, vigueur et insouciance faisant place à l'austérité voire à l'ascétisme[64]. Plus largement, jamais la question de l'incompatibilité entre les héroïnes austeniennes n'a été résolue : comment réunir Emma Woodhouse et Fanny Price à l'intérieur d'une même vision de la figure féminine ? À l'énergie débordante de l'une s'oppose la

---

[60] *SS*, p. 54.

[61] Claudia L. Johnson (*Jane Austen : Women, Politics and the Novel*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1988, p. 66) note à ce sujet que le fait d'aborder et de défendre les secondes amours était à l'époque une entreprise osée allant à rebours de la répartition traditionnelle des sexes : « *A woman's readiness to form second attachments has the appearance of grossness or impropriety* (…), *because it gives her an unladylike parity in the conduct of her emotional and erotic life which challenges conventions assuring the primacy of male choice.* » (« La disposition d'une femme à former des attachements seconds s'apparente à de la vulgarité ou à de l'indécence (…), parce qu'elle place la femme à un niveau malséant de parité dans la conduite de sa vie émotionnelle et érotique qui s'attaque aux conventions assurant la préséance du choix masculin. »).

[62] La structure de *MP* et *P* rappelle celle de *Belinda*, où l'héroïne conçoit l'éventualité d'une réorientation de son penchant, avant que le second amant ne chute brutalement dans l'immoralité.

[63] Pour un résumé des controverses entre critiques autour des idées politiques de Jane Austen, cf. J. Todd, *Gender, Art and Death*, *op. cit.*, chapitre VIII (« Jane Austen, politics and sensibility », p. 155-175) : la Jane Austen conservatrice de Marilyn Butler – qui dit d'elle qu'elle est une orthodoxe Tory – rencontre la féministe radicale et rebelle érigée par Gilbert et Gubar, Margaret Kirkham ou Alison Sulloway, qui la rangent aux côtés de Wollstonecraft.

[64] C'est ce que résume A. W. Litz (*op. cit.*, p. 113) : « *The usual argument against* Mansfield Park *claims that the novel is a deliberate rejection of the artist's true nature (as figured forth in* Pride and Prejudice*), a retreat from her characteristic irony and a betrayal of her generous and joyous nature which can only have been prompted by social pressures. The novel is viewed as a triumph of conventional morality over the perceptive artist.* » (« On attaque généralement *MP* en disant que ce roman consiste en un rejet délibéré de la véritable nature de l'artiste – telle que *PP* la figurait –, celui-ci quittant son ironie caractéristique et trahissant sa générosité et sa gaieté naturelles, ce que seules des pressions sociales ont pu provoquer. Le roman est vu comme le triomphe d'une moralité conventionnelle sur l'acuité perceptive de l'artiste. »). Voir aussi Lionel Trilling, « Jane Austen : *Mansfield Park* » (*in* Boris Ford (dir.), *op. cit.*, p. 154-171), qui écrit que *PP* est porté vers le pardon, tandis que *MP* est tendu vers la condamnation.

passivité acharnée de l'autre ; au rayonnement du moi dans le monde s'oppose sa négation absolue ; à la distorsion du monde par les jeux de l'esprit s'oppose une totale subordination aux impératifs sociaux ; à l'expression débridée d'une conscience dans le monde extérieur s'oppose le solipsisme d'un esprit incapable de se projeter en dehors de lui-même… Emma et Fanny sont des pôles inverses que l'auteure se refuse à condamner ou à approuver sans restriction ; dès lors, où situer l'unité de ces figures ? comment les englober dans une image cohérente de la femme ? Austen semble prisonnière de son attitude ambivalente face à son modèle littéraire, dont tantôt elle épouse les vues, et tantôt les repousse.

Il en va de même pour Madame d'Épinay, tentée aussi bien par l'assoupissement rassurant au creux d'un patrimoine codifié que par l'exploration de contrées nouvelles. Son roman se tourne à la fois vers l'arrière et vers l'avant : des genres obsolètes voisinent avec des genres modernes. Ainsi, le mode épistolaire, en déshérence dès la fin du XVIIIe, constitue la base de l'ouvrage ; certes, la multiplicité des voix est un facteur de rénovation que Laclos portera à son apogée, il n'en reste pas moins que ce genre est parfaitement réglementé, et que Madame d'Épinay se fait fort d'en respecter les tenants et les aboutissants, comme par exemple l'alternance entre mode actif et mode réfléchi, moments où le sujet s'oriente vers le monologue et instants de dramatisation[65] ; Madame d'Épinay respecte parfaitement cette répartition, typique de l'écriture épistolaire, entre épanchements de la conscience et périodes narratives ; les stases en mode réfléchi, abondantes, reflètent même un attachement à la forme originelle du roman par lettres, qui a évolué depuis un pur soliloque passionné jusqu'à une forme privilégiant la narration – grossièrement, ce genre part des *Lettres portugaises* et aboutit à l'ouvrage de Laclos. Madame d'Épinay y ajoute, en étroite continuité avec la production de son temps – que l'on songe aux *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny –, l'étude sociologique et la satire sociale[66]. Cependant, cette reprise rassurante de la tradition est concurrencée par l'adoption de genres plus iconoclastes, au premier rang desquels on trouve le journal intime, sous la forme particulière du fragment. Le roman considéré est placé sous le signe du délitement : une première partie se concentre sur l'échange épistolaire, avant que l'entrée en scène du journal intime n'instaure une discontinuité qui va croissant au fil de l'ouvrage, au fur et à mesure de la désagrégation subie

---

[65] Pour un exemple de mode réfléchi, cf. *Montbrillant*, p. 232-233, 237, 440-441, 461-462, etc. Pour une dramatisation de l'échange épistolaire, cf. p. 374-378, 619-630.

[66] La description de Genève a déjà été mentionnée ; on y peut ajouter la séquence de présentation de l'héroïne au monde (cf. p. 35-36, 76-80) ou ses premiers contacts avec la société de Mme Médéric (p. 574-582).

par une héroïne dont tous les soutiens s'effondrent, à tel point que les lambeaux de journal apparaissent comme le symbole de cette décomposition généralisée.

Le fragment détruit l'image sécurisante de la tradition et instaure une disharmonie au sein de l'œuvre, puisqu'il met en miroir deux types d'écriture dissonants, l'un fondé sur le postulat de la communication car orienté vers un correspondant, l'autre replié sur le moi, dialogue autocentré qui nie la propension altruiste de son prédécesseur – on peut même se demander si l'auteure n'a pas pour intention de mettre en scène au sein de son œuvre cette problématique de la communicabilité rompue, si ce déni de l'écriture conçue comme dialogue n'est pas l'image de ce pacte rompu au sein de la littérature, de ce constat de défiance qui conduit l'écrivain à se replier sur lui-même au lieu d'accueillir les influences extérieures. Les modifications opérées dans l'écriture du journal sont à cet égard significatives : au départ tourné vers un destinataire, M. de Lisieux, et se bornant à retranscrire les événements de la journée dans un style neutre au passé composé, il devient rapidement expression de l'âme dans sa fragilité constitutive et donne naissance à une écriture heurtée, parfois asyntaxique, comme si le mode réfléchi du style épistolaire était pris en charge par le journal, à tel point qu'Émilie décide de garder pour elle ses écrits ; est achevée la transition d'une écriture fondée sur l'élan vers l'autre à une écriture destinée à la jouissance et au masochisme du moi. Ajoutons que, dans son inachèvement et sa reproduction presque immédiate de la réalité, le journal est l'exemple même de l'absence de création, la mise en évidence d'une paralysie, due au constat que l'abandon de l'héritage littéraire, loin de fournir le ferment d'un renouvellement, ne mène qu'à un profond désarroi. L'auteure oppose dans son œuvre une tendance organisatrice représentée par les lettres et par les interventions d'un narrateur-biographe chargé d'éclaircir les zones d'ombres, à la fragmentation éparse des pensées intimes, facteurs de brouillage et de déstructuration, comme si l'œuvre n'avait pour but que de se nier elle-même, de détruire une tension par son inverse[67]. Par le fragment, Madame d'Épinay porte au jour son divorce avec une tradition qui ne permet plus l'élaboration d'œuvres achevées, dont la complétude est un leurre. Il est la figure de la dislocation, en ce qu'il pointe les limites de la fécondité générique : prise de conscience et contemplation ressassée de la disparition d'un système, d'une charpente, qui s'effrite sous les yeux du narrateur lui-même.

---

[67] Selon Françoise Susini-Anastopoulos (*L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 129-130), le fragment est le signe évident d'une pensée rétive à la totalisation : « L'idée de base de l'auteur de fragments confronté à la question du savoir, c'est sans nul doute que nul n'est habilité à s'arroger le point de vue de la maîtrise absolue et de la totalité, pour la simple raison qu'elle nous est refusée. »

La dualité marque donc cette œuvre et s'incarne dans un conflit entre passé et présent, genres désuets et genres naissants. Ce faisant, l'auteure met en évidence l'imperfection constitutive de son écriture, tiraillée entre des exigences inconciliables et trouvant refuge dans la désorganisation. Dans une scène insolite où l'acte de composition pénètre la narration, Madame d'Épinay érige même en principe stylistique le fait d'accoler des morceaux : Lisieux couche sur le papier des « Fragmens dictés par Madame de Montbrillant »[68] destinés à couvrir trois ans de sa vie éludés dans le récit ; aucun ordonnancement particulier n'est visible, Lisieux ayant pour objet de retranscrire scrupuleusement les paroles d'Émilie, y compris les récriminations de celle-ci sur la tâche qu'il entreprend – il reproduit un échange où la jeune femme lui demande de ne pas écrire tout ce qu'elle lui narre. Le récit est parcellisé, Émilie dicte une suite de scènes sans lien logique entre elles, régies par la loi de la succession[69] : « Laissons là cet homme odieux, et passons à la suite de ce que vous désirez de savoir. »[70], dit Émilie qui se refuse à toute réflexion et se contente d'un passage en revue presque télégraphique. Tout est fait pour qu'aucune émotion ne se dégage de la narration, comme pour bien signifier que l'ouvrage ne se rattache plus désormais à aucun genre précis et fluctue entre des styles ; le fragment apparaît comme la dernière solution pour résoudre le problème d'une écriture dépossédée de ses références et inapte à en inventer de nouvelles.

Deux temporalités s'affrontent sans qu'il y ait prise de parti. L'œuvre naît d'une contestation apparemment stérile et échoue à dissoudre des contradictions qui lui font endosser des habits sans cesse changeants et antinomiques. Les exemples pourraient être multipliés, ils ne serviraient qu'à renforcer l'idée que ces œuvres sont pétries de dissensions internes et échouent à structurer une réponse adéquate à la décadence des genres anciens. L'effondrement de la notion de système débouche sur des valeurs désunies, désaccordées. Tantôt l'auteure semble prisonnière des codes d'un genre – que l'on pense à l'extase de Fanny devant les merveilles de la nature, exprimée en lourdes exclamatives ampoulées[71] –, tantôt elle semble se dresser contre eux – la même extase face aux beautés d'un paysage manifestée

---

[68] *Ibid*., p. 889. Le passage occupe les p. 889 à 901.
[69] Selon Béatrice Didier (*Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 140), l'absence de logique est le principe même de tout journal intime : « *A priori* ce genre se définissait par une absence totale de structure. Pas de "logique du récit", comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. » Absence de but et absence de désir caractérisent cette forme littéraire.
[70] *Ibid*., p. 890.
[71] *MP*, p. 214 : « *The evergreen ! – How beautiful, how welcome, how wonderful the evergreen ! – When one thinks of it, how astonishing a variety of nature !* » ; *R2*, p. 387 : « Quelle merveilleuse beauté dans un arbre toujours vert, et comme il est le bienvenu ! Quand on y songe, comme la nature sait mettre de la diversité de façon étonnante ! ».

par Marianne est tournée en dérision[72]. Les commentateurs de l'œuvre de Jane Austen achoppent à dégager une image cohérente et irrécusable des idées de l'auteure, tant celles-ci naviguent d'un extrême à l'autre : ainsi, l'on pense avoir trouvé le mouvement organisateur de tous les romans austeniens lorsque l'on y voit la marche vers un accomplissement où les qualités individuelles viennent relégitimer et revitaliser les principes de la morale conventionnelle menacés par l'inertie voire l'absurdité – c'est la situation finale de *Mansfield Park*, où l'intégration de Fanny à la famille Bertram redonne sens à une structure éthique en voie d'implosion, soumise à des dogmes sanctuarisés, sans valeur, que la contemporanéité ne comprend plus ; cette régénération s'effectue dans la plus stricte conformité aux impératifs sociaux, puisque la personnalité singulière de Fanny adhère aux principes édictés par Sir Thomas ; les potentialités de l'individu s'unissent donc au règlement social[73]. Mais une telle image n'est pas reconductible d'un roman à l'autre : si elle fonctionne pour *Sense and Sensibility*, où Marianne se dépouille de son égocentrisme envahissant en conformant son moi aux exigences de la vie en société, elle n'est pas valable pour *Pride and Prejudice*, qui, si on l'examine attentivement, représente un accomplissement sourd au code communautaire en vigueur. Le mariage de Darcy avec Elizabeth est non seulement irrespectueux des itinéraires tracés pour les deux héros – il fait obstacle au mariage programmé de Darcy et aboutit à l'union de deux classes différentes voire antagonistes, il sépare abruptement le héros de son milieu –, mais surtout il fait apparaître les exigences sociales comme dépourvues de valeur face aux revendications de l'individu : seules les qualités intrinsèques des héros sont portées à leur plénitude par le mariage final ; les lois qu'il transgresse, elles, sont vidées de leur sens : Elizabeth épouse Darcy alors qu'elle est marquée par une souillure familiale (la fuite de Lydia) ; ce même genre de souillure, dans *Mansfield Park* (la fuite de Maria), signe la condamnation de la coupable et la honte du clan ; dans *Pride and Prejudice*, cet enlèvement est au contraire le ressort qui ouvre à l'union, en ce qu'il montre Darcy capable de surmonter ses opinions de classe, et qu'il révèle l'anachronisme de celles-ci, en la personne de Lady Catherine, ridicule et castratrice lorsqu'elle attaque Elizabeth par ce biais. Les barrières sociales et financières posent toujours problème dans les romans austeniens (que l'on songe aux relations entre Catherine et le Général Tilney dans *Northanger Abbey*, ou au conflit entre noblesse et marine dans *Persuasion*), mais jamais elles ne sont en définitive aussi méprisées que dans *Pride and Prejudice*. Austen instaure une coupure entre valeurs sociales et vertus

---

[72] *SS*, p. 26-27 pour les exclamations enivrées de Marianne, p. 84 pour la moquerie que son idéalisation de la nature dans le Norland déclenche chez Elinor et Edward.

[73] *E* suit exactement le même modèle : les divers mariages réaffirment les barrages sociaux tout en permettant à chacun d'exprimer pleinement la vérité de son moi.

individuelles, qui invalide le schéma d'ensemble proposé par certains critiques, et oppose une série de romans apparemment conservateurs à des ouvrages tournés vers la modernité (*Pride and Prejudice* et, dans une moindre mesure, *Persuasion*), en ce que les réclamations de l'individu y apparaissent sans rapport avec celles de la société.

À chaque tentative de totalisation des idées transmises par l'écrivain, un écueil se présente, qui abat la timide mise en lumière d'une pensée continue[74]. Il serait tentant d'expliquer un tel état de fait par l'époque à laquelle sont écrits ces ouvrages, où la Révolution française provoque un élan vers l'émancipation en Grande-Bretagne, et parallèlement une réaction conservatrice ; les romans d'Austen montreraient l'impact de cette réalité historique sur la fiction. Une telle thèse, sans être insoutenable, ne suffit pas à rendre compte de l'aspect extrêmement glissant de l'œuvre austenienne, dû de manière primordiale à des raisons littéraires. D'autant que la dualité entre modernisme et conservatisme ne recouvre que fort partiellement les contradictions repérables dans les œuvres des deux auteures[75] : elle n'explique pas par exemple les hésitations observables dans la relation entre écrivain et héroïne, dont on sait l'importance pour les romans de l'immuable. Cette importance se bâtit autour de la notion de démonstration : les héroïnes supportent l'ensemble du discours transmis par le roman, soit qu'elles prennent en charge la totalité du récit, comme c'est le cas dans *Evelina*, *Histoire de Miss Jenny*, soit qu'elles soient érigées en *exemplum*, comme chez Wollstonecraft dont les héroïnes sont les porte-parole, soit tout au contraire qu'elles représentent l'exact inverse de la morale recherchée, comme dans *History of Betsy Thoughtless*. Dans chacun des cas, l'héroïne délivre l'ensemble de la leçon ou du message proféré par les écrivains, et le rapport entre l'un et l'autre personnages est limpide, consistant en une absolue identification ou en une rupture tout aussi manichéenne. Que dire des héroïnes

---

[74] Toujours dans la perspective d'une réflexion sur les classes sociales, Avrom Fleishman, dans *A Reading of Mansfield Park ; An Essay in Critical Synthesis* (Baltimore et Londres, John Hopkins Press, 1970), remarque ainsi que les romans d'Austen reflètent la fluidification de barrières cependant toujours résistantes – avant de constater que ce schéma ne convient pas pour *MP*.

[75] Plutôt que de caractériser Austen comme une conservatrice, certains commentateurs ont fait d'elle la spectatrice d'une période d'entre-deux, qui observe les changements venant altérer un paysage paisible ; ainsi Q. D. Leavis (*op. cit.*, tome I, p. 27) : « L'existence était une affaire d'obligations et de devoirs pour toutes les classes, et le rôle de chacune de ces classes, leur relation les unes avec les autres, étaient strictement définis, ainsi qu'il en allait pour les sexes et les générations. Pourtant, dans sa si courte vie, Miss Austen vit certains de ces principes mis en question et partiellement altérés en raison d'un changement de sentiment propre à sa classe. Ses romans sont fondamentalement les reflets de ces changements – des changements sociaux – et traitent des problèmes moraux et psychologiques suscités par semblables changements. » (« *Life was a matter of obligations and duties in all classes, and those classes were strictly defined as to their roles and in relation to each other, as were the sexes and the different generations. Yet in her unduly short lifetime Miss Austen saw some of these assumptions being questioned and partly altered by a change of feeling in her own class. Her novels are strictly and fundamentally the reflections of these changes – social changes – and deal with the psychological and moral problems to which the changes gave rise.* »).

d'Austen et de Madame d'Épinay, sinon qu'elles mettent à mal cette tranquillisante répartition ? Émilie apparaît certes fréquemment sous la forme du narrateur et prend en main le récit, mais le roman s'emploie à miner cette alliance et à placer l'héroïne sous le regard et le jugement de protagonistes qui critiquent ses modes de pensée et leur formalisation ; l'héroïne narratrice est placée dans une situation d'inconfort qui provoque un désillusionnement sur sa capacité à maîtriser le récit et ses niveaux de sens. Austen, elle, érige l'ambiguïté en figure prévalente de son œuvre, alternant deux techniques opposées : la première sépare abruptement narrateur et héroïne en plaçant la seconde sous l'œil moqueur du premier ; la seconde fait de l'héroïne le point nodal à partir duquel prend sens la diégèse – cette technique culmine dans *Persuasion*, mais tous les romans y recourent avec plus ou moins de constance ; la romancière semble ne pouvoir définir une posture permanente de l'héroïne par rapport à l'accouchement du récit, hésitant entre une césure complète et une adhésion pleine et entière. Loin de porter la leçon de l'ouvrage, l'héroïne fait ressortir son caractère récalcitrant à l'encadrement, sa réticence à prendre place dans une case précise de l'ordonnancement romanesque.

4. Les romancières de la démystification

Il existe en réalité deux raisons complémentaires à ce goût pour l'instabilité qui marque les deux œuvres, qui sont comme deux étapes vers la formulation d'idées nouvelles mais qui s'arrêtent avant leur accomplissement. La première étape consiste à briser les pseudo-vérités transmises par un genre littéraire anachronique. Contrairement à Madame de Staël qui fait table rase du passé et tente un roman fondé sur la rupture, Austen et Madame d'Épinay n'oublient jamais leur appartenance à une communauté générique et réagissent à cette icône surplombante, dans une démarche de dénonciation qui paradoxalement profite de la protection fournie par le rattachement au genre. Il faut faire ressortir une anomalie, une anicroche, et pour y parvenir les deux auteures minent les lois d'une certaine littérature tout en prétendant s'y attacher. Il s'agit donc de rendre visible le cadre dans lequel opère la création, tout en en détournant ou en en brouillant le sens. À chaque fois que le respect à la trame primordiale paraît entier, survient un point saillant ou un changement de direction qui la fait déchoir.

a. Les méthodes de déstructuration des contrevérités (1) : la technique de la condensation

L'une des techniques communes aux deux femmes de lettres pour dénoncer les vérités toutes faites du roman sentimentaliste est la condensation : le roman sentimentaliste emploie une formule aisément reconductible, celle de l'adéquation entre scène et idée ; à une unité séquentielle correspond la délivrance d'un motif, d'une leçon ou d'une valeur. Le premier bal chez Burney est toujours l'occasion d'une prise de conscience par l'héroïne de sa distance vis-à-vis de la société – en cela, il ouvre aussi bien la voie à la satire de celle-ci qu'à l'éducation de la jeune fille ; l'aveu de la faute par l'amant chez Riccoboni est le dernier stade dans la sacralisation d'une héroïne qui, en se dressant au-dessus de la contingence, atteint au sublime du pardon ; il en va de même, chez Edgeworth et Burney, de la mise à nu par l'héroïne de son âme devant une mère juge, qui aboutit à la purification et à l'abolition du mal, réduit à néant par son expulsion hors de la sphère de l'individualité et son exposition dans le monde des valeurs morales symbolisé par la figure maternelle. Austen et Madame d'Épinay reprennent de telles scènes-clefs, mais en détournent le sens, ou bien leur adjoignent des motifs concurrents qui disloquent l'unité factice de la séquence. Le cantonnement des écrivaines dans un genre qui les emmurait avait fatalement amené à la pétrification de scènes autour d'une idée à transmettre : l'art du roman de l'immuable est un art de la reconnaissance, de l'identification, le sens se devant d'être immédiatement accessible, familier ; le paroxysme de cette technique doit sans doute être recherché chez Burney, qui construit ses œuvres sur la notion de saynète, dont chacune poursuit un objet unique, mais des auteures comme Edgeworth, qui opte souvent pour une structure en doublon, où l'histoire est interrompue par une autobiographie secondaire qui rejaillit sur le cours de l'action principale en y introduisant des enseignements fondamentaux, ou comme Wollstonecraft, qui assigne à chaque scène ou événement une fonction d'étape sur le chemin de la dénonciation sociale, faisant de ses romans des traités pédagogiques féministes, toutes ces auteures partagent une foi dans la vertu de l'unicité séquentielle, dans l'attribution d'une seule idée à une seule scène ou un seul motif[76]. Rien de semblable chez nos deux femmes de lettres, qui exploitent à plein la condensation voire la confusion des genres et des espèces.

C'est le cas chez Madame d'Épinay lors du dîner chez Madame Médéric[77] : s'y mêlent divers traits relatifs à des objectifs variés, apparemment sans lien les uns avec les autres.

---

[76] Il pourrait être intéressant de prolonger ce constat en examinant l'unité de ton qui est aussi à la base de la construction de la scène chez tous ces auteurs : un moment est marqué par une seule et même couleur stylistique et/ou affective : Riccoboni répartit ses ouvrages en instants tragiques et comiques, lyriques et ironiques, Smith alterne moments lyriques, gothiques et dramatiques… Jamais les tons ne se mélangent, ils sont abruptement mis côte à côte.

[77] *Montbrillant*, p. 574-582.

Détournement de l'entrée d'une jeune fille dans le monde, cette scène confronte Émilie avec un monde inconnu, et présente tous les aspects attendus du dépucelage social : l'héroïne, silencieuse la plupart du temps, se contente d'observer des mœurs étranges ; le récit du dîner se résume à un compte rendu où le narrateur ne se permet que quelques commentaires à mesure qu'il acquiert une certaine connaissance de ce nouveau milieu (Émilie livre ses réflexions sous forme de didascalies à l'intérieur d'un dialogue théâtral, comme des ajouts à la trame principale qu'elle n'est pas censée interrompre) ; enfin, les réalités que l'héroïne découvre heurtent son confort, surprennent ses habitudes, la placent dans une instabilité qui résulte de la projection dans un univers aux antipodes de celui qui lui est familier ; en somme, l'héroïne apprend qu'il existe un monde plus étendu que celui qui lui a été jusque-là directement accessible. Cette extension de l'univers est l'événement déclencheur de la narration dans tout roman sentimentaliste ; Madame d'Épinay le reprend mais lui adjoint plusieurs éléments inédits, à commencer par sa place, retardée par rapport à l'habitude ; en réalité, cette expansion de l'espace narratif est répétée au fil du roman, la première présentation de l'héroïne ayant eu lieu une première fois dès l'enfance d'Émilie[78] ; l'auteure redouble donc une scène traditionnelle pour montrer qu'elle n'est pas réductible à une seule image reconductible d'un roman à l'autre : chaque présentation répond à un but précis, non à un impératif fixé par le genre de rattachement. Et c'est précisément cela que veut faire ressortir Madame d'Épinay dans son traitement du motif : le dîner chez Madame Médéric n'a pas pour seul enjeu de mettre l'héroïne face à des règles inconnues, il vise aussi à interroger la société nouvellement présentée. Or, le corollaire du regard naïf de l'héroïne dans le roman sentimentaliste est la dénonciation des vices d'une société licencieuse ou ridicule ; il n'en va pas de même ici, du fait que le monde dépeint recèle des ambiguïtés et ne se résume pas à une caricature. La peinture des vices est donc mêlée à d'autres styles qui perturbent le message obligé de semblable scène. Le parti pris de théâtralité permet ainsi de contrer le regard souverain de l'héroïne et, en privilégiant le dialogue, d'assurer une chamarrure vocale où la parole de chaque intervenant est dispensée sans préjugé et n'est pas détournée par un point de vue unique et partial. La subjectivité de l'œil de l'héroïne se heurte à l'objectivité dialogique ; l'héroïne est vue comme un point d'ancrage insuffisant nécessitant le recours à une écriture qui la conteste et diminue sa puissance : l'« esprit d'examen et de critique »[79] dont se vante Émilie et par lequel elle prétend relater les faits advenus est remis en cause dans un récit qui s'affranchit d'un tel carcan. Mais ce premier brouillage n'est pas le seul : toute la scène oscille

---

[78] *Ibid.*, p. 35-36 (Lettre d'Émilie à Mme de Beaufort).
[79] *Ibid.*, p. 574.

entre des pôles contradictoires qui ne seront pas résolus, détruisant par là toute possibilité de manichéisme et de réduction de la séquence à une seule idée directrice. Le conflit entre idées et langage est au cœur de ces pages, la narratrice mettant d'emblée au premier plan l'opposition entre idées et mots, comme si la jouissance des seconds nuisait à la profondeur des premières. De fait, toute la conversation fait montre d'une délectation du verbe, d'une ivresse due à l'utilisation de formules originales : la tournure de la phrase est un idéal que poursuivent tous les convives, depuis le recours au vers – Madame Médéric entonne une chanson, Desbarres, rapproché de Pindare et d'Anacréon, risque une ode où le mariage est destitué de sa sacralité pour être identifié au moment de la perte de la virginité – jusqu'à l'invention d'images métaphoriques – Desbarres compare les relations entre hommes et femmes à l'action d'un chien saisissant un os pour le dévorer en cachette, donne à la jalousie le titre de « germe de la pudeur »[80], tandis que Dulaurier donne à la pudeur l'image d'« une belle glace qu'on craint de ternir de son souffle »[81]. Les assistants veulent avant tout rayonner grâce à leur style, aux arabesques de leur discours qui vont du sublime au prosaïque et même au burlesque. Cependant, ce tableau, qui aurait pu donner lieu à une critique acerbe de la frivolité mondaine, s'accompagne d'un acharnement philosophique : aucun des personnages n'oublie la teneur intellectuelle de ses propos et l'ensemble de la discussion revêt un aspect philosophique proche des dialogues aporétiques de Platon où l'on traque la signification d'un terme, en l'occurrence la pudeur. Et le heurt des mots a toujours pour pierre de touche le désir de parvenir à une définition exacte. Madame d'Épinay se refuse à donner une image englobante de la scène, bref à en fermer le sens ; la dernière impression d'Émilie est d'ailleurs toute de contraste, puisqu'elle admire le « génie », l'« originalité » et la profondeur des intervenants tout en déplorant « leur ton un peu libre »[82]. Toute la lettre est parcourue par cette hésitation entre profondeur philosophique et brillance artificielle du langage.

Ce qui importe pour l'auteure est de casser l'identification d'une scène à une idée, l'équation qui fait que chaque section du roman doit véhiculer une idée directrice et transmettre une vérité inaliénable. L'entreprise de l'écrivaine est au contraire de mettre à bas les pseudo-vérités et de remettre au cœur de l'œuvre le principe de contradiction, de porter au sein du roman l'instabilité et l'insatisfaction qui en découle, provenant du fait que les prétendues valeurs de référence sont en réalité dépourvues de toute légitimité. Il n'existe plus une orientation transmise par une rhétorique unilatérale, Madame d'Épinay réintroduit la

---

[80] *Ibid.*, p. 579.
[81] *Ibid.*, p. 581.
[82] *Ibid.*, p. 582.

réplique, la possibilité de contester une théorie qui se voudrait omnipotente. La variété des angles de vue se vérifie encore au niveau du ton employé, tour à tour comique et élevé, prosaïque et grandiloquent, humoristique et sérieux : il est impossible de retranscrire dans l'unité d'une seule et même écriture l'infinie diversité des moments de l'existence[83].

Ce principe de condensation se rencontre également chez Austen, qui pratique sans cesse, on l'a vu, le mélange des tons. Mais elle aussi concentre plusieurs motifs au sein d'une même scène, mettant à mal le principe d'unicité scène-idée du roman de l'immuable et distordant le message censé prendre forme au fil du roman. Dans le bal à Bath de *Northanger Abbey*, une multitude de passages obligés sont passés en revue et s'entrechoquent, aboutissant à un mélange indistinct où les éléments se contestent les uns les autres. On retrouve l'opposition entre amoureux et libertin dans la confrontation entre Henry Tilney et John Thorpe, Catherine cherchant le premier et fuyant le second, mais viennent s'accoler à cette figure initiale d'autres réseaux sémantiques : la critique de la frivolité inhérente à la vie mondaine apparaît à travers l'étude du personnage d'Isabella, jointe au premier mouvement de rejet venu de l'héroïne qui commence à percevoir les défauts d'une telle existence ; cependant, cette critique est elle-même nuancée par la défense de Bath entreprise par Catherine contre un Henry qui tourne en dérision son aspect « monotone » voire « assommant »[84] ; et cette plaidoirie en faveur de la vie citadine ouvre la voie à un tableau sinistre de la campagne dans laquelle « les jours se suivent et se ressemblent en tout point »[85] et où les aptitudes innées d'une personne sont condamnées au dessèchement : c'est ce que constate Henry lorsqu'il fait état de la « misère intellectuelle » (« *intellectual poverty* ») qui prédomine dans le portrait dressé par Catherine de la ruralité. Le duel entre existence urbaine et retraite champêtre, si prégnant dans le roman sentimentaliste prompt à louer les bienfaits de la seconde, n'est donc pas arbitré, la superficialité d'un monde étant contrebalancée par l'absolue vacuité de l'autre, et la position de la femme dans ce conflit équivaut à un entre-deux frustrant, Isabella représentant les carences du premier type d'existence, Catherine les manques du second : à chaque fois, l'accomplissement de soi est vu comme impossible. Enfin, tous ces motifs sont surplombés par l'entreprise principale de la scène, elle-même double puisqu'elle dépeint à la fois une étape dans la formation de l'héroïne amenée à

---

[83] Le propos est identique dans un deuxième dîner chez Madame Médéric (*Ibid.*, p. 851-861) où Émilie est une nouvelle fois en présence d'idées contradictoires touchant l'art et la religion et où elle n'arrive finalement pas à déterminer qui détient la vérité ultime ; la scène est à nouveau marquée par l'alternance des styles, le ton sérieux de la morale se heurtant au ton réflexif de la philosophie et à la tonalité humoristique d'une scène où s'exposent quelques ridicules.
[84] *R2*, p. 66 ; *NA*, p. 69 : « *Bath (…) has little variety* », « *it is the most tiresome place in the world* ».
[85] *R2*, p. 66 ; *NA*, p. 69 : « *One day in the country is exactly like another*. »

s'interroger sur la signification sous-jacente des rituels auxquels elle se prête et engage la réflexion sur le langage amenée à être poursuivie, notamment dans la dénonciation du style gothique au profit d'un langage reflétant le quotidien : c'est bien l'enjeu de la comparaison entre danse et mariage que développent les deux protagonistes, où Catherine est conduite à tracer des rapprochements non évidents et à comprendre l'importance du rite qu'elle exécute puisqu'il renvoie à un schéma marital ; en outre, les imprécisions du vocabulaire et des phrases de l'héroïne sont systématiquement relevées par Henry qui déterre les relations entre des termes *a priori* sans rapport et débusque des équivalences et des sous-entendus dans un langage qui perd son statut de pur artifice reflétant l'adhésion à un code de bienséances pour devenir la courroie de transmission des mouvements cachés d'une société. La traque à laquelle s'adonne Henry déstabilise Catherine et avec elle le lecteur, puisque tous deux sont contraints à repenser des réalités soi-disant évidentes qui tout d'un coup sont revêtues d'un supplément de sens, détournées de leur simplicité apparente : elles ne peuvent plus être considérées sous l'angle anodin des convenances mais entrent dans une combinaison plus large en fonction de laquelle elles acquièrent une résonance particulière, au-delà de l'immédiateté de leur déroulement. C'est ce dépassement que l'auteure veut rendre palpable, l'erreur qui consisterait à confondre le manifeste avec le véridique : en condensant des aspects hétéroclites du roman sentimentaliste, Austen en dévoile les répercussions et le sens caché.

La vision qu'Austen donne de la relation amoureuse procède de la même stratégie : le couple ne représente pas seulement deux individualités, il est chargé d'un contexte issu du passé, de l'environnement immédiat, ou du hors-champ, qui empêche de le considérer sous l'angle d'approche traditionnel de la seule attraction mutuelle. Dans *Persuasion* et *Pride and Prejudice*, l'intrigue amoureuse recouvre une guerre de classes[86] ; dans *Emma*, *Mansfield Park* et *Northanger Abbey*, elle confronte deux consciences qui n'en sont pas au même stade de compréhension de la réalité, et le rapprochement sensuel est alors conçu comme une métaphore de la prise en main du monde par l'esprit ; dans *Sense and Sensibility*, elle métaphorise l'impuissance féminine face à un monde qui lui échappe et où seul le principe masculin est souverain – les deux héroïnes sont décidées par leurs partenaires, elles ne cessent de découvrir leur propre impuissance et leur enchevêtrement dans une toile dont leurs amants tissent les fils. À chaque fois, le roman ne referme pas l'histoire sur l'évidence première, mais donne à voir des réseaux sémantiques supplémentaires dont le propre est de déboucher sur une perpétuelle indécidabilité : ainsi, les mariages de *Persuasion* et *Pride and Prejudice* ne

[86] Cf. dans *PP* la visite de Netherfield, la première déclaration de Darcy, où les distinctions sociales sont au premier plan ; dans *P*, voir les relations entre Wentworth et la famille Elliot.

mettent pas un terme au combat social ; et, en acceptant leurs partenaires finaux, Elinor et Marianne ne font que pérenniser la domination masculine puisqu'elles se plient à un schéma que tout le roman tendait à refuser.

b. Les méthodes de déstructuration des contrevérités (2) : la technique de la fragmentation

La fragmentation est le corollaire de ce refus à livrer une complétude du sens : de plus en plus envahissante dans l'œuvre de Madame d'Épinay, elle n'est pas absente de celle d'Austen, cela en franche rupture avec les codes du roman sentimentaliste. Le fragment est le symbole d'un inachèvement voire d'une inexistence : rien ne permet de prédire l'accomplissement d'une signification, le non-sens peut être préservé. Il est la présence tangible de l'entre-deux qui caractérise chacune des deux œuvres : celles-ci refusent de se fixer un centre à partir duquel produire un tableau cohérent et complet de l'univers. Madame d'Épinay et Austen introduisent l'instabilité au cœur d'un genre habitué à l'équilibre et rétif au doute. Tout autant qu'à une évolution par rapport à un aplomb factice, ce positionnement s'apparente à un recul devant la formulation d'idées substitutives prenant la place des précédentes. D'où ce mouvement typique de boitillement ou d'incertitude qui marque l'œuvre des deux écrivains. Chaque méthode ou figure du genre repris est contestée et simultanément reproduite, comme cette pratique de l'*authorial voice* qui perdure tout en coudoyant des techniques concurrentes voire contradictoires.

Par l'utilisation du fragment, les œuvres donnent à voir une parure en lambeaux, exhibent leurs propres insuffisances ; le lecteur se trouve face à des écrits qui reculent devant la finition et prennent plaisir à montrer leurs carences. La confusion, née de techniques comme la condensation de données en une scène, l'inachèvement, la dissociation des étapes de la diégèse, tous ces traits distinctifs procèdent d'une volonté de mettre en scène l'inachèvement. La structure de *Histoire de Madame de Montbrillant* est double : d'une part, l'héroïne narratrice perd peu à peu tout intérêt pour elle-même et a conscience de vivre un éternel retour du même dans lequel le sens se dissout sous les coups de la répétition – il s'agit d'un mouvement d'épuisement, la substance narrative se tarissant progressivement ; c'est ce que dit Émilie à son tuteur :

> En vérité, l'intérêt que vous prenez à moi vous abuse. Le désir que vous avez d'avoir par écrit l'espace de ces trois ans est une marque d'intérêt bien chère à mon cœur, mais qu'est-ce que vous y verrez ? Toujours la même chose. Une suite de malheurs assez uniformes, des inconséquences, des

> injustices, un dégoût de la vie, et néanmoins un désir d'être heureuse qu'on traîne, je crois, toute sa vie après soi, sans être jamais satisfait… [87]

D'autre part, l'intrigue de départ laisse place à une dispersion du matériau narratif, les histoires s'enchaînant sans continuité les unes aux autres et sans se préoccuper de posséder un début et une fin – le mouvement est ici de divagation, l'unité d'action se dissolvant dans la multiplicité et le désordre. La deuxième partie du roman, où domine le journal intime, relève le plus fréquemment du passage en revue de l'emploi du temps de l'héroïne qui ne cherche pas à développer le mécanisme d'un événement mais à produire un tableau exhaustif de ses activités[88].

De même, *Northanger Abbey* éclate souvent en courts passages se présentant explicitement comme des morceaux de bravoure, moment pendant lesquels le récit s'abandonne à la fragmentation puisque l'histoire est temporairement interrompue au profit d'une pure jouissance de la césure éphémère. L'imitation du style gothique par Henry, les jeux du même personnage autour du bon usage des mots, la défense subite du roman par la voix du narrateur, tous ces instants exhibent leur rapport distendu à la diégèse et parsèment l'œuvre de fragments saillants durant lesquels la fiction devient quasiment anti-narrative.

5. Les romancières de la lézarde : du roman du surplomb au roman du doute

On touche là à la deuxième partie du combat qui met aux prises les deux romancières avec le genre qu'elles discutent : après avoir frappé d'obsolescence la totalité des règles qui leur sont imposées, Austen et Madame d'Épinay déploient sous les yeux du lecteur leur désarroi face au bûcher qu'elles ont elles-mêmes embrasé. La disparition des codes entraîne la disparition des idées. Le roman n'acquiert pas une quelconque liberté en se voyant débarrassé des oripeaux dont il était affublé, il est confronté à une déperdition sémantique. C'est pourquoi les deux écrivaines reportent leur propos sur la genèse même du sens – on constate encore cet intérêt pour les origines qui marque toute l'œuvre austenienne. À partir du moment où l'arène sémantique est déserte, la seule solution pour repeupler l'espace romanesque est de remonter aux sources, de questionner les modalités d'avènement d'un nouvel ordre de signification. On a affaire à des œuvres qui s'interrogent sur leur capacité à produire un sens,

---

[87] *Ibid.*, p. 889.
[88] Cf. par exemple p. 944-946, 959, 1049-1052, 1125-1127…

voire sur l'intérêt d'en produire un, et sur les moyens de rendre ce questionnement figurable. Le roman n'est pas seulement la représentation de quelque chose, mais la présentation de cette représentation ; il n'y a plus de transparence dans le rendu de l'événement, la figure du narrateur et son aptitude à dire l'histoire se trouvent prises dans le mouvement narratif. Le passage de l'événement brut à la narration perd son caractère d'évidence : l'écriture des deux auteures met en relief cet accroc dans la continuité du réel, qui fait que le récit n'apparaît plus comme un pur moyen de communication mais comme une excroissance capable de trahison, de déformation. Dans le roman de l'immuable, le réel se déverse dans le matériau narratif ; chez nos deux auteures, la conscience d'une déperdition entre le vécu et l'écrit est poignante.

Madame d'Épinay revient fréquemment sur la dichotomie qui se fait jour entre l'événement et son expression : le texte ne permet pas de rendre compte de la complexité de l'expérience comme c'était le cas chez Burney et Richardson, pour reprendre des exemples de romans épistolaires. Chez ces deux écrivains, la compacité et la densité du texte sont absolument équivalentes à celles du réel, tandis que Madame d'Épinay fait ressortir le déséquilibre entre les valeurs de l'un et de l'autre. La vision de la lettre comme espace de l'accueil, réceptacle immédiat de la pensée, qui s'incarnait chez les deux écrivains anglais dans une invraisemblance romanesque courante, à savoir la fiction de la transcription exacte d'une action ou même d'un ensemble de scènes, cette conception cède la place à l'accentuation du passage comme lieu de l'inconstance et de l'appauvrissement sémantique. C'est ce que remarque Émilie lorsqu'elle livre à son tuteur sa perplexité sur la sincérité de Formeuse :

> Je ne puis rien prononcer ; mais ce n'est plus le Formeuse d'autrefois. Je vais vous rendre notre conversation le plus exactement que je pourrai ; mais elle ne vous prouvera pas ce que je veux dire. C'est la contenance ; c'est la manière de s'entendre, de s'expliquer ; c'est cette certaine harmonie qui n'y est plus, et qui fait qu'on a raison de n'être pas content, et qu'on a tort de se plaindre[89].

La tentative pour livrer sans infidélité ni dénaturation un portrait de Formeuse qui donne à la fois les sinuosités psychologiques et les impressions de son interlocutrice, avant que d'être menée, est attendue comme un échec en raison de l'incapacité de l'écriture à refléter la complexité du réel, ces ombres sous-jacentes qui se situent en dessous de l'évidence et auxquelles ne correspond aucun style défini. L'écriture de la certitude transmise par le roman de l'immobile se révèle incapable de traquer le sous-entendu, le latent, l'évanescent. Si bien que l'héroïne se contente finalement d'une suite d'assertions introduites par « C'est » et

---

[89] *Ibid.*, p. 702.

emplies d'expressions générales et abstraites, qui mettent en relief l'incapacité de la narratrice à leur substituer des termes précis et personnels. Émilie se rejette sur une écriture vague et renonce à trouver un style adéquat. La conclusion de la lettre, encombrée d'oppositions et de concessives rendues par un foisonnement de « mais », de « malgré », et de « cependant », tente de rendre compte de l'équivoque de la contenance de Formeuse, mais en demeure à la suggestion non explicitée d'une contradiction.

a. Désaveu de la figure narratrice

Ce que signifie cette dissolution des certitudes, c'est l'abandon de la confiance qui marquait jusque-là les rapports entre les auteurs et leur matériau et le début d'une période de fragilité. En exhibant les difficultés d'une histoire à devenir récit, à se fondre dans la structure rassurante et compacte d'une narration, Austen et Madame d'Épinay exposent les limites d'un roman voué à la reproduction de lois invariables. Ce faisant, elles revêtent le personnage du narrateur d'une aura nouvelle, puisqu'il devient le créateur de ses propres règles. Simultanément, il est mis en danger par ce rôle inhabituel et le récit conte, en même temps que la diégèse, les tourments qui l'assaillent. En assimilant l'histoire de Catherine au compte rendu d'un emploi du temps hebdomadaire, Austen caricature la technique du *novel of sensibility*, réduit au passage en revue des moindres détails, y compris les plus dérisoires et les plus inutiles, de l'existence d'un personnage, et met en scène par la même occasion les obstacles qu'elle doit surmonter pour imposer sa propre méthode et passer par-dessus des impératifs omniprésents. Le statut du narrateur est donc radicalement remis en cause par les deux auteures : les romans de l'immuable lui accordent une place de choix, le dressent en surplomb, à la fois juge omniscient donc infaillible et organisateur omnipotent du matériau qu'il modèle, artisan de la logique du récit[90]. Austen et Madame d'Épinay lui font subir une distorsion fondamentale, car d'autres maîtres viennent revendiquer sa place ou détériorer sa fonction en y introduisant des failles.

Austen ne s'interdit pas le privilège que procure l'extension du savoir ; ainsi, dans les introductions de personnages voisinent trois techniques dissemblables, l'une laissant au protagoniste le soin de se définir à travers son langage et ses attitudes, la seconde donnant à

---

[90] J. Todd (*The Sign of Angellica, op. cit.*, p. 286) tente de distinguer le narrateur du *novel of sentiment*, « qui adresse des maximes à l'ensemble de l'humanité depuis un angle de vue général et impersonnel » (« *who addresses maxims to all humanity from an impersonal general standpoint* »), et le narrateur de Burney, qui « donne des avis et fournit des commentaires moraux et sociaux comme une mère ou une tante sévère » (« *she gives advice and moral and social comment like a stern mother or aunt* »). Il n'en reste pas moins que, dans les deux cas, le didactisme est au cœur de la figure narrative, et que celle-ci apparaît en surplomb par rapport à la diégèse.

voir le sujet par le regard subjectif de l'héroïne, la dernière recourant à la voix du narrateur omniscient qui identifie lui-même le caractère de l'individu dans une transmission directe de la connaissance au lecteur : si la première technique apparaît comme résolument nouvelle dans le roman de l'immobilité, les deux suivantes s'agrègent à des coutumes répandues dans celui-ci. Tout cela concourt à la confusion, ou plutôt à ce boitillement dans lequel se trouve pris le narrateur austenien. On a cité l'introduction du personnage d'Emma, exemple typique de l'omniscience de la voix narrative ; on y peut adjoindre celles des sœurs Dashwood[91] ou de Lady Catherine, dans laquelle le narrateur relie avec promptitude l'étude de la silhouette et des manières à leurs causes psychologiques :

> Son expression n'avait rien d'aimable, pas plus que sa manière d'accueillir ses visiteurs n'était de nature à leur faire oublier l'infériorité de leur rang. Elle ne gardait pas un silence hautain, mais elle disait tout d'une voix impérieuse qui marquait bien le sentiment qu'elle avait de son importance. Elizabeth se rappela ce que lui avait dit Wickham et, de ce moment, fut persuadée que lady Catherine répondait exactement au portrait qu'il lui en avait fait[92].

On voit que deux modes de présentation sont ici juxtaposés, le narrateur cédant la voix à son héroïne qui parachève le portrait tout en y intercalant une partialité nuisible à l'objectivité de celui-ci ; Elizabeth confirme les paroles du narrateur mais leur interdit toute nuance en y projetant sa confiance exagérée en Wickham. Le problème se pose à nouveau dans l'introduction du couple Bennet : si le chapitre 1 de *Pride and Prejudice* se clôt par l'irruption du narrateur qui éclaire le lecteur sur le mari et la femme, il est constitué avant tout d'un dialogue entre les deux époux par lequel le détachement désabusé et lucide de l'un et la bêtise intrusive de l'autre sont déjà révélés[93]. Le narrateur austenien est comme tenté d'abandonner sa place dominante dans le traitement des caractères, et en même temps incapable de s'arracher à cette condition à la fois traditionnelle et avantageuse. Austen constate la clôture infrangible du sens induite par un narrateur trop envahissant et expose les moyens de détruire cette barrière, sans oser les employer seuls ni systématiquement. La subordination aux codes génériques côtoie le désir de s'y soustraire[94].

---

[91] *R1*, p. 11-12 ; *SS*, p. 6-7.
[92] *R1*, p. 401 ; *PP*, p. 153 : « *Her air was not conciliating, nor was her manner of receiving them such as to make her visitors forget their inferior rank. She was not rendered formidable by silence ; but whatever she said, was spoken in so authoritative a tone, as marked her self-importance, and brought Mr Wickham immediately to Elizabeth's mind ; and from the observation of the day altogether, she believed Lady Catherine to be exactly what he had represented.* »
[93] *PP*, p. 293-295 ; *R1*, p. 293-295.
[94] Autre exemple légèrement différent, la présentation de Jane Fairfax, d'abord entreprise par un protagoniste, Miss Bates, puis corrigée par le narrateur qui en pointe les exagérations et truffe l'histoire du personnage des clichés d'un conte de fées, qui enferment Jane dans la posture d'une

Le narrateur du roman de l'immuable ressortit, lui, à une méthode inébranlable : le narrateur extérieur n'apparaît jamais dans *Evelina*, alors que *Camilla* ne laisse jamais un personnage prendre seul la parole, lui adjoignant toujours un commentaire externe ; de même dans *The Female Quixote* qui dévoile entièrement l'héroïne grâce à l'intervention de la voix narratrice ; dans chacun de ces cas, la position du narrateur est une. Le narrateur austenien est lui en proie à la contradiction, tantôt intrusif et distinct de la parole des personnages, tantôt muet, laissant ceux-ci occuper seuls l'espace scénique et faire entendre leur voix. Austen hésite entre une totale dévotion aux pensées de ses personnages et un retrait par rapport à celles-ci, entre une division de l'espace en deux contrées narratives et l'unification des strates du récit. Une telle inconstance est maintenue tout au long d'*Emma* : le narrateur laisse l'exposé des événements à son personnage tout en apparaissant régulièrement en brèves incises qui fragilisent l'ordonnancement imposé par la seule voix de l'héroïne ; il alterne entre dehors et dedans, délégation totale et entremise perturbatrice, bref, opte pour une médiation intermittente : tantôt le lecteur est face-à-face avec les personnages, tantôt il bénéficie d'un interprète qui lui rend le discours diégétique limpide. Jamais une telle option n'avait été choisie par les ouvrières du roman de l'immuable, soucieuses d'édicter d'emblée des règles garantes de l'uniformité narrative. Austen, elle, superpose les choix possibles et de ce fait viole une convention tacite, celle qui exige la continuité de l'instance narratrice, sans pour autant emprunter d'autres possibilités que celles mises à sa disposition par le genre auquel elle souscrit. C'est le mélange qui crée la fêlure[95].

La même évanescence entoure le narrateur de *Histoire de Madame de Montbrillant*. L'auteure ne peut pas employer un procédé identique à celui d'Austen, puisqu'il écrit un ouvrage épistolaire qui par définition exclut le narrateur omniscient, mais la tentation d'une destruction des barrières génériques sourd à chaque page. Certes, les lettres dominent le récit, mais Madame d'Épinay a introduit parmi elles la figure intermédiaire de Lisieux, à première vue simple biographe d'Émilie ; il était courant au XVIIIe de recourir à cette figure, notamment dans les préfaces, l'auteur se dégageant ainsi de toute responsabilité quant au

---

Cendrillon (*E*, p. 159-166 ; *R1*, p. 684-689). Cette technique de la brève incursion du narrateur au sein d'un *continuum* informatif a été qualifiée par Vladimir Nabokov (*Littératures*, vol. I, Paris, Fayard, 1983, p. 114) de « fossette particulière » : « L'un des éléments les plus saillants du style de Jane Austen est ce que j'aime à appeler la *fossette particulière*, obtenue en introduisant furtivement au milieu des composantes d'une simple phrase informative un brin de délicate ironie. »

[95] Howard S. Babb (*Jane Austen's Novels, The Fabric of Dialogue*, Ohio, Ohio University Press, 1962) donne à la parenthèse ce même rôle d'une brusque intervention du narrateur au sein d'un passage que par ailleurs il ne prend pas en charge, brève incise inscrivant la présence d'un œil extérieur au cœur d'une scène que les points de vue des protagonistes croyaient jusque-là recouvrir entièrement. Introduites au cours d'un dialogue, ces parenthèses, souvent construites sur un participe présent, indiquent la persistance intermittente de l'instance narrative sur un terrain qui lui fut jadis dévolu.

contenu de l'ouvrage. Ici cependant, Lisieux est habillé d'une triple identité, biographe certes, mais aussi personnage du drame, et enfin narrateur. La multiplicité des voix narratives corrélative du roman épistolaire est en effet périodiquement rompue et recentrée autour de la seule voix de Lisieux, tout à coup interventionniste qui comble les lacunes laissées par les missives, aussi bien au niveau événementiel que sémantique : de simple compilateur, le protagoniste devient alors narrateur, mais un narrateur marqué par ses diverses appartenances, et qui, à l'instar du narrateur austenien, est dépourvu de toute stabilité. Tantôt il laisse toute latitude aux personnages pour exprimer leurs pensées, tantôt il oriente la vision que le lecteur peut avoir de celles-ci, ainsi lorsqu'il anticipe l'interprétation d'une lettre de René concernant le deuil de M. de Ménil en en sous-entendant la teneur idéologique et non simplement narrative[96] : Lisieux nuance la réception brute que le lecteur a de la lettre et dirige son regard, lui faisant perdre son identification avec le destinataire et réintroduisant les caractéristiques d'une narration à la troisième personne qui permet l'établissement d'une distance entre lecteur et récit et la construction d'un dialogue entre narrateur et lecteur ; en l'occurrence, Lisieux met en garde le lecteur contre le recouvrement d'une écriture par des « systèmes » qui l'imprègnent d'opinions partiales inconscientes et lui donnent l'aspect d'un traité partisan. Les techniques sont mélangées, arrachées à leur pureté qui ne peut résulter que d'un emploi exclusif. Madame d'Épinay prend plaisir à compliquer la problématique en faisant de Lisieux un acteur du drame, ce qui jette le doute sur son objectivité.

Le surplomb nécessaire à l'édification d'une instance narratrice dans le roman de l'immuable est donc remplacé par l'équivoque d'un personnage bancal, à mi-chemin entre l'organisateur et l'acteur, entre celui qui ordonnance les parties du drame et celui qui les subit. Lisieux est un biographe-narrateur-protagoniste auquel l'œuvre qu'il contribue à construire échappe sans cesse. Tour à tour épistolier, donc rattaché au cours des événements contés, et architecte du récit, il éprouve la double tentation d'être participant et présentateur. Cette ambiguïté crée un espace fluctuant qui remet en cause l'hégémonie traditionnelle de cette figure du récit. Le narrateur ne peut plus prétendre à cette infaillibilité de jugement née de son omniscience et de son adhésion à un cortège de principes intangibles. Madame d'Épinay ne choisit pas entre la franche épistolarité qui démultiplie et fractionne les voix narratives et le narrateur impersonnel à la troisième personne ; l'une de ses contemporaines, Marie-Jeanne Riccoboni, distinguait, elle, les deux méthodes, recourant à l'épistolarité dans *Histoire de Miss Jenny* et *Lettres de Milady Juliet Catesby*, au narrateur omniscient pour *Amélie*. Cette

---

[96] *Montbrillant,* p. 906.

différence marque bien une césure dans la conception portée du narrateur, qui quitte la sphère des certitudes pour entrer dans une dimension flottante où son statut n'est pas défini une fois pour toutes mais se modifie au cours de la diégèse. L'unicité cède devant la perte des schémas traditionnels, sans parvenir à reconstituer une image satisfaisante. Madame d'Épinay et Austen proclament leur difficulté à justifier l'adoption d'une voix seule autorisée à rendre compte d'une histoire et de toutes ses ramifications. C'est la dispersion qui recouvre toute la surface narrative[97].

Chez Madame d'Épinay, cette fragmentation ne se limite pas au seul Lisieux. N'est-il pas en effet curieux qu'une œuvre désignée comme autofiction ait besoin du truchement épistolaire alors même que ce type d'ouvrage est censé se concentrer sur une seule figure, qui, si elle n'est pas nécessairement celle qui raconte sa propre histoire, est néanmoins au cœur de la trame et doit donner accès à ses mouvements intérieurs dans une imitation tronquée de l'autobiographie ? Wollstonecraft, dans *The Wrongs of Woman*, œuvre qui s'apparente à une autofiction, suit pas à pas son héroïne dont est donné au lecteur le moindre frémissement secret. La lettre, en regard, est bien étriquée : certes, elle donne accès à l'âme dans une fiction d'immédiateté, mais l'anticipation du correspondant, la dramatisation de l'échange, proscrivent toute transmission absolue de l'esprit du scripteur. En une sorte de palliatif, Madame d'Épinay essaie le journal intime – encore qu'il soit, là aussi, adressé à un tiers ; mais elle ne cesse de pointer les carences dans le passage du vécu à l'écrit, notamment lorsque Émilie dit ses réticences à coucher sur le papier ses souffrances et ses sentiments : « Je vais tâcher de me faire à l'idée de mon malheur, assez pour vous conter de suite que… Il me semble que si vous étiez ici, je vous dirais… Vous le devineriez ; mais écrire ! écrire en détail des choses !… »[98], écrit-elle à son tuteur, mimant dans ses phrases inachevées la répugnance que lui inspire la transcription de son histoire, et dans son recul devant la profération l'inaptitude de l'écriture à donner une juste représentation des mouvements du cœur et de l'emprise des faits extérieurs ; la lettre s'achève sur ce silence, ce vague, qui préservent un mystère synonyme de rupture entre les faits et le récit qui peut en être fait. Au lieu de profiter de l'illusion romanesque qui instaure perméabilité et adéquation entre histoire et récit,

---

[97] Il ne faut pas confondre unité et infaillibilité : les narrateurs des romans de l'immuable ne sont pas infaillibles, mais leur manière de raconter est englobée dans une permanence inaltérable ; Evelina peut se tromper dans le contenu de ce qu'elle énonce, il n'en reste pas moins que sa narration naïve est préservée d'un bout à l'autre du récit ; encore une fois, l'objectif primordial de ces ouvrages est le maintien des situations initiales, non leur transformation, qui s'apparente systématiquement à une dégradation. Au contraire, Austen et Madame d'Épinay ne cessent de placer des obstacles sur la route de l'instance narratrice, obligée de changer constamment de chemin ou de guide.

[98] *Ibid.*, p. 244.

Madame d'Épinay souligne les défaillances dans la reproduction du réel et en rend responsable la figure narratrice, incapable de trouver le mode de représentation idoine. *Histoire de Madame de Montbrillant* est pétri de ce constat d'échec, l'héroïne ne cessant de se chercher des modèles et abdiquant par avance toute capacité créative personnelle : ces modèles prennent tout autant l'apparence de personnages (Madame de Gondrecourt contre Madame de Beaufort, Lisieux contre le Révérend Père ***, Volx contre Formeuse…) que celle de genres, ce qui confirme avec éclat l'intensité de la réflexion littéraire conduite par l'auteure ; l'hésitation autour du narrateur recouvre une interrogation sur la pertinence ou l'actualité de genres hérités du passé. Émilie s'essaie à différents styles au cours de l'œuvre, sans jamais être satisfaite par aucun : le sentimentalisme des débuts – reconnaissable dans l'intrigue Montbrillant mais aussi dans l'écriture édifiante perceptible dans les échanges entre l'héroïne et le Révérend Père ***[99] – laisse la place à la forme de l'essai et du traité, avant que la suite du roman fasse apparaître le dialogue philosophique et donne résolument sa chance à une écriture de l'intime promue par le journal. Le mélange vocal et l'éparpillement constitutifs du roman épistolaire n'apparaissent plus alors que comme la conséquence logique de l'impossibilité à dégager une instance narratrice unifiée.

Ce qui importe aux yeux de nos deux auteures, c'est de mettre en évidence la perplexité et l'embarras, voire le désarroi, qui fondent sur la personne du narrateur confrontée aux impasses d'une attitude statique ; en même temps qu'une fragilisation de sa position, il se produit une mise en mouvement de celle-ci, et cette altération devient l'un des principes de construction des œuvres. Face à un narrateur dont le premier rôle est de transmettre, les narrateurs conçus par Austen et Madame d'Épinay doivent avant tout être rendus visibles dans leur instabilité. Une littérature de la transmission unilatérale (du narrateur au lecteur) fait place à une littérature de la figuration, où l'important est moins de diffuser une idéologie que de rendre palpable la difficulté à la formuler. Lorsque Austen passe en revue d'une manière volontairement fastidieuse l'ensemble des jours de la semaine, elle donne une présence physique, que le lecteur ne peut éviter, à l'acte de raconter, de rapporter, et en dévoile les failles – en l'occurrence la menace rampante du vide, de l'absence de contenu. Lorsque Émilie échoue à trouver une expression adéquate à ses pensées, elle désigne ouvertement l'artificialité du passage du vécu à l'écrit. C'est la figurabilité même du récit et de la manière de le rapporter qui est mise au premier plan. Loin de se protéger derrière les murailles d'une

---

[99] *Ibid.*, p. 42-63. Le didactisme et l'outrance religieuse de ce passage sont moqués en même temps qu'ils sont formulés, mais les réminiscences du style et des thèmes richardsoniens sont bel et bien présents, et marquent une étape dans la quête de la justesse narrative.

tradition rassurante et structurante, nos deux auteures fondent leur écriture sur l'effacement de tels garants, ou plutôt sur le constat sans cesse répété de leur déréliction et sur l'indécision littéraire qui s'ensuit.

b. Autres exemples de craquelures dans le marbre sentimentaliste

Si la naissance d'un questionnement autour du narrateur est le signe principal de cette nouvelle vulnérabilité du roman, elle n'en est pas le seul. Bien d'autres exemples confirment la disparition des garde-fou du roman de l'immuable. Si l'on poursuit l'examen des méthodes narratives des deux œuvres, on se rend compte que celle d'Austen est en proie à une dualité, qui fait coexister la manie didactique venue des romans richardsoniens avec une autre manière de conter, fondée elle sur l'oubli de toute voix moralisatrice. Le didactisme peut tout aussi bien être le fait du narrateur que d'un personnage-référence : les narrateurs de *The Female Quixote*, *Camilla*, *Amélie*, *Inès de Castro*, sont donneurs de leçons, tandis que ce rôle est dévolu à des protagonistes dans *Evelina* (le révérend Villars), *Sir Charles Grandison* (le personnage éponyme) ou *Helen* (Lady Davenant). Austen, elle, recule devant un tel manichéisme, sans y renoncer pourtant tout à fait. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, nulle évolution n'est sensible : Henry Tilney a certes été perçu comme le porte-parole de la leçon produite par *Northanger Abbey*, double de l'auteure que les romans plus tardifs ne reproduiront jamais, mais en réalité, *Mansfield Park* et *Persuasion*, dans la personne de leurs héroïnes, reconduisent cette figure de l'infaillibilité, le lecteur étant amené à épouser sans distance les points de vue exprimés dans une parfaite application du système mis en place par Richardson et ses successeurs. Les leçons, les idées émises par ces différents individus, sont censées révéler concrètement le plan sous-jacent aux œuvres, l'ambition démonstrative de celles-ci. Cette posture peut aussi bien être le fait d'un narrateur extérieur, sans que les deux possibilités d'ailleurs se repoussent : les narrateurs de *Mansfield Park* et de *Persuasion* peuvent eux aussi être intrusifs et prendre la relève de l'héroïne, notamment dans les derniers chapitres des ouvrages qui voient, pour le premier, le jugement irrévocable et absolu de chacun des personnages du drame, pour le second, l'explication du bonheur final du couple principal sous la forme explicite d'une « moralité »[100], félicité vue comme une récompense de ses qualités morales et de la conscience refondée qu'il a de lui-même ; de même, le narrateur de *Northanger Abbey* à de multiples reprises s'avance sur le devant de la scène pour pointer les carences morales de l'héroïne ou les errances de la littérature gothique dans la perception

[100] *R2*, p. 819 ; *P*, p. 245 : « *morality* ».

du vrai. Focalisation interne et impersonnalité du narrateur ne sont pas contradictoires et peuvent même être adjuvantes.

Cependant, face à cet héritage des romans de l'immuable, Austen semble bien des fois hésitante ou récalcitrante. En effet, aucun de ses romans ne se limite à l'étroitesse du didactisme : le simple fait de permettre à une héroïne d'endosser le rôle de donneur de leçon met en péril l'édifice, puisque le personnage considéré est au cœur des événements narrés, qu'il subit en même temps qu'il les juge ; cette proximité entre l'immersion dans le romanesque et le surplomb nécessaire à la connaissance du sens de celui-ci ne peut qu'être nuisible à la clarté de la leçon finale. Anne Elliot éprouve tout au long du roman la difficulté à concilier les deux attitudes, ce qui aboutit à une narration boiteuse où les plages didactiques côtoient des moments dans lesquels la leçon ne parvient pas à prendre corps : si la société de Kellynch, puis celle d'Uppercross, toutes deux vues par l'œil d'Anne, sont d'emblée présentées comme les modèles d'un égocentrisme dû à une conscience aristocratique hypertrophiée qui aboutit à un cloisonnement de la communauté[101] et participent à la leçon d'ensemble de l'œuvre qui prêche la régénération de la collectivité par l'adjonction de qualités issues de classes autres, d'autres protagonistes, comme Mr. Elliot, ne reçoivent pas de sanction immédiate du fait de leur contiguïté avec l'héroïne et de leur rôle actif dans le drame de celle-ci. Dans le premier cas, le regard de l'héroïne permet une vision tranchée du monde et la critique d'un retranchement à l'intérieur de coutumes singulières qui empêchent la constitution d'une identité collective assise sur des principes infrangibles ; dans le second cas, la voix de l'héroïne se révèle inapte à la conclusion, à l'émission d'une leçon de vie. On retrouve ce pas chassé dans le personnage de Knightley, à la fois voix de la raison, siège du jugement moral désincarné[102], et acteur engagé dans le drame : l'objectivité court sans cesse le risque d'être contaminée par la subjectivité, ainsi dans l'appréciation négative rendue de Frank Churchill, explicitement désignée comme partiale[103]. Se mêlent deux techniques contradictoires, l'une reposant sur la constance d'une voix, l'autre sur sa mobilité. Il est

---

[101] Les chapitres 5 et 6 de *P* mettent en regard les manières de l'une et l'autre sociétés, pour parvenir à la conclusion que toutes deux perpétuent des spécificités qui font obstacle à toute construction d'un ensemble commun. Chaque « république sociale » (*R2*, p. 656 ; *P*, p. 41 : « *social commonwealth* ») impose un mode de vie, ce qui fait qu'Anne a « l'obligation de donner autant que possible à son imagination, sa mémoire, toutes ses idées » (« *it was highly incumbent on her to clothe her imagination, her memory, and all her ideas in as much as Uppercross as possible* »), la façon de celle qu'elle côtoie.

[102] Cf. parmi de nombreux autres exemples *E*, p. 383-385 (*R1*, p. 866-868) : la condamnation de l'« insolence » aristocratique de l'héroïne par Knightley déclenche en elle la honte et un repentir immédiats.

[103] *E*, p. 144-151 ; *R1*, p. 674-680. Tout au long du chapitre, Knightley crache son venin contre un homme qu'il ne connaît pas, et Emma s'étonne d'une animosité et de préjugés dont il est si peu coutumier.

désormais impossible d'attribuer un seul et même rôle à une figure particulière, alors que toutes les lois du roman de l'immuable se nourrissaient de cette fixité. De même, l'hégémonie du didactisme fait place à une rhétorique ambivalente, capable aussi bien de reproduire le schéma moraliste antérieur que de confronter celui-ci aux circonvolutions d'un monde trouble. Austen et Madame d'Épinay refusent la dictature de l'*a priori*, règle d'or des romans de l'immobilité : ceux-ci fonctionnaient de façon privilégiée par anticipation et invariabilité, les rôles étaient prédistribués et inaltérables[104] ; désormais, rien n'est entièrement prévisible, et surtout, aucune délimitation n'est définitive, l'éventualité d'une redéfinition ne quittant pas la scène. Une nouvelle fois, sans que s'évanouissent d'un coup les us du roman de l'immuable, le caractère pérenne de la vérité et des valeurs qu'ils édictent est battu en brèche par cette incertitude qui subitement envahit l'espace narratif.

En même temps qu'à un abandon du didactisme systématique, il faut noter que semblable pratique correspond à la déchéance de l'*exemplum*, élément quasi systématique du roman de l'immobilité – on peut évidemment voir dans cette dégénérescence une réplique ou une mise en abyme de l'étiolement du roman de l'immuable lui-même, modèle en crise voire en décrépitude. L'*exemplum* est cette figure de vérité interne au roman et qui représente l'apogée du périple moral du personnage principal, l'horizon de perfection indépassable de son parcours, tout à la fois le mètre étalon des valeurs brassées dans le récit et l'idéal vers lequel tend la diégèse. Or, si Henry Tilney, au tout début de la production de Jane Austen, se situe dans la lignée de prédécesseurs tels que Grandison, Orville ou St. Aubert, par la suite, nul personnage austenien ne peut revendiquer l'honneur d'incarner le parangon de la moralité à l'aune duquel le roman échafauderait son échelle de valeurs : toutes les figures se rapprochant d'une telle situation sont entachées d'une faiblesse voire d'une tare qui grève leur pureté, depuis la partialité de Knightley jusqu'à l'aveuglement d'Edmund en passant par les ridicules du Colonel Brandon moqués par Marianne et Willoughby[105]. Même procédé chez Madame d'Épinay, dont le roman s'apparente à une suite d'apparitions de potentiels modèles qui volent les uns après les autres en éclats : Émilie échoue à trouver un guide fiable et ne

---

[104] Ces romans recourent à l'envi à ce que l'on peut nommer la rhétorique du présage : un personnage fait l'objet d'un jugement immédiat, non encore corroboré par son développement ultérieur, mais que celui-ci se charge de confirmer ; le roman devient la réalisation de cette prémonition. Si Burney est une spécialiste de cette détection primordiale parfois assise sur un néant (les *villains* sont immédiatement repérés, par exemple Bellamy dans *Camilla*, Willoughby dans *Evelina*), Edgeworth, Sarah Fielding ou Madame de Genlis recourent souvent au même procédé, dévoilant un personnage dès sa première apparition.

[105] *SS*, p. 49-50 ; *R1*, p. 44-46. On peut se demander si, à travers ce feu de critiques qui reviennent toutes à souligner le manque d'intérêt d'une personnalité fade comme celle de Brandon, Austen ne tourne pas en dérision la perfection sans histoire ni anicroche de l'homme-*exemplum*.

cesse de conter ses espoirs déçus (le Révérend Père ***, Mademoiselle Darcy, Madame de Ménil, sont tous des *exempla* potentiels dont le revers est brusquement dévoilé) ; quant au personnage de Lisieux, au départ conseiller sans reproche, il sombre dans le ridicule lors de sa demande en mariage ratée, avant de n'apparaître plus que comme accompagnateur passif des souffrances de l'héroïne, celle-ci renonçant même temporairement à lui envoyer son journal et donc à profiter de ses avis ; à bien des égards, le journal intime d'Émilie est le symptôme de cette impossibilité à trouver un modèle de conduite et de la décision de s'ériger soi-même en seul juge de ses actes et de ses pensées.

Toutes ces caractéristiques en reviennent à un seul et même constat : l'architecture du roman de l'immuable n'offre plus une protection adéquate ; son statut de modèle est remis en cause par la volonté de ne plus adhérer par avance à un schéma préconstruit, mais de problématiser celui-ci voire de le confronter à des schémas contraires. On assiste par conséquent à un processus paradoxal, puisque l'exploitation d'un genre particulier se couple avec son explosion. Le roman de l'immuable reposait sur la permanence ; Austen et Madame d'Épinay instituent la variabilité comme figure principale de leurs récits, tout en reconduisant partiellement les techniques du roman susdit. N'est-ce pas l'idée directrice de *Northanger Abbey*, tout à la fois virulente charge contre le gothique et vibrant éloge de celui-ci ? Les excès de cette littérature sont dénoncés, mais le style en est repris tout au long de l'ouvrage, et notamment par ce personnage-modèle qu'est Henry Tilney[106], soudain porteur de la contradiction maîtresse de ces œuvres puisqu'il se délecte de l'usage d'une écriture dont il condamne les conséquences sur l'appréhension du réel. Entreprise originale sans doute, que celle à laquelle se livrent nos deux auteures, mais qui se mord la queue peut-être, comme semble en témoigner l'ouvrage de Madame d'Épinay, entamé sous les auspices du sentimentalisme avant que les aberrations de celui-ci ne soient dénoncées, et qui en son achèvement en revient aux égarements initiaux, la mort de l'héroïne se parant de tous les fastes et de tous les excès édifiants d'un roman tel que *Clarissa Harlowe*. Et effectivement, les deux femmes de lettres, après s'être insurgées contre des codes jugés désuets, semblent sombrer dans une apathie qui témoigne de la faillite de leur entreprise.

---

[106] Cf. *NA*, p. 147-150 ; *R2*, p. 129-131.

6. Un changement de perspective : figuration et figurabilité comme axes du conflit

Tous les contrecoups du statut de littérature de la césure qu'endossent les œuvres d'Austen et de Madame d'Épinay possèdent un point commun : en effet, ils entraînent un changement de perspective à l'intérieur du cadre diégétique, l'attention se détournant des valeurs mises en jeu pour se porter sur la façon dont celles-ci sont mises en scène. L'important n'est plus la nudité de l'idée, mais la manière dont celle-ci vient au jour, se présente à l'œil du lecteur. Ce problème de figurabilité pourrait expliquer également les errements voire les contradictions dont les deux œuvres font preuve, et dont on a relevé certains aspects plus haut. Il constitue aussi une dimension de cette réflexion autour du narrateur, qui ne possède plus de positionnement fixe par rapport à ses personnages : où se situe l'origine d'où est émise la vérité, si tant est qu'il en existe une ? L'ambition de nos deux auteures n'est pas de livrer le lecteur à un jeu de pistes à la faveur duquel la réponse à une telle question serait trouvée, et cela même constitue un nouveau divorce avec les romans de l'immuable sans cesse en quête de la voix d'autorité la plus pertinente. Outre la destruction du schéma classique qui oppose d'un côté narrateurs et personnages modèles desquels surgit la vérité aux *villains* d'un autre côté, promoteurs des idées à rejeter, les deux femmes de lettres ambitionnent un déplacement du cadre optique de l'écriture et de la lecture, par lequel la concentration sur les valeurs émises fait place à la prise en compte première de leur figurabilité. Il ne s'agit pas de dire que ces auteures n'accordent aucune importance aux idées présentes dans leurs ouvrages, mais que la contemplation de celles-ci ne peut se dispenser de leur mise en espace, de la façon dont elles sont exposées dans la diégèse. Il serait impossible de trouver dans ces œuvres un chapitre tel que celui de la réforme d'Arabella dans *The Female Quixote*, véritable profession de foi manipulant des concepts abstraits et correspondant à l'expression brute d'une pensée philosophique ; impossible encore de trouver un plaidoyer féministe en faveur du divorce tel que Wollstonecraft l'écrit dans *The Wrongs of Woman*. De tels passages ne se soucient que de l'émission d'idées générales, sans se préoccuper de leur exposition. Chez nos deux auteures, la priorité est absolument inverse, et c'est cela qui souvent brouille la compréhension : la renonciation à la simplicité du dire implique une incertitude quant au sens produit, une ambiguïté dans la signification engendrée.

Les figures phares du féminisme dans diverses œuvres offrent un exemple commode de la complexité introduite par les deux auteures : alors que Wollstonecraft trace entre narrateur et personnage une ligne qui les unit sous la même bannière vindicative et fait signe vers une proclamation résolue de l'identité et des droits féminins, alors que les figures du féminisme sont constamment condamnées ou ridiculisées par Burney ou Edgeworth, Austen et Madame d'Épinay présentent ce débat dans un cadre différent, non plus comme une valeur à défendre ou à critiquer, mais comme une silhouette mouvante qui change de sens en fonction de la lumière sous laquelle elle est placée. La question a été maintes fois soulevée à propos d'Austen[107] : comment concilier la vivacité d'Elizabeth Bennet, désireuse de faire entendre sa voix et de se placer sur un pied d'égalité avec ses vis-à-vis masculins, avec la retenue voire l'effacement de Fanny Price, qui a intégré la nécessité du silence féminin face à la prédominance du principe mâle ?[108] et comment comprendre que l'admiration déclenchée par l'énergie de la même Elizabeth se mue en exaspération et même en condamnation morale lorsque celle qui en fait preuve s'appelle Mary Crawford ? Aucune réponse satisfaisante n'a été proposée pour régler cet épineux problème, les critiques s'échinant vainement à joindre les extrêmes, ou optant pour un changement d'état d'esprit de l'auteure entre *Pride and Prejudice* et *Mansfield Park* – sans préciser que le roman suivant, *Emma*, en revient à une héroïne extravertie, dont les excès sont certes décriés mais qui en même temps suscite l'enthousiasme et la sympathie[109]. À chaque fois que l'auteure s'approche d'une réflexion sur la condition féminine, à peine cette question effleurée, elle s'arrête[110]. Plutôt que d'imaginer une Jane

---

[107] Deborah Kaplan (« Representing Two Cultures : Jane Austen's Letters », *in* Shari Benstock (dir.), *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 1988, p. 211-229) résout la question en écrivant qu'Austen « tout à la fois consent à la subordination féminine et la critique ; elle peut en même temps taire et exprimer ses désirs. » (« *Austen both consents to and is critical of female subordination ; she can both suppress and voice her desires.* »).

[108] Même si, là encore, il faut nuancer l'opposition : l'énergie d'Elizabeth n'est pas synonyme de féminisme vindicatif, de même que la retenue de Fanny n'est pas synonyme d'une soumission béate aux commandements masculins, comme le suggère A. Fleishman (*op. cit.*, p. 73), pour qui Fanny, loin d'être le résidu anachronique d'un sentimentalisme vieillissant, annonce les grandes héroïnes du XIXe que sont Dorothea Brooke, Amelia Osborne, Lucy Feverel, Sue Bridehead : « *all maintain a high moral idea strongly colored by personal motives, and are led, by their experience of the social world, either to tragedy or to the development of a subtler ethic.* » (« toutes défendent une idée morale élevée fortement teintée de motifs personnels, et, par leur expérience de la société, sont conduites soit à la tragédie, soit au développement d'une éthique plus subtile. »).

[109] Cf. par exemple Marvin Mudrick, *Jane Austen : Irony as Defence and Discovery*, Princeton, Princeton University Press, 1952 : l'auteur oppose la frigidité de Fanny à la curiosité et à la largesse d'idées, notamment concernant le sexe (« *sexual freedom* », p. 165), dont fait preuve Mary, et en conclut qu'Austen s'est elle-même attaquée dans ce personnage (voir le chapitre VI consacré à *MP*). Pour une vision plus nuancée, voir A. W. Litz, *op. cit.* : si l'auteur rejette la théorie d'une Austen se trahissant elle-même, il n'en constate pas moins l'inintérêt de Fanny et le paradoxe d'une héroïne qui parvient à la liberté en imposant silence à sa personnalité (voir notamment le chapitre IV).

[110] Ainsi lorsque Emma prend conscience des situations opposées de Mrs. Churchill et de Jane Fairfax : « l'une semblait jouir de tous les pouvoirs, l'autre d'aucun. La jeune fille demeura un moment à

Austen flottante et incohérente, il vaut mieux se demander si la différence, au lieu de résider dans l'appréhension du féminisme en tant que tel, ne touche pas son insertion dans l'écriture romanesque. Ce n'est pas le sujet du féminisme qui souffre d'un traitement contradictoire, car son contenu n'est pas discuté, mais bien la façon dont il est présenté et dont il apparaît dans l'ouvrage. La figure féministe chez Austen a valeur de contrepoint : Elizabeth comme Mary Crawford sont en marge de la communauté principale, et la mise en avant de leur indépendance a pour fonction de mettre en relief ce détachement qui fonde leur rôle dans le roman ; mais, loin de constituer une revendication identitaire, ce féminisme procède d'une attitude avant tout esthétique : il contribue à créer une dissociation, à mettre en balance des opposés (Fanny et Mary), à déstructurer l'équilibre apparent pour faire apparaître des tensions sous-jacentes et donner une représentation du monde fondée sur la mutabilité et non sur la permanence et le similaire. Il en va de même chez Madame d'Épinay, où Madame de Beaufort, la Darcy, Madame Médéric, Madame de Ménil, sont toutes des chantres du féminisme, dont elles ne donnent cependant pas une image harmonisée mais qu'elles éparpillent en idées et postures variées irréductibles à une même représentation : figures de la tentation, du passéisme comme de la modernité, elles ne servent pas à donner une reproduction cohérente d'un état d'esprit particulier, mais apparaissent comme des récifs auxquels se heurtent l'héroïne et avec elle le discours romanesque ; en cela, elles s'intègrent dans l'économie du récit qui repose sur l'impossibilité à définir sa route face à la dislocation du monde. Au même titre que la notion de genre dont la pertinence se dissout au fil du roman, le féminisme représente un sable mouvant dans lequel s'enfonce la signification d'ensemble ; il fait partie de cette dispersion de l'univers dont Madame d'Épinay fait un principe esthétique.

Contrairement à certaines de leurs contemporaines qui l'ont érigé en objet de controverse, qui y ont trouvé matière à des prises de position tranchées, les deux auteures traitent le féminisme comme un motif avant d'en faire un sujet de discours et de prendre parti par rapport à lui – la prise de parti est indéfiniment différée chez l'une et chez l'autre, si bien que leur opinion sur la question reste un mystère. C'est que leur préoccupation est antérieure à toute expression d'un avis personnel, elle touche la manière de formuler : le féminisme ne

---

méditer ainsi sur le sort des femmes, regardant droit devant elle sans rien voir, mais Miss Bates la réveilla bientôt de sa torpeur (…) » (*R1*, p. 874 ; *E*, p. 393 : « *one was every thing, the other nothing – and she sat musing on the difference of woman's destiny, and quite unconscious on what her eyes were fixed, till roused by Miss Bates's saying* (…) »). Le « sort des femmes » semble bien une question digne d'être étudiée, mais Austen se contente de suggérer cette réflexion avant de se rétracter et de passer à un autre sujet.

fonctionne plus comme un concept opératoire relevant d'un regard engagé sur le monde, il a valeur de motif perturbateur qui démentit tout ordonnancement équilibré de la réalité. C'est pourquoi la question sur laquelle se penchent nos deux auteures par rapport à ce signe est essentiellement d'ordre architectural : comment insérer dans la charpente de l'ouvrage cette aspérité qui révèle un désordre ? Au lieu de donner une représentation cohérente de ce sujet et ainsi de l'intégrer dans la cohérence d'un discours d'ensemble, elles l'exposent comme figure troublante et s'arrêtent avant de l'ériger en notion agissante dans le déploiement d'une pensée. Ainsi, les figures du féminisme ont valeur de contrepoint, de dérèglement au sein de l'agencement général, mais ne contribuent pas à rendre signifiant un propos qu'elles auraient plutôt tendance à diluer : Austen et Madame d'Épinay reculent devant la formulation finale d'une pensée[111].

Et cette retenue ne s'arrête pas au seul sujet du féminisme : la majeure partie des conversations dont rendent compte les romans étudiés baignent dans la trivialité la plus complète[112] ; de telles discussions ne sont pas intéressantes du point de vue de leurs sujets, mais en raison de l'intention littéraire qui y est à l'œuvre : le débat intellectuel n'est pas direct, il est réfléchi à travers la façon dont il est présenté. Plusieurs critiques ont remarqué qu'Austen inaugure la technique du dialogue caractérisant : les personnages se livrent, s'exhibent et se comprennent, non pas grâce aux explications d'un narrateur omniscient, mais par l'entremise de leurs discours, donc par leurs propres moyens, ce qui confère aux romans considérés leur théâtralité. Mais il est possible d'aller plus loin dans la qualification de cette méthode, en l'étendant à l'écriture même de l'auteure. Les personnages en effet, dans leurs échanges volontairement trivialisés, ne délivrent pas d'idées d'autorité, ce qui permet de braquer la lunette optique sur la mise en scène présidant à leurs débats. On assiste moins à des joutes intellectuelles comme chez Lennox, Riccoboni et Wollstonecraft qu'à des mises en scène qui mettent au premier plan l'axe d'écriture et relèguent la substance du discours à un rôle secondaire. Il faut rendre visible le cadre qui ceint le tableau, ce dernier devenant une

---

[111] Élisabeth Badinter (*Émilie, Émilie ou l'ambition féminine au XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1983, p. 452) voit dans l'oppression dont sont victimes les femmes un sujet de préoccupation pour Madame d'Épinay, mais refuse elle aussi toute idée de féminisme : « Le moment d'une authentique solidarité féminine n'était pas encore venu. Et avec elle, une volonté militante. Mmes d'Épinay et du Châtelet avaient très bien analysé les causes de l'oppression féminine mais elles n'avaient pas voulu engager la guerre. »

[112] La postérité de cette entrée en scène de la trivialité dans la littérature n'est pas à démontrer. Remarquons simplement que certains voient dans Tchekhov l'héritier de cette confusion entre l'essentiel et l'accessoire. Selon le metteur en scène Alain Françon, la dramaturgie de Tchekhov néglige d'aller vers un centre et de hiérarchiser les thèmes : « Là, tout vaut, du plus petit au plus grand. » (Interview publiée dans *La Terrasse* n° 128, septembre 2005, p. 4) Ce rapprochement peut être intéressant pour la suite de l'étude, qui étudie l'importance du dialogue et de la théâtralité chez Austen et Madame d'Épinay.

réalité subséquente. C'est de cette manière que l'on peut comprendre les errements dans la perception de la voix narratrice ; celle-ci est confrontée, non plus à un problème de transmission comme c'est le cas dans le roman de l'immobile (comment dispenser au lecteur la substance et l'intérêt d'une idée), mais à un problème de positionnement : comment présenter un sujet de façon à ce que le mode de formulation soit immédiatement manifeste, et ne soit pas recouvert auparavant par le contenu de ce qui est dit ? Ce faisant, les deux auteures mettent l'accent sur les déficiences des modes de narration traditionnels et s'offrent l'occasion de proposer d'autres voies ; il ne s'agit pas bien sûr de réfuter les théories qui font du dialogue austenien un mode de qualification des protagonistes, mais de voir que cette technique inédite n'est pas réductible à une seule ambition, qu'elle recouvre en réalité des objectifs variés.

Le problème de la formulation est au cœur de *Histoire de Madame de Montbrillant*. La controverse qui entoure la lettre de conseils qu'Émilie envoie à Madame de Sally[113] concerne précisément la légitimité de l'héroïne à prendre la parole, et surtout la forme que celle-ci doit adopter pour être recevable et efficace : Émilie explique d'abord les raisons qui l'ont décidée à prendre la plume, avant d'exposer brièvement ses principes d'écriture (rejet de l'« amour-propre » et désir du « parler vrai »[114]) et de réclamer l'indulgence pour son ton doctrinal ; elle refuse de se poser en donneuse de leçon et s'estime elle-même impliquée dans les défauts qu'elle débusque chez son amie – manière de rejeter l'omnipotence d'une voix narrative vecteur de vérité, et, par cette personnalisation de l'écriture, de mettre au cœur du sujet les voies et les difficultés de l'expression, de la création. La suite de l'échange consiste en une critique de la lettre d'Émilie par Du Traisi puis par Montbrillant – l'un y trouve trop de « censures » et pas assez de « louange »[115], l'autre en relève l'aspect éthéré, prompt à se perdre dans les « nues »[116] de l'imagination, et d'un style que l'intransigeance dépare – et en sa défense par Lisieux et par l'héroïne elle-même, qui refuse de l'adoucir ou de l'élaguer. Les conseils à l'amie en deviennent secondaires tant la question de l'expression prend de l'importance. On voit bien que c'est le mode de l'écrit qui préoccupe l'auteure, la façon dont une parole peut être engagée dans le monde, mise sous les yeux d'autrui.

Or, cette quête d'une façon de s'exprimer idoine risque bien de s'achever sur un échec, comme le montrent les jugements sur l'écriture d'Émilie dès lors qu'elle se permet de faire confiance à sa propre voix et d'énoncer des avis sur l'extérieur, bref de forger une pensée agissante : si ses conseils à Madame de Sally sont diversement appréciés, son manuel

---

[113] *Montbrillant*, p. 258-271.
[114] *Ibid.*, p. 258.
[115] *Ibid.*, p. 264.
[116] *Ibid.*, p. 267.

d'éducation à l'usage de ses enfants est unanimement critiqué, par René d'abord, puis par Lisieux, pour des raisons, là encore, d'expression ; René reproche à son amie une faute littéraire qui consiste à ne pas avoir tenu compte du lecteur et à avoir déversé sur lui des idées générales qui le dépouillent de la liberté indispensable à l'acte de la lecture : l'important, « c'est qu'il puisse vous entendre et qu'il puisse vous répondre »[117], c'est-à-dire que l'essentiel dans l'écriture d'un traité, c'est le souci de cette réciprocité qui préserve l'indépendance de chacun ; en somme, René blâme dans l'écrit d'Émilie son inintelligibilité, due à un oubli du destinataire dans l'esprit de celle qui écrit. Lisieux prend le relais de la critique en louant les idées d'Émilie, mais en déplorant la manière dont elle les formule. L'expression d'une pensée est perpétuellement grevée, voire empêchée, par la difficulté à trouver un mode de dire satisfaisant. C'est ce qui explique, au moins en partie, les postures adoptées par les narrateurs et par les héroïnes de chacune des œuvres : Émilie sombre dans la mélancolie et désire se retirer de la société, dans un mouvement en tous points inverse à celui de ses consœurs issues des romans de l'immuable, dont le trajet consiste à paraître en public, à s'extirper de leur isolement initial ; l'héroïne de Madame d'Épinay cherche au contraire à se désengager d'un présent décevant qui contrecarre toute velléité d'une pensée personnelle – Émilie est sans cesse montrée en pleine frustration, empêchée d'agir et de penser de sa propre initiative, que ce soit en ce qui concerne l'allaitement de son enfant, le règlement de la séparation de biens avec son mari, ses opinions sur les relations entre sexes ou sur l'éducation de sa progéniture. Cette impasse rejaillit sur l'instance narratrice du roman, prise dans une oscillation infinie entre anciens modes d'expression et renouvellement inabouti de ceux-ci.

Le questionnement quant aux modes de formulation est, ou bien sans fin, ou bien résolu par ce que l'on peut nommer une pirouette. Madame d'Épinay ne propose en définitive aucune solution au problème d'expression soulevé par son héroïne ; quant à Austen, la difficulté à inventer une voix narrative adéquate débouche sur un désengagement, voire une indifférence, que matérialise une ironie permanente, manière de ne prendre en charge aucun discours et de demeurer indéfiniment dans le cercle de la contradiction, de l'incompatibilité : l'ironie consiste en une confrontation des inverses qui n'aboutit à nulle décision mais les laisse coexister malgré le fait qu'ils s'excluent logiquement. C'est ainsi que le narrateur, parallèlement aux paroles et opinions de ses personnages auxquelles il laisse toute leur place, ne cesse de contredire celles-ci au moyen de courtes incises qui sèment le doute sur leur validité voire en pointent l'absurdité. Le traitement du style gothique dans *Northanger Abbey*

---

[117] *Ibid.*, p. 956.

est un exemple proche : l'ouvrage consiste dans une attaque incessante de ce type d'écriture, et simultanément ne cesse d'y recourir, non dans un but de simple pastiche, mais par pure jouissance. Finalement, ces deux attitudes aboutissent à une suspension du jugement, voire à un détachement souverain par rapport à la réalité : s'il est impossible de présenter celle-ci d'une manière appropriée, est-il encore opportun de s'en préoccuper ?

L'aboutissement du questionnement autour des modes de formulation revient donc à une désaffection, à une perte d'intérêt face à un présent engoncé dans une antiquité codifiée que l'on ne parvient pas à exprimer autrement. C'est pourquoi toutes les héroïnes des romans considérés ont tendance à manifester, d'emblée ou consécutivement à une réforme de soi-même, une réticence devant l'énonciation, devant la déclaration : au mutisme de Fanny, à la retenue d'Elinor et d'Anne, aux paroles fuyantes d'Elizabeth qui se retranche derrière le mécanisme désincarné de la pique comique et refuse toute assertion qui témoignerait d'une opinion personnelle, répondent d'une part les hésitations locutoires d'Émilie qui s'achèvent sur l'autisme et l'apathie d'un duo sentimental ayant renoncé à toute prise sur le monde extérieur, d'autre part la logorrhée première d'Emma, Marianne et Catherine, qui se retourne, dès lors que les méfaits d'une parole expansive ont été perçus, en une retenue, qui, à bien des égards, ressemble à une castration. Le mouvement de ces romans s'apparente à une marche vers le silence ; la parole s'effiloche et renonce à toute efficacité, comme dégoûtée par les insatisfactions d'un présent amorphe.

Conclusion

Délaissant la question de l'unité de la pensée livrée dans leurs ouvrages, Austen et Madame d'Épinay remontent en quelque sorte en amont : elles mettent en relief le douloureux passage que constitue la naissance de l'écriture, et plus largement de l'expression. S'élever contre les impératifs du roman sentimental risque bien d'être une entreprise destinée à se mordre la queue, car, à trop exposer les raisons qui font renoncer à la pratique d'une écriture dépassée, le roman exhibe le genre qu'il rejette et se trouve de ce fait toujours sous sa coupe : l'opposition pérennisée, loin de condamner l'objet incriminé, l'instaure comme gouverneur de la pensée. Même s'il s'agit de critiquer les rênes d'un guide anachronique, la dénonciation remet celles-ci au cœur de l'œuvre.

Les deux écrivaines comprennent ce danger mais n'y répondent pas en l'évitant : il ne faut pas oublier les origines d'une œuvre ; bien plus, il faut faire de l'origine la question centrale du roman. Non pas afin de battre indéfiniment sa coulpe en ressassant son incapacité

à s'affranchir de règles surannées, mais en montrant que les femmes écrivains ont été coupées de la possibilité de créer des formes innovantes à cause de l'emprise masculine sur toute modalité d'expression. Les thèmes des romans ne sont choisis par les hommes que parce que ce sont eux qui se sont réservé la prérogative de les mettre en forme. La dénonciation constitue bien une étape des romans de Madame d'Épinay et d'Austen, mais qui doit être dépassée par l'exploration des causes qui rendent sa présence nécessaire : c'est parce que les écrivaines n'ont pas inventé une manière spécifique d'accéder à la formulation que des codes désuets n'ont pu être abolis.

L'inachèvement n'est donc pas un défaut pour les deux auteures. Il est simplement le signe de leur esthétique et de leur ambition, déporter le regard sur l'accouchement de l'expression avant de s'intéresser à ses fins, c'est-à-dire à la production de formes accomplies et parachevées. Le bannissement de toute perfection, l'aspect de brouillon que donne bien souvent le roman de Madame d'Épinay, qui met l'accent sur les accrocs d'une écriture en train de se former – donnant parfois l'impression d'assister à un *work in progress* –, participent de cette tendance. Il ne sert à rien de proposer des tableaux parfaits si la manière de les figurer est, ou aliénante, ou dépassée, ou les deux à la fois.

Aussi est-ce la légitimité de la prise de parole qui est mise en relief : a-t-on le droit de s'exprimer si l'expression renvoie à une autre origine que celle qui la produit ? Pour surmonter ce dilemme dramatique, les écrivaines reculent devant l'affirmation et font de leurs œuvres les investigations des conditions d'existence du discours féminin, quitte à ne déboucher sur aucune conclusion déterminante. C'est ce qui explique le brouillard qui nimbe la production de l'une et l'autre femmes : non pas un désert d'idées, mais des idées qui se contredisent, hésitent à se livrer dans leur entier, se développent avant de régresser brutalement ou de soudainement se retourner. La voix propre de l'artiste n'émerge jamais avec limpidité. La cacophonie n'est pas une tare dans ces œuvres, elle est le signe d'une délibération antérieure à l'avènement du sens.

CONCLUSION

Au cœur d'un monde littéraire où les femmes ont tout d'un coup une place de choix, le mode sentimental est prééminent : des romancières réutilisent des motifs et des thèmes popularisés par un cercle d'auteurs au centre duquel domine la figure de Samuel Richardson. Attentives aux attentes d'un lectorat avide d'histoires où se reconnaissent de nouvelles préoccupations s'éloignant du *romance* désormais désuet, les femmes de lettres investissent d'un même élan le champ littéraire. Le paradoxe est que ce roman d'un genre neuf vise avant tout à glorifier un certain passé, du moins à proposer une image resserrée du monde : l'espace se contracte, le parcours des personnages a pour but de rétablir un ordre premier en éliminant les éléments perturbateurs qui certes se présentent au cours du récit, mais sont un à un détruits. Même si son issue est dramatique, le roman prouve la valeur d'un certain nombre de notions comme la vertu et l'ordre social encore très hiérarchisé.

Face à cette tendance générale, et d'une certaine manière en réaction à celle-ci, l'insatisfaction est le rouage premier du roman tel que le conçoivent Austen et Madame d'Épinay. Elle touche avant tout un genre auquel les deux romancières se raccrochent sans lui être absolument dévouée, sans avoir pieds et poings liés vis-à-vis de lui. Refusant de contenter les attentes du lectorat, elles font ressortir une même morosité vis-à-vis de formes littéraires qu'elles réprouvent fondamentalement. Œuvrant à l'intérieur de codes qu'elles n'ont pas la force, ou pas le désir, de dépasser, elles fondent leur création sur la mise en relief de ce handicap initial, et inventent diverses techniques pour rendre celui-ci visible aux yeux du lecteur : contrepoint, rigidité exagérée, dissolution de la narration par la présence du fragment… Toutes ces méthodes figurent l'oscillation propre à l'œuvre de ces deux femmes de lettres entre reprise de la tradition et attaque réitérée contre celle-ci. La description du monde ne laisse certes que fort peu place au chaos, il n'en reste pas moins qu'en sont suggérés les vices ; le mode narratif est certes toujours empreint de continuité et de quiétude, il n'en reste pas moins que s'y font jour des anicroches, comme si sa sérénité dissimulait des lacunes, voire des incohérences.

Ce faisant, Austen et Louise d'Épinay introduisent, non pas une rupture avec la littérature précédente, mais un accroc – ce pourquoi il nous semble difficile voire impossible de les classer dans le préromantisme : elles annoncent moins le romantisme qu'elles ne

paraphent l'obsolescence du classicisme, tout en restant irrémédiablement marquées par celui-ci. Les deux écrivaines échappent à la périodisation et à l'inclusion dans des grands mouvements littéraires. Austen se réfère sans cesse à Richardson, à Johnson, à Burney… Madame d'Épinay œuvre en parallèle avec Rousseau, reprend des motifs propres au roman sentimental tel que le conçoivent Riccoboni et Madame de Genlis… Irrémissible rémanence d'un passé que l'on ne conçoit plus que comme empreinte indélébile mais foncièrement gênante. Le roman de l'immuable fait place au roman de la torpeur.

Surgissent alors des œuvres marquées par une sorte de grisaille, se refusant à explorer de nouveaux thèmes pour se concentrer sur la manière, à leurs yeux, imparfaite, dont ceux-ci sont mis en lumière. Le problème devient essentiellement figuratif : comment trouver la meilleure manière de traiter des sujets maintes fois abordés ? Comment offrir un autre point de vue sur des notions galvaudées ?

Origine et éclosion : ce sont ces deux notions qui sont mises en relief par les deux romancières. Origine d'idées sans cesse reprises au point que l'on en oublie leur fondement. Éclosion d'une parole qui a perdu sa légitimité à force d'être réemployée sans qu'intervienne un quelconque questionnement sur l'à-propos d'un discours qui élude toute interrogation sur sa pertinence et son actualité.

Aussi la problématique doit-elle se déplacer vers la façon dont le discours est pris en charge et dont il naît : il ne s'agit plus seulement de constater que les deux femmes de lettres réprouvent un genre tout en répugnant à s'affranchir de sa tutelle, il faut maintenant porter notre attention sur la manière dont cette réticence est mise en scène et sur les raisons qui concourent à son inachèvement. Où se situe la défaillance ?

La réponse à cette question doit nécessairement passer par un examen de l'héroïne : image emblématique de la femme, avec ses vertus mais aussi ses défauts et ses dilemmes, elle ne fait pas pourtant pas l'objet, dans le roman de l'immuable, d'une remise en cause particulière. Comme l'écrit Barbara Hardy, c'est Austen qui place l'héroïne dans une position précaire, à l'instar de tous les autres personnages. Hardy oppose Austen à Henry Fielding et Fanny Burney, mettant d'ores et déjà le doigt sur la césure entre le premier auteur et une certaine tradition littéraire britannique : le personnage austenien, y compris l'héroïne, serait « vulnérable », alors que Burney et Fielding épargnent cette figure centrale. « Fielding et Fanny Burney inscrivent généralement les héroïnes dans la comédie sociale tout en les affranchissant de toute critique sérieuse, de toute satire, de toute farce. Chez Jane Austen, tout

le monde est impliqué et vulnérable. »[1], écrit Hardy. Le danger et la mise en question chez Austen sont universels, alors qu'ils évitent la figure principale chez certains de ses contemporains. Cette nouvelle précarité s'incarne inévitablement dans les discours tenus par ce personnage, où fragilité et vulnérabilité transparaissent et laissent supposer un travers originel. Il restera à s'interroger sur le rapport qui peut s'établir entre l'héroïne et la situation du créateur : l'héroïne révèle-t-elle un contraste entre ces deux entités ou met-on par son intermédiaire le doigt sur une tare globale, touchant aussi bien la parole et l'être du personnage que ceux de l'écrivaine ?

[1] Barbara Hardy, *A Reading of Jane Austen*, Londres, Peter Owen, 1975, p. 26 : « *Fielding and Fanny Burney usually involve the heroines in the social comedy while at the same time exempting them from strong criticism, satire, or farce. In Jane Austen, everyone is involved and vulnerable.* »

DEUXIÈME PARTIE. LES PRÉMISSES DE LA FORMULATION : LES MODES D'EXPRESSION DE SOI-MÊME

INTRODUCTION

Pour les écrivaines du XVIIIe siècle, la manière dont une femme doit et peut prendre la parole est affaire de bienséances et de tradition : liée par une étiquette qui l'empêche de s'exprimer librement, elle choisit ses paroles, non selon ses désirs, mais en réfléchissant à la réaction qu'elles vont déclencher dans un entourage qui devient, de ce fait, le créateur indirect d'un discours privé de sa source naturelle. Certes, les contraintes plus ou moins justifiées d'un tel code sont évoquées, mais jamais elles ne sont dénoncées comme des injustices ; la femme qui conteste les règles est régulièrement dépeinte comme monstrueuse, en rébellion ouverte contre une société pourtant promotrice d'ordre et d'harmonie ; la figure de l'androgyne illustre parfaitement ce travers : elle apparaît dans *Belinda* de Maria Edgeworth, où deux femmes singent les prérogatives masculines en se vêtant en hommes, en s'affrontant en duel et en parlant à la manière de ceux qu'elles copient, dans un langage non châtié et abondant en verbes d'action ; ces deux aberrations manquent mourir de cette reproduction déraisonnable qui n'est que vulgaire contrefaçon ; rejoindre l'homme semble impossible et même dangereux. Quelques écrits féministes, comme ceux de Mary Wollstonecraft, s'en prennent violemment à cette frilosité ; la prise de parole devient alors l'occasion d'un combat, de la révélation d'une hostilité ouverte entre un sexe et celui qui l'opprime. Pour autant, le discours qui découle de ces ouvrages se contente de revendiquer l'égalité avec son homologue masculin et désire imiter ce dernier, atteindre la liberté de celui-ci et lui rendre coup pour coup. À la fin du roman inachevé *Maria, or the Wrongs of Woman*, l'héroïne prend la place d'un avocat et œuvre à sa propre défense, transgressant l'interdit qui empêche une femme de s'exprimer dans un tribunal ; ce plaidoyer si peu orthodoxe n'aboutit qu'à une issue tragique. La femme usurpe une position qui lui est refusée et se retrouve sur le terrain exclusivement occupé par le mâle.

Contrefaçon dérisoire ou attaque frontale dans l'espoir de rejoindre une parole masculine fatalement assimilée à un idéal, le discours féminin ne cherche nullement à échafauder sa propre charpente. La femme reste le jouet de l'homme. Piégée par la voix de ce sexe masculin, elle est aussi piégée par son regard : si tous ces romans adoptent le point de vue d'une héroïne sur un monde qu'elle découvre, ils ne font en définitive qu'enregistrer la puissance de l'œil des hommes, critère d'évaluation et vecteur de jugement d'une femme sous

emprise extérieure. Tous les mouvements des femmes sont observés, passés au crible de leur proximité ou de leur éloignement avec une norme déterminée par ces mêmes hommes. La femme n'est au cœur du récit qu'autant que les hommes décident de lui accorder ce droit. Sitôt déchue de ce privilège, elle est susceptible d'être brutalement expulsée d'une pièce dont elle n'est pas le metteur en scène. *Camilla*, de Frances Burney, est exemplaire de ce trait ; l'héroïne de ce roman est tout le temps placée et jaugée par l'œil de son possible amant, et c'est cet œil qui décide de la considérer comme un véritable personnage, ou au contraire de la faire déchoir de cette dignité et de la faire sombrer dans le néant – ce qui arrive presque à Camilla lorsqu'elle a atteint le plus grave degré de ses imprudences financières et morales : bannie de la vue de celui qu'elle aime, elle est livrée à la mort, jusqu'à ce que, dans une scène particulièrement significative, elle n'aperçoive, derrière un rideau, une ombre qui la contemple et qu'elle ne peut elle-même reconnaître ; cette silhouette qui échappe au regard féminin s'avérera être celle de l'amant miséricordieux, par lequel Camilla est rendue non seulement à la vie mais à un monde qui l'avait chassée. À l'inverse, l'héroïne de *Mary, A Fiction*, de Mary Wollstonecraft, n'existe que tant qu'elle trouve en un vis-à-vis masculin la justification de son existence ; sitôt celui-ci mort, elle dépérit elle-même et le roman s'achève.

Austen et Louise d'Épinay n'abattent pas d'un coup cette manière de figurer les impasses du discours féminin. Mais elles s'érigent contre les lourdeurs d'une expression féminine qu'elles jugent au bord de l'expiration.

En refusant d'échapper aux contraintes d'un genre particulier, Austen et Madame d'Épinay posent une question aux répercussions multiples : elles gravent l'impossibilité d'une écriture surgie de leur seule imagination et d'une forme dont elles seules décideraient des ressources. Cette caractéristique se prolonge dans la vision qu'elles donnent du discours féminin : c'est en effet lui qui est concerné au premier chef par ce problème essentiel. Est-il possible que les femmes s'affranchissent entièrement d'une emprise inextinguible dont elles sont conduites à être le reflet, même si celui-ci est partiellement critique ? De fait, la façon dont les femmes s'expriment dans les romans de nos deux auteures est seconde, toujours dominée par la conscience d'une empreinte antécédente qu'elles ne font que discuter et réfléchir. Comment se manifeste cette empreinte ? Et est-elle irrémédiablement soudée à une parole qui aurait renoncé à s'arracher à une matrice encombrante ? Enfin, cette dernière est-elle perpétuellement présente, ou s'efface-t-elle en certaines occasions, auquel les conversations entre femmes pourraient fournir un terrain favorable ?

L'assimilation entre tutelle du genre et tutelle du mâle est en effet facile – elle n'en est pas moins nécessaire : bien souvent, voire systématiquement, les femmes décrites par Austen

et Madame d'Épinay pensent et s'expriment par référence au sexe masculin, comme le met en évidence le personnage de la marieuse, typique du roman féminin de l'époque, et auquel aucune des deux écrivaines ne renonce ; Mrs. Jennings, Mrs. Russell, Mrs. Grant représentent toutes la tendance marieuse des femmes âgées qui agissent ainsi par aliénation : elles voient dans leurs cadettes un reflet amélioré d'elles-mêmes, la possibilité d'acquérir une place dans la société, qui ne peut venir que de l'obtention d'un mari.

Alors, que faire ? Est-il possible de penser entre femmes, de forger un discours féminin en forgeant un univers exclusivement féminin ? Cette réponse apparaît en réalité bien rapidement comme une fausse échappatoire.

Les couples d'amies sont un motif emblématique de la littérature des femmes : Sidney et Cecilia dans *The Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, Camilla et Cynthia dans *The Adventures of David Simple*, Zilia et Cécile dans *Lettres d'une Péruvienne*, de tels romans mettent en scène des paires féminines plus ou moins soudées, représentatives de liens amicaux plus ou moins étroits, éventuellement victimes de malentendus ou de rivalités plus ou moins sérieuses. D'une manière générale, ces paires n'interviennent qu'en surplus par rapport à l'intrigue principale qu'elles servent à rendre plus lisible – y compris dans le cas extrême où l'une des amies n'apparaît jamais dans le cours du récit, réduite à la seule fonction d'oreille ou de regard dévoué à l'héroïne, comme c'est le cas dans *Histoire de Miss Jenny* ou dans *Geschichte des Fraüleins von Sternheim* : l'amie n'est alors que la destinataire des lettres du personnage principal. L'amitié apparaît dans tous les cas comme un thème non essentiel du roman, parfois ornemental, parfois fonctionnel, jamais indispensable au déroulement de l'intrigue et au développement des thèmes qu'elle véhicule.

Parfois, pourtant, l'amitié féminine dépasse cette contingence et se hisse au niveau de sujet du récit, complexifie la structure thématique ou aide à construire le sens. Ainsi, la relation entre Lady Delacour et Belinda dans le roman d'Edgeworth constitue le sujet principal d'un récit où l'histoire d'amour n'apparaît que comme un passage obligé dont l'écrivaine ne se soucie guère. L'attention portée à cette relation permet, en bien des endroits, de passer au-delà d'un certain nombre de barrières ; non seulement les barrières érigées par les bienséances (l'amitié entre personnes d'un même sexe permet généralement cette entorse au décorum), mais aussi certaines des barrières érigées par les conventions littéraires. C'est ainsi que Lady Delacour, subitement, met à nu l'artificialité du roman en le dépouillant de l'illusion romanesque censée l'accompagner, lorsqu'elle lance à sa compagne qui refuse d'admettre les sentiments qu'elle fait naître chez un homme, « si vous consentiez simplement à ouvrir les yeux, ce que les héroïnes se font un principe de ne jamais accomplir – sans quoi

ce serait immédiatement la fin du roman – si vous consentiez à ouvrir les yeux, vous verriez que cet homme est amoureux de vous. »[1] D'un coup, le voile tombe et le roman se proclame composition littéraire fictive ; les personnages proclament leur irréalité. En voulant faire quitter à son amie sa pudibonderie et son hypocrisie, Lady Delacour passe derrière le miroir et fait subir au lecteur aussi bien une sorte de dépucelage en lui rappelant soudainement la crédulité qui lui fait prendre pour des êtres de chair des êtres de papier.

De tels moments sont extrêmement rares. Il n'en reste pas moins qu'ils existent, et que lorsqu'ils apparaissent, l'amitié entre femmes peut être à l'origine de mouvements violents au sein même de la structure romanesque.

Deux amitiés ambiguës marquent de leur empreinte les romans de Jane Austen et de Madame d'Épinay. La Darcy et Mary Crawford en sont les figures emblématiques, tour à tour exemples et contre-exemples, femmes idéales et femmes monstrueuses. L'une et l'autre sont intéressées par l'argent, mais cette cupidité est contrebalancée par une force sensuelle qui s'exprime en des débordements passionnels sporadiques ou en une sensualité débridée où se découvre leur capacité à susciter le désir, mais aussi à le dire. Elles sont des développements du type de la femme tentatrice fréquent dans les romans sentimentaux, tout en y ajoutant une ambivalence jamais démentie, là où celles qui les ont précédées étaient de pures incarnations de la femme-monstre, revendiquant en des tirades outrageantes son droit au libertinage et au péché. La Darcy et Mary Crawford, elles, représentent de véritables alternatives à la ligne directrice proposée par l'héroïne : Mary Crawford est un double maléfique, elle n'en est pas moins un double ; la Darcy prône l'union libre et la liberté pour une femme de placer son désir où elle l'entend, deux voies qui effraient Émilie mais qu'elle décide après réflexion de suivre. Certes, on ne peut que souscrire à la description qu'en fait Ruth Plaut Weinreb : « Une sorte de mauvais génie, incarnation du pouvoir féminin, elle apparaît comme une Mme de Merteuil avant la lettre, libertine, hypocrite, agressive et destructrice. »[2] Il n'empêche que, représentante d'un possible pouvoir féminin, la Darcy heurte de plein fouet la soumission qui résume tout le début de l'existence d'Émilie, et qu'en cela elle est une préfiguration de ce que l'héroïne va devenir, une femme ayant soif d'indépendance et cherchant envers et contre tout à exprimer sa faculté désirante. L'écart initial entre les deux héroïnes et leurs deux vis-à-vis

---

[1] Maria Edgeworth, *Belinda, op. cit.*, p. 69-70 : « *but if you would only open your eyes, which heroines make it a principle never to do – or else there would be an end of the novel – if you would only open your eyes, you would see that this man is in love with you* » (p. 69-70).

[2] Ruth Plaut Weinreb, *Eagle in a Gauze Cage*, New York, AMS Press, 1993, p. 62 : « *A kins of evil genius and embodiment of female power, she emerges as a Mme de Merteuil* avant la lettre, *libertine, hypocritical, aggressive, and destructive.* »

tend perpétuellement à se rétrécir, et la quête des ressemblances l'emporte sur la première évidence ; *Mansfield Park* comme *Histoire de Madame de Montbrillant* font sans cesse apparaître la proximité cachée sous la flagrante dissemblance.

L'amitié féminine devient ici une notion opérante, s'insinuant dans les idées forces des œuvres et heurtant leur cours *a priori* fluide et limpide. Mais ce qu'une telle amitié met surtout en évidence, ce sont deux méthodes d'expression différentes, qui finalement se trouvent des points communs : la Darcy et Mary Crawford s'expriment sans fard, de façon hypocrite sans doute, mais en ne reniant jamais le caractère puissamment personnel de leur discours ; c'est toujours le moi de la locutrice qui s'exprime, qui occupe le centre du discours, et de ce fait cette parole se présente comme souvent narcissique, et en outre vindicative. Simplement, le moi au principe du discours n'hésite jamais à parler au nom du sexe auquel il appartient ; la parole, d'individualiste, se fait plus vaste, élargit son horizon, gagne une prétention généralisante. Il ne s'agit pas d'isoler le moi, mais de le célébrer tout en l'englobant dans un ensemble sur lequel rejaillit la glorification. Les deux femmes apparaissent alors comme des voies possibles, voire tout à fait envisageables, sur la route d'une véritable prise de parole féminine.

Toutefois, ces voix existent, mais seulement mises en contraste avec celles des deux héroïnes, et sont en définitive condamnées – les deux personnages, de manière parfaitement identique, sont violemment expulsés du récit. Héroïnes et contre-héroïnes existent dans la confrontation – ou plutôt dans la comparaison, car le rapprochement n'est pas uniquement opposition, il ouvre des passerelles. Et c'est précisément dans l'exploration de ces voies contradictoires que réside la préoccupation de nos deux auteures : représentent-elles deux modes valables de s'exposer aux yeux – et aux oreilles – du monde ? Dans leur contraste, ne peut-on trouver une conciliation qui serait la première pierre mise à la construction d'un discours approprié à l'ensemble du sexe féminin ? Ou bien cette hétérogénéité est-elle le signe irréfutable de la dispersion des paroles féminines en multiples individualités toutes dissemblables et incompatibles ?

De fait, nous pensons que les œuvres de Madame d'Épinay et d'Austen sont avant tout des études autour de la notion de discours. Les prises de parole ne sont pas uniquement intra-féminines – même si celles-ci sont largement majoritaires – mais toutes tournent autour de la question consistant à savoir quelles sont les répliques des femmes à la domination du discours

masculin, si celles-ci sont efficaces – si tant est qu'elles visent à l'efficacité[3] – et si, à partir de cette myriade de réponses, une union peut être trouvée. Mais c'est toujours le discours, plus que la situation incidente de l'héroïne, qui est étudié : les héroïnes austeniennes ne constituent en aucun cas un groupe soudé, leurs points communs recèlent systématiquement des failles, sauf en ce qui concerne leur manière de s'exprimer. À Stuart M. Tave[4] qui affirme que l'humiliation est une étape incontournable du parcours de toute héroïne austenienne, il est facile de répondre qu'Elinor, Fanny et Anne ne connaissent nullement des scènes provoquant la honte. En revanche, il est aisé de comparer le discours d'Anne et celui de Catherine ; tous deux recèlent les mêmes hésitations, s'interrogent sur leur légitimité, exhument la question de l'origine de la parole, examinent les relations entre l'expression et son origine féminine.

C'est par cette étude du discours que l'on espère parvenir à une image globale des héroïnes de nos deux romancières. La critique a toujours achoppé sur le caractère disparate des héroïnes austeniennes : à aucune d'entre elles n'est accordé, à en croire Kenneth L. Moler, le privilège de représenter les idéaux de l'auteure – sauf à Anne, précise Moler, « la seule héroïne austenienne à qui il est permis d'incarner la norme morale du roman, la seule qui, du début à la fin de son histoire, possède une "intelligence émotionnelle". »[5] John K. Mathison[6] croit avoir trouvé le point commun à toutes les héroïnes austeniennes : toutes, en raison d'une défaillance parentale, seraient immatures. Une fois de plus, qu'en est-il d'Anne, qui ne change pas d'un bout à l'autre de *Persuasion* ? Et peut-on parler d'immaturité pour Fanny, qui dès son enfance connaît la cruauté, la solitude, l'exigence de soumission ? Cette héroïne n'est-elle pas au contraire adulte dès sa jeunesse ? Christine Hivet pose la question essentielle, qui résume toutes les difficultés à unifier les héroïnes austeniennes : « Plutôt qu'un caractère sexué féminin, n'existe-t-il pas dans l'œuvre de Jane Austen une multiplicité de femmes différentes, comme dans *Sense and Sensibility* où chacune des trois sœurs Dashwood a son caractère individuel ? »[7], demande-t-elle. Refus de la totalisation, de la définition, de la globalité. Cela est sans doute vrai d'Austen comme de Madame d'Épinay. Cependant, par l'intermédiaire de leurs modes d'expression, ne surgit-il pas une unité respectueuse de l'hétérogénéité de ces individualités ? Plutôt que de chercher le socle commun dans ce que les

---

[3] La plupart des héroïnes du *novel of sensibility* ne cherchent pas en effet à donner une opérance à leur parole, mais la conçoivent comme un ornement, ou bien comme une manière de mettre en évidence leur obédience au discours masculin.
[4] Stuart M. Tave, « Jane Austen and one of her contemporaries », *in* J. Halperin (dir.), *op. cit.*, p. 61-74.
[5] K. L. Moler, *op. cit.*, p. 220 : « *Anne is the only Austen heroine who is allowed to embody the moral norm of her novel, the only one who, from the beginning to the end of her story, possesses 'emotional intelligence'.* »
[6] John K. Mathison, « *Northanger Abbey* and Jane Austen's Conception of the Value of Fiction, *English Literary History*, XXIV, 2, 1957, p. 138-152.
[7] C. Hivet, *op. cit.*, p. 422-423.

héroïnes sont, ne peut-on le traquer dans ce que les héroïnes disent ? Le problème passe de la nature féminine au discours féminin, et rejaillit de ce fait sur l'expression des écrivaines elles-mêmes – l'absence de tout élément autobiographique dans l'œuvre d'Austen empêche d'ailleurs de se pencher sur sa nature, si celle-ci devait à un moment retenir notre attention.

Qu'est-ce que le discours des héroïnes révèle de la position des deux écrivaines sur la prise de parole et la manière de s'exprimer dévolue aux femmes, et plus précisément aux femmes écrivains ?

CHAPITRE I. Comment parler de soi : l'œuvre comme propédeutique à la formulation de l'identité

Introduction

Jane Austen et Madame d'Épinay, de manière récurrente dans toute leur production, insistent sur l'enclenchement, la mise en place, l'origine, à tel point que l'on pourrait qualifier leur œuvre de littérature des prémisses, au sens où l'accomplissement, l'exécution, y tiennent une place absolument secondaire, subordonnée à ce qui la précède et qui forme l'essentiel de l'ouvrage : le surgissement d'un événement est toujours brutal et son accomplissement extrêmement rapide, alors que sa formation a été dépeinte dans tous ses détails : la déclaration de Darcy est brutale mais a été préparée par toute la première partie du roman ; la révélation des déviances morales de Mary Crawford, de son frère, de Lydia, de Wickham et d'Isabella surgit dans une simple lettre, mais la diégèse dans son entier l'a laissé entendre ; les indices qui suggèrent la duplicité de la Darcy, la paranoïa de René, la soif d'intrigues de Desbarres, sont disséminés sur une vaste période avant que ces personnages ne soient brusquement expulsés de la scène du récit… On a déjà vu l'importance que tiennent l'attente et la remontée aux sources. Cette attention à la préparation, à l'étape précédant l'exécution, est tout sauf contingente. Elle reflète le besoin de mettre l'accent sur les moyens mis en œuvre pour produire une forme ou une idée, mais aussi sur la légitimation nécessaire à la tenue d'un discours ; celui-ci ne peut surgir du seul libre arbitre de son énonciateur, il doit se référer à des règles lui fournissant un blanc-seing. Austen et Madame d'Épinay mettent au cœur de leurs ouvrages les préliminaires à la formulation, et ce selon deux axes, la permissivité et la modalité. En d'autres termes, elles décomposent l'acte locutoire en deux étapes, la première consistant à se demander en vertu de quoi l'émission de la parole est autorisée, la seconde réfléchissant sur la forme de l'expression elle-même.

L'abandon des guides fournis par le roman de l'immuable interdit à nos deux femmes de lettres de parler au nom d'une cause, d'une autorité, qui aurait valeur de garant. En outre, ce renoncement place les écrivains devant un vide sémantique. Double obstacle à une prise de parole sûre de sa légitimité. Car, à l'inverse de toutes leurs consœurs qui parlaient toujours en vertu des pouvoirs conférés par des instances extérieures, Austen et Madame d'Épinay sont confrontées à l'éventualité d'une parole personnelle, centrée sur le moi promu émetteur à part

entière et en même temps créateur d'idées. Jamais les correspondants de *Julie ou la nouvelle Héloïse* ne se demandent s'ils sont habilités à tenir les propos qu'ils développent ; Evelina et Pamela n'hésitent jamais à prendre la plume pour exposer leur histoire ou leurs pensées. Les épistoliers de *Histoire de Madame de Montbrillant*, tout au moins le personnage principal, baignent, eux, dans les affres du doute préalable à l'écriture : le style fait l'objet de discussions sans fin, mais c'est surtout l'autorité dont dispose celui qui écrit qui est menacée de se dissiper dans le néant. Avant d'entreprendre son journal, Émilie expose ses angoisses :

> Je voudrais que vous sussiez tout ; mais indépendamment de ce que je ne sais par où commencer, il y a des choses que je voudrais que vous puissiez savoir sans que je vous les eusse dites. C'est une des raisons qui me font saisir avidement l'idée de faire un journal. Il me semble que je vous le laisserai plutôt lire, que je ne vous écrirai les choses qui y seront[1].

Si la première épine, qui concerne l'organisation du récit, est purement formelle, celles qui suivent relèvent de questionnements tout autant ontologiques que littéraires. L'écriture est ouvertement désignée comme la courroie de transmission d'une intimité vers une autre, et c'est précisément ce rôle de divulgateur qui crée le dilemme : entre le dévoilement d'une âme et l'exhibitionnisme, la frontière est ténue ; l'écriture porte en elle les signes de celui qui l'a créée, et Émilie sait pertinemment ce lien infrangible, qui la fait hésiter à propulser ainsi son âme vers l'extérieur. Écrire, c'est prendre la parole, lancer la communication, introduire l'individualité au sein du monde. C'est parler de soi et parler en son nom propre. À la fois exhibition de la personnalité et signature indélébile de l'individu, l'écriture est inconcevable désincarnée. Le journal apparaît comme un détournement commode, en ce qu'il est un monologue : ce discours qui n'est adressé qu'à soi, qui n'instaure pas de dialogue, préserve la fiction que l'intimité ne se révèle pas au grand jour, qu'elle demeure à l'intérieur d'un espace personnel où l'exhibition n'est pas de mise. L'effet pervers de ce type d'écrit est qu'il court le risque d'être accusé de solipsisme voire d'autisme, comme le remarque Émilie qui n'a jamais franchi le pas de crainte « qu'on ne me prît pour folle de m'écrire ainsi à moi-même »[2]. L'écriture porte l'empreinte de celui qui la produit, mais sa finalité est altruiste ; son centrage initial sur le moi doit s'effacer devant l'établissement d'un échange avec autrui. En somme, l'écriture porte en soi le double danger d'un gonflement orgueilleux et stérile du moi et d'un achèvement en pure vanité. Deux périls sont ainsi mis en évidence : le premier a trait au fait

---

[1] *Montbrillant*, p. 283.
[2] *Ibid*.

que l'écriture est une expression directe du moi, une prise de parole sans intermédiaire, le second concerne la gratuité d'un acte dont le moi est la seule instance de légitimation.

C'est cette double question qui ne cesse de préoccuper les deux auteures : non seulement elles sont amenées à prendre la parole de leur propre mouvement, sans protection extérieure, ce qui constitue une nouveauté dans une production féminine tenue par la bride de genres-guides, mais elle sont en outre plongées dans un champ sémantique dénué de toute référence antérieure, rendu à sa virginité première. Dépouillées de tout voile, nos femmes de lettres sont mises à nu par leur écriture même et par le désir qui en est au principe. Soi-même face à la prise de parole, soi-même face à la production d'idées, voilà la situation à laquelle elles sont confrontées[3]. Marilyn Butler remarque à ce sujet que les héroïnes de Maria Edgeworth, notamment Belinda, sont avant tout auditrices[4] ; ce caractère se retrouve chez de nombreuses héroïnes de l'époque. Cependant, même auprès de celles qui osent parler, la production du discours n'est pas le point nodal autour duquel s'articule l'analyse : Evelina ne parle guère en société, elle n'en sait pas moins s'exprimer à travers l'écriture, de même pour les héroïnes de Riccoboni[5]. On pourrait compléter la réflexion de Butler en ajoutant qu'avec Austen, l'écoute cède la première place à l'expression : l'héroïne n'est plus qualifiée avant tout par sa capacité à écouter, mais par son habileté à parler. C'est ce que remarque Laura Tracy, mais en limitant son commentaire à la seule Anne Elliot : « L'éveil d'Anne tient moins en réalité à sa sexualité renouvelée qu'à la saisie des mots, à la découverte d'une voix qu'elle reconnaît sienne et avec laquelle elle peut écrire une autobiographie au lieu de demeurer la chronique vivante des autres existences qu'elle croise. »[6]

Mais cet accent mis sur le discours aboutit-il à l'éclosion de nouveaux sujets et de manières de parler inédites ?

Un soupçon se présente concernant la capacité de ces deux auteures à nantir leur texte de conceptions nouvelles si l'on repense à la trivialité qui envahit leurs romans, comme si leur

---

[3] Rappelons une fois pour toutes que nous ne prétendons en aucune manière opposer Austen et Madame d'Épinay à l'ensemble de leurs prédécesseurs féminins, mais que la comparaison se limite aux praticiennes du roman de l'immuable ; il serait absurde de dire que Madame de La Fayette n'a pas été en butte au même problème.

[4] M. Butler, *op. cit.*, p. 145.

[5] Le cas est un peu particulier pour des romans comme *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, où le discours est le symbole de la folie du personnage, avant qu'une réforme radicale ne le transforme diamétralement. Arc-boutée sur un discours peuplé de réminiscences littéraires, l'héroïne du roman passe d'un coup à une expression inspirée de Samuel Johnson, symbole de sa guérison. Mais le retournement est si brusque qu'il ne laisse pas place à une réflexion sur le difficile enfantement de la parole ; il s'agit presque d'un tour de magie.

[6] Laura Tracy, *Catching the Drift. Authority, Gender, and Narrative Strategy in Fiction*, Londres, Rutgers University Press, 1988, p. 171 : « *Anne's awakening actually has less to do with her renewed sexuality than with a finding of words, the discovery of a voice she recognizes as her own and with which she can write an autobiography instead of remaining a living chronicle of the other lives she encounters.* »

quête de l'idée s'achevait sur un anéantissement et un retour volontariste derrière les barrières du dérisoire. Ne mettraient-elles pas en scène leur propre incapacité à formuler des thèses nouvelles ? Ne proclameraient-elles pas par ce biais l'inutilité de la prise de parole féminine ? Certes, il est possible de transiger sur cette vision en remarquant que les discours frivoles et niais sont moqués et ne sont le fait que de personnages grotesques (Mrs. Bennet, Lydia, Louisa Musgrove, Henriette de Bernon…), mais il a déjà été vu que la trivialité était un constituant à part entière de chacun des ouvrages et ne se pouvait donc réduire à un tour d'horizon des ridicules. L'étude des diverses manières dont les femmes prennent la parole mène à des conclusions intéressantes, en ce que les deux auteures semblent extrêmement attentives à toutes les nuances dans la prise en charge du langage par leurs personnages féminins ; le dérisoire n'est l'apanage que d'une catégorie et ne saurait résumer la richesse des situations d'élocution présentées par nos deux femmes de lettres.

1. Les locutrices austeniennes : trois actes locutoires discordants

Les commentateurs de l'œuvre d'Austen ont certes examiné le langage des principaux personnages, aussi bien masculins que féminins. Certains se sont concentrés sur les vices de forme, comme les défauts dans l'usage du vocabulaire, la malformation des phrases, l'emploi de figures stéréotypés ; d'autres ont étudié en particulier un personnage – Norman Page s'est longuement penché sur le langage de Lucy Steele dans *Sense and Sensibility* ; d'autres ont choisi des thèmes spécifiques comme la présence d'une sexualité voilée dans le dialogue. Tous ont remarqué l'extrême importance de la conversation dans tous les ouvrages. Mais aucun n'a analysé en détail les divergences entre discours masculins et féminins ; aucun ne s'est demandé si les positions des hommes et des femmes étaient équivalentes au début et à la fin des discussions, comme si aucune unité n'était décelable d'un roman à l'autre. La question d'une spécificité de la parole féminine n'a jamais été posée – bien plus, les héroïnes semblent toutes différentes dans leur manière de s'exprimer, le silence de Fanny n'étant même pas assimilable, selon Laura Tracy[7], à celui d'Anne : celui de Fanny est issu de son ingénuité, celui d'Anne de la connaissance qu'elle possède.

Pour Janis P. Stout, dans les ouvrages d'Austen, la volubilité d'un personnage renvoie immanquablement à un manque de contrôle de lui-même, et finalement à une stupidité ontologique : c'est l'équation *volubility = lack of control = foolishness*. À l'inverse, les

[7] *Ibid*.

protagonistes éclairés, tels Anne et Wentworth, « parviennent toujours à dire beaucoup en peu de mots »[8]. Selon Stout, la rebuffade que subit Miss Bates de la part d'Emma provient de sa logorrhée maladive, insupportable pour l'héroïne. Si cette définition semble juste après un rapide examen, des distinctions, précisions et nuances se font jour si l'on approfondit l'analyse.

La caractérisation des locuteurs est menée avec une particulière acuité par Austen, pour qui le dialogue fait l'objet d'un traitement extrêmement développé et parfaitement cohérent tout au long de ses six romans. Aussi, pour la commodité, l'analyse prendra-t-elle appui essentiellement sur les discours austeniens, avec des références incidentes à leurs équivalents chez Madame d'Épinay, aux particularités moins saillantes et moins remarquables mais recourant à des distinctions analogues.

Les discours féminins austeniens, au premier abord, frappent par leurs longueurs très variables en fonction de la locutrice : face au quasi mutisme de Fanny, Mary Crawford laisse sa voix naviguer sur de longues périodes, sans se soucier par ailleurs d'une éventuelle lassitude de ses auditeurs ; la logorrhée maladive de Miss Bates réduit Emma au silence ; Elinor Dashwood laisse ses connaissances de Barton Park passer en revue les nouvelles les plus inintéressantes du voisinage. Au lieu d'exposer un échange continu de voix s'enchaînant harmonieusement les unes aux autres, la communication telle qu'Austen la donne à entendre engendre un système polyphonique inégalitaire où la domination d'une voix sur les autres s'impose avec évidence ; l'orchestre social privilégie certaines voix à qui sont accordés de longs moments de monologues et par rapport auxquelles les autres intervenants sont réduits au rôle de simple contrepoint, voire de faire-valoir : l'entourage de Lady Catherine ne prend la parole que pour offrir au personnage central des occasions de s'exprimer, Mrs. Elton utilise les rares interventions extérieures au profit du déploiement de son propre discours. Le discours ne prend donc absolument pas la forme d'un *legato*, mais au contraire résulte d'une flagrante division de l'espace d'élocution entre deux types inverses dont l'inadéquation est ressassée. Logorrhée et mutisme ou du moins discrétion apparaissent donc comme deux motifs inverses qui gouvernent le discours féminin chez Austen, et leur mise en miroir apporte à nombre de passages leur mouvement et leurs enjeux dramatiques. Car Austen ne se limite pas à une mise en rapport formelle de ces deux pans d'élocution, elle traque les systèmes de valeurs et les conceptions antagonistes du monde auxquels ils renvoient.

---

[8] Janis P. Stout, *Strategies of Reticence. Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Joan Didion*, Charlottesville-Londres, University Press of Virginia, 1990, p. 27 : « *The worthy people of Austen's world, the Annes and the Wentworths of her fiction, always manage to communicate much in little.* »

a. De la faconde au mutisme : les enveloppes du moi

Les locutrices logorrhéiques

Austen propose trois distinctions principales. Un premier groupe de personnages peut être réuni sous l'appellation de groupe de la logorrhée ; on y retrouve des personnes telles que Miss Bates (*Emma*), Mrs. Bennet et sa fille Lydia (*Pride and Prejudice*), Mrs. Jennings (*Sense and Sensibility*). Cet ensemble a un rapport externe avec sa parole, en ce qu'il ne s'agit pas pour ses composants de s'exhiber dans leur discours, mais de traiter exhaustivement du monde, de ne laisser aucune ombre s'immiscer dans leur prise en compte du réel, quitte à en niveler les strates, à plonger les variations du monde dans une monotonie absolue due à l'abandon de toute hiérarchie. Lydia ne se rend pas compte qu'au milieu de ses remarques vestimentaires, elle délivre des informations capitales sur un personnage, et qu'au milieu d'histoires divertissantes elle traite de sujets dramatiques pour ses interlocuteurs[9]. Miss Bates ne s'aperçoit pas qu'elle fait se côtoyer dans ses interminables tirades des remarques sans importance avec des révélations d'un puissant intérêt romanesque : ses élucubrations sur les lunettes de sa mère, qui reviennent périodiquement dans l'histoire[10], voisinent avec des histoires qui contribuent à relancer l'intérêt dramatique du roman – elle fait par exemple allusion aux rapports entre Jane et Mr. Dixon, éveillant l'imagination soupçonneuse d'Emma et la conduisant vers une nouvelle erreur d'interprétation[11] ; de même, elle ne conçoit pas que son discours lui confère des identités antinomiques, alternant entre burlesque et pathétique selon qu'y est rendu visible la bêtise d'une vieille fille obsessionnelle ou le désespoir d'une vie ratée. C'est ainsi que la première conversation rapportée entre Miss Bates et Emma est tout à la fois humoristique et tragique : la description d'une volubilité immarcescible se prête à un ton comique, de même que les sujets brassés par Miss Bates et l'ampleur démesurée qu'elle leur donne – toute la discussion tourne autour d'un seul événement, la réception d'une lettre de Jane, qui donne lieu à une chaîne ininterrompue de ramifications. Mais s'entremêlent des remarques dérisoires tant leur portée est restreinte et anecdotique et des épanchements à

---

[9] Cf. les retrouvailles entre les cinq sœurs Bennet (chapitre 39) : Lydia se répand en bavardages sur son dernier achat, un chapeau, avant d'annoncer la rupture des fiançailles entre Wickham et Mary King ; elle poursuit en parlant de flirts et de mariage, rappelant explicitement à Elizabeth le douloureux épisode Collins et à Jane l'échec de sa relation avec Bingley, qui la menace de mourir « vieille fille » (*R1*, p. 440-443 ; *PP*, p. 205-210).

[10] Voir par exemple *E*, p. 158 et p. 239-241 ; *R1*, p. 683 et p. 750-751.

[11] *R1*, p. 685 : « L'esprit subtil d'Emma conçut à ce moment-là un soupçon des plus excitants concernant Mr. Dixon, Jane Fairfax et le fait que cette dernière ne se rendît point en Irlande. » ; *E*, p. 160 : « *At this moment, an ingenious and animating suspicion entering Emma's brain with regard to Jane Fairfax, this charming Mr. Dixon, and the not going to Ireland (…)* ».

première vue monomaniaques mais qui révèlent un vide intérieur inconscient et la tristesse d'une existence misérable : la cécité et la surdité de Mrs. Bates, longuement abordées, la faiblesse chronique de Jane, renvoient aux tracas de la pauvreté, tandis que les références à l'absence prolongée de Jane et les précisions millimétrées quant à son retour prochain suggèrent la monotonie d'une existence désertique et solitaire. L'ensemble du verbiage de Miss Bates, sous son aspect purement anecdotique, recouvre une seconde couche dont la locutrice n'a pas conscience, et qui révèle les tourments d'une personnalité contrainte de se déporter sur autrui pour combler un vide intérieur qu'elle ne perçoit pas d'elle-même. Le discours cache entièrement la vacuité de l'être : de même, dans une conversation ultérieure, un volumineux développement sur des pommes offertes par Knightley à Miss Bates et à Jane suggère l'indigence de ces femmes obligées de profiter de la charité d'autrui[12] ; encore une fois, la locutrice ne repère pas cette signification cachée, elle se laisse porter par sa prolixité sans être attentive aux sous-entendus de ces épanchements continuels[13].

Ce premier groupe a une relation évanescente au langage, qu'il laisse envahir sa parole sans le neutraliser et sans y projeter une image définie du moi : seul compte l'étalage ininterrompu d'une parole toute-puissante. En un sens, cette relation au langage constate une fois de plus l'absence de maîtrise du moi féminin sur le discours, car le lien s'y retourne : celle qui parle se soumet au diktat d'une parole pléthorique, elle ne subordonne pas celle-ci à un plan concerté, au contraire se laisse entraîner par la séduction d'une expression effrénée : la loi de la juxtaposition anarchique régit une rhétorique exubérante et incontrôlée. La locutrice n'apparaît dans son discours que comme véhicule, non comme émettrice active d'une parole personnelle. Il n'est que de voir la syntaxe employée par Miss Bates, qui témoigne de l'absence de tout contrôle, de toute formalisation de son discours par la locutrice : les liens logiques sont absents, le discours progresse par empilement et brusques changements de direction à la faveur d'une association d'idées parfois née d'un seul mot (« lunettes », « pommes au four », « écriture »…) ; mais cette rhétorique du coq-à-l'âne est paradoxalement couplée à une forte propension à la répétition qui incarne la tendance obsessionnelle du discours : Emma est perpétuellement qualifiée de « si bonne » (« *kind* »), les gens sont tous indifféremment « aimables » (« *obliging* », terme qui revient au moins une

---

[12] *R1*, p. 750-753 ; *E*, p. 240-242.

[13] Austen explicite cette inconscience de son discours par la locutrice dans *NA*, à propos de Mrs. Allen, qui, si elle n'est pas logorrhéique, a le même rapport au langage que Miss Bates : Mrs. Allen, « étant donné le vide de son esprit et son incapacité à penser, ne parlait jamais beaucoup mais ne pouvait jamais non plus rester tout à fait silencieuse. » (*R2*, p. 51 ; *NA*, p. 50-51 : « *Mrs. Allen, whose vacancy of mind, and incapacity of thiniking were such, that as she never talked a great deal, so she could never be entirely silent* »).

vingtaine de fois dans la bouche de Miss Bates), l'arrivée de Jane entraîne la répétition par trois fois d'une même date, « vendredi ou samedi »… L'apogée de cette négligence syntaxique est atteint dans une déstructuration du discours, livré par bribes et proche de l'inintelligibilité ; les phrases sont incomplètes, amputées de leur début ou dépourvues de verbe :

> I hope you are quite well. Very happy to hear it. So afraid you might have a headache ! – seeing you pass by so often, and knowing how much trouble you must have. Delighted to hear it indeed. Ah ! dear Mrs. Elton, so obliged to you for the carriage ! – excellent time. – Jane and I quite ready. Did not keep the horses a moment. Most comfortable carriage[14].

L'abondance des tirets témoigne d'une parole hachée et insouciante de sa continuité ; l'absence de verbe ou de sujet reflète l'acharnement à l'exhaustivité au prix de la rectitude du langage et la fièvre où la locutrice est plongée dans son emportement, dans l'oubli d'elle-même et de la nécessaire communicabilité dont doit faire preuve un discours. Miss Bates résume elle-même son rapport à la parole lorsqu'elle avoue avoir perdu le fil de son histoire (« De qui parlais-je ? (…) Je crois que je ne parviens pas à me souvenir de ce dont je parlais… »[15], dit-elle étonnée, mettant en scène dans sa propre bouche son incapacité à maîtriser son discours), puis quand elle signale involontairement le manque d'adhésion entre son esprit et sa volubilité : « (…) je voulais que Jane ignorât des détails aussi gênants mais je lui en ai malheureusement parlé sans m'en rendre compte. »[16], conclut-elle, signant définitivement le dépassement de sa pensée par son bavardage débridé ; une semblable et tout aussi éphémère illumination se produit plus avant dans le roman autour d'un secret gardé ou trahi, et reflète les contradictions de Miss Bates dans son rapport à l'élocution :

> I never mentioned it to a soul that I know of. At the same time, I will not positively answer for my having never dropt a hint, because I know I do sometimes pop out a thing before I am aware. I am a talker, you know ; I am rather a talker ; and now and then I have let a thing escape me which I should not[17].

---

[14] *E*, p. 330 ; *R1*, p. 821. Notre traduction : « J'espère que vous allez bien. Très heureuse de l'apprendre. Si peur que vous n'eussiez la migraine ! Vous voir passer si souvent, savoir que vous êtes confrontée à tant de problèmes… Vraiment, ravie de l'apprendre. Ah ! chère Mrs. Elton, je vous suis si obligée pour la voiture ! Parfaitement à l'heure, Jane et moi toutes prêtes, les chevaux pas retenus un instant, une voiture si confortable… »

[15] *R1*, p. 751 ; *E*, p. 240 : « *What was I talking of ? (…) I declare I cannot recollect what I was talking of.* »

[16] *R1*, p. 753 ; *E*, p. 242 : « *I wanted to keep it from Jane's knowledge ; but unluckily, I had mentioned it before I was aware.* »

[17] *E*, p. 355 ; *R1*, p. 841-842 : « (…) je n'en ai parlé à personne. D'un autre côté, je ne jurerais pas n'y avoir jamais fait allusion car je sais qu'il m'arrive de parler à tort et à travers. Je suis bavarde, vous savez, oui, assez bavarde, et j'en viens parfois à laisser échapper ce que je devrais taire. »

Miss Bates met ici en évidence son incapacité à connaître son rapport avec ce qu'elle dit, la distance qui existe entre sa volonté et l'expression effective dans laquelle elle perd pied. Le discours de Miss Bates n'est pas le résultat d'une entreprise rationnelle et intellectuelle, il est une excroissance aberrante de la personnalité doué de sa vie propre et rétif à toute emprise.

Les discours d'Isabella Thorpe reflètent exactement le même relâchement syntaxique, la même absence de coordination entre ses parties, reflet de l'absence de logique dans le déploiement de la parole[18], la même négligence vis-à-vis de la cohérence, la même propension au ressassement de thèmes-clefs (la critique de l'égocentrisme masculin est l'un d'eux, Isabella s'arrogeant le droit de renverser le rapport social qui envisage la femme comme soumise à la volonté des hommes), le même attachement à des mots obsessifs (comme le terme « *amazingly* », omniprésent), et le même passage extrêmement rapide, dépourvu de toute transition, d'une idée à l'autre, ajoutant à cette confusion la caractéristique de mêler le trivial au capital, notamment dans sa dernière lettre où la rupture avec James Morland côtoie la description des magasins de vêtements de Bath[19]. Le pouvoir attractif du langage flamboie dans des phrases où l'hyperbole règne en maîtresse[20]. Comme Miss Bates, Isabella laisse les mots agir à sa place.

Ce qui marque chacun de ses discours est l'absence de conscience qu'il a de lui-même, la présence en trompe-l'œil du locuteur dans son propos – la récurrence des « *aware* » niés dans la bouche de Miss Bates met l'accent sur ce défaut de vigilance. La logorrhée entraîne le locuteur dans son abondance sans lui offrir la possibilité de garder une assise dans son discours, de se rendre compte de ce qu'il dit effectivement[21]. En cela, elle représente une entité exogène, comme déconnectée de celui qui l'émet. L'individu est recouvert par la puissance de son verbiage et se laisse déposséder de sa parole ; le rapport de réciprocité censé exister entre un locuteur et son expression s'évanouit : en effet, le chaos d'une parole pléthorique détruit la puissance créatrice à l'œuvre dans tout discours ; le locuteur perd pied dans sa propre loquacité, s'y immerge sans façonner une parole personnelle. Le choix de l'expression, nécessaire pour que l'on puisse parler de discours personnel, s'efface derrière la

---

[18] Cf. notamment *NA*, p. 124-125 ; *R2*, p. 110.
[19] *NA*, p. 205-207 ; *R2*, p. 176-178.
[20] Pour un exemple parmi bien d'autres, cf. *NA*, p. 60-61 (*R2*, p. 59-60) où l'on rencontre pêle-mêle superlatifs, pléthore d'adverbes marquant l'outrance, exclamatives…
[21] Austen tire de cette inconscience de puissants effets comiques qui naissent du décalage entre contenu du discours et point de vue du locuteur sur celui-ci ; ainsi, Mrs. Jennings, après de longues tirades sur le désespoir de Marianne abandonnée et la perversité de Willoughby, se vante de sa discrétion et critique le bavardage excessif : « Pour ma part, je pense que le moins qu'on puisse dire sur ce sujet-là est le mieux, c'est d'autant plus vite enterré et oublié. Et quel bien cela peut-il faire d'y revenir toujours ? » (*R1*, p. 152 ; *SS*, p. 187-188 : « *For my part, I think the less that is said about such things, the better, the sooner 'tis blown over and forgot. And what good does talking ever do you know ?* »).

frénésie de l'exhaustivité ; cette perte de la faculté créatrice retire au locuteur toute mainmise sur sa parole, qui de fait s'affranchit de son origine. Le locuteur n'est pas inclus dans sa parole, celle-ci se désolidarise de lui pour former une réalité autonome, mise à distance et rendue à la neutralité. Ce mécanisme de désincarnation s'accorde d'ailleurs avec un processus de typification, les représentants de ce premier groupe renvoyant à des figures clichéiques du roman de l'immuable : Mrs. Bennet rejoint les mères marieuses si fréquentes dans ce genre littéraire, Miss Bates la catégorie des vieilles filles parasites, Lydia celle des filles sensuelles et superficielles. Cousine de cette dernière, Madame de Grangé dans le roman de Madame d'Épinay empile elle aussi les tirades dépourvues d'intérêt, faisant de la parole un accessoire superflu, employé sans retenue, et qui dépouille le locuteur de toute personnalité : Madame de Grangé est finalement comparée à un « singe » dépourvu d'esprit et de grâce[22] ; les discours du personnage sont d'ailleurs presque exclusivement centrés autour d'objets inanimés (« tabouret », « sac à ouvrage », « tabatière d'or », « lit », « sonnette », « fauteuil », « soupe »[23], en sont quelques échantillons) comme si la locutrice marquait dans les sujets qu'elle aborde sa propre déshumanisation. Une telle parole automatisée ne peut en aucun cas représenter une solution au problème d'expression féminin, puisque la locutrice y renonce à tous ses attributs, y subit un dépouillement ontologique.

Les locutrices mutiques

À ce premier ensemble on pourrait rattacher un sous-groupe qui en constituerait l'exact inverse, celui des personnages mutiques. Composée d'insuffisamment de personnages – ou de protagonistes extrêmement secondaires comme Miss Darcy – pour fonder un groupe à part entière, cette formation est cependant notable en ce qu'elle aussi renonce à toute expression du moi, mais cette fois-ci par le silence et non la logorrhée, par le refus de l'extériorisation, du passage de l'individu au-delà des bornes de sa propre conscience. Il est donc constitué d'unités recroquevillées sur elles-mêmes et inaccessibles à l'analyse. Jane Fairfax en est l'exemple principal, qui demeure une énigme du fait de son silence obstiné qu'Emma ne manque pas de remarquer :

---

[22] *Montbrillant*, p. 109.
[23] *Ibid.*, p. 108-111.

> Cette demoiselle s'était montrée par ailleurs, et c'était là le pire, si froide et si réservée ! Impossible de connaître ses véritables pensées ! Drapée dans son manteau de politesse, elle paraissait résolue à ne pas prendre le moindre risque et cette méfiance était aussi intolérable que suspecte[24].

La « réserve » est le terme qui revient le plus fréquemment pour qualifier la conduite de Jane, mais ce qu'il importe de relever est le fait que cette conduite est toujours vue comme un acte volontaire, décidé, réfléchi, non comme une pure caractéristique psychologique. La résolution de ne pas se livrer est consciente ; ce n'est pas le discours qui en l'occurrence vient recouvrir l'expression du moi, c'est la projection de celle-ci dans l'environnement extérieur qui est retenue ; il s'agit d'une proscription volontaire. De tels personnages obstruent leur intimité et la recouvrent sous des convenances dépersonnalisantes, oblitèrent leurs pensées au profit d'une présence au monde désengagée. Leur but est d'effacer leur identité, de ne laisser subsister que des formes abstraites censées représenter l'individu, mais qui en réalité le vident de toute substance ; c'est la même attitude que l'on remarque chez Madame de Gondrecourt, obsédée par la nécessité de la discrétion et de l'effacement. Si l'attitude de Jane est vue comme l'effet d'une « prudence » qui témoignerait d'une compréhension de la posture complexe des femmes en société, invitées à prendre la parole mais soumises en définitive à la voix masculine, l'inertie de Lady Bertram est en revanche synonyme d'une indolence et d'une passivité absolues, du bâillonnement de toute activité intérieure au profit d'une existence végétative et assise sur la contingence ; Lady Bertram s'en tient au stade pré-réflexif, son attitude est le résultat d'une assomption de l'impuissance féminine, non seulement au niveau de l'action, mais aussi en ce qui concerne l'affectivité et le raisonnement. Le mutisme de ce personnage est la conséquence d'une absence de toute conscience personnelle. Il n'en reste pas moins que le résultat est le même : le moi disparaît antérieurement au discours, qui de ce fait s'apparente, dans ses brèves apparitions, à une récitation et non à l'expression d'un individu.

---

[24] *R1*, p. 692-693 ; *E*, p. 170 : « *She was, besides, which was the worst of all, so cold, so cautious ! There was no getting at her real opinion. Wrapt up in a cloak of politeness, she seemed determined to hazard nothing. She was disgustingly, was suspiciously reserved.* » Le refus de Jane de donner son avis constitue l'essentiel de ce passage, qui s'achève par des questions insistantes d'Emma auxquelles Jane répond en invoquant la *doxa*, l'opinion commune, en refusant de dire « je ». Peu après, Emma soulignera de manière humoristique la différence entre leurs rapports à la parole, en mettant en relief son désir d'accéder au moi et la résistance opiniâtre que lui oppose Jane (*R1*, p. 695 ; *E*, p. 173).

b. Les discours centripètes ou l'expansion anarchique du moi

Le paradoxe d'une parole égocentrique sourde à elle-même

Le deuxième groupe de locutrices austeniennes concerne les femmes dont la confiance en la valeur et en la nécessité de leur parole est totale. S'y côtoient Mary Crawford, Mrs. Norris, Marianne, Emma, Mrs. Elton ou Mary Bennet ; on y trouve aussi Isabella, preuve que la perméabilité entre les groupes proscrit toute vision rigide des catégorisations austeniennes. Le point commun de cet ensemble est son absence de doute quant au bien-fondé de ses performances oratoires, ainsi que le besoin de mettre le moi au centre de la parole – là où le premier groupe oubliait le moi sous l'emballement oral, sous la prise de pouvoir d'une parole dépourvue de référent incarné. Le discours de ce second ensemble est puissamment incarné, il est même sous la domination exclusive du moi. L'important pour toutes ces locutrices est d'affirmer leurs prérogatives et d'asseoir leur autorité par et sur leur discours. À la fois instrument de pouvoir et manière de faire rayonner la personnalité de celle qui s'exprime, la parole ainsi conçue est assertive et égocentrique – elle n'est en revanche nullement enfermée dans le solipsisme, son but étant de projeter sous les yeux du monde une personnalité et d'en marteler la vigueur ; elle n'est donc pas assimilable à l'expression d'une Émilie de Montbrillant, qui formule son moi dans la solitude de peur de le rendre trop voyant. Une telle parole suppose une assurance dans les facultés du moi : non seulement celui-ci est perçu comme une réalité compacte susceptible de faire l'objet d'une formulation orale, mais il est également vu comme une force vive capable d'agir sur l'extérieur voire de le modeler à son image. De fait, toutes les représentantes de ce groupe partagent le rêve d'une parole performative ; le cas extrême en est Emma, dont le vœu le plus cher est de transformer le réel au gré de sa parole ; Knightley a beau remarquer qu'elle n'a fourni aucun effort (« *endeavour* ») dans le mariage de Mr. et Mrs. Weston, elle lui réplique que « mille petits encouragements » (« *many little encouragements* »)[25] de sa part ont abouti naturellement au résultat final ; l'effort n'est pas nécessaire à partir du moment où la confiance dans l'efficacité du dire est absolue.

L'implication du moi dans ce type de discours est permanente et doit être rendue manifeste : on est à l'opposé d'une parole sans corps – ce qui explique que plusieurs des

[25] *R1*, p. 564 ; *E*, p. 8-9.

tenantes de ce groupe s'expriment de manière fortement érotisée, au premier chef Mary Crawford, mais aussi Marianne et Emma. On retrouve dans cette manière de parler les deux caractéristiques mises en évidence par Émilie à propos de l'écriture : un discours est le signe d'un individu et il repose sur l'extériorisation. Mais, à la différence de l'héroïne de Madame d'Épinay, Mary et Emma adhèrent à ces nécessités et en tirent profit. Un dialogue entre Fanny et Mary met en évidence ce constat : alors que la première procède à un éloge de la nature dépouillé de toute référence au moi et cherche à s'élever au-dessus de la subjectivité pour brosser une image glorieuse de ce qui l'entoure, la seconde n'éprouve que mépris pour ce procédé dans lequel l'individu recule à l'arrière-plan ; de la sorte, sa stratégie va consister à replacer le moi au centre de la conversation, en comparant son état d'esprit à celui du Doge de la cour de Louis XIV, ce qui lui permet de réintroduire l'opinion dans son discours et de quitter le terrain des universaux pour celui du circonstanciel, dans lequel le moi a la primauté. Les verbes assertifs à la première personne apparaissent (« *declare* »), puis vient l'aveu de l'inintérêt éprouvé devant un endroit d'où le moi est absent, comme il est dit aussitôt : « j'affirme que je ne vois rien de merveilleux dans ce bosquet, sinon que je m'y trouve »[26]. La discussion est réorientée dans la direction souhaitée par Mary, puisque Fanny lui emboîte le pas et lui pose des questions personnelles, avant d'être forcée au silence (« *Fanny was silent.* »[27]) en raison du flux de paroles venu de son interlocutrice ; alors que Fanny menait le début du dialogue, l'emprise progressive d'une parole assurée de son ascendant se développe et envahit le texte : la discussion s'achève par une longue tirade de Mary glosant sur ses plaisirs et envies. De même, la seule excuse de Mary à Fanny dont elle a emprunté longuement la monture est son « égoïsme » (« *selfishness* »)[28], l'incapacité où elle est de concevoir d'autre priorité que son propre caprice : dans une merveilleuse tautologie, Mary exprime le caractère absolu de son moi, et tout son discours est le rayonnement de cette certitude[29].

Une semblable caractérisation du discours signifie avant tout une inattention profonde à l'environnement dans lequel se situe celle qui parle : le moi devient autosuffisant, n'a plus

---

[26] *R2*, p. 388 ; *MP*, p. 214 : « *I (…) may declare that I see no wonder in this shrubbery equal to seeing myself in it.* »
[27] *MP*, p. 215.
[28] *R2*, p. 266 ; *MP*, p. 70.
[29] Il nous est impossible d'accepter l'idée de D. A. Miller (*Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 32) selon laquelle le discours de Mary ne possède aucun point d'ancrage et de ce fait « *does not mean what it says, or say what it means.* » (« ne signifie pas ce qu'il dit, ni ne dit ce qu'il signifie »). C'est le moi de la locutrice qui constitue la référence absolue et communique son sens à la parole ; Mary dit toujours ce qu'elle veut dire, car elle est à elle-même son propre vecteur de signification.

besoin de trouver ailleurs qu'en lui-même la justification de son existence. De tels discours font passer le plaisir de la parole avant celui de la conversation : dire n'est pas répondre. Il y a chez de nombreux personnages féminins austeniens une conception inéquitable de la parole qui en fait un pur moyen d'expression du moi et néglige absolument la réciprocité que le terme implique ; au lieu d'être vue comme la passerelle indispensable à l'échange, elle est employée à sens unique, sans retour attendu. Cette parole reflet du seul locuteur contribue à vicier l'entente sociale : les personnages qui la pratiquent détournent l'expression à des fins personnelles, trahissant la notion d'échange au profit d'une expression sans limite du moi. La pratique du dialogue est pervertie par sa confusion savamment entretenue avec un monologue infini : tout en respectant les formes extérieures de la conversation – Mrs. Elton fait régulièrement référence à son vis-à-vis comme rappel périodique de la situation d'échange, au moment où seule sa propre parole occupe le terrain – de tels personnages dégradent les valeurs communes à la société en y introduisant des considérations uniquement personnelles dans lesquelles autrui n'a pas sa place.

Cela est mis en évidence lors de la première rencontre entre Emma et Mrs. Elton[30] : tandis qu'Emma la plupart du temps se tait ou se contente de réagir en une courte phrase aux propos de la nouvelle mariée, Mrs. Elton prend en charge la totalité de l'échange qui se voit rapidement réduit à un monologue, mais d'un genre particulier puisque créateur d'un univers propre, sans lien avec le contexte dans lequel il est énoncé. L'ensemble du discours de Mrs. Elton progresse vers un oubli complet des circonstances immédiates au profit de la construction d'un système de références autonome qui n'a de sens que pour la locutrice. Austen traduit ce détachement graduel par plusieurs figures complémentaires. La première parole rapportée est à cet égard significative : il s'agit de cinq mots au style direct à l'intérieur d'une phrase prononcée par le narrateur à la troisième personne ; « *The very first subject after being seated was Maple Grove, 'My brother Mr. Suckling's seat' – a comparison of Hartfield and Maple Grove.* »[31] : l'irruption soudaine et presque asyntaxique de ce commentaire de Mrs. Elton met en relief l'obsession de celle-ci pour son ancienne résidence, l'omniprésence des possessifs dans le discours ainsi que celle de noms propres aux allures d'*hapax*, qui interviennent pour la seule fois dans l'œuvre et désorientent l'auditoire plus qu'ils ne le renseignent. Dans cette simple phrase, Austen montre déjà la façon dont Maple Grove va emplir à ras bord le discours de Mrs. Elton, comme le suggère la formule d'insistance « *very*

---

[30] *R1*, p. 777-786 ; *E*, p. 274-284.
[31] *E*, p. 276 ; *R1*, p. 780 : « À peine installée, Mrs. Elton se mit à parler de Maple Grove, "le château de son beau-frère, Mr. Suckling", pour le comparer à Hartfield. »

first » et comme le confirme la correction qui clôt l'énoncé, où Hartfield apparaît en annexe, subordonné à la toute-puissance de Maple Grove. Mais est indiqué en même temps le caractère incompréhensible de ce sujet pour l'auditeur, puisqu'il est introduit par la mention d'un nouveau personnage supposé connu alors que son nom, « *Mr. Suckling* », lui confère sa seule consistance dans le récit, et que l'incongruité de son apparition est soulignée par la présence des possessifs à la première personne, déplacés dans une phrase à la troisième personne, surgissant dans le cours du récit avec la même incohérence que le nom propre jusque-là inconnu. Dès sa première intervention, Mrs. Elton est marquée par l'étrangeté, l'incapacité à se fondre dans l'univers qui régit la société de Hartfield : elle juxtapose deux mondes sans lien et élimine l'un au profit de l'autre dans une orgie dévoratrice que la suite de la scène ne fait que réaffirmer.

En effet, Mrs. Elton poursuit son discours par une énumération censée décrire dans sa totalité Maple Grove, la comparaison avec Hartfield faisant office de simple béquille du discours, noyée sous les termes marquant la ressemblance et qui ont tous Maple Grove pour objet principal : « *Very like Maple Grove indeed !* »[32] précède « *That room was the very shape and size of the morning-room at Maple Grove ; her sister's favourite room* »[33] et est repris par « *So extremely like Maple Grove !* »[34]. La comparaison avec Hartfield n'a pour but que la description itérative de Maple Grove, qui, revenant comme un mot-clef tout au long du discours, en est promu seul et unique objet, et est comme décortiqué au travers des différentes parties qui le composent – on passe du « petit salon » (« *morning-room* ») à l'« escalier » (« *staircase* ») puis au « parc » (« *grounds* ») que viennent préciser « lauriers » (« *laurels* »), « pelouse » (« *lawn* ») et « arbre magnifique » (« *a fine large tree* »)[35], cette énumération mettant l'accent sur des mots qui ne renvoient à aucune réalité identifiable. La description prend donc la forme d'une profusion incontrôlée, d'un déluge de termes sans contenu et de ce fait incompréhensibles.

Cette primeur accordée aux mots au détriment du sens se poursuit avec l'apparition de la « calèche » (« *barouche-landau* »)[36], nouveau motif en rapport avec la vie à Maple Grove

---

[32] *E*, p. 276 ; *R1*, p. 780 : « Cela ressemble beaucoup à Maple Grove ».
[33] *E*, p. 276-277 ; *R1*, p. 780 : « Ce salon avait exactement la même forme et les mêmes dimensions que le petit salon de Maple Grove, pièce favorite de sa sœur. » On retrouve ici le principe de la mention éphémère d'un personnage inconnu, de nouveau en situation de complément de nom donc subordonné à la description de la chose inanimée, ce qui renforce le caractère saugrenu d'un discours qui ne joue pas sur un patrimoine commun mais sur des images personnelles qui n'ont de signification que pour la locutrice.
[34] « Oui, cela ressemble tellement à Maple Grove (…) » (*Ibid.*).
[35] *R1*, p. 780 ; *E*, p. 276-277.
[36] *R1*, p. 781 ; *E*, p. 278.

et qui est mentionné trois fois en un seul paragraphe. Le discours progresse par bonds d'un motif à l'autre, régi par le plaisir de prononcer un mot : la logique est interne à l'esprit de la locutrice, elle ne trouve pas sa justification en dehors de lui, par la référence à des réalités connues, mais par une construction en vagues successives, la mention d'un motif entraînant celle d'un autre en une véritable orgie lexicale ; cela est corroboré par le motif suivant, « Bath », ville décrite non pas objectivement mais comme une figure dénuée de substance, considérée dans la seule perspective égocentrique que lui donne Mrs. Elton (« *my Bath life* »).Cette technique atteint son point culminant dans la suite du monologue qui donne lieu à une série de noms propres dépourvus de toute incarnation : « Selina », « Augusta », « Mrs. Partridge », puis « Mrs. Jefferey, née Clara Partridge » (« *Mrs. Jeffereys – Clara Partridge, that was –* ») et « les deux demoiselles Milman, présentement Mrs. Bird et Mrs. Cooper » (« *the two Milmans, now Mrs. Bird and Mrs. James Cooper* »)[37] ; tous ces noms dont les précisions matrimoniales renforcent la confusion au lieu de la réduire ne sont évoqués que pour jouir de l'ivresse de la dénomination, sorte de plaisir purement poétique, déconnecté de toute réalité extra-linguistique. Finalement, Mrs. Elton dit elle-même ce que tout son discours met en lumière, à savoir qu'elle n'a nul besoin d'autrui, de l'extérieur, étant capable de produire un discours replié sur lui-même, créateur de son propre contenu grâce à des ressources internes. La parole de Mrs. Elton ne nécessite nulle contextualisation, nulle référence autre que l'univers qu'elle forge grâce au vampirisme de son langage qui subordonne le sens à la jouissance d'un moi en pleine expansion. Alors que le début de la conversation faisait encore apparaître Hartfield comme une béquille commode, la fin évince toute source dont l'origine est externe au discours lui-même, comme le montre la présence de plus en plus envahissante des « *I* » – apparaissant jusqu'à trois reprises dans une même courte phrase – « *me* » et « *myself* », qui referment la parole sur celle qui la profère. À travers une telle manière de concevoir la discussion, Jane Austen met en relief l'oubli du monde extérieur induit par un discours dévorateur et ivre de lui-même.

Dans ce second groupe, le discours apparaît avant tout comme un ornement de soi, c'est-à-dire comme un artifice rhétorique, la manière de parer le moi d'atours avantageux. Il est au service de celui qui s'exprime, il ne sert pas à mettre en contact par l'entremise d'un jeu de communication, mais à illuminer la personne de la locutrice. Cette comparaison du discours avec un bel habit permet à Austen d'en montrer l'absence de profondeur : loin de renvoyer à l'intimité d'un être, la parole reste en surface et refuse de s'immerger dans la

---

[37] *R1,* p. 784 ; *E,* p. 281-282.

complexité de l'analyse. Elle ne constitue pas un examen de soi mais un recouvrement ; au lieu de détailler une intériorité, elle exhibe une enveloppe vide. Cette fonction décoratrice dénonce l'inutilité de toutes ces prises de parole ainsi que leur caractère trompeur : se faisant passer pour l'expression fidèle d'un esprit, elles n'en sont en réalité qu'une parure extérieure. Mary Bennet empilant les maximes ne s'intéresse pas à la délivrance d'une vérité sur le monde, elle agrémente sa personnalité d'un pseudo-intellectualisme jugé flatteur ; Emma flirtant avec Frank ne parle pas par amour mais pour le plaisir d'être admirée et courtisée[38] : dans les deux cas, la fonction ornementale prime sur la représentation de soi-même et sur le rapport à la réalité.

Ne réduisons cependant pas de tels discours à l'étroitesse d'une subjectivité repliée sur sa seule opinion. La parole ici étudiée n'est pas nécessairement individualiste, elle est apte à se projeter dans le monde des idées. Mais l'expression de réflexions intellectuelles en lien avec l'universel n'a pour justification que le retour constant au moi, formant de ce fait une tautologie dont le locuteur est le point de départ et le point d'arrivée. L'abstraction qui caractérise ce type de discours s'incarne paradoxalement dans une personnalité particulière. Qu'il y ait là une profonde contradiction entre singularité et généralité ne trouble pas l'énergie des locutrices qui se conçoivent dans une position de surplomb vis-à-vis de l'ensemble du monde qui les entoure. Emma formule des critiques sur les fermiers, non pas en raison d'une critique sociale, mais par simple manque d'intérêt à leur égard : nulle réflexion sociale dans cette tirade, la simple expression d'un moi clos sur ses goûts ; de même, dans son désir d'élever Harriet au-dessus de son milieu naturel, Emma professe des idées sur le mariage et sur les rapports de classes qui n'ont de valeur que par rapport à son objectif singulier : selon elle, un homme ne doit pas se marier avant avoir fait fortune, et deux couches sociales inégales ne doivent pas s'associer. Ces idées ne sont émises que dans le but de détourner Harriet d'un possible mariage avec le fermier Robert Martin afin de l'attirer vers la bourgeoisie en la personne de Mr. Elton ; elles ne correspondent pas à des réflexions plus larges, comme le confirmera l'issue du roman, où Emma conduit elle-même Harriet à l'autel lors de son mariage avec le même Martin, n'hésitant pas à renier ses déclarations premières[39].

Une fois encore, la fusion entre le moi et le discours est inexistante ; une fois encore, l'un recouvre l'autre, sous une forme inversée de celle du premier groupe. L'individualité utilise la parole pour réaliser une expansion artificielle de soi dans le monde. L'ambition est de parvenir à l'image d'un moi dominateur voire omnipotent, c'est pourquoi les discours émis

---

[38] Elle l'avoue elle-même cf. *R1*, p. 861 (*E*, p. 378).
[39] Pour tout ce passage sur les opinions d'Emma, cf. *R1*, p. 577-579 ; *E*, p. 26-28.

prennent souvent l'apparence d'attaques, d'assauts contre des interlocuteurs plongés dans l'infirmité : Marianne ne parle que pour imposer sa vision du monde et pour faire taire ses interlocuteurs – réduits le plus souvent au rôle d'allocutaires, réceptacles d'une parole qui n'attend aucune réponse car elle pense se suffire à elle-même –, comme le montre sa propension à la controverse voire à la querelle, que ce soit avec sa sœur – au sujet de Brandon, de Willoughby, d'Edward Ferrars – ou avec son entourage au sens large[40] ; ce personnage possède la manie de la contradiction violente et s'imagine par là maîtriser le cours du monde, sans réaliser qu'il lui échappe. En outre, tous ses discours reposent sur une conscience déformée par la prise en compte du seul moi, comme elle l'avouera finalement en s'apercevant qu'elle a été aveuglée par sa propre douleur au point d'en oublier celle de sa sœur. Loin de constituer une assise adéquate, l'égocentrisme est une instance de faillibilité. Le mouvement centripète qui se manifeste dans les paroles de Marianne aboutit à un débordement excessif du moi. De surcroît, il s'achève, non pas dans la prise de possession du monde par celle qui parle, mais dans la défaite de celle-ci, dont le discours artificiellement dominateur masquait la faiblesse intrinsèque. Tous les personnages appartenant à ce groupe connaissent en effet l'amertume de la défaite, qui prend les apparences d'une violente désillusion et d'une révélation brutale de l'impuissance de la prise de parole à asseoir la suprématie du moi. Mrs. Norris, qui veut imposer par des tirades autoritaires sa tyrannie, est renvoyée *in fine* à l'échec de ses prétentions et châtiée pour son impudence : ses injonctions perpétuelles, sa manie de se substituer à quelqu'un pour prendre la parole (hypertrophie d'un moi qui se veut universel), ses conseils impérieux[41], manifestent une propension totalitaire qui se dissout lors de l'issue du roman, où tous ses plans se révèlent vains. Lady Catherine de *Pride and Prejudice* forme un équivalent parfait de Mrs. Norris, en ce qu'elle donne l'image d'une parole dictatoriale qui expérimente sa propre vacuité[42]. Cette parole agressive s'achève sur l'image d'une femme monstrueuse, dont la volonté de puissance se révèle pour ce qu'elle est, une vaine présomption reposant sur le désir de rivaliser avec le discours masculin dominant[43].

---

[40] Cf. entre autres *R1*, p. 41 (*SS*, p. 44) ; *R1*, p. 183 (*SS*, p. 226).
[41] Voir notamment les chapitres 7 et 8 du volume I (*R2*, p. 37-50 ; *MP*, p. 64-99).
[42] Ce néant de la parole autoritaire ressort particulièrement lors du dernier entretien entre Lady Catherine et Elizabeth, où la première s'offusque de l'absence de portée de ses propos despotiques (*R1*, p. 527-533 ; *PP*, p. 331-339).
[43] S. M. Gilbert et S. Gubar (*op. cit.*) remarquent la constance de cette figure de la femme-monstre dans la littérature du XVIIIe siècle, image d'une femme qui lutte pour prendre la place de sa consœur angélique et dont l'agressivité ne peut être apprivoisée par aucune technique, aucun art (cf. p. 25-35).

Violation de la morale, atteinte à la vérité : l'exhibition licencieuse de soi

Austen laisse se développer ce type de parole tyrannique pour en découvrir subitement le revers. Pourquoi s'attarder sur un colosse aux pieds d'argile, sinon pour figurer les illusions d'une parole féminine performative, dont la référence au moi suffirait à engendrer l'efficacité ? Mais l'écrivaine va plus loin et met en relief les défauts qui président à cette erreur collective. Si l'attention forcenée au pouvoir du moi est le symptôme le plus palpable de la défaillance de ce type de parole, elle ne constitue qu'un pan du vice. L'origine de la fêlure se niche dans l'irresponsabilité où sont engluées les diverses femmes de ce groupe : alors que le premier groupe se défaussait de tout reproche en refusant l'implication dans son discours et en rendant celui-ci à sa neutralité, le second ensemble personnalise à outrance sa parole et prend le risque de la faute. Or, ce passage en force du moi ne s'accompagne d'aucune réflexion sur la manière de le mettre en scène ; il n'y a pour ainsi dire aucune transition entre la pensée et son expression, aucun voile mis sur l'individu qui se met à nu, et aucun travail sur le mode de formulation. Mary Bennet aligne les phrases toutes faites sans aucune attention au contexte dans lesquelles elle les prononce, car elle désire uniquement jouir de son érudition et faire rayonner sa science ; c'est le cas lorsqu'elle prononce son jugement sur la fuite de Lydia et de Wickham, tirade incongrue débitée en tronçons comme en autant de maximes scolaires où se mêlent réflexions pseudo-philosophiques, épanchement d'une éloquence fleurie et manie didactique ; cette tendance à la généralisation manifeste l'inattention à la circonstance et la réduction du monde à la seule parole personnelle, promue juge et moraliste :

> Unhappy as the event must be for Lydia, we may draw from it this useful lesson : that loss of virtue in a female is irretreviable – 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 much guarded in her behaviour towards the undeserving of the other sex[44].

Ce faisant, Mary n'a pas conscience qu'elle expose sa propre absurdité. En ne modulant pas ses idées en fonction de la situation d'élocution, en les transmettant sans transformation de son esprit à sa voix, elle évite la nécessaire réflexion sur la position du moi par rapport à sa prise de parole. Il en va de même de Mary Crawford se répandant en sarcasmes sur l'Église

---

[44] *PP*, p. 270-271 ; *R1*, p. 485 : « (…) de ce triste événement, il y a une leçon utile à tirer, c'est que chez la femme, la perte de la vertu est irréparable, que sa réputation est aussi fragile qu'elle est précieuse, et que nous ne saurions être trop en garde contre les représentants indignes de l'autre sexe. »

devant le futur prêtre Edmund[45] sans s'apercevoir que cette exhibition lui est nuisible puisqu'elle y fait étalage de sa négligence morale et de sa propension à la licence. À chaque fois, cette exposition sans nuances du moi provoque la stupéfaction des interlocuteurs, désemparés devant ce qui apparaît comme une indécence.

De tels personnages n'ont pas compris la dichotomie entre intériorité et projection au dehors, se dispensent des accommodements indispensables à l'auto-présentation en société. Ils permettent de faire ressortir la nécessité d'une différenciation entre l'image que l'on a de soi et l'image que l'on en donne à autrui, disjonction insensée à l'aune du roman de l'immuable pour qui la sincérité est un impératif catégorique et qui refuse toute coupure entre pensées intimes et divulgation sociale, et qui souligne l'éloignement progressif d'Austen par rapport à ce genre fondateur. *Sense and Sensibility* met l'accent sur la sincérité forcenée de Marianne et sur son caractère déplacé : en refusant de masquer ses élans spontanés, Marianne fait preuve d'exhibitionnisme, impose la nudité de son moi au regard d'autrui, et révèle un personnage entièrement gouverné par l'égocentrisme, incapable de concevoir une priorité autre que l'expression débridée de soi-même ; en regard, Elinor estime nécessaire de brider ses élans, pratiquant ce que D. W. Harding nomme « *civil falsehood* »[46], que l'on peut traduire par « civilité de la dissimulation », en ce qu'une telle attitude n'oblige pas au mensonge mais à la restriction du moi afin de préserver l'harmonie sociale, ce dont Marianne n'a cure tant sa franchise et sa prétendue fidélité à elle-même sont incompatibles avec une quelconque délicatesse. Ce deuxième groupe de locutrices ne s'interroge pas sur l'intégration du moi dans les méandres du discours.

Cette faute en recouvre une autre, sans doute plus grave encore, l'absence de toute investigation de soi-même. La spontanéité de l'expression met en évidence l'éviction de toute auto-analyse : en effet, se propulser entièrement dans son discours évite d'avoir à s'interroger sur la complexité de sa personnalité ; le moi se propulse sans distance à l'extérieur et se livre intégralement, excluant toute construction préalable de l'énoncé. Ce dernier n'est pas une figuration de soi-même mais un legs impulsif : l'objet n'est pas de donner une image pertinente de soi, mais de délivrer une parole qui soit la reproduction exacte des pensées intérieures. Il est dit de Marianne qu'elle ne peut pas disjoindre sa parole de ses sentiments, et

---

[45] *R2*, p. 282-283 ; *MP*, p. 89.

[46] D. W. Harding, *op. cit.*, p. 115-116. L'auteur introduit cette notion à propos d'*Emma*, opposant l'héroïne et Knightley à Miss Bates et Mrs. Elton ; il distingue le tact des uns à la franchise des autres, la prudente retenue (« *considerate or prudent inhibition* ») à la loquacité instinctive (« *impulse utterance* »). On retrouve dans ce conflit l'antithèse courante dans le roman sentimentaliste entre « *self-control* » et « *self-assertion* « , maîtrise ou affirmation de soi-même.

que ce handicap l'empêche de se prêter au jeu de la conversation[47]. Alors que le discours est affaire de formulation, d'adaptation de l'intériorité aux exigences de l'environnement – c'est à Elinor que revient ce rôle, qui requiert en l'occurrence le mensonge (« *lies* »), manifestation sociale de la politesse (« *politeness* ») –, il devient ici une extension à l'identique de soi-même. Cette correspondance volontariste met en évidence l'obligation d'une altération dans le passage de l'intérieur à l'extérieur, résultant d'un questionnement sur les nuances à apporter dans l'expression d'une idée : faire passer l'intégralité de son moi dans son discours, c'est subvertir la loi de la collectivité et prétendre subordonner cette dernière aux prérogatives du moi ; la hiérarchie est bouleversée et une supériorité factice de l'individu unilatéralement promulguée. C'est ce qui explique la tendance au monologue de cette catégorie : le discours s'auto-engendre, l'individu se déverse dans sa parole et en nourrit le contenu, insouciant des attaques ou oppositions venues de l'extérieur qui pourraient porter atteinte à sa virginité. C'est le cas de Mary Musgrove dans *Persuasion*, dont les propos sont recouverts par la première personne, caractérisés par la répétition inlassable des mêmes motifs dans un enivrement de l'individu dans sa parole et par l'exposition toujours reprise des mille tourments de la locutrice. Dès la première apparition de la protagoniste, le lecteur est confronté à un déluge de « *I* » et à une parole circulaire où les phrases sont doublées voire triplées : les expressions « *I am so ill* » et *« I have not seen a creature the whole morning* » reviennent comme des refrains légèrement modulés – « *I do not think I ever was so ill in my life* », « *I told him how ill I was* » dit par deux fois, d'une part, et « *I have not seen a soul this whole long morning* », « *I have not seen one of them to-day* » d'autre part[48]. L'environnement est satellisé et le discours réduit à un épanchement de soi[49] ; il reflète exhaustivement et directement l'intériorité brute et soumet l'univers à l'esprit d'un individu ; la plainte, dont Mary Musgrove est une spécialiste, est d'ailleurs une manière de prolonger artificiellement la douleur personnelle, d'étendre le territoire du moi au-delà de ses limites naturelles. Le fait de se présenter non transformé constitue la pierre d'achoppement de semblables allocutions, qui, en mettant le moi au-dessus de toute autre réalité, évitent de se pencher sur son rapport au monde. Mary Crawford,

---

[47] *R1*, p. 98 : « Marianne garda le silence, il lui était impossible de dire le contraire de ce qu'elle pensait, même dans les occasions les plus banales » ; *SS*, p. 116 : « *Marianne was silent ; it was impossible for her to say what she did not feel, however trivial the occasion* ».

[48] Pour toutes ces citations, cf. *P*, p. 36 ; *R2*, p. 652 (« Je suis si malade », « j'ai eu beau lui dire combien j'étais malade » ; « Je n'ai pas vu une créature de toute la matinée », « je n'ai vu âme qui vive de toute cette longue matinée »).

[49] Ce que confirme l'irritation maladive de Mary dès qu'une autre personne prétend occuper le centre du propos (cf. *R2*, p. 725 « J'affirme, Charles, que je ne l'ai pas entendu parler d'Anne deux fois pendant tout mon séjour. J'affirme, Anne, qu'il ne parle pas du tout de vous » ; *P*, p. 129 : « *I declare, Charles, I never heard him mention Anne twice all the time. I declare, Anne, he never talks of you at all.* » ; noter l'aspect résolument assertif de cette tirade, signe d'un moi intrusif et autoritaire).

Marianne, Emma, vivent le rêve d'un monde réduit à leur seule individualité : Mary rêve d'un monde dont elle serait la règle, Marianne d'un monde reflet de ses idées romantiques, Emma d'un monde qu'elle créerait elle-même. L'illusion d'une parole absolument performative est poussée à l'extrême. Le deuxième groupe de locutrices est donc marqué par le règne du moi sur le propos. Un moi brut et artificiellement promu vecteur de définition du monde.

c. Première conclusion : les discours vides et les discours pleins

Des locutrices aveugles qui se détournent d'elles-mêmes

Après examen des deux premiers groupes de locutrices austeniennes, on peut conclure à un point commun principal[50]. La femme qui en dit trop se laisse piéger par l'ivresse du discours ; celle qui imprègne sa parole de la présence exacerbée de son moi se grise de la contemplation d'elle-même. À chaque fois, la jouissance est au cœur de l'acte locutoire, jouissance des mots, jouissance de soi. Les énoncés qui découlent de cette attitude sont d'ailleurs marqués par l'outrance, le besoin de renchérissement permanent, ce qui se traduit par un langage mélodramatique chez Marianne, protestataire chez Mary Musgrove, violemment persifleur chez Mary Crawford, ou purement ornemental chez Mary Bennet ; la parole brute ne se suffit pas à elle-même, elle doit être fardée, embellie, bref trompeuse, que cette dernière conséquence soit voulue ou non par la locutrice – la parole de Mary Crawford est une parole séductrice, qui charme en éblouissant. Outre l'immoralité que laisse présager semblable constat, le doute est jeté sur la confiance à accorder à ce qui est dit. La locutrice sombre dans l'artifice, artifice de discours-rois au contenu absent, artifice d'un moi absolu qui dissimule le véritable individu. Le fait de vouloir tout dire ne préjuge absolument pas de la justesse de ce qui est dit ; la rectitude de la parole ne se mesure pas à l'aune de son abondance. La recherche maladive de l'exhaustivité chez certains personnages n'est pas une garantie de la découverte finale de la vérité. L'entraînement de la parole dans son propre flot éloigne du vrai au lieu d'en rapprocher. De même, une personne qui se met à nu dans son discours dévoile un moi fallacieux, issu d'une volonté de puissance et d'un narcissisme souverain, non de la sincérité d'un individu. La vérité se décrypte, alors qu'un langage surabondant a tendance à la recouvrir et à la dissoudre sous un bavardage n'ayant pour but que sa propre perpétuation. Les personnes excessivement loquaces sont en outre généralement

[50] La distinction en groupes n'est d'ailleurs pas si infrangible : il est ainsi difficile d'exclure Mrs. Elton ou Mary Musgrove du groupe de la logorrhée. La prolixité, si elle n'est pas un critère obligé du deuxième groupe, lui est souvent reliée.

prisonnières de l'immédiat, du présent (on a vu que Miss Bates oubliait régulièrement ses propres paroles) ; du même coup, elles sont incapables de parvenir à une vision d'ensemble d'elles-mêmes, de se contempler sur la durée et non sur un laps de temps limité à l'instant de l'élocution. Un exemple extrême de cette attitude est Mrs. Bennet, qui passe sans transition aucune du désespoir le plus désordonné à la joie la plus insensée au rythme des annonces de mariage de ses filles, se déclare tour à tour misérable ou comblée, et donne l'impression de jouer un rôle duquel elle ne peut sortir, non de livrer une vérité sur elle-même correspondant à davantage qu'à un minuscule fragment temporel. Mais Marianne prête également le flanc à cette analyse.

Délaissée par son amant, Marianne[51] se livre à un désespoir qui s'exprime dans un torrent de paroles d'où ressort l'omniprésence d'un moi restreint à sa composante sensible ; la répétition en est le signe principal, Marianne accumulant les impératifs tragiques (« *leave me, leave me, if I distress you ; leave me, hate me, forget me ! but do not torture me so.* »[52], dit-elle avant de se reprendre par « Pardon, pardon » – « *Forgive me, forgive me* »), dans un désir passionné de s'ériger en parangon de la souffrance face à un monde hostile et étranger à son malheur. Marianne s'estime entièrement représentée par son affliction, mais son insistance à la peindre prend les allures d'une complaisance, d'une délectation masochiste dans l'épanchement et le ressassement de la douleur : il y a une véritable prétention poétique dans les paroles de Marianne qui s'écoulent en un lyrisme proche de la lourdeur ; l'amant est pris à parti dans des apostrophes grandiloquentes, comme les suivantes : « Oh ! Willoughby, cela peut-il venir de vous ? Cruel, cruel, rien ne peut vous excuser. (…) Willoughby, où aviez-vous le cœur, quand vous avez écrit ces mots ? Oh ! l'insolente cruauté ! »[53] ; toute la tirade de la jeune femme lorgne vers le théâtre dans une copie des monologues tragiques de l'amante délaissée, ce que confirme l'érection finale de Marianne en victime consentante face à l'ensemble de la gent féminine : « Il faut que je m'abandonne à ma douleur, que je la subisse »[54], proclame-t-elle, revendiquant la ruine qui fait d'elle le symbole ultime de la sensibilité, de la soumission aux sentiments. Marianne prétend divulguer la sphère la plus intime d'elle-même ; mais, ce faisant, elle reste engoncée dans les émotions de l'instant et ne

---

[51] *SS*, II, 7, p. 177-182 ; *R1*, p. 144-149.
[52] *SS*, p. 177 ; *R1*, p. 144. La traduction de Privat est réductrice, supprimant la trilogie « *leave me, hate me, forget me* », dont l'importance est pourtant évidente dans ce déluge où Austen se livre sans restriction au pastiche du *novel of sensibility*. Traduction possible : « laissez-moi, laissez-moi, si je vous afflige ; laissez-moi, haïssez-moi, oubliez-moi ! mais ne me torturez pas ainsi. »
[53] *R1*, p. 148 ; *SS*, p. 182 : « *Oh ! Willoughby, Willoughby, could this be yours ! Cruel, cruel – nothing can acquit you. (…) Willoughby, where was your heart, when you wrote those words ? Oh ! barbarously insolent !* »
[54] *R1*, p. 148 ; *SS*, p. 182 : « *I must feel – I must be wretched* ».

donne d'elle qu'une vision partielle et confuse, influencée par une circonstance précise et circonscrite dans le temps, et calquée sur les clichés sentimentalistes.

La réponse d'Elinor à cette complaisance est un appel à la raison, à prendre en compte autrui de façon à se détacher d'un lyrisme trompeur : l'exhortation à penser à la souffrance maternelle reflète le désir d'Elinor de ne pas s'isoler dans un chagrin stérile. De même, la discrétion qu'Elinor garde sur ses propres sujets de tristesse, si elle part d'une volonté de préserver Marianne, a également pour but de ne pas exprimer au dehors un moi incomplet, limité au malheur immédiat. Davantage que la voix de la raison, Elinor est la voix d'une individualité qui refuse de se laisser submerger par un fragment éphémère de sa personnalité. La parole incohérente de Marianne livre un moi faux, désireux de se conformer à des impératifs romanesques qui ne font que le désincarner, le dépouiller de sa vérité profonde. Le silence d'Elinor préserve l'intégrité d'un moi rétif à une extériorisation brutale et fallacieuse. Il serait erroné de ne voir dans le parallèle entre les deux sœurs que l'opposition commune entre rationalité et sensibilité ; si cette composante existe, elle n'est qu'une partie d'une distinction plus large entre le dévoiement d'un moi qui s'exhibe aux yeux de tous en adoptant des attitudes et surtout un langage copiés sur les représentations les plus usées de l'émotivité, et une individualité soucieuse d'apparaître dans sa vérité et qui pour ce faire cantonne son expression à des formules choisies pour leur authenticité. Le discours de Marianne est la conséquence d'une auto-analyse défaillante ; Elinor, elle, étudie son âme avant de la projeter à l'extérieur. En critiquant l'attitude de Marianne, Austen montre une nouvelle fois sa distance avec le *novel of sensibility*, qui martèle la continuité entre le sentiment intérieur et son expression au dehors. La prise de parole de Marianne, dictée par sa sujétion à l'émotion qu'elle éprouve, est l'équivalent des mouvements, gestes, palpitations, soupirs, larmes, rougissements, évanouissements, qui chez les héroïnes sentimentales traduisent la correspondance voire la confusion entre émoi intime et réactions physiques. Marianne appuie son discours sur un rendu exact et immédiat du sentiment, de même que les héroïnes sentimentales ne peuvent s'empêcher d'exprimer leurs agitations intérieures sur leur corps. La parole répercute sans transformation l'instant de l'émotion, elle se fie à lui, alors qu'Elinor suggère que l'énonciation doit partir d'une méfiance vis-à-vis de soi-même, entité définie temporellement et soumise à la variation. Ce que rejette ici Austen, c'est la croyance à une innéité de la compréhension du moi : le discours assis sur une sensation immédiate est fallacieux, il ne reflète qu'un état passager et superficiel de l'individu, alors qu'il doit être un moyen de se découvrir, même si l'accès à soi-même est pénible et malaisé.

En définitive, dans cette inattention à l'expression de la vérité, dans l'identification du discours prononcé avec la pérennisation d'une illusion, c'est l'irresponsabilité de la locutrice qui est désignée. Ce que constate Austen au long de ses romans, c'est l'irresponsabilité d'un certain nombre de femmes face à leur implication dans leur discours. La vérité est un idéal peut-être inatteignable, mais sa recherche est ce qui doit orienter l'esprit et transparaître dans le discours. Dans les deux premiers groupes de locutrices, l'oubli de cette obligation apparaît clairement comme une faille morale : la locutrice ne s'estime responsable ni devant son environnement ni devant les principes qui doivent guider la conscience, elle se détache de toute contrainte, de tout devoir, pour ne se préoccuper que de la jouissance née de sa faconde. Il est loisible de se demander à ce propos si l'abandon du type de l'héroïne silencieuse, dont la réserve est signe de vertu, ne recouvre pas une critique de cette position comme manifestation de cette même irresponsabilité remarquée chez les personnages prolixes : en décidant de ne rien dire, la femme s'affranchit de toute obligation, s'abstient de toute prise de parti personnelle, bref ne s'estime pas concernée par les enjeux moraux et sociaux auxquels l'individu doit faire face et qu'il lui appartient de résoudre, tout au moins d'envisager et d'étudier ; le blâme touchant la discrétion abusive de Jane Fairfax renvoie à sa démission morale, en ce qu'elle ne s'estime pas tenue de répondre concrètement au problème que constitue son engagement secret avec Frank. L'innocence supposée aux héroïnes réservées est proche, dans l'esprit d'Austen, d'une criante irresponsabilité. Les représentantes de ces deux premiers groupes ne s'estiment en effet pas responsables devant elles-mêmes, privilégiant la voix à la pensée, l'expression orale gratifiante à l'aridité de l'introspection, et par là se négligeant elles-mêmes.

L'exemple le plus flagrant de cette démission de soi-même est sans doute la figure maternelle : de Mrs. Bennet à Mary Musgrove, les mères témoignent d'une irresponsabilité criante qui se traduit par un langage emporté, virulent, mais surtout signe manifeste de l'oubli de tout devoir parental. Une scène de *Persuasion*[55] met en scène Mary Musgrove en plein déni de toute obligation maternelle : les termes de « *mother* » et de « *child* » reviennent chacun plus de cinq fois dans les paroles de Mary, mais au sein d'un propos contradictoire où l'état maternel intervient non pas comme un devoir mais comme une charge. Furieuse d'être contrainte à rester chez elle pour s'occuper de son enfant souffrant, Mary voit d'abord sa situation comme un pensum : le fait d'être mère la force à rester prisonnière. Puis, elle utilise sa condition comme un prétexte : « Mon état de mère est la raison même pour laquelle mes

[55] *P*, I, 7, p. 54-55 ; *R2*, p. 666-668.

sentiments ne devraient pas être éprouvés »[56], proteste-t-elle, se servant de la supposée fragilité émotionnelle d'une mère pour rejeter en bloc tous les devoirs qui lui incombent ; il y a là un jeu sophistique, un tour de force du discours, qui consiste à revendiquer son état pour s'affranchir de tous les devoirs qui en découlent. Après avoir été vue comme une charge, la condition de mère se retourne en prétexte dans une argumentation de mauvaise foi. Par la suite, le discours de Mary reste placé sous le signe de cette dualité dont est empreint le terme « *mother* », tour à tour revendiqué par la locutrice et contesté dans ce qu'il implique. La tirade se referme par une ultime proclamation de l'amour maternel (« *my dear child* ») alors même que Mary renie les tâches qui vont de pair avec lui. Tout le discours de Mary est de fait parcouru par des contradictions selon les nécessités de l'argumentation : il part d'une mise en avant de la vigueur des sentiments maternels pour les nier sitôt après, lorsque Mary se rend compte de l'inadéquation d'une telle revendication avec les exigences de son raisonnement. La locutrice ne se préoccupe en aucune manière de la logique globale de son discours, seul lui importe l'intérêt du moment, entièrement soumis aux lois du plaisir aux dépens des exigences du devoir. On retrouve ici la caractéristique relevée pour tous les personnages qui s'expriment par ce type de langage : l'immédiat est privilégié par rapport à la prise en compte de la temporalité. L'oubli des principes et préceptes moraux est rendu formellement par l'enchaînement de contradictions internes qui transforment le discours en un quasi non-sens : un tel mode de langage ne prend pas en compte les rapports globaux qui parcourent l'ensemble d'une tirade ou d'un échange, il limite le principe de non-contradiction aux barrières de la simple phrase, ne recherche pas une cohérence aux dimensions plus larges. L'absence de coordination entre les différentes parties du discours est le signe flagrant de la disparition du sens et du règne de l'arbitraire, du plaisir et des exigences de l'instant.

Même négligence des principes dans la figure de Mrs. Bennet qui à travers ses propos construit des critères de sens autosuffisants n'ayant de sens qu'à l'intérieur du seul discours du personnage, non dans le cadre de l'intersubjectivité fondatrice de l'échange dialogique : monopole de la discussion, retour d'une obsession (le mariage de ses filles avant tout), langage marqué par les formules d'insistance (les exclamatives abondent) et omniprésence du « je », autant de signes d'une parole qui trouve toute sa substance dans les limites de la locutrice. Dès lors, semblable parole ne peut qu'être inconsciente de sa propre grossièreté et de son absence totale de finesse : Mrs. Bennet, imbue de ses propres critères de jugement, échoue à comprendre ceux des autres qui sont pourtant partagés par l'ensemble de la

---

[56] *R2*, p. 667 ; *P*, p. 54 : « *My being the mother is the very reason why my feelings should not be tried.* »

communauté. Un discours inattentif aux autres est toujours irrespectueux, faisant de la conversation un fait inégalitaire où l'élocution prime sur l'écoute voire l'absorbe entièrement. Austen dénonce les méfaits d'un discours inconscient des implications de l'échange dialogique, prisonnier de la tentation du monologue et par conséquent enclin à une mauvaise interprétation des valeurs d'autrui. Mrs. Bennet trahit tout discours autre que le sien en le réorientant dans la perspective égocentrique qui est la sienne. Au chapitre 9 de *Pride and Prejudice*[57], l'incapacité de Mrs. Bennet à comprendre autrui l'amène à des malentendus incessants sur le sens des conversations et à un détournement complet de celui-ci : c'est ainsi qu'elle réplique vertement à Darcy faute d'avoir interprété correctement l'une de ses expressions, déclenchant la stupéfaction générale (« *Every body was surprised* »[58]) mais surtout la honte d'Elizabeth. Tout le chapitre adopte la forme d'une réduction systématique : les tentatives de réflexion élargie – sur l'estimation des caractères, sur la variété de Londres face à la vie en miniature de la campagne – sont contrecarrées par les remarques triviales de Mrs. Bennet. De telles interventions sont clairement désignées comme des figures de la grossièreté, du sans-gêne, et provoquent la honte – la rougeur d'Elizabeth notamment. Mrs. Bennet ne porte notamment aucune attention aux différences de classes, rudoyant Darcy, pourtant issu d'une couche sociale supérieure ; ce ne sont pas seulement les relations personnelles qui sont malmenées par de tels discours, mais l'architecture qui sous-tend l'ensemble de la société. Ce que montre Austen ici, c'est qu'une voix autarcique ne s'intègre pas dans la réciprocité du dialogue, car elle crée un second niveau de sens inassimilable à celui de la communauté mais qui malheureusement coexiste avec lui[59].

Comme on le voit, ce type de discours, apanage des femmes selon Austen, se caractérise par l'incohérence, l'importunité et le mépris des convenances. Il goûte aux plaisirs du coq-à-l'âne, passe d'un sujet à l'autre sans solution de continuité, et instaure une conversation avec soi-même en totale contradiction avec la vie en société[60]. Ce mode de parole cache un manque de pudeur total et une absence de prise en compte des tabous qui

---

[57] *R1*, p. 320-324 ; *PP*, P. 37-42.
[58] *PP*, p. 39 ; notre traduction (Leconte et Pressoir ne traduisent pas) : « La surprise fut générale ».
[59] Jane Austen ne cesse d'explorer les dégâts causés par une telle situation, qui se répète en de multiples circonstances ; dès la fin du chapitre, c'est Lydia qui, par son impertinence et son absence de prise en compte des bienséances, fait rougir Elizabeth en interpellant Bingley sans pudeur, « *abruptly* », ce dernier terme soulignant une fois de plus le décalage perpétuel où se situent ces paroles inconscientes et envahissantes, surgissant sans être amenées ni justifiées par le contexte.
[60] Comme l'écrit John A. Dussinger (*In the Pride of the Moment. Encounters in Jane Austen's World*, Columbus, Ohio State University Press, 1990, p. 126) à propos de Mrs. Bennet, cette forme de discours est « compulsive et non préméditée – se présentant tantôt sous la forme d'un quasi argument, tantôt sous la forme complémentaire d'une pensée dite à haute voix. » (« *it is compulsive and unpremeditated – sometimes in the form of quasi-argument and at other times in the associational form of thinking out loud.* »).

régissent le comportement en société. C'est ce grave manquement à la morale qu'Austen constate et traite sans relâche à travers le tableau de personnages repliés sur les mots qu'ils expriment, sourds à ceux des autres et aveugles aux souffrances qu'ils ne manquent jamais de déclencher[61]. La parole vampire met à nu, ne laisse rien dans l'ombre, refuse de reconnaître un quelconque tabou : la société est envahie par cette parole impudique, ignorante de toute censure, qui brise les interdits sans avoir conscience des ravages qu'elle produit par son irrespect des règles morales. C'est donc une parole irrévérencieuse, négligente du savoir-vivre, et d'autant plus pernicieuse qu'elle n'a pas conscience de son incorrection, que Jane Austen présente par l'intermédiaire de tels personnages, figures de la grossièreté qui pénètrent la société sans lui laisser d'espace de retraite, et qui utilisent les mécanismes du jeu social, les présupposés communs fondateurs du pacte social, pour trahir ce contrat et en faire le tremplin à un dégorgement du moi : c'est ce manquement aux lois de la communauté que l'écrivaine expose tout au long de ses œuvres,

Une triple raison peut être donnée à cette place privilégiée occupée par la parole vide : elle est le résultat de l'observation des comportements humains que Jane Austen se fixe pour tâche de pratiquer, et qui l'amène à constater la prégnance du dérisoire, du superflu et de la mesquinerie, dans la bouche de la majorité des membres de la société ; elle résulte aussi d'une observation morale pessimiste quant à l'évolution d'un monde qui se laisse dominer par des voix oublieuses de l'éthique et désireuses de lui substituer la jouissance de l'égocentrisme ; elle s'apparente enfin à une réflexion sur le pouvoir, au sens où la profilé ration de paroles logorrhéiques est assimilable à une volonté, si ridicule soit-elle, de domination voire de tyrannie – mais cette aspiration à la puissance se révèle interdite aux femmes.

Amorce d'un discours responsable

Au terme de cette étude des deux premiers ensembles, deux points doivent encore être remarqués : la distinction entre les prises de parole ne recouvre par celle, traditionnelle, qui

---

[61] Pour un autre exemple de cette logorrhée dévastatrice, voir *Sense and Sensibility*, I, 13 (*R1*, p. 5459 ; *SS*, p. 60-67), où Lady Middleton et Mrs. Jennings, par leur besoin de tout dire, plongent Marianne dans la honte en bondissant de révélation privée en révélation privée, ne laissant rien dans l'ombre, portant tout au jour, surtout ce qui aurait dû rester dissimulé ; le dernier commérage met Marianne au premier plan en exposant aux yeux de tous sa liaison avec Willoughby et en anticipant sur un futur mariage ; Marianne est submergée par la honte, ce que Mrs. Jennings traite par le rire, incapable de comprendre l'humiliation qu'elle fait subir à la jeune fille ; celle-ci est réduite au silence devant cette parole omniprésente et déchaînée. La suite du roman montrera que les suppositions de Mrs. Jennings sont entièrement fausses, confirmant le décalage du discours féminin égocentrique avec la réalité environnante.

sépare héroïnes dans l'erreur et héroïnes dans le vrai[62] ; si Emma fait partie du deuxième groupe, ni Catherine ni Elizabeth ne développe un discours articulé autour du rayonnement du moi. La relation à la parole n'est donc pas affaire de justesse des idées mais soulève de manière primordiale la question de la manière dont le moi se découvre et se montre. Le second point, conséquence du premier, est que le discours ne doit pas transposer directement le moi ; la prise de parole consiste en un acte de transformation, dont les critères restent à déterminer. Ce sont eux que les tenantes du troisième groupe traquent, progressant par essais et reculades, avant de, peut-être, parvenir à une expression libérée d'elles-mêmes.

Face à un groupe de femmes emportées par l'ivresse des mots qu'elles enchaînent sans souci de logique, le dernier groupe sélectionne ce qu'il exprime. Tous les romans de Jane Austen sont caractérisés par le décalage entre des envolées extrêmement développées qui ne disent rien de nécessaire et des sorties bien plus courtes condensant en quelques phrases un contenu essentiel. Ce dernier type de discours n'est pas une garantie de vérité : Catherine Morland a beau ne pas se répandre en vaines tirades, elle déploie à l'oral les errements de son esprit. Il n'en reste pas moins que ce dernier type se développe dans un souci constant d'attention aux principes intangibles que ses homologues antagonistes négligent. Les dernières locutrices ne produisent pas systématiquement des paroles justes, mais elles se positionnent par rapport à une certaine idée de la vérité. Cela se manifeste notamment par une opposition entre deux tendances : la propension au monologue, visible chez les tenantes des deux premiers groupes, réduit le rapport avec le réel au libre jeu d'un moi qui fabrique un monde dont il est le seul garant et l'unique producteur de sens ; de ce fait, le contenu mis au jour est susceptible de frôler l'absurdité, l'univers se voyant réduit au scintillement d'une seule personne ; d'autre part, la tension vers le dialogue des représentantes du dernier groupe établit une communication permettant de transmettre des informations et ainsi de faire circuler une signification parmi une collectivité, bref de rendre le réel intelligible et accessible à tous ; le dialogue est conçu comme le moyen de mettre à la portée de chacun une réalité potentiellement obscure. Il est par conséquent possible d'opposer aux *discours pleins*, marqués par la circulation d'un sens dans un contexte de communication, qui désirent mettre le réel à la portée de chacun, les *discours vides* où le locuteur est à la fois créateur et destination du sens produit. Les premiers ont une densité sémantique dont leurs vis-à-vis sont

---

[62] Distinction proposée par M. Butler (*op. cit.*) : « *Jane Austen moves turn and turn about between two plots, which can be crudely characterized as built upon the Heroine who is Right and the Heroine who is Wrong*. » (p. 166) ; « Jane Austen propose des volte-face et retournements de situation entre deux intrigues dont le fondement – pour présenter les choses schématiquement – reposerait sur une opposition entre l'héroïne qui incarne le Vrai et celle qui incarne l'Erreur. »

dépourvus. À la propension à dire trop de leurs antagonistes, les représentantes du troisième groupe répliquent par un refus de la gratuité, par un souci constant de légitimation de la parole, qui de ce fait se doit d'être réduite, même au prix de la mainmise sur l'échange[63]. La rigueur de tels discours se heurte à la désorganisation à l'œuvre dans la bouche de celles qui prennent leur moi pour seule règle et en font le centre d'une parole anarchique, englobant tout l'environnement étranger à la locutrice elle-même dans une même inconsistance nébuleuse, témoignage de l'inattention réservée au contenu du propos.

Cette distinction ne correspond pas à une perspective uniquement mondaine selon laquelle les valeurs à l'œuvre dans une conversation doivent être hiérarchisées : soit le décorum prime sur la sincérité, soit celle-ci dépasse les seules lois de la politesse. Cette séparation traditionnelle, résumée dans le couple *self-control-self-assertion* (contrôle de soi et affirmation de soi)[64], met en regard des femmes dont l'insincérité a pour but de ne pas blesser autrui et des femmes pour lesquelles la vérité est plus essentielle que les bienséances. Les héroïnes austeniennes appartiennent alternativement aux deux groupes, Elinor ou Emma s'opposant à Elizabeth[65]. De même, Émilie ne cesse d'hésiter entre les deux attitudes.

---

[63] S. M. Gilbert et S. Gubar (*op. cit.*) proposent une première description de cette prise de parole responsable (p. 183) : « *Neither fainting into silence nor self-destructing into verbosity, Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse, and Anne Elliot echo their creator in their duplicitous ability to speak with the tact that saves them from suicidal somnambulism on the one hand and contaminating vulgarity on the other, as they exploit the evasions and reservations of feminine gentility.* » (« Sans jamais sombrer dans le silence ni s'autodétruire dans la verbosité, Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse et Anne Elliot se font l'écho de leur créatrice en ce qu'elles sont aptes à parler avec un tact grâce auquel elles évitent d'une part le somnambulisme suicidaire et d'autre part la vulgarité épidémique, tout en exploitant les ellipses et les réserves de la bonne éducation des femmes. »).

[64] K. L. Moler (*op. cit.*) pense que cette distinction recouvre la dichotomie entre romancières conservatrices et romancières révolutionnaires ; on voit là encore que les deux femmes de lettres n'appartiennent véritablement à aucune famille politique précise.

[65] Si, comme l'écrit S. Morgan (*op. cit.*, p. 113), « *Sense and Sensibility* est le triomphe de la politesse sur la sincérité » (« Sense and Sensibility *is the triumph of politeness over sincerity.* »), et que l'on peut dire la même chose d'*Emma*, *Pride and Prejudice* et *Persuasion* disent exactement l'inverse. *Mansfield Park*, à travers le personnage de Fanny, fait voir que la maîtrise de soi peut être aussi synonyme de frustration. Le contrôle sur soi est par ailleurs toujours susceptible de se muer en *reserve*, cette attitude de secret, blâmable dans les romans de l'immuable, et à laquelle s'oppose l'*openness*. Pour une étude de ces deux termes en relation avec l'inhibition et la franchise, voir D. W. Harding, *op. cit.*, p. 179-189 ; l'auteur se demande notamment jusqu'à quel point l'*openness* peut être réalisé.

2. Les locutrices du troisième groupe : Jane Austen et Madame d'Épinay face à l'esquisse d'une expression de soi-même

a. Écriture de l'assomption, écriture du questionnement : la réintroduction de la singularité

L'intérêt porté à elles-mêmes par les locutrices du second groupe ne donnait pas lieu à une introspection poussée, ce qui condamnait dès l'abord leurs prises de parole. Manifestation d'orgueil et de vanité, le discours se dispensait de tout retour sur la locutrice, dans une expansion débridée et gratuite. Cependant, ce refus de l'investigation préalable à l'élocution ne renvoie-t-il pas à une peur nichée dans les tréfonds de l'être féminin, peur de découvrir un vide là où l'on pense que gît le cœur de soi-même ? L'absence d'introspection, qui rejaillit sur le discours, n'est-elle pas due à la crainte d'être anéanti par la découverte de l'illusion, du creux que constitue l'esprit féminin ? Pierre Fauchery ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit que « la conscience féminine préfère le mystère de la demi-connaissance à quelque insignifiance natale qu'elle pressent »[66]. Selon cette thèse, l'expression prolifique de soi serait une manière de différer indéfiniment la découverte d'une absence ontologique : mieux vaut se fermer à soi-même que de sombrer dans la prise de conscience que l'identité n'est qu'un leurre, qu'une chimère prompte à se décomposer dès lors qu'est mise en question sa matérialité. Les discours prolifiques ne sont pas des carapaces offrant au moi une protection, ni l'expression fidèle de l'intériorité, mais une procrastination indéfinie, un report frileux de la descente en soi-même. Face à ce recul craintif, les locutrices du troisième groupe prennent le risque d'une interrogation potentiellement délétère, et cherchent à esquisser un discours en adéquation avec soi-même, même si ce soi-même se révèle n'être qu'un néant.

Le dernier ensemble est constitué de voix dont le timbre principal est la fragilité et dont la caractéristique première est le doute. Il est commun à nombre de personnages austeniens, mais aussi à plusieurs personnages du roman de Louise d'Épinay. Cependant, ce qu'il importe de remarquer, c'est que la situation de ces protagonistes recouvre le questionnement du narrateur lui-même quant à sa façon de raconter une histoire et de dépeindre le monde ; la narration n'est qu'une forme particulière d'énonciation où il s'agit

---

[66] P. Fauchery, *op. cit.*, p. 646.

d'énoncer un récit. Le problème n'est plus seulement restreint aux individualités qui s'agitent à l'intérieur de la diégèse, il concerne la prise en charge du roman par l'instance narratrice. On a déjà remarqué le caractère erratique du narrateur inventé par Madame d'Épinay ; cette hésitation ne se limite pas à la confusion entre narrateur et personnage entretenue tout au long de l'ouvrage, elle s'élargit à la multiplicité des épistoliers, qui constituent autant de voix problématiques depuis lesquelles une unité peine à se faire jour.

La répartition en groupes ne recoupe pas, a-t-on dit, la distinction des héroïnes en fonction de leur acuité à séparer le vrai du faux, le réel de l'illusoire. On pourrait étendre cette constatation en notant que ce n'est pas la justesse du propos qui détermine la validité de l'acte de parole. La césure existe entre le contenu de ce qui est dit et la manière dont il est énoncé. L'on repère ici une rupture fondamentale entre les romancières de l'immuable et nos deux écrivaines : là où les premières jaugeaient la valeur d'un discours à sa fidélité aux idées héritées du passé, les deux femmes de lettres écrivent dans un cadre incapable de fournir une quelconque certitude, abandonné à lui-même. L'écriture de l'immuable est une écriture de l'assomption, assomption de modèles qu'elle se charge d'assimiler et de reproduire ; Austen et Madame d'Épinay ne se situent pas dans ce rapport de sujétion vis-à-vis de la tradition, ce pourquoi la première posture à adopter pour elles doit être une attitude de questionnement, qui tire de sa vulnérabilité le besoin d'interroger l'acte de formulation lui-même : si les idées transmises par la tradition ne font plus l'objet d'une acceptation docile, ce n'est pas nécessairement qu'elles sont uniformément dépassées ni erronées, mais que l'obsolescence réside dans la manière dont elles sont offertes au monde extérieur ; pour cette raison, nos deux auteures reviennent aux sources de l'émission avant que de proposer de nouvelles valeurs, se penchent sur l'acte locutoire, instance potentiellement déformatrice des idées renfermées par l'esprit du locuteur. La voix doit être réformée avant la matière. Il ne faut jamais perdre de vue que nos deux femmes de lettres ne s'érigent pas en rebelles au sens où les acquis, le système intellectuel et sociologique dans lequel elles se meuvent, restent en vigueur dans leurs écrits. Le trouble naît du fait que les romancières de l'immuable n'établissent pas une relation entre ce système et leur perception du monde, qu'elles le laissent parler à leur place et se cantonnent à la fonction de diffuseur. Leurs romans sont des manières de propager une éthique prédéfinie, et en ce sens reposent sur un mouvement unilatéral ; Austen et Madame d'Épinay, elles, veulent réinstaurer une réciprocité, et c'est cette prospection que tous leurs ouvrages donnent à voir.

Ce désir d'un point de vue à créer pour ne pas se laisser immerger sous une abstraction impersonnelle et préétablie se manifeste avec évidence, ne serait-ce que dans la forme choisie

par Madame d'Épinay, ce roman épistolaire à voix multiples, ou « œuvre symphonique » selon l'expression de Jean Rousset[67], enchevêtrement de personnalités qui livrent leur regard sur le monde indépendamment de toute intervention extérieure qui risquerait de les aliéner, au premier chef celle du narrateur. Contrairement à *Evelina*, *Cecilia*, *Pamela*, *Lettres de Milady Juliette Catesby*, et à tant d'autres rejetons de la littérature de l'immuable qui délèguent à une seule voix la charge d'énoncer un récit déjà apprêté, *Histoire de Madame de Montbrillant* joue sur le va-et-vient entre l'unicité du monde et la variété des points de vue qui se posent sur lui.

Simplement, cette réintroduction de la singularité dans l'énonciation romanesque ne s'accompagne pas d'un culte rendu à l'individu en tant que tel, charge qui incombera à d'autres auteurs comme Madame de Staël. Et c'est cela qui suscite l'interrogation : comment procéder à un acte d'énonciation qui ne soit pas pure reproduction d'éléments préexistants sans que pour autant l'individu apparaisse dominateur voire seul en scène dans son discours ? quelle autre légitimité que soi-même trouver pour un discours qui se veut original tout en restant pertinent, en accord avec les exigences du monde extérieur ?

b. Le point de vue comme reformulation et revendication

La remise en cause des genres ne constituait qu'une première étape : son véritable but était de faire prendre conscience de l'étendue désertique face à laquelle se trouve l'auteur qui se veut délivré des contraintes artificielles de la tradition. Mais l'entreprise d'Austen et de Madame d'Épinay n'est pas uniquement métalittéraire ; en réalité, la problématique des genres qui conclut à l'impasse du roman immobile ne fait qu'exposer les données du problème sans apporter de réponse. Elle permet d'accéder au cœur de la question, à savoir la répercussion de cette abolition du code générique sur les rapports de l'énonciateur – narrateur ou personnage – avec le monde. Deux ramifications interviennent alors : l'une concerne la manière dont le monde peut être jugé, ou tout simplement perçu, la seconde la manière dont ce jugement, s'il éclot, peut être formulé ; la mise au monde d'idées ne constitue qu'une dernière étape, éventuelle, peut-être utopique, et sans doute inaboutie.

L'enjeu peut être énoncé dans des termes différents : en taxant la littérature de l'immobilité d'anachronisme, nos deux écrivaines n'ont visé que l'encadrement promulgué par ce genre littéraire, sans y inclure les idées qui y étaient incrustées ; la question en suspens

---

[67] Jean Rousset, *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 83.

découlait logiquement de cette césure : comment exprimer les mêmes idées avec des moyens renouvelés qui ne les fassent plus passer pour les reliquats d'époques révolues ? Le problème n'est pas que formel, il engage le rapport au monde de celui qui écrit ou qui prend la parole, car c'est bien à une transformation du regard porté sur le monde qu'il ramène : comment formuler ce changement d'optique qui amène l'individu à modifier sa relation à des idées intangibles ? En se heurtant à cette muraille, Austen et Madame d'Épinay abordent les rivages escarpés de la prise de parole personnelle au sujet de valeurs universelles, alors que celles qui les précèdent épousaient à la fois ces valeurs et leur mode de transmission, reprenant les formes rigidifiées issues du moralisme, du roman didactique et du sentimentalisme. Il s'agit désormais de reformer un axe de vision sur un monde infrangible, donc de ne modifier qu'un aspect du paysage romanesque – on retrouve cette dualité entre une démarche du pas chassé et une démarche du boitillement : faut-il penser que les deux auteures se déplacent consciemment sur une même ligne idéologique tout en s'écartant de l'axe stylistique qui lui est asservi, mouvement que figurerait le pas chassé, ou que leur progression, loin d'être méthodique et charpentée, évolue dans le brouillard de l'incertitude et à la lisière de la conscience, les deux écrivaines ressentant une insatisfaction devant leurs ressources mais étant incapables de lui donner un nom voire d'en acquérir une perception limpide ? Le balancement entre ces deux possibilités ne pourra peut-être pas s'estomper, mais il se doit de demeurer en arrière-plan de l'analyse.

L'ambition des deux œuvres est donc de reformer un axe de vision du monde apte à relégitimer les idées inaliénables dont une certaine tradition l'a peuplé. Mais il est aussi, par contrecoup, de donner une voix à des locuteurs qui en ont été privés du fait de l'hégémonie d'un type de discours et de la servitude à laquelle il condamnait ceux qui le reprenaient à leur compte. L'individu est tout autant concerné par cette nouvelle situation, qui lui redonne une responsabilité qu'il avait perdue. En un sens, les héroïnes du roman de l'immuable étaient elles aussi sommées d'être responsables, mais l'exigence ne portait pas sur leur discours, elle consistait à leur faire rejoindre une communauté de pensée, à les éclairer sur les idées devant présider à leur conduite, non à leur procurer les moyens d'exprimer par elles-mêmes ces idées : la Cecilia de Burney, l'Arabella de Lennox, la Juliette Catesby de Riccoboni, doivent revenir de leurs erreurs et discerner la vérité du monde extérieur, mais leur manière de formuler leur rapport au monde ne change en rien ; elles sont appelées à rejoindre un langage commun et dépersonnalisant. Au contraire, Austen et d'Épinay réintroduisent la singularité dans le romanesque, non pas derechef pour affirmer les droits de l'individu, mais pour

désigner la prise de parole comme le lieu où la personne se rend compte de la part active qu'il doit prendre dans la marche du monde.

La discrétion avait jusque-là été vénérée comme l'attitude féminine la mieux à même de maintenir cette distance vis-à-vis des aléas du monde, grâce à laquelle la femme était assurée de conserver l'aura de sa vertu ; en outre, elle permettait de borner les prétentions des femmes à la parole en les cloîtrant au sein d'une retenue silencieuse par laquelle elles déléguaient la puissance locutoire à leur entourage masculin. Cette tradition, initiée par la *romance*, fut prolongée, inaltérable, par le roman sentimentaliste, même si celui-ci prenait le risque de montrer des femmes loquaces, mais dans l'unique but de les condamner, si besoin est au moyen du ridicule – que l'on pense à Madame Duval dans *Evelina*, à Lady Audley dans *Marriage*, ou à Arabella dans *The Female Quixote*, qui s'arroge le droit de parler sans retenue et même de ravir aux hommes la suprématie dans la conversation, cette propension à l'élocution massive constituant le signe le plus évident de sa folie, qui permet de la ridiculiser alors qu'elle est par ailleurs nantie de tous les aspects propres à en faire une héroïne parfaite. La parole devait rester l'apanage des hommes, et l'idéal des femmes résidait dans l'assomption du silence. Austen et Madame d'Épinay ne cultivent pas cette réserve[68] : le mutisme de Jane Fairfax n'est pas le symbole d'une âme irréprochable, il est l'instrument d'une dissimulation. Les héroïnes au contraire parlent, dialoguent, conversent avec les autres personnages, bien plus que leurs devancières. Mais cette facilité à parler ne signifie pas que la discussion a acquis une innocuité dont elle était auparavant dépourvue. Les héroïnes ont conscience de son caractère périlleux ; simplement, elles cherchent à le résoudre alors qu'avant elles, le silence constituait une échappatoire suffisante qui maintenait à distance le danger et surtout évitait de le penser. La conversation, et plus particulièrement les façons de s'y insérer, sont envisagées comme des problèmes, et ce pour toutes les héroïnes de Jane Austen, et la manière d'y prendre part ne fait que refléter la voie choisie pour résoudre cette difficulté initiale.

Plus profondément, les deux auteures revendiquent, certes par petites touches mais de manière récurrente, le droit de leurs personnages féminins à la parole. C'est ce droit que revendique Émilie dès les premières pages de son histoire, lorsque, en butte à des accusations injustes, elle réclame la possibilité de se défendre (« laissez-moi me justifier ! », crie-t-elle par deux fois), se voit opposer un refus et conseiller cette inévitable « discrétion », emblème de la « soumission » et de la « douceur » (on retrouve là l'une des qualités de l'héroïne

[68] La retenue d'Elinor aurait pu être interprétée comme un archaïsme venu d'une version antérieure du roman, *Elinor and Marianne*, mais, on va voir plus loin les failles qui craquèlent cette circonspection.

sentimentale) attendues chez une jeune fille. Madame d'Épinay met en scène avec complaisance les associations clichéiques issues du roman de l'immuable, qui assimile toute prise de parole féminine imprévue, tout « ton trop décidé », à des manifestations de la « fierté » entraînant un désir de se « révolter »[69], c'est-à-dire à une contestation de l'ordre établi et du bon fonctionnement de la société, et à une irruption soudaine de l'individualité au sein d'un monde qui en condamne l'expression : la voix féminine apparaît comme une intrusion de la marginalité au cœur de l'ordonnancement social. À partir du moment où une femme prend la parole en dehors des bornes fixées par la société, elle est considérée comme en rébellion. Madame de Gondrecourt incarne ce respect des lois tacites et prône l'obéissance, révélant par là même un vice inhérent à ce silence imposé : en effet, celui-ci place la femme dans une position en tous points artificielle, et, pour tout dire, impie, puisqu'elle la contraint à taire ses véritables pensées, à « faire semblant »[70], et donc, comme l'héroïne le remarque aussitôt, à mentir. La revendication de la parole, jamais démentie chez Madame d'Épinay, s'apparente donc aussi bien à un désir de faire respecter les droits de l'individu qu'à la manifestation d'un sens de la justice et à la prise en compte d'une distinction entre foi en la vérité et nécessités contingentes et coercitives de l'existence en société.

Il semblerait qu'Austen ne reprenne pas à son compte la propension vindicative de l'héroïne de Madame d'Épinay. On pourrait croire qu'en réponse aux deux premiers groupes de locutrices, l'un logorrhéique, l'autre vampirique puisqu'il dénie toute réalité à ce qui est extérieur au moi, le troisième groupe va valoriser le silence et le retrait devant la voix d'autrui. En outre, certaines héroïnes manifestent à première vue une discrétion qui ne se dément pas et est apparemment approuvée par l'auteure : il en va ainsi d'Elinor, de Fanny, d'Anne. Mais la réalité n'est pas aussi simple. Le point commun de ces personnages n'est pas leur volontarisme de la discrétion, mais leur incapacité à savoir par avance la bonne manière de parler. Elinor règle pendant tout le roman ses propos sur les circonstances et apparaît comme un modèle de discrétion, ne faisant que répondre et réagir aux incitations de son entourage ; or, à plusieurs reprises, cette restriction volontaire est identifiée à une frustration, la jeune femme voyant son désir de parler contrecarré par la difficulté de l'acte lui-même : face à Lucy, Elinor est fidèle à son habitude purement réactive mais se rend simultanément compte de la duplicité de sa circonspection ; en se limitant à des questions ou à des

---

[69] Pour toutes ces citations, voir *Montbrillant*, p. 22-23.
[70] *Ibid.*, p. 31.

monosyllabes, elle dissimule ses sentiments[71], et c'est finalement Lucy qui, à travers la prolixité de ses aveux, se pare des habits de la sincérité – le temps de cette scène, Elinor endosse le rôle de la confidente déloyale et Lucy celui de l'héroïne torturée par un amour impossible ; ce retournement, pour bref qu'il soit, est révélateur. Au chapitre suivant, Elinor s'aperçoit du caractère intenable de son comportement et se fait violence pour faire adopter un mode actif voire intrusif à son discours – c'est-à-dire le ton qu'elle trouvait déplacé peu auparavant chez Lucy – en engageant elle-même la conversation et en interrogeant sans relâche son interlocutrice ; c'est Elinor qui désormais ne supporte plus le silence. La réserve est ici confrontée à une impasse[72]. Fanny pourrait passer pour l'héroïne la plus en adéquation avec les règles de retenue qui entourent l'héroïne sentimentale : observatrice tout au long du roman, elle se nourrit des paroles d'autrui. Mais ce mutisme permanent, sans compter qu'il se fissure à plusieurs reprises, est initialement imposé par un entourage indifférent à l'existence même de la jeune femme : le silence est le symptôme de cette dénégation initiale de soi par autrui. Au cours du roman, les tracas engendrés par ce mutisme ne cessent d'être accentués, mais de surcroît leurs causes se modifient : Fanny commence à s'imposer comme personne à part entière, mais se découvre inapte à prendre la parole ; sollicitée, elle refuse de projeter ses idées vers l'extérieur, par crainte du jugement d'autrui ; Fanny sait qu'une prise de parole équivaut à une exposition de soi et recule devant ce danger. De plus, elle pointe l'éventualité d'une mauvaise interprétation du discours, remarquant par là la place cruciale de la formulation d'une idée, susceptible d'en déformer le sens[73]. À la différence de la Camilla de Burney qui érige la discrétion en ligne de conduite, la retenue de Fanny est avant tout la manifestation d'un échec à inventer une formulation adéquate, une manière satisfaisante de parler. La condition d'Anne est quasiment identique : sa fonction principale est celle d'accompagnatrice de ceux qui l'entourent, comme le symbolise son habitude de jouer de la musique en arrière-fond des conversations ; inaccoutumée à parler, elle passe sa vie dans l'attente des discours d'autrui et laisse toute souveraineté en elle à l'audition – elle est ainsi

---

[71] Cette scène occupe le chapitre 22 du volume I de *Sense and Sensibility* (*R1*, p. 102-109 ; *SS*, p. 121-129). Les allusions à l'hypocrisie d'Elinor sont nombreuses ; par exemple : « se forçant à parler, et à parler prudemment, elle dit avec un calme qui cachait assez bien sa surprise et son angoisse (…) » (*R1*, p. 105 ; *SS*, p. 124 : « *forcing herself to speak, and to speak cautiously, she said with a calmness of manner, which tolerably well concealed her surprise and solicitude (…)* ») ; la retenue locutoire, loin d'être un signe de vertu, est un instrument de tromperie, comme dans le cas de Jane Fairfax.

[72] Un autre exemple de frustration engendrée par la réserve se rapporte à l'indécision quant aux fiançailles secrètes de Marianne et Willoughby, qui entraîne un non-dit et un malentendu durables ; mais l'illustration la plus évidente en est le silence obstiné d'Elinor concernant l'impossibilité de son histoire d'amour avec Edward, qui suscite en elle la plus grosse part de ses souffrances.

[73] Cf. par exemple *R2*, p. 377-378 ; *MP*, p. 202-204.

qualifiée d'« auditrice particulièrement attentive » (« *most attentive listener* »[74]). Dès qu'il lui incombe de prendre la parole, sa tranquillité s'effondre, et, comme Fanny, elle craint à la fois de mal s'exprimer et de déclencher des interprétations fallacieuses. Dans l'acte locutoire sont craints deux éléments à la fois, le défaut de clarté du discours et l'implication de l'allocutaire susceptible d'en modifier le sens. Anne émettant une opinion est effrayée par la présence d'auditeurs : « Elle avait pu dire cela, mais elle trembla quand elle eut fini, car elle était consciente qu'on écoutait tous ses mots et n'osait même pas essayer d'en observer l'effet. »[75], est-il écrit, comme si la prise de parole relevait d'un exploit peu commun. Par la suite, on apprend que la terreur d'Anne vient notamment de l'éventualité d'une mauvaise compréhension (« *misconstruction* ») des paroles par l'auditoire.

Cependant, malgré ces obstacles à la construction d'une parole libérée, même les héroïnes effacées parviennent à déchirer le voile et à produire une parole créatrice : Anne s'exprime sur la pérennité et la profondeur des sentiments féminins et décide par là même de l'issue du roman puisqu'elle entraîne Wentworth à lui avouer son amour ; Fanny entreprend d'éduquer sa sœur Susan, ce au travers d'un programme dont la promulgation et la communication à l'intéressée font l'objet d'une réflexion attentive :

> Elle donna des conseils ; des conseils si raisonnables que son intelligence ne pouvait que les accepter, et donnés avec beaucoup de douceur et de bienveillance afin de ne pas irriter son humeur irascible ; et elle eut le bonheur d'observer les heureux effets qu'ils produisaient assez souvent (…)[76].

Non seulement l'acte de parole est décidé par l'héroïne elle-même, mais son efficacité est immédiate ; la femme habituellement silencieuse se mue en une pédagogue engagée dans le réel, et qui s'appuie sur sa parole pour acquérir une influence. C'est le même effet que recherche Émilie dans les avis qu'elle adresse à Madame de Sally ou dans les conseils de conduite qu'elle soumet à son fils. Le mutisme n'est pas définitif, il cède la place au désir d'un discours agissant et créateur.

---

[74] *P*, p. 24. Notre traduction.
[75] *R2*, p. 800 ; *P*, p. 222 : « She had spoken it ; but she trembled when it was done, conscious that her words were listen to, and daring not even to try to observe their effect. »
[76] *R2*, p. 554 ; *MP*, p. 409 : « *She gave advice ; advice too sound to be resisted by a good understanding, and given so mildly and considerately as not to irritate an imperfect temper ; and she had the happiness of observing his good effects not unfrequently (…)* ».

3. Le jugement comme préalable au discours : sur quels critères la parole doit-elle être articulée ?

Si le culte de la discrétion est déchu, la parole est néanmoins longue à accoucher. C'est qu'elle nécessite une assise solide, apte à légitimer la prétention d'un individu, qui plus est féminin, à s'exprimer en son nom propre et avec ses seuls moyens. La singularité du moi est insuffisante à assurer la pertinence de la vision du monde et des idées véhiculées par l'acte locutoire. C'est pourquoi chez Austen et Madame d'Épinay, les personnages féminins, avant que de prendre la parole, se posent toujours, de manière implicite, une même question : le jugement que l'on pose sur le réel justifie-t-il la prise de parole ? D'une telle interrogation, les romancières de l'immuable se dispensaient, tant l'infaillibilité de leur unique modèle était évidente. En plaçant au centre de leur problématique la remise en cause des valeurs du roman de l'immuable, Austen et d'Épinay, elles, modifient les critères qui doivent présider à leur conception du réel. Le tout est de mettre en évidence les prismes déformants qui traversent la vision posée sur le monde, et cette tâche a pour corollaire une question : d'après quel principe faut-il juger la réalité ? À partir du moment où les codes du roman sentimentaliste sont considérés comme insuffisants pour l'examen du monde, quel substitut leur trouver ? Austen et Madame d'Épinay présentent plusieurs modèles possibles et établissent une sorte d'analyse comparative. *Histoire de Madame de Montbrillant* met en confrontation trois modalités : le jugement d'après les clichés sentimentalistes, d'après autrui, ou d'après soi-même. Les romans austeniens mettent également en parallèle trois possibilités : le jugement d'après les clichés, d'après soi-même, ou d'après l'œil du narrateur[77].

a. Le jugement d'après le genre littéraire : l'expulsion des stéréotypes dépersonnalisants

Fonder sa perception sur les habitudes sentimentalistes ne saurait constituer le préalable à l'établissement du discernement recherché : condamnés, tournés en dérision, les

[77] Le besoin de l'établissement d'un jugement personnel, quels qu'en soient les modèles, est relevé par Lionel Trilling (« Emma », *Encounter*, 8, juin 1957, p. 49-59) : « Jane Austen (…) comprenait la nécessité nouvelle d'une définition de soi et d'une critique de soi conscientes, du besoin de porter des jugements personnels sur la réalité. » (p. 56 : « *Jane Austen* (…) *understood the new necessity of conscious self-definition and self-criticism, of the need to make private judgments of reality.* »). Mais l'auteur ne dit pas que ce besoin nouveau est particulièrement marqué, et sensible, chez les femmes.

stéréotypes du roman de l'immuable sont déchus de toute prise sur la réalité. Cependant, les deux œuvres éprouvent le besoin de démanteler l'édifice sentimentaliste, non seulement, on l'a vu, en mettant en regard son emphase gratuite et la banalité du quotidien, mais aussi en faisant de leurs héroïnes les victimes d'une rhétorique trompeuse, qui leur voile la vérité et les entraîne vers des voies chimériques. En recourant aux clichés de l'immuable, ces femmes évitent de faire reposer leurs discours uniquement sur la première personne et se procurent l'illusion d'un ancrage dans l'universel : la subjectivité normalement induite dans tout acte d'énonciation est obstruée par cette stratégie de la reprise, qui aboutit à une désincarnation de la parole.

Catherine Morland, archétype de la soumission à un style et à des valeurs qu'elle croit sanctuarisés par le temps, n'est que l'illustration la plus évidente de cette tendance dont Émilie est, tout autant, la proie : son discours est en effet périodiquement contaminé par l'exaltation, et, en de tels moments, l'axe de vision du monde se réduit pour se fixer sur un objet particulier, dans une déformation de l'échelle et une simplification radicale de la perspective ; la perception est amputée, et cette mutilation rejaillit sur l'énonciatrice elle-même, dont l'identité est recouverte par la projection dans un discours formé par avance. Une suite de réflexions sur ses relations avec Formeuse offre à Émilie la possibilité d'une introspection ; mais l'enfouissement de son écriture sous des clichés littéraires réduit cette occasion à néant[78]. Loin de s'examiner, le moi se perd car il s'immerge dans des formules codifiées qui provoquent une césure entre l'intention et l'acte : l'analyse de soi est empêchée par une parole restreinte à la redite de formules anciennes. Répété à l'envi, le terme de « trouble », si courant dans le roman sentimentaliste, s'érige en symbole de cet égarement : malgré le désir de se prendre soi-même pour objet d'étude, l'esprit se heurte à la barrière de l'expression. Celle-ci, en effet, est constituée d'une succession de phrases lyriques outrageusement usées : l'occupation exclusive du cœur par la pensée de l'amant, l'incertitude concernant les sentiments véritables de celui-ci, l'oscillation incessante entre douleur et volupté, tous ces caractères reprennent des *topoi* du roman sentimentaliste et ne sauraient signifier la réussite de l'étude de soi ; au contraire, le moi se dérobe dans ce jaillissement ininterrompu de clichés impersonnels. La lunette optique est braquée sur la figure de l'amant, le moi n'a d'autre axe visuel que son amour, le monde est arbitrairement restreint. Dès lors, l'acte d'énonciation apparaît comme artificiellement émis ; il s'égare dans des automatismes : répétitions de mots-clefs (« Demain », « volupté », « Viens »…), anaphores ampoulées

[78] *Montbrillant,* p. 421-431.

(« Ah ! Formeuse »), imitations d'alexandrins (« Ne rien dire à Formeuse, et ne pas l'écouter !… »), déluges d'exclamatives, images lyriques (comparaison entre soi et la nature, l'agitation de l'un s'opposant au repos de l'autre), motifs poétiques (« l'oiseau de la nuit »)[79], tous ces passages obligés du sentimentalisme sont livrés pêle-mêle. Il en résulte une écriture erratique, gouvernée par l'artificialité de procédés surannés, où le moi ne sait trouver de repère pour s'étudier : les nombreuses interrogations oratoires témoignent d'une divagation de l'esprit ; l'énonciatrice ressasse son incapacité à parvenir à un regard clair sur elle-même : « N'ai-je pas poussé au dernier degré l'oubli de moi-même ? », déclare-t-elle dans un moment de lucidité qui ne fait qu'entériner l'échec du moi à prendre prise sur son discours. L'inaptitude à définir le moi se répercute d'ailleurs sur l'acte de parole, qu'il rend impossible : « Je ne sais où j'en suis. J'ai trop de trouble pour écrire… »[80], déclare Émilie, faisant de l'impasse énonciative la conséquence du désarroi au sujet d'une intériorité fuyante. Toute la séquence montre d'ailleurs un personnage qui s'échappe à lui-même : à partir du motif sentimentaliste de la scission de l'être en deux parties non contiguës, l'une accessible à la raison, l'autre soumise à l'émotion, motif qui détermine une série de contradictions internes (balancement entre amour et remords, discontinuité entre l'état intérieur et l'image de soi donnée au dehors, oppositions rendues par l'image du « juste » et du « coupable »), Madame d'Épinay décrit une conscience qui s'effiloche au fil de son discours, comme si le fait d'écrire constituait l'obstacle à une vision claire de soi-même. Émilie en est finalement réduite à ce qu'elle nomme « l'oubli de moi-même » : la tentative d'accéder à la vérité sur soi aboutit à un retournement absolu ; la prise de parole occulte l'être au lieu de le mettre au jour.

Ce que cet exemple met en évidence, c'est le lien indissoluble entre l'acte d'énonciation et la conscience de soi. Sans compréhension de soi-même, l'acte locutoire se dilue dans le désordre ; faute d'un centre, qui correspond à la personne du locuteur, la parole s'effrite. Parce qu'elle reflète un jugement assis sur des stéréotypes, infiniment reconductible et de ce fait fermé à la complexité du réel, l'écriture sentimentaliste ne peut constituer une passerelle satisfaisante à la découverte de soi et à sa profération. En prenant modèle sur cette écriture de l'itération, Émilie se barre l'accès à elle-même. Le moi qui écrit s'affuble d'une identité qui ne lui correspond pas, celle d'un moi poétique dont l'emportement lyrique est un masque, et coupe ses liens avec le moi réel. Même constat chez Austen, dont les héroïnes comme Catherine et Marianne, soumises aux clichés sentimentalistes, font preuve dans leurs discours d'une vision pervertie du monde et d'une méconnaissance absolue d'elles-mêmes :

---

[79] *Ibid.*, p. 430 pour toutes ces citations.
[80] *Ibid.*

Catherine ne cherche pas à comprendre le monde, elle l'interprète en fonction de grilles préétablies ; Marianne se précipite dans la parole dans une imitation servile de l'héroïne sensible et sans interroger sa propre identité ; toutes deux ne seront capables de revenir sur leurs préjugés et d'acquérir une voix personnelle qu'une fois débarrassées de leur docilité à de tels stéréotypes. À chaque fois, la prise de parole manifeste un schisme interne, qu'en réalité elle contribue à créer : c'est dans la conformité avec le discours sentimentaliste que l'accès au moi est irrémédiablement condamné. Notons que la reprise de la littérature de l'immobilité, dans les romans d'Austen, n'est pas seulement le fait de quelques héroïnes : le narrateur, lui aussi, est susceptible de s'immerger dans ces artifices – dans la description de l'Abbaye de Northanger, des évolutions nocturnes de Catherine, mais aussi dans l'introduction de certains personnages comme Jane Fairfax et Willoughby. La différence tient à ce qu'en l'occurrence, l'écriture est rejetée en même temps qu'elle est employée ; mais le processus est identique : l'énonciateur se dédouble, adopte un style qui ne lui est pas propre et duquel nul enseignement sur le monde ne peut être tiré. Il n'en reste pas moins qu'à chaque fois, le narrateur coule son propos dans les codes génériques repris, même si c'est en définitive pour la dénoncer comme source de confusion, de déformation ; l'écriture est mise en scène dans son aliénation : l'énonciateur montre qu'il n'y parle pas en son nom propre.

b. Le jugement d'après autrui : la vacuité du calque

Le second modèle de jugement introduit une distinction entre les deux écrivaines : autrui chez Austen ne constitue pas un étalon adéquat car c'est une entité recouverte par les valeurs normatives que le roman sentimentaliste a mises en place, alors que Madame d'Épinay en donne une peinture complexe. Les personnages secondaires austeniens, qui forment l'environnement des protagonistes principaux, sont tous marqués par un degré plus ou moins important de typification ; depuis Isabella Thorpe jusqu'à Louisa Musgrove en passant par Lydia Bennet et les sœurs Bertram est maintenue la tradition des anti-héroïnes attirées par la frivolité et la sexualité ; depuis Henry Thorpe jusqu'à Mr. Elliot en passant par Wickham et Henry Crawford est reconduit le type du libertin prêt à fondre sur une proie féminine ; on pourrait en dire autant de la série des personnages-mentors ou des patriarches despotiques ; autrui est nanti d'une inscription littéraire indépassable qui l'enferre dans le roman sentimentaliste et lui retire toute prétention à la désignation d'une modalité de jugement particulière. La cellule familiale est sans doute le meilleur exemple de la déchéance du jugement d'autrui : alors que les héroïnes sentimentales sont demandeuses de la protection et

de l'autorité censées être fournies par la famille, les héroïnes austeniennes ne trouvent en celle-ci que déception. La débilité de Mr. Woodhouse, la vanité de Sir Walter, la stupidité de Mrs. Bennet et le désengagement de son époux, l'inintérêt de Mr. Price pour ses enfants, voilà autant d'exemples d'une autorité parentale en friche. Là où Evelina ne cesse de demander conseil et de se repentir d'avoir négligé le recours à la voix du père, les héroïnes de Jane Austen se déprennent d'une telle emprise. Cette césure avec le cocon familial est une constante, il symbolise l'indifférence voire le dédain de la femme pour des voix ineptes et indignes d'être écoutées. Madame d'Épinay, elle, accorde à autrui le bénéfice d'une variété qui proscrit le simplisme, même si les divergences de jugement entre ses composantes recouvrent grossièrement une opposition entre passéisme et modernité : s'en remettre au jugement d'autrui signifie rejoindre un camp, on pourrait presque dire une idéologie, et donc en revenir à une vision partiale de la réalité. Émilie est confrontée à des catéchismes inverses, comme on l'a vu au travers du contraste entre Madame de Gondrecourt et Madame de Beaufort – mais d'autres pôles sont comparés : Madame de Ménil et sa société représentent le modernisme exacerbé, au mépris des convenances et des coutumes, qui substitue à une perception anachronique une perception iconoclaste ; ce faisant, le jugement repose avant tout sur une volonté de détruire les anciens modes de pensée, sans s'interroger sur le bien-fondé de leur remplacement par d'autres protocoles tout aussi relatifs. C'est ainsi que les idées professées par Madame de Ménil se mordent la queue : elles se font passer pour libératrices en établissant une solidarité féminine fondée sur une critique des tourments endurés à cause du sexe opposé, s'exaltent dans un langage ouvertement licencieux pétri d'idées en rupture avec les usages sociaux[81], avant de se renverser et d'exhiber leur parenté avec ce qu'elles réprouvent, en en revenant à des procédés venus directement des codes sentimentalistes. Madame de Ménil invite tout d'abord Émilie à la « confidence » et à l'union des épouses contre leurs maris, l'introduit dans une société qui isole les jeunes des personnes âgées ; cette « manière d'être » choque « excessivement » Émilie, mais celle-ci se laisse vite séduire par « ce moment de liberté » où Madame de Ménil proclame son athéisme, son mépris du mariage, et son rejet des catégories du bien et du mal[82]. Pourtant, ce mode de vie émancipé, qui influe sur l'esprit de l'héroïne, se renverse lorsque Madame de Ménil se révèle prisonnière d'attitudes stéréotypées, endosse le costume de la coquette, assimile les relations entre hommes et femmes à une galanterie surannée, et réduit l'entente entre femmes à une alliance d'intérêts où l'« intrigue », ce terme si manifestement connoté, a la place principale ; face à

[81] *Ibid.*, p. 743-745 et p. 783-784.
[82] *Ibid.*, p. 743-745.

cette incohérence, à ces « extravagances », Émilie découvre la vacuité des principes affichés et le jugement déficient qu'ils cachent[83].

Au contact de Madame de Ménil et de sa société, l'héroïne acquiert un langage incisif qui se concrétise dans une parole volontiers conflictuelle : Émilie adopte les thèses émancipées de son amie et ose répliquer voire accuser, ce qu'elle s'interdisait jusque-là en se cantonnant à une litanie de la plainte. Un modèle chasse l'autre : le sentimentalisme, qui prédispose au lyrisme et à l'effusion continue des sentiments, cède devant le choix d'un nouvel archétype. La rupture est franche qui sépare les longues mélopées exprimant un désespoir uniforme et le style rugueux adopté notamment face à Desbarres : dans une dispute qu'elle soutient contre lui[84], elle imite le ton offensif et moqueur de son amie, provoquant le désarroi de son interlocuteur surpris de tant de combativité. La controverse prend donc la forme d'une suite d'accusations et de répliques, où Émilie fait preuve d'une nouvelle acuité locutoire, pratiquant la saillie et l'ironie – ainsi lorsqu'elle remercie Desbarres de son « zèle » qui en réalité l'incommode, ou qu'elle qualifie l'une de ses idées infâmes de « sublime »[85]. La locutrice défend son libre arbitre, refuse de transiger, et revendique un espace intime qu'elle désire inviolé. Dans cette expression libérée des pesanteurs sentimentalistes, qui feint l'assurance – cependant, dans le secret de la lettre, Émilie avoue qu'elle a été ébranlée par les attaques de Desbarres, première craquelure dans l'apparente solidité de son discours –, se lit l'imitation des propos et méthodes de la société nouvellement rencontrée.

Toutefois, l'adoption de ce nouveau modèle est de courte durée, et se voit vite remplacée par un retour du sentimentalisme : de nouveau, Émilie éprouve le sentiment de la perte d'elle-même et s'enferme dans une écriture inapte à refléter le cœur de son être ; « je ne puis dire tout ce que j'imagine », « Je ne sais ce que je désire »[86], « Je ne sais où je suis »[87], « Je voudrais… Je ne sais ce que je voudrais… »[88], toutes ces formules typiques d'une émotivité débridée, qui sont le symptôme d'une fuite du moi et d'une dissociation entre l'intimité et son expression, reviennent à l'envi et réenvahissent l'espace narratif. Puis, à nouveau, Émilie se déporte sur un autre directeur de conscience incarné par l'Église : son style épouse le style religieux[89] – elle reprend la traditionnelle opposition entre « Dieu » et le « monde », farde son écriture d'un vernis de piété en recourant à un lexique uniformément

---

[83] *Ibid.*, p. 880-885.
[84] *Ibid.*, p. 747-751.
[85] *Ibid.*, p. 750.
[86] *Ibid.*, p. 788.
[87] *Ibid.*, p. 790.
[88] *Ibid.*, p. 799.
[89] Cf. entrevue avec l'abbé Martin (*Ibid.*, p. 823-826).

dévot centré autour de la confession et du salut, abandonne le vocabulaire du sentiment – et tente de se confondre avec une litanie monocorde et dépassionnée ; mais c'est pour s'apercevoir aussitôt de l'artificialité de cette nouvelle ferveur et retomber dans les excès sentimentaux : « Ah ! mon tuteur, que je suis faible !… (…) J'adore Formeuse. Je suis plus que jamais combattue… »[90], avoue-t-elle dans un retour sans illusion à ces clichés dont elle connaît la vacuité.

Tout au long du roman, Émilie est ainsi ballottée entre des façons de juger contradictoires, qui ne se résolvent jamais ; même le personnage de Volx, qui domine la dernière partie de l'ouvrage, est mis en contradiction avec René et avec M. de Montbrillant[91]. Le roman de Madame d'Épinay a l'apparence d'une longue suite de déconvenues où l'héroïne est confrontée à la faillibilité du jugement de son entourage : l'adhésion d'Émilie aux principes de Madame de Ménil prend ainsi place après une série de déceptions, au cours desquelles Émilie a successivement découvert la nocivité ou la peccabilité du jugement de plusieurs personnages, M. de Montbrillant, Formeuse, Mademoiselle Darcy, et Desbarres. C'est pourquoi ce roman constitue une destitution du personnage-mentor traditionnel dans le roman de l'immobile : l'héroïne éprouve un isolement, consécutif à la disparition de cette figure grâce à laquelle la justesse finale de la représentation de l'univers était assurée ; Émilie, elle, progresse de désappointements en désillusions, dans une spirale de la déchéance dont elle ne semble devoir s'extirper[92]. Ce que met en lumière cette impossibilité à transposer intactes dans ses discours les idées et manières d'autrui, c'est que la barrière de l'identité est un obstacle infranchissable dans la constitution de l'énonciation : un discours se doit d'être approprié par le locuteur, il ne peut être un simple reflet, ce qui équivaudrait à en faire une image inerte, alors que toute énonciation est une action, la prise en charge d'une vision du monde par une personne et sa projection en dehors des limites étroites de l'intériorité. Reproduire les façons d'autrui ne permet pas à Émilie d'être le sujet de sa prise de parole, celle qui prend la responsabilité de son émission. L'énonciation ne peut s'accommoder de l'aliénation, elle doit mettre en jeu un individu actif. C'est pourquoi les imitations de son entourage par Émilie sont toutes provisoires : il y a contradiction entre le fait de prendre la

---

[90] *Ibid.*, p. 826.
[91] *Ibid.*, p. 1003-1004 : Volx, « nouveau guide » qui selon Lisieux prodigue des « principes vraiment sages et honnêtes » à Émilie, est mis « en contradiction » avec l'autorité du mari, et cette opposition irréductible conduit l'héroïne à « tenir une conduite incompréhensible ».
[92] Le constat est plus ambivalent chez Austen, même si pour elle aussi le personnage-mentor ne correspond plus qu'à un type évanescent dont la dernière incarnation entièrement fiable est Henry Tilney ; Fanny, elle, éprouve la faillibilité du jugement d'Edmund et de Sir Thomas. Le personnage-mentor est une entité presque disparue, un vestige de la littérature passée.

parole et le fait de calquer le discours d'autrui. On mesure toute la différence entre cette littérature et les romans de l'immuable, qui, eux, au contraire, glorifient cette décalcomanie : toute l'histoire de *Camilla* consiste à amener l'héroïne à tenir des propos déjà agencés, à lui ôter sa tension émancipatrice inconsciente pour lui faire regagner des rivages déjà explorés, bref à désincarner sa parole, à abolir toute prétention du moi[93] ; la peur d'une expression féminine personnelle conduit à un coup de force visant à bâillonner le moi. Dans le roman de l'immobile, le moi est parlé, il n'a pas par lui-même la maîtrise de son discours ; Madame d'Épinay constate l'échec de cette perspective, mais pose une question conséquente : est-il possible de parler en son nom ? En cela, le propos de l'ouvrage rejoint pleinement le questionnement d'Austen : la tentation de se déporter sur le jugement d'autrui ne recouvre-t-elle pas une incapacité à juger par ses propres moyens ? Émilie, peu à peu dépouillée de tous ses soutiens, de tous les pivots qui orientaient sa vision du monde, parvient-elle à la formulation d'une conception qui lui soit propre ?

4. L'introuvable « je »

Lionel Trilling[94], tout en déplorant ce qu'il nomme le « conservatisme » d'Austen, tient à faire de l'écrivaine une représentante de son époque, non une réactionnaire portée à la célébration du passé. Or, selon lui, appartenir à ce XIXe siècle commençant signifie revendiquer le droit à un jugement personnel : « Jane Austen, toute conservatrice et même conventionnelle qu'elle fût, perçut la nature du profond changement psychologique qui accompagna l'établissement d'une société démocratique ; elle était consciente de l'accroissement du poids de la psychologie chez l'individu, elle comprenait le nécessité nouvelle de la définition de soi et de la critique de soi, ainsi que le besoin d'élaborer des jugements personnels sur la réalité. »[95] La capacité à former des jugements en ne recourant qu'à la seule psychologie du moi serait ainsi l'un des événements fondamentaux du début du XIXe siècle, auquel Austen aurait consciemment participé. Mais cette évidence est-elle aussi simple ? Plutôt que de montrer l'épanouissement des facultés perceptives et conceptuelles d'un esprit féminin s'ouvrant au monde, Austen et Madame d'Épinay ne ressassent-elles pas

---

[93] F. Burney, *Camilla, op. cit.*, p. 51 : « *sometimes her vivacity raised a fear for her discretion* » (« parfois on craignait que sa vivacité ne fût nuisible à sa discrétion »). L'exubérance du moi apparaît comme un danger pesant sur le nécessaire silence féminin.
[94] « *Emma* and the legend of Jane Austen » (*in* David Lodge (dir.), *op. cit.*, p. 148-169).
[95] *Ibid.*, p. 160.

les aspérités, voire les impossibilités, auxquelles se heurtent ces femmes qui se croient habilitées à produire des conceptions personnelles sans en posséder les moyens ?

a. Le problème du « comment se dire » : y a-t-il compatibilité entre soi-même et le discours ?

Dans la perspective d'un échec, on peut se demander si l'esthétique du dérisoire n'est pas une manière commode d'effacer le « je », du moins d'éviter le problème du point de vue en mettant en scène une quotidienneté désincarnée qu'il suffit de décrire objectivement, sans nulle intervention personnelle ; le journal trouverait logiquement sa place dans ce projet, au sens où il suit pas à pas un trajet sans prétendre lui trouver un sens, et surtout en substituant à la conscience de soi, indispensable dans l'autobiographie, le mécanisme de la succession ; le fragment enfin serait la sédimentation de cette absence de point de vue, en ce qu'il représente le renoncement à une perception englobante pour se contenter d'aligner des lambeaux épars que ne soude aucune optique commune.

Le jugement fondé sur une perception entièrement personnelle est en effet montré comme un idéal à atteindre, mais sans cesse fuyant : le retour des héroïnes austeniennes dans leur chambre après un événement afin de réfléchir sur celui-ci exprime cette tension vers une pensée repliée sur le moi, affranchie des influences extérieures ; l'isolement de la chambre n'est cependant pas le lieu propice à l'établissement d'un discours, puisque celui-ci suppose un allocutaire en l'occurrence absent ; le jugement personnel, s'il éclot, demeure donc emprisonné dans la conscience de l'individu. Un tel état est toujours insatisfaisant. En effet, le jugement personnel s'avère inabouti, ou bien s'achève en pur solipsisme[96]. Fanny Price est le prototype de la conscience à l'aune de laquelle le monde prend sens dans *Mansfield Park*, mais cette conscience existe atrophiée, perpétuellement refoulée, et se refusant à trancher avec netteté : Fanny ne formule jamais une estimation explicite ni définitive, trop méfiante vis-à-vis d'elle-même, ou trop marquée par la pression extérieure pour oser avoir une voix propre[97].

---

[96] Notons, pour ne pas sexuer à outrance la réflexion, que certains héros sont eux aussi touchés par ce doute posé sur la possibilité d'un jugement personnel : Darcy est amené à la même remise en cause qu'Elizabeth, contraint de mettre en question ses modes de pensée habituels ; de même, Formeuse, face à Émilie qui abandonne ses conceptions premières, tente de prendre exemple sur elle en réformant ses critères d'estimation, même si cet essai débouche sur un échec. Cf. aussi Edmund, Wentworth.

[97] Se confirme la perversité de la chambre, lieu de la sécurité mais aussi de l'effacement de soi. Fanny parvient en définitive à établir un jugement personnel, mais qui demeure cantonné à la sphère de son seul moi. Cf. *MP*, p. 436-437, où l'on lit une condamnation sans ambages d'Edmund lui-même par l'héroïne : « *He is blinded, and nothing will open his eyes, nothing can, after having had truths before him so long in vain. – He will marry her, and be poor and miserable.* » (*R2*, p. 578 : « Il est aveuglé et rien ne lui ouvrira les yeux, rien, et c'est en vain qu'il a eu pendant si longtemps sous les yeux tant de vérités. Il

Émilie, elle, tente d'accéder à une pensée personnelle lui permettant d'avoir une interprétation originale du monde, mais cet effort est embryonnaire et également contrecarré par le poids d'autrui ou de l'héritage sentimentaliste : elle voit M. de Montbrillant à travers un prisme littéraire, abdique ses principes moraux sous l'influence de Mademoiselle Darcy ou de Madame de Ménil, renonce à exprimer ses idées sous les critiques de son entourage[98], exprime ses opinions sur le monde de manière fragmentaire dans des bribes de journal et dans la rédaction d'un roman qu'elle n'achève pas…

L'autre éventualité du jugement personnel est le solipsisme qui conduit à un regard erroné voire fautif sur le monde : Emma en est l'illustration emblématique, qui, ivre de son imagination et de sa prétendue perspicacité, construit un univers parallèle qui n'a rien à voir avec la vérité ; mais le danger du retour incessant sur soi concerne aussi bien Émilie, qui se noie dans ses difficultés à acquérir une vision juste et s'enferme dans les impasses qu'elle se construit elle-même ; en outre, ce solipsisme fait courir le risque de ne rencontrer qu'un vide, ainsi qu'Émilie le ressent lorsque, laissée à elle-même faute de guide extérieur, elle déplore son inaptitude à se forger elle-même une idée cohérente de ce qui l'entoure : c'est le sens de son entrevue avec l'abbé Martin, qui lui fait prendre conscience que son désir de solitude et de retour vers Dieu ne repose sur aucun élan intérieur, sur aucune décision raisonnée, mais sur un « dégoût », un mépris pour un environnement décevant, assimilable à un frivole caprice ; Émilie découvre alors son incapacité à s'orienter seule dans le monde faute d'une compacité, d'une densité suffisante de ses modes de pensée ; sa tendance à se laisser mener par autrui ou par des lieux communs sentimentaux recouvre un vide intime dont l'« ennui », qui réapparaît inlassablement dans le roman, est la concrétisation. La quête d'un jugement fondé uniquement sur le moi s'achève dans la découverte d'un manque, voire d'un néant.

Et pourtant, inlassablement, la quête d'une vision personnelle du monde est souhaitée[99] ; les héroïnes ne renoncent pas à leur subjectivité, l'écueil auquel elles se heurtent est l'inclusion de celle-ci dans leur discours, la mise en présence du moi et de l'énonciation.

---

l'épousera, et sera malheureux. »). Notons cependant que Fanny atténue sa sévérité peu après, signe d'un jugement encore effarouché.

[98] Ainsi quand Du Traisi blâme les conseils qu'Émilie adresse à Madame de Sally (*Ibid.*, p. 259-266), et quand René et Lisieux critiquent les lettres qu'elle adresse à son fils concernant ses idées sur l'éducation (p. 946-959).

[99] Soulignons, afin de dissiper toute équivoque, la distinction qui doit être faite entre connaissance et expression : nous nous penchons ici sur les modes de figuration de la pensée, non sur le savoir acquis sur soi-même, dont certains font une spécificité de Jane Austen (Léonie Villard, *Jane Austen, sa vie et son œuvre*, Saint-Étienne, Mulcey, 1915, p. 308 : « Le trait dominant, chez les jeunes filles que Jane Austen nous présente, est une volonté tenace d'arriver à la lumière, le désir de voir clair en soi, de comprendre ce qui, d'abord, n'avait été qu'obscurément senti. » ; l'inverse pourrait être soutenu à propos d'Emma qui manifeste une « volonté tenace » de se satisfaire de ses illusions fantasmatiques), alors qu'il semble à l'origine de la définition du personnage dans toute œuvre littéraire.

Dès lors se pose la question de la responsabilité : qui ou qu'est-ce qui doit être mis en cause dans cette incompatibilité entre le moi et le discours ? Jusque-là, seul le premier terme a été examiné, et l'on a vu qu'un moi émancipé, déchaîné, n'aboutissait qu'à un discours aveugle à lui-même, étendant artificiellement la sphère de la personnalité à l'ensemble du monde ; l'expression personnelle s'achevait en expansion gratuite et superficielle, les locutrices se dispensant de toute introspection préalable. Mais l'individu est-il systématiquement responsable de cette aridité de l'investigation intérieure ? Ne sont-ce pas les moyens à sa disposition qui font défaut et révèlent leurs faiblesses ? En d'autres termes, le langage est-il adapté à l'expression de l'être féminin ? Les réflexions des héroïnes dans l'intimité de leur chambre montrent que le jugement personnel est une réalité accessible ; il faut maintenant examiner si c'est une réalité exprimable.

Le fait que les deux écrivaines critiquent un certain langage est visible à certains moments de leurs récits, où tantôt la complexité, tantôt l'imprécision des paroles émises est mise en avant, par exemple dans *Northanger Abbey*, où Henry Tilney loue Catherine pour son « excellente satire de notre langage moderne » ; celle-ci vient en effet de dire naïvement : « je ne parle pas assez bien pour être inintelligible »[100]. C'est la complexité gratuite d'une certaine manière de parler, à la mode dans la société contemporaine, qui est ici tournée en dérision, sa propension à privilégier les circonvolutions fleuries du discours à la clarté de son sens, bref de nouveau une jouissance du mot qui rendrait aveugle aux nécessités de la conversation. C'est toujours la même individualisation de la parole, accessible au seul locuteur, qui est condamnée, et la césure qui en résulte entre acte locutoire et communication. Plus largement, la question de l'adéquation entre la réalité traitée et les termes choisis pour la rendre est au cœur des deux œuvres : de nouveau dans *Northanger Abbey*, Henry pointe la confusion entre deux termes, *neat* et *nice* (« beau » et « joli »)[101], que son interlocutrice intervertit, et critique la polysémie indistincte de *nice*, applicable aussi bien au domaine moral qu'aux domaines vestimentaire et littéraire. Pareillement, d'Épinay représente souvent ses protagonistes analysant le style de leurs correspondants et y relevant le mésusage d'un terme ou des approximations dans le langage ; le but principal de l'échange épistolaire, comme le remarque Émilie, doit être de se mettre « à l'abri de toutes fausses interprétations »[102], mais c'est la lourde tâche induite par ce souhait que les romans épistolaires à voix multiples précisément soulèvent. Par ces quelques exemples, on est déjà passé d'une responsabilisation exclusive de

---

[100] *R2*, p. 109 ; *NA*, p. 123 : « *'I cannot speak well enough to be unintelligible.' 'Bravo ! – an excellent satire on modern language !'* ».
[101] *NA*, I, 14, p. 98-99 ; *R2*, p. 90-91.
[102] *Montbrillant*, p. 270.

l'individu à un tableau plus nuancé : n'est-ce pas un défaut du langage que de ne pas mettre à disposition des termes et des structures adaptés à tout acte de parole ? La polysémie d'un mot est-elle le fait de celui qui l'emploie, ou est-elle contenue dans le mot lui-même ? Et, au-delà du mot, le ton usité provient-il du seul locuteur, ou résulte-t-il d'une certaine combinaison du langage indépendante de l'intervention humaine ? La question mérite d'être posée, notamment dans les avis adressés par Émilie à Madame de Sally et à son fils, dont le ton – trop affectif ou au contraire trop aride, trop adulte, insuffisamment pédagogique – est interprété différemment selon le lecteur. Émilie elle-même ne sait finalement plus que penser de ces mémoires. N'est-ce pas un indice que le discours tend à échapper à celui qui l'émet ? S'agit-il d'un échec de l'élocution ou d'une perversité interne au langage ?

b. Le fardeau de l'historicité : l'innocence perdue du langage

L'origine masculine du langage

Histoire de Madame de Montbrillant et l'ensemble des romans austeniens s'apparentent dans nombre de leurs pages au passage en revue et à l'analyse des échecs du langage. Celui-ci, au lieu d'apparaître comme une commodité grâce à laquelle l'individu peut extérioriser sa personnalité, se révèle piégeur car ne se prêtant pas à une quelconque prise : l'individu féminin n'a pas une position de surplomb par rapport à cette réalité, il lui est soumis. Pour la première fois sans doute dans la littérature des femmes de lettres, on trouve l'idée d'un accaparement antérieur du langage par une puissance extérieure, qui fait que l'être féminin reçoit un objet déjà ciselé au lieu d'une matière brute qu'il lui incomberait de façonner. L'envahissement du langage par les clichés sentimentalistes, par une morale prédéfinie, empêche la femme de se concevoir comme l'artisan capable de modeler un matériau à sa guise. Le langage parvient à la femme déjà connoté. L'innocence du langage, si elle a jamais existé, est irrémédiablement perdue. Tout se passe comme si les mots et constructions parvenaient déjà incarnés, peuplés par une myriade de sous-entendus sur lesquelles toute intervention ne saurait être que dérisoire. Il n'est pas possible d'en revenir à une virginité première. Ce ne sont pas seulement les valeurs dont le roman de l'immuable assure la sédimentation, mais la manière même dont elles sont transmises, la matière dans laquelle elles sont gravées.

Les héroïnes austeniennes ne cessent de se heurter à cette préemption masculine, si ancrée dans les esprits des hommes que ceux-ci ne comprennent pas les sporadiques rébellions de celles qui s'insurgent contre cette appropriation incontestée. Si Darcy est si

intrigué par Elizabeth, c'est qu'elle seule ose interroger ses certitudes quant à la maîtrise dont il dispose sur le langage qu'il emploie : elle seule ose traquer le sous-entendu inavouable d'une tirade, ainsi lors de la première demande en mariage, où l'héroïne débusque le complexe de supériorité sociale contenu dans le discours de son vis-à-vis, alors que celui-ci voulait faire passer celui-ci pour un sacrifice empreint de grandeur, où la noblesse consentait à faire le bonheur d'une presque roturière au prix d'une « mésalliance » et au mépris de « l'obstacle que représentait la famille d'Elizabeth » ; « Je n'ai jamais recherché votre affection, et c'est très à contrecœur que vous me l'accordez. », dit-elle, tournant en ridicule la lutte dont se glorifie le jeune homme[103]. De même, là où Darcy représente sa demande comme le résultat d'un combat épique livré contre lui-même, Elizabeth met à nu la raison cachée de ce conflit, à savoir le dégoût inné d'un snob pour ceux qui n'appartiennent pas à sa sphère[104]. Dans cette scène se jouent les deux points essentiels du rapport des femmes au langage : la science de celui-ci, l'aisance dans son usage, sont détenus par le sexe masculin, mais les femmes, au lieu de céder à cette supériorité, interrogent ses fondements. Inquiètes face à cette mainmise, maladroites dans leur contestation, elles n'en demeurent pas moins critiques de ces rôles figés. Le dîner chez Madame Médéric, dans *Histoire de Madame de Montbrillant*, est exemplaire de cette réticence : Émilie y apparaît dévorée d'admiration pour les paroles de ses interlocuteurs masculins (Desbarres et Dulaurier), mais aussi occasionnellement, incidemment pourrait-on dire, critique voire récalcitrante ; à une image inventée par Desbarres, Émilie s'écrie : « Est-ce que cette définition ne vous paraît pas admirable, mon tuteur ? Que d'idées renfermées dans ces trois mots ! »[105]. Toutefois, sporadiquement, l'héroïne interrompt son récit et tempère son admiration en décriant la « liberté »[106] de ces hommes, comme si elle avait l'intuition que leur supériorité discursive les avait rendus arrogants, et que cette emprise sur le langage entraînait des abus dommageables.

Ce qui est par les deux écrivaines constaté, c'est une rupture de la confiance, de l'adhésion non interrogée, entre la locutrice et le langage. Alors que le roman de l'immuable offre un langage familier et prêt à l'usage, les deux femmes de lettres rompent cette correspondance immédiate. Soupçon porté sur le langage ou défi aux facultés de création et

---

[103] *R1*, p. 421 ; *PP*, p. 179 : « *I have never desired your good opinion, and you have certainly bestowed it most unwillingly.* »
[104] *PP*, p. 180 : « *I might as well inquire', 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 ?* » ; *R1*, p. 421 : « Je pourrais aussi bien vous demander, répliqua Elizabeth, pourquoi, avec l'intention évidente de me blesser, vous venez me dire que vous m'aimez contre votre volonté, votre raison, et même le souci de votre réputation. ».
[105] *Montbrillant*, p. 576.
[106] *Ibid.*, p. 582.

d'adaptation du sexe féminin ? Les deux propositions ne s'excluent pas. Ce dont ont conscience Austen et Madame d'Épinay, c'est de la nécessité de dépasser un stade archaïque de l'expression marqué par la reprise et l'application de normes héritées du passé. Pour autant, elles n'ont pas une position de surplomb par rapport à ce même langage, engoncées comme elles le sont dans les vestiges de modèles anciens, contrairement à Corinne, qui, dans le roman de Madame de Staël, a à sa disposition un langage qu'elle pétrit à sa guise, rien ne venant faire obstacle à sa puissance créatrice. Ne peut-on à ce propos voir là une nouvelle ligne de frontière entre cette auteure et nos femmes de lettres ? Madame de Staël étudierait la femme exceptionnelle, la femme de génie, une incarnation de l'artiste, tandis que nos deux écrivaines se pencheraient, elles, sur la femme ordinaire. Le contact avec le langage est pour la première doté d'une immédiateté qui lui accorde toute puissance sur celui-ci ; elle aborde l'expression en créatrice, possède une intelligence innée des mots, alors que les héroïnes telles qu'Émilie et Emma doivent progresser par remises en cause d'elles-mêmes, dépourvues qu'elles sont de toute accessibilité *a priori* au langage[107]. Le mouvement de certains romans reflète cette opposition : le statut d'artiste de Corinne est une donnée initiale, comme intrinsèque au personnage, et vérifié par la reproduction intégrale des poèmes de l'héroïne, tandis que l'accouchement d'une œuvre par Émilie est le résultat d'un travail dont n'est pas cachée la pénibilité et dont l'accès reste refusé au lecteur. Le modelage du langage est une qualité dont sont démunies des femmes de lettres résolues à travailler dans le miroir d'une tradition ; contester n'est pas faire table rase, le contact avec la littérature antérieure n'est jamais effacé. Aussi sont-elles dans une posture ambivalente qui les conduit à employer un langage avec lequel elles ne sont pas en accord, qui les renvoie à leur insatisfaction première. Les potentialités individuelles ne sont pas en jeu, contrairement une nouvelle fois à ce qui se passe dans *Corinne* où la déchéance poétique de l'héroïne provient d'un affaiblissement de ses propres forces. Le problème est d'ordre générique, il concerne l'incapacité du langage lui-même à offrir un tableau de la conscience individuelle féminine.

La relation des femmes au langage n'est pas pédagogique, contrairement à celle des hommes : c'est Henry Tilney qui fait la leçon à Catherine à propos de la différence entre « *nice* » (« beau ») et « *neat* » » (« joli »)[108], expliquant le premier terme par tout une série de

---

[107] La différenciation entre femme de génie et femme ordinaire qui recoupe une distinction entre Madame de Staël et Austen a été relevée par Margaret Kirkham dans « Jane Austen and Contemporary Feminism », *in* J. David Grey (dir.), *The Jane Austen Handbook*, Londres, The Athlone Press, 1986, p. 154-159.

[108] *NA*, I, 14, p. 98-99 ; *R2*, p. 90-91.

concepts qui en épuisent la définition[109], et refusant toute idée de synonymie. Le personnage s'arroge le droit à une contemplation diachronique du terme, dans un trait professoral, et souligne grâce à cela l'imprécision actuelle du langage et en l'occurrence son mésusage par Catherine. Pour lui, aucun mot n'est dissociable d'une et une seule définition, et la mission qu'il se donne est de purifier l'emploi qui en est fait, le mauvais usage d'un terme entraînant des exagérations, une dissolution du sens et un décalage entre ce qui est dit et ce qui est pensé. La facilité avec laquelle l'homme se déplace dans les méandres du langage et subordonne celui-ci au sens qu'il veut transmettre n'est plus du tout la même dès lors que l'on considère les femmes. Celles-ci n'ont pas ce rapport immédiat avec une réalité qu'elles reçoivent sans l'avoir elles-mêmes mise au monde[110]. Ce découplage entre locutrice et matière est un constat nouveau des deux écrivaines et engage une vision réformée de la littérature des femmes : celle-ci ne peut plus être conçue comme un élan spontané dont, on s'en souvient, la lettre est l'illustration évidente, car le langage n'est pas une donnée intrinsèque, il parvient à l'esprit à travers une résistance ; ce que Madame d'Épinay et Austen découvrent, c'est que le langage est originellement sexué, qu'il n'appartient pas aux femmes ; celles-ci ne font que le recueillir de mains étrangères. Le lien consubstantiel entre masculinité et expression se fait ressentir chez Austen dans les lettres, qui, signées d'un homme, ont automatiquement valeur de preuves ou emportent la conviction par l'aisance avec laquelle le langage est manipulé, au mépris même des barrières de classes : Robert Martin écrit une lettre irréprochable, image parfaite de ses sentiments (« La lettre était brève mais témoignait d'un grand bon sens, d'un amour sincère, de beaucoup de générosité, de correction, et même de délicatesse. »[111], admet intérieurement Emma), tandis que la rédaction d'une missive est souvent une épreuve pénible pour une femme, incapable de traduire en mots ce qu'elle ressent : on aperçoit cette difficulté à maintes reprises, ainsi dans une lettre de Fanny à Mary, nantie d'un significatif « *I do not know what I write* »[112], ou dans une lettre de Catherine à Eleanor :

> Il fallait qu'elle y respectât à la fois ses sentiments et sa position, qu'elle exprimât sa gratitude sans se perdre en regrets serviles, elle devait rester réservée tout en évitant la froideur, être sincère sans

---

[109] *R2*, p. 91 : « Peut-être l'utilisait-on à l'origine pour parler de joliesse, de correction, de délicatesse ou de raffinement (…). Mais, de nos jours, ce mot sert à exprimer n'importe quel éloge sur n'importe quel sujet. » (*NA*, p. 98-99 : « *Originally perhaps it was applied only to express neatness, propriety, delicacy, or refinement* (…). *But now every commendation on every subject is comprised in that one word.* »)

[110] C'est ce que confirme la suite du passage de *NA* où les deux amies sont engagées dans un quiproquo né de leur maladresse dans l'emploi du langage, les termes « *shocking* » (« affreux »), « *author* » (« auteur »), « *horrible* » (« horreur »), « *dreadful* » (« abominable »), étant inadéquats au sujet traité et par conséquent mal compris par l'interlocutrice (*NA*, p. 102-103 ; *R2*, p. 94).

[111] *R1*, p. 596 ; *E*, p. 48 : « *It was short, but expressed good sense, warm attachment, liberality, propriety, even delicacy of feeling.* »).

[112] *MP*, p. 314-315 ; *R2*, p. 475 : « Je ne sais pas très bien ce que j'écris ».

> être amère, écrire une lettre dont le contenu ne pût chagriner Eleanor, et dont elle n'eût surtout pas à rougir elle-même si Henry venait à la lire. C'était là une entreprise qu'elle doutait de pouvoir mener à bien. Après avoir beaucoup réfléchi et s'être longuement interrogée, elle décida que le plus sûr était d'écrire une lettre très courte[113].

Austen surenchérit dans les conditions que doit remplir l'héroïne pour la rédaction de sa lettre, montrant en outre que ces exigences sont contradictoires ou du moins difficilement conciliables. L'échappatoire choisie s'apparente finalement à une solution de facilité, Catherine décidant d'en écrire le moins possible – tout comme Fanny répondant à Mary par un simple billet[114].

Norman Page[115] propose une interprétation féconde de la notion de langage chez Austen : selon lui, l'auteure est convaincue de l'existence d'une norme ou autorité linguistique (ce qu'il appelle « *positive standard of correctness* » puis « *linguistic authority* »), de la conformité innée du langage avec la réalité. Mais elle a tout autant conscience d'une tendance au changement du langage par l'homme et à son affaiblissement (« *enfeebling* »). Ce serait donc la modernité qui marquerait le langage du sceau de l'incertitude (« *uncertainty* ») en y introduisant la corruption (Page réfléchit d'abord en termes moraux)[116]. Mais le critique conclut sa démonstration par le constat d'une dualité dans le langage austenien : la symétrie johnsonienne y côtoie une forme plus libre, qui tient davantage compte du rendu de l'expérience. Ce qu'il ne perçoit peut-être pas, c'est que la « correction » naturelle du langage est le résultat du monopole masculin dont il a fait l'objet, et que son déclin, du moins sa perte d'énergie et d'assurance, provient sans doute de sa confrontation avec la composante féminine. Le langage se verrait par conséquent écartelé entre sa traditionnelle prise en charge par l'instance mâle et les coups de boutoir de sa contrepartie féminine, d'où surgirait cette fragilité inconnue qu'Austen semble déplorer mais qu'elle emploie également, mêlant la rigidité ancestrale à une liberté inédite. Le rapport austenien au

---

[113] *R2*, p. 193 ; *NA*, p. 225 : « *To compose a letter which might at once do justice to her sentiments and her situation, convey gratitude without servile regret, be guarded without coolness, and honest without resentment – a letter which Eleanor might not be pained by the perusal of – and, above all, which she might not blush herself, if Henry should chance to see, was an undertaking to frighten away all her powers of performance ; and, after long thought and much perplexity, to be very brief was all that she could determine on with any confidence of safety.* »

[114] Voir encore la réponse d'Harriet (*E*, p. 52 ; *R1*, p. 600) et, chez Madame d'Épinay, les nombreuses manifestations de déception d'Émilie devant l'inaptitude du langage à traduire ses états d'âme.

[115] Norman Page, « Jane Austen's Language », *in* J. David Grey (dir.), *op. cit.*, p. 261-270.

[116] *Ibid.*, p. 266 : « *In an age of revolution and widespread uncertainty, she helped to defend the language against what she saw as corruption and betrayal and to maintain linguistic authority based on precedent and prescription.* » (« Dans une période de révolution et d'incertitude généralisée, elle contribua à défendre le langage contre ce qu'elle voyait comme une corruption et une trahison, et de maintenir une autorité linguistique fondée sur le précédent et la prescription. »).

langage reposerait sur cette frustrante vulnérabilité. L'insatisfaction d'Austen face au langage a d'ailleurs été remarquée par James Thompson, qui est apparemment le premier à avoir mentionné l'existence d'un inexprimable dans les œuvres de cette auteure, même s'il le cantonne au sentiment : subsiste une « séparation entre langage et sentiment, entre un système linguistique externe ou social et un monde intérieur intime et livré à l'émotion »[117]. Le langage éprouve ses limites, la possibilité d'une réalité dont il est trop dissemblable ou éloigné pour parvenir à la formuler ; Thompson prend pour exemple majeur *Mansfield Park*, où les termes « *indescribable* », « *unspeakable* » ou encore « *indefinable* » reviennent souvent, témoins de l'inaptitude du langage à rendre compte du réel ; Fanny est le modèle de cet ineffable, elle qui ne sait traduire en mots des sentiments en développement constant au fil du roman[118].

Yasmine Gooneratne[119] a elle aussi l'intuition de cette impuissance de l'écriture à exprimer le monde lorsqu'elle analyse *Northanger Abbey* ; selon elle, la structure du roman tend à montrer que les exigences de la réalité sont trop complexes et profondes pour être correctement traduites par la fiction populaire ; mais la critique ne s'étend-elle pas au-delà de cette fiction qu'Austen attaque ? L'auteure de *Northanger Abbey* est-elle elle-même capable de transcrire le réel ? N'est-ce pas le langage qui révèle ses limites plutôt que le réel qui se montre trop subtil et touffu pour être décrit ?

Le rapport quasiment consubstantiel de l'homme au langage n'est pas une nouveauté de nos écrivaines : la figure du mentor, dans les romans antécédents, est typique de cette domination masculine sur le langage, puisqu'elle utilise celui-ci afin de faire la leçon, mettant à profit sa maîtrise du discours pour en faire un instrument éducatif. Ce qui est inhabituel est la concentration sur les effets produits dans la femme : celle-ci n'est plus un simple réceptacle, elle est montrée dans l'angoisse, voire la détresse, provoquée par son absence d'aplomb discursif. Et Émilie, désemparée, est finalement contrainte à délaisser l'écriture tant

---

[117] James Thompson, *Between Self and World. The Novels of Jane Austen*, Pennsylvania State University Press, 1988, p. 78-79 : « *the distinction or separation between language and feeling, between an external or social system of language and an interior world of self and emotion* ».

[118] *MP* n'est pas le seul roman à constater la persistance de l'inexprimable cf. *SS*, p. 345 (*R1*, p. 274) où Elinor submergée par l'émotion se retrouve coite : « *She would have given the world to be able to speak* (…) *– but she had no utterance.* » (« Elle aurait donné tout au monde pour être capable de parler (…) mais la voix lui manquait »). Austen prolonge ce mutisme par une note comique, Elinor se lançant soudainement dans des considérations météorologiques.

[119] Yasmine Gooneratne, *Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970 ; cf. en particulier p. 57-58.

elle perçoit et ressent plus que le langage ne lui permet de dire : « Je ne puis écrire »[120], se désole-t-elle si souvent.

Les romans austeniens, loin d'être la vérification d'une unicité sémantique du langage, s'apparentent bien souvent à un passage en revue des carences et approximations de celui-ci : les doubles sens abondent, de même que les controverses sur la signification d'un terme ou d'une expression. *Mansfield Park* est traversé par de multiples conversations où la polysémie des mots est mise à contribution : Mary Crawford et Edmund disputent sur la signification du terme « *manners* » (« mœurs »), Edmund y voyant l'application de « bons principes » (« *good principles* »), tandis que Mary limitant l'extension du terme au « savoir-vivre » (« *good breeding* »)[121] ; la controverse avait d'emblée été placée sous le signe de la souplesse langagière, puisque l'on avait admis que les termes « *never* » et « *nothing* » n'avaient en eux-mêmes pas de stabilité, leur interprétation devant s'effectuer en fonction de degrés[122]. Mais l'insistance sur cette souplesse jette un doute sur la capacité intrinsèque du langage à fournir un sens reconnaissable et universellement valable : la malléabilité lorgne vers l'opacité. Les charades de *Emma* sont aussi une manière ludique de présenter la versatilité d'un langage dès lors qu'il est soumis à la variété de ceux qui l'emploient. Plus profondément, ces romans sont également parcourus par un acharnement de leurs protagonistes à affirmer leur maîtrise, voire leur mainmise, sur cette utilisation ; *Pride and Prejudice* repose en grande partie sur une question touchant le sens du terme *pride*, cette interrogation pouvant être ainsi transcrite : qui aura le dernier mot sur la valeur de ce terme ? Cette indécision persistante renvoie évidemment à la définition du personnage de Darcy, mais en ricochet à celle des autres protagonistes, ceux-ci étant jugés par rapport à la perception qu'ils ont de cet « orgueil » aux multiples faces. Charlotte Lucas et Mary Bennet proposent chacune une définition qui se révèle insuffisante[123] : l'orgueil est pour la première un privilège de classe, tandis que la seconde revendique un savoir lexical qui n'est que vacuité, sa définition pseudo-philosophique n'étant nullement contextualisée, alors que la contextualisation est une étape cruciale dans la maîtrise du langage. Or, le roman ne propose jamais une définition fixe du terme, s'achevant sur la reconnaissance par Darcy de la nécessité de son humiliation, mais ne

---

[120] *Montbrillant*, p. 1109.
[121] *R2*, p. 287-288 ; *MP*, p. 94-96.
[122] *Ibid.* : « Never *is a black word. But yes, in the* never *of conversation which means* not very often (…) », attaque Mary (« *Jamais* est un mot bien noir. Mais, dans le *jamais* de la conversation qui veut dire *pas très souvent* (…) »), avant qu'Edmund ne poursuive ce décorticage sémantique, répliquant « *The* nothing *of conversation has its gradations, I hope, as well as the* never. » (« Le *rien* de la conversation a ses degrés, je crois, tout comme le *jamais*. »).
[123] *PP*, p. 16-17 ; *R1*, p. 305.

réunissant pas les deux facettes du terme, l'une renvoyant à une attitude de dédain légitimé par la classe sociale, l'autre à l'application de principes moraux qui évitent la collusion avec une société dissolue. La fluctuation des définitions est bien le symptôme d'une résistance du langage à un usage indolent. Le langage, outil jusque-là considéré comme infaillible, met à nu son aspect retors, extensible, et les errances sémantiques auxquelles sont condamnés les personnages.

La femme et le langage, deux figures étrangères l'une à l'autre

Dès lors, est-il envisageable d'employer le langage à des fins différentes que celles en vue desquelles il a été façonné ? L'individu n'est-il pas condamné à un recommencement éternel, perfection suprême aux yeux des romancières de l'immobilité, limitation insupportable pour nos deux auteures ?

La pénibilité de l'expression de soi s'expliquerait donc par une déficience du langage à prendre en compte la singularité, tant l'utilisation qui en a été faite l'a porté à n'être attentif qu'aux idées partagées – ou à faire partager dans le cas des ouvrages didactiques – par la communauté et aux méthodes de présentation de celles-ci. L'expression est entièrement dévolue à ce mécanisme d'émission d'une idée à travers une figuration figée : c'est le processus primordial du roman de l'immuable, et celui qu'Austen et Madame d'Épinay s'obligent à suivre, là où Madame de Staël met en scène un individu prenant le contrôle sur le langage et le réinventant selon un mouvement créateur propre. *Corinne ou l'Italie* dessine un mouvement déclinant extrêmement significatif : Corinne est d'abord vue comme l'artiste qui crée des formes et des images grâce à une articulation inédite du langage ; par la suite, alors qu'elle se laisse progressivement gouverner par son amant, elle est conduite à réutiliser des constructions littéraires forgées par des tiers – ainsi lorsqu'elle joue *Roméo et Juliette* de Shakespeare ; enfin, écrasée par le poids de l'amour et n'aspirant plus qu'à rejoindre le rôle traditionnel de l'amante et ayant par là même renoncé à exprimer une quelconque particularité, Corinne sombre dans le silence. Le roman dépeint un échec mais aussi, initialement, la possibilité d'une refonte du langage selon une thématique personnelle, donc d'un divorce entre langage et tradition préludant à une prise de contrôle du locuteur sur son énonciation. Rien de tel chez nos deux femmes de lettres, nulle exultation devant l'éventualité d'un remodelage langagier, mais la même déception devant la réduction du langage à une fonction sanctificatrice et reproductive. En un sens, les deux premiers groupes de locutrices austeniennes étaient confrontées à la même impasse. Le premier ensemble pourrait correspondre à l'abolition du moi sous le commandement d'un langage autoritaire, tandis que

le second représenterait la tentative de passage en force du moi malgré les obstacles de l'expression, la suppression artificielle des limites de soi pour leur faire transgresser les barrières de l'énonciation, et l'aboutissement à un moi faux, hyperbolique, et dépourvu de toute compacité intérieure.

Cette conception d'un langage ployant sous la référence à une temporalité antécédente aboutit à un décalage qui imprègne la structure des deux œuvres : le récit traite du présent, mais celui-ci est formulé en des termes lourds des intellections du passé. La perspective temporelle est dédoublée et repose sur un mouvement à rebours : au lieu de donner un nouvel essor au langage en l'adaptant à des situations actuelles, l'écriture fait remonter le présent dans l'antériorité et le fait coïncider avec un langage déjà promulgué. Incongruité qui a pour conséquence de déposséder le présent de toute complexité en ne le concevant pas comme potentiellement original, encore moins mystérieux. La redite assure l'encastrement du sens. Il est dénié au langage toute potentialité créatrice : l'acquisition de signification est considérée comme achevée, et toute l'armature du langage, du lexique à la structure générale, ne peut donner lieu à des configurations susceptibles d'accoucher de significations nouvelles. Le langage n'est pas seulement entaché de connotations diverses, il est cloîtré au sein de celles-ci, incapable de leur insuffler une direction autre que celle pour laquelle elles ont été mises à disposition. La contradiction de cette expression réside en ce que ses sous-entendus, l'héritage qu'elle porte avec elle, ne sont pas un surplus de sens mais un achèvement : la valeur connotative, la signification sous-jacente provenant de l'historicité du langage, ne constituent pas un enrichissement, elles sont la définition même du langage, et, en ce sens, elles en sont la clôture. Comme tout langage, celui auquel recourent Austen et Madame d'Épinay est connoté historiquement, mais ce dont les deux auteures s'aperçoivent, c'est que l'histoire, imprégnant tous les recoins du langage, lui dénie toute aspiration à la figuration de la contemporanéité : défini par ses résonances historiques, le langage est dépossédé de sa prétention à dépeindre l'actualité ; enraciné dans l'originel, il ne peut être original. Austen et Madame d'Épinay sont écartelées entre cette emprise de l'immuable et la conscience de son absurdité. C'est pourquoi leurs œuvres sont pénétrées d'une même insatisfaction, d'une même frustration face à leur certitude d'une faille et leur impuissance à la combler. Alors que les romancières de l'immuable voient le langage comme sanctification du sens, les deux femmes de lettres n'y perçoivent que son épuisement.

Cet écartèlement est visible dans certaines pratiques des deux écrivaines, par exemple dans la présence de l'*authorial voice* chez Austen. La persistance de ce motif a étonné certains critiques, prompts à voir en Austen la pourfendeuse des carcans du *novel of*

sensibility. Pourtant, il est indéniable que cette voix revient fréquemment sous la plume de l'auteure, ce qui est contradictoire avec la pratique de la focalisation interne que par ailleurs ses romans développent. Recul devant une libération qui effraie ? Peut-être vaut-il mieux y voir la concrétisation par écrit du désarroi de l'écrivain face à un langage auquel il est impossible de se fier jusqu'au bout. Le maintien d'un mystère se révèle illusoire face à la propension du langage à un éclaircissement total de la réalité ; de même, la voix ou la pensée d'un personnage est insuffisante à rendre compte de l'intégralité de sa personne, ce pourquoi le recours à une méthode d'expression issue du code générique, donc validée par le passage du temps, est nécessaire. La profession de foi mise dans la bouche d'Elizabeth, qui dit se plaire à l'étude d'une « âme profonde et compliquée »[124] et dédaigne les caractères qui se dévoilent trop facilement, n'est jamais pleinement poursuivie par Austen ; l'observation subjective et sans préjugés est tronquée : le déploiement d'une personnalité par elle-même, c'est-à-dire sans recours à la voix surplombante issue de la tradition qui l'analyse en fonction de données et d'expressions préconçues, est toujours inachevé. La complexité d'un personnage est concurrencée par une tendance explicative que l'on retrouve dans tous les romans d'Austen, ainsi que par intermittences dans l'œuvre de d'Épinay, lorsque Lisieux adopte subitement un point de vue surplombant au récit et porte un éclairage limpide sur un endroit ténébreux de la diégèse. L'herméneutique qui correspondrait à la confiance dans l'aptitude du langage à dévoiler les replis de l'âme humaine concomitamment à leur découverte est contrebalancée par le retour d'une pré-interprétation : la personnalité des personnages principaux de *Persuasion* est divulguée dès le premier chapitre, en quelques termes-clefs tels que la « vanité » (« *vanity* »), la conscience du « rang » (« *rank* »), la « satisfaction personnelle » (« *personal contentment* »)[125], toutes expressions connotées moralement et/ou socialement qui proviennent directement de la filiation avec le roman de l'immuable. Après cette entame, les personnages n'ont plus qu'à respecter le programme édicté par l'*authorial voice*. Austen abdique d'emblée sa prétention à trouver par le langage de nouveaux modes d'introduction et de description de ses personnages. De même, les sentiments qui unissent les protagonistes, ce quintette qui rassemble Sir Walter, Elizabeth, Anne, Lady Russell, et Mrs. Clay, sont défrichés simultanément, enfermés dans un schéma relationnel que tout le roman ne fera que confirmer. Pour d'autres exemples de l'*authorial voice* qui vient heurter les velléités de l'écrivain à inventer une expression originale, on peut se reporter à la triple présentation de Collins, d'abord par lui-même, au travers d'une lettre et

---

[124] *R1*, p. 321 ; *PP*, p. 39 : « *a deep, intricate character* ».
[125] *R2*, p. 626-628 ; *P*, p. 4-6.

de ses discours, puis par le regard désabusé de Mr. Bennet, et enfin par l'auteure lui-même, qui encadre le personnage dans une définition rigide, recourt une nouvelle fois à des expressions figées, et réduit à néant les tentatives de subjectivisation de la description[126] ; le dernier chapitre de *Mansfield Park* est l'apothéose de cette déchéance du langage, qui rejoint de manière forcenée les pratiques les plus sclérosées de didactisme du *novel of sensibility* – mais la voix de l'auteure transparaît à d'autres moments du récit. Il en va de même chez Madame d'Épinay, qui fait par exemple intervenir Lisieux pour condamner sans réplique le caractère de Mademoiselle Darcy[127], ou pour démontrer le caractère vicieux de M. de Montbrillant[128], que pourtant le simple jeu des lettres laissait amplement présager : là encore, la confiance dans l'expression personnelle est annihilée devant le poids d'un langage aux formulations prédéfinies. On peut se demander si cette double mise en lumière du caractère des personnages, à la fois par eux-mêmes et par l'auteure, n'est pas une manière pour les deux écrivaines de rendre palpable une césure dans le rapport au langage, entre d'une part une tension vers la singularité et d'autre part l'entremise obligée de la tradition qui désincarne le discours et le rend anachronique voire déplacé : l'*authorial voice* symbolise cette hostilité au renouvellement et l'emprise d'une expression anachronique.

c. Le dérisoire comme ultime recours du discours

La tentation de trouver de nouvelles voies se heurte donc à la pesanteur d'un langage inadéquat, qui en revient sans cesse aux habitudes d'une expression ancrée dans la mémoire collective. Personnaliser la parole se révèle impossible à cause de ce dédoublement constitutif, qui déporte le présent sur un passé donneur du sens. Finalement, on peut se demander si l'emprise du dérisoire dans les deux œuvres n'est pas la conséquence logique de ces réflexions sur les défauts du langage. Lorsque l'on est confronté à un langage paralytique, n'est-il pas inéluctable de se reporter sur le trivial afin de mettre en évidence la déperdition sémantique qui s'ensuit ? La description du dérisoire ne fonctionne-t-elle pas comme un signe, qui servirait à rendre concret l'impossible accouchement d'un sens nouveau ? Par là même, les deux auteures renoncent à la complexité et décident de démunir leur discours de toute ambition. Le monde ne gagne pas en signification, il est au contraire, littéralement,

---

[126] *PP*, 13-15, p. 58-66 ; *R1*, p. 334-341. Collins souffre d'une « lacune de la nature » (« *deficiency of Nature* »), à savoir qu'il est « dépourvu d'intelligence » (« *not a sensible man* »), et marqué par un mélange d'« humilité » (« *great humility of manner* ») et de la « fatuité naturelle » (« *self-conceit* ») propre à un « esprit médiocre » (« *weak head* »).
[127] Cf. par exemple *Montbrillant*, p. 594.
[128] *Ibid.*, p. 222. À noter là aussi la prégnance du vocabulaire moral : « *égaremens* », « *désordres* », « *scènes indécentes et injustes* ».

réduit à sa plus simple expression. Il est intéressant de voir comment Madame d'Épinay est tentée par un emploi à rebours du mode épistolaire à voix multiples, au sens où celui-ci est né d'un détachement par rapport à l'univocité du modèle initié par les *Lettres portugaises* : ce sous-genre permet en effet d'échapper au ressassement du monologue et fournit de la réalité une vision variée et fuyante, soumise au regard subjectif des épistoliers. Si cette caractéristique est présente chez Madame d'Épinay, elle est concurrencée par une tendance inverse où l'influence de l'univoque est tangible : au lieu de présenter un événement sous des angles multiples, donc de confronter des écritures disparates, l'auteure offre d'une même situation plusieurs récits, mais à chaque fois menés par le même épistolier – le plus souvent Émilie, ainsi lorsqu'elle décrit la mauvaise gestion financière de son mari qui la détermine à demander une séparation de biens[129]. L'écriture en revient au martèlement du roman épistolaire à voix unique, et au lieu d'explorer les divers aspects du réel au moyen de styles distincts, procure la même vision, inlassablement reprise, d'une même circonstance : la réalité, au lieu de recevoir un traitement singulier a chaque lettre, est engluée dans un langage qui se répète faute de moyens d'expression suffisamment riches. Madame d'Épinay retourne les possibilités du roman plurivoque comme pour sensibiliser le lecteur à l'insuffisance du langage, à son incapacité à transmettre des visions multiples[130]. Le langage est inapte à accéder à l'hétéroclite, il est statufié dans l'expression de l'identique.

De même, Austen, dans son exploration de la trivialité, met en scène l'épuisement d'un discours statique, qui puise son souffle dans sa dégénérescence : il ne progresse pas à la faveur de découvertes langagières lui offrant de nouvelles perspectives sur le réel, mais à l'intérieur d'un cercle à la densité faible où sans cesse, les mêmes éléments sont brassés. C'est ce que montre la présence obstinée du mot-clef ou du thème obsessif, qui induit un perpétuel ressassement, une pauvreté du contenu et un dénuement de la forme obligée d'employer une palette quasi monochrome de formules et de tons : Mrs. Jennings traite les relations humaines comme un entrelacement de mariages, advenus ou à venir, Miss Steele fait du terme de « *beau* » l'alpha et l'oméga de sa parole, Sir Walter et Elizabeth ne parlent que de position sociale… Témoin aussi l'invariance généralisée des discours d'un bout à l'autre des œuvres : si certaines héroïnes sont conduites, par une prise de conscience, à remettre en cause leur

---

[129] *Ibid.*, p. 500-518 : Émilie donne trois fois, dans son journal, à Lisieux, et à M. de Bernon, la description de ses disputes avec son mari et la liste des débauches de celui-ci. De même, le retour de considérations financières, qui aboutit toujours au plaidoyer pour soi et à l'accusation contre M. de Montbrillant, est un leitmotiv d'Émilie, depuis ce passage jusqu'à la fin du roman.

[130] Dans la même perspective, Susan Lee Carrell (*Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1982) remarque que la forme épistolaire proscrit la possibilité d'éliminer l'accessoire, celle qui écrit n'ayant pas le recul nécessaire par rapport à l'événement.

relation à la parole, le reste des protagonistes fait preuve d'une remarquable constance dans son élocution et reste insensible à tout changement dans l'ordonnancement du réel : nulle réforme chez Sir Walter ni chez sa fille, pas plus que chez Mary et Henry Crawford, Mrs. Elton, le Général Tilney ou Mrs. Bennet. Tous restent empêtrés dans leurs manières de voir et de dire le monde. La trivialité n'est suivie d'aucun élan vers une vision plus étendue du réel et ne laisse place à aucune exploration des nuances permises par la parole. Constat pessimiste qui semble renvoyer certes à une cécité de l'individu, mais aussi à cette incapacité constitutive du langage à se déprendre de son armature référentielle. Le dérisoire est un pis-aller, le seul terrain sur lequel un langage circulaire et appauvri peut s'engager. L'aboutissement d'une telle situation pourrait bien être un contenu absolument vide, un retour à l'héroïne silencieuse, cette fois non pas dans l'optique de garder intacte sa vertu, mais du fait d'une impossibilité à dire quoi que ce soit : n'est-ce pas ce que laisse présager l'achèvement des deux œuvres ? *Histoire de Madame de Montbrillant* se clôt sur le retour en force du stéréotype et la réduction à néant des efforts de l'héroïne pour faire éclore une voix propre, qui aurait été incarnée dans son roman en germe ; le dernier fragment de Jane Austen, *Sanditon*, donne à voir une héroïne simple observatrice des actes vains et des discussions vides de la communauté, bref une image de la vacuité absolue, où le narrateur n'a plus rien à rapporter, où le récit vit, ou agonise, de son insignifiance.

d. Persistance de l'indicible : le langage comme barrière entre soi et le monde

Les deux auteures dressent donc l'image d'une société désarçonnée par le décalage entre une existence vécue au présent et un langage qui renvoie vers le passé. Ce décalage induit une distorsion temporelle et une non-adhésion de la locutrice à sa parole, comme si elle n'en était pas la maîtresse mais le réceptacle. Que cela constitue la preuve d'une aliénation, il est ardu de le contester, mais le déplacement de cette considération sur le plan social ne sera pas effectué pour le moment. Bornons-nous pour l'heure à remarquer que les hommes ne sont pas concernés par la division en groupes comme leurs vis-à-vis féminins et que leur manière de prendre la parole ne donne pas lieu à des abîmes aussi béants que ceux qui séparent Miss Bates d'Elinor ou de Fanny.

Cette aporie conduit les locutrices à faire face à la récurrence de l'inexprimable. L'essoufflement du langage entraîne logiquement une impossibilité à désigner des réalités non encastrées dans les grilles traditionnelles. Il importe de voir que la prégnance de l'indicible

n'est plus seulement due à des contraintes extérieures parfois arbitraires comme c'est le cas dans tous les romans de l'immuable : la société, les règles de convenance, sont les obstacles fondamentaux se dressant sur la voie de l'expression dans les œuvres de Burney à Edgeworth. Chez Austen et Madame d'Épinay, la contrainte est double, et celle qui naît du dedans est tout aussi poignante que celle qui est imposée du dehors. Certes, c'est bien la tyrannie de Lady Catherine qui mure Miss de Bourgh et Charlotte Lucas dans le silence[131] ; certes, ce sont les impératifs de politesse qui contraignent Emma à écouter bouche cousue les monologues de Miss Bates ; et c'est l'égocentrisme de son entourage qui amène Anne à ne rien dire. Mais à côté de toutes ces raisons objectives sont tapies d'autres causes de mutisme qui ne doivent rien aux circonstances. La réticence à dire est en réalité une incapacité à formuler.

Émilie est, de toutes les héroïnes, celle qui déplore le plus amèrement et de la manière la plus manifeste les limitations du langage. La forme fragmentaire dans laquelle elle s'immerge de plus en plus profondément est la concrétisation sur le papier des creux laissés dans l'écriture de soi. Elle métaphorise cette expression partielle et morcelée, où l'introspection s'achève dans le haillon en ce qu'elle débouche sur une composition alternée, faite de pleins et de vides ; le trou signifie l'accès à soi barré par les insuffisances du langage, il est la marque d'un manque niché au cœur du langage que le passage à l'écriture ne peut surmonter. Le discours met en scène son échec de la façon la plus palpable. Ce que fait ressortir le fragment, c'est le renoncement à la totalisation de l'être : en acceptant de laisser au cœur du texte un blanc, celle qui écrit décide de rester dans l'inachèvement et revendique le droit à un discours fondé sur le partiel. En même temps, il met à nu la dichotomie qui scinde l'être, entre un élan vers l'expression et un mouvement contraire de rétractation consécutif à la déception née des carences du langage. On retrouve ici cette perspective de la scission, de l'aliénation, qui constitue l'expérience première des locutrices du troisième groupe. En même temps qu'une aspiration au statut d'auteur de son discours, le texte reflète l'impossibilité de parvenir à ce rôle de sujet. En somme, il est le signe de deux échecs de la locutrice, qui ne parvient ni à être la maîtresse d'une parole puisqu'elle ne peut la façonner à sa guise, ni à constituer un objet entièrement définissable par celle-ci ; incapable de gouverner son discours, incapable d'être intégralement révélée par lui, la femme est doublement dépossédée d'elle-même. L'esthétique de la bribe est la conséquence de ce caractère ingouvernable La technique épistolaire suit évidemment le même chemin, elle qui découpe la matière diégétique en

---

[131] *PP*, p. 154 : « *Elizabeth (…) was seated between Charlotte and Miss de Bourgh – the former of whom was engaged in listening to Lady Catherine, and the latter said not a word to her all dinner time.* » ; *R1*, p. 402 : « Elizabeth (…) était placée entre Charlotte et miss de Bourgh : la première était absorbée par l'attention qu'elle prêtait à lady Catherine et la seconde n'ouvrait pas la bouche. »

instants séparés les uns des autres par des lacunes inscrites au cœur du texte, dissolvant encore davantage la continuité déjà mise à mal par le mode fragmentaire[132].

5. L'esthétique du pointillé : formulation assertive et formulation dubitative

a. Infortunes de la proclamation : la redécouverte du scepticisme

Le roman de l'immuable reléguait l'inexprimable dans la sphère de l'inconvenant : ne pouvait être dit ce qui était susceptible de choquer. C'est ainsi qu'une femme ne pouvait prendre l'initiative de déclarer sa flamme ; de même, la mention de la grossesse constituait un interdit donnant lieu à des circonvolutions oratoires alambiquées[133]. Nos deux auteures respectent cette tradition – Austen par exemple ne transcrit jamais une demande en mariage, elle la laisse dans l'implicite – mais la prolongent en l'intériorisant et en en faisant un problème, alors qu'elle reposait auparavant sur un accord tacite. Désormais, ce qui ne peut être exprimé fait l'objet d'une déception et est le symptôme d'une impuissance, non d'un postulat de départ. Alors que le roman de l'immuable tirait sa disposition à l'affirmation de ces limitations arbitraires qui témoignaient de l'existence d'un socle commun et soudaient la collectivité, nos deux auteures font de l'inexprimable le point de départ d'une fêlure : le langage de la communauté est faillible, sa fonction de rempart contre l'inconvenance ou l'excentricité fait de lui une entrave à l'expression personnelle.

C'est ainsi que, contrairement aux romans de l'immuable où l'assertion règne en maître, les ouvrages des deux femmes de lettres reculent devant l'affirmation. Wollstonecraft, Riccoboni, Burney, confiantes dans un langage qu'elles ne cherchent pas à réformer, progressent par suites de déclarations sûres de leur solidité : même lorsque l'héroïne de *The Wrongs of Woman* attaque les lois mâles qui laissent les femmes dans l'enfance civique, elle procède selon des schémas éprouvés (rhétorique judiciaire avec narration, accusation et plaidoyer)[134] ; la rébellion sociale ne s'accompagne d'aucune révolte contre le langage et l'énonciation ne constitue pas un problème mais simplement le moyen le plus efficace de se

---

[132] Il n'en va pas exactement ainsi chez Austen, qui ne recourt qu'épisodiquement à la lettre, et qui prend soin, dans son seul essai épistolaire, *Lady Susan*, de combler les incertitudes par une correspondance bipolaire entre l'héroïne et son amie intime, où sont éclairés les sous-entendus et fausses pistes d'intrigue principale. Cependant, les lettres que reçoit Fanny à Portsmouth sont contradictoires et ne permettent l'établissement d'aucune vérité limpide ; la lacune est ici réelle.
[133] Cf. la grossesse de Cecilia dans *Belinda* d'Edgeworth.
[134] M. Wollstonecraft, *op. cit.*, p. 195-198. Noter dans tout le passage le foisonnement de verbes déclaratifs, comme si la parole mettait en scène sa propre puissance.

faire entendre. D'une manière plus générale, le langage est pour les romancières de l'immuable une incitation à la proclamation : toutes l'utilisent pour exposer au grand jour les valeurs qu'elles transmettent, pour les promulguer et les sanctifier – cela peut aller de l'auto-affirmation présente chez Wollstonecraft à l'énoncé de thèses jugées inébranlables comme chez Lennox ou Burney ; cela se traduit par exemple par l'emploi de la maxime, dont Riccoboni est une grande utilisatrice[135] : grâce à ces tournures assertives, l'écrivain prétend dire une vérité générale et convaincre le lecteur de sa justesse. Or, cette conception du langage et de la faculté de dire comme outil et comme entité agissante sur le cours de l'Histoire n'est absolument pas celle de nos deux écrivaines, pour lesquelles l'énonciation est une barrière entre soi et le monde, une manière d'empêcher toute prise directe de l'individu sur la réalité. Cela se voit dans la timidité assertive de l'une et de l'autre.

Il n'est pas besoin de prendre pour exemple les héroïnes taiseuses et introverties que sont Fanny et Anne ; Elinor contraste en tous points dans ses prises de parole avec sa sœur Marianne : si la seconde accumule les assertions indiscutables, la première adopte un discours de prudence qui s'apparente parfois à une attitude sceptique. À Brandon qui lui demande de s'exprimer sur les opinions de Marianne, elle ne fournit que des réponses évasives où le savoir est éternellement douteux : elle répète « Je n'en sais rien » (« *I know not* »), emploie des verbes comme « croire » (« *believe* »)[136] qui montrent son incertitude, et refuse de livrer son propre jugement – durant tout le roman, Elinor, plutôt que de livrer sa pensée, donne celle des autres comme seul moyen d'information garanti. Le narrateur prend lui-même en charge cette réticence à l'affirmation lorsqu'il écrit peu après qu'« Elinor se risqua alors à élever un doute »[137], comme si le fait d'émettre un jugement constituait une épreuve mettant en danger la locutrice. Le passage d'où est issue cette phrase repose d'ailleurs sur l'opposition entre les tirades pleines d'assurance de Marianne et les précautions oratoires de sa sœur, qui préfère suggérer, sous-entendre, que s'engager sur la voie de l'affirmation. Outre Elizabeth et Catherine qui elles aussi reculent devant l'assertion, Harriet Smith est exemplaire de la terreur des femmes du troisième ensemble face à la nécessité de prendre la parole de manière positive, et exhibe dans sa propension à s'empêtrer dans des tournures contradictoires la difficulté de proférer une idée conforme à sa pensée : répondant à une question d'Emma, elle empile les termes inverses (« Oh oui ! Enfin… Non… », commence-t-elle) et dilue totalement

---

[135] Cf. par exemple pour une suite de maximes autour de la différence des sexes qui dresse une véritable typologie des relations entre hommes et femmes *Histoire du marquis de Cressy* (*Œuvres complètes*, tome I, Paris, Foucault, 1818, p. 9, p. 41-43, p. 79-80).
[136] *R1*, p. 48-49 ; *SS*, p. 54.
[137] *R1*, p. 50 ; *SS*, p. 56 : « *Elinor then ventured to doubt (…)* ».

le sens censé être véhiculé, puis échappe à l'assertion en prétextant l'ignorance (elle achève son bafouillement sur un « Je ne sais pas »)[138]. Tout au long du roman, Harriet se contente de réagir aux allégations des autres, en particulier d'Emma, et sombre dans la confusion dès lors qu'elle se voit obligée de se représenter dans son discours, comme le reflètent ses tirades où les indépendantes se succèdent sans liens logiques ni coordinations, comme si nulle pensée ne venait distribuer un ordre[139]. Mais c'est sans doute Émilie qui reflète le mieux cette incohérence du langage censé exprimer la pensée et qui constate sempiternellement sa défaillance : Madame de Sally le remarque, qui écrit que son amie dit tour à tour de son mari « *il a tort, il a raison, je l'aime, je ne l'aime plus* », comme si la parole ne servait qu'à associer les contraires et à accoucher d'un non-sens. Et en effet, la lettre d'Émilie était écrite dans un langage de l'indétermination, truffé de phrases interrogatives : l'épistolière s'adresse à sa correspondante (« Eh bien ! ma chère cousine, que pensez-vous de cette lettre ? », lui demande-t-elle) ou bien à elle-même (« Est-il possible que l'on soit aussi faux ? », se désespère-t-elle sans parvenir à se convaincre), incapable de trouver une certitude et se servant de l'écrit comme d'une concrétisation de ses doutes, non comme d'un moyen pour les effacer ; la lettre est également encombrée de conditionnels (« Il faudrait », « il pourrait toujours croire », « J'aurais envie », « Il sentirait », pour se limiter à quelques exemples), de potentiels, de termes signifiant le flottement (« Peut-être », « néanmoins ») ; mais surtout, Émilie enchaîne les propositions contradictoires, demandant d'abord à sa cousine de ne pas la détromper, puis opérant un brusque revirement en écrivant « Ou dites-moi tout ce que vous voudrez sans craindre que je combatte davantage vos opinions. »[140] ; ce faisant, elle abdique toute propension à l'affirmation et met en évidence les inévitables contradictions auxquelles est conduite l'écriture féminine. Les lettres suivantes à Madame de Sally[141] reprennent exactement la même composition, alternant interrogations, hypothèses, phrases inachevées, avancées suivies de retraites, affirmations hésitantes immédiatement niées par leur contraire. Mais l'identification entre l'écriture d'Émilie et une incertitude sans cesse renouvelée parcourt l'ensemble du roman, l'héroïne ne cessant de questionner soit ses correspondants soit elle-même, comme le lui permettent le journal intime et l'espace qu'il laisse au monologue intérieur. L'assertion est étrangère à une voix qui progresse par doutes et remises en cause incessantes.

---

[138] *R1*, p. 577 ; *E*, p. 26 : « *Oh, yes ! – that is, no – I do not know –* ».
[139] Cf. *MP*, p. 25 ; *R1*, p. 576.
[140] *Montbrillant*, p. 125-127 pour toutes ces citations.
[141] *Ibid.*, p. 128-130, p. 130-131 et p. 136.

Dans la perspective opposée, l'affirmation péremptoire dans la bouche d'une femme est systématiquement tournée en dérision, par exemple lorsque Elizabeth, quittant sa froideur vis-à-vis de Darcy, le blâme pour sa conduite envers Wickham ; ce discours s'avère injuste et erroné aussitôt après, déchu, il faut le noter, par l'autorité d'une lettre écrite par un homme. Pareillement, les projets sans réplique de Mrs. Elton qui régentent l'existence de Jane Fairfax se heurtent à l'obstination silencieuse de la jeune femme avant d'être anéantis par son mariage. Et l'on a déjà remarqué le ridicule qui entoure les personnages tyranniques chez Austen, de Lady Catherine à Mrs. Norris. D'une manière générale, il est remarquable que les discours vides des locutrices austeniennes accueillent une variété de modalités énonciatives bien plus étendue que les discours pleins : ces derniers mettent au premier plan la modalité interrogative et l'affirmation atténuée, tandis que les discours creux recourent aussi bien à la modalité assertive qu'aux modalités jussives et exclamatives, signes d'une parole sûre de soi et s'estimant apte à parcourir le large éventail des moyens d'expression mis à sa disposition. Au contraire, les discours pleins sont confrontés à une pénurie de modes locutoires, reflet de leur faiblesse face à la quête du parler adéquat.

Chez nos deux auteures, le langage ne sert pas à la promulgation, il est facteur d'hésitation et de doute. Il n'est plus l'incarnation de vérités universelles, mais signe d'une faillibilité. Cette dévastation d'un élément essentiel dans la construction d'un individu – il fournissait à l'héroïne de l'immuable un cadre de référence par rapport auquel se définir – aboutit donc à la perte de densité de la locutrice. Devant cette impossibilité de l'auto-affirmation, la recherche de la vérité sur soi risque le naufrage. Elinor, qui refuse la prise de parole mélodramatique de Marianne, est rejetée vers le mensonge, du moins vers la dissimulation ; cette dissociation entre pensée et élocution signe l'aliénation vers laquelle l'individu féminin est immanquablement entraîné. Le cheminement est exactement inverse, si l'on veut, de celui du Nouveau Roman : ce dernier dépouille le personnage de tout trait caractéristique, non pas en raison d'un néant intérieur qu'il s'agirait de mettre en évidence, mais au contraire pour pénétrer le plus profondément possible dans les méandres de l'esprit humain, pour saisir la formation de la pensée et son passage dans le dialogue. Austen et Madame d'Épinay font voir le dénuement intérieur de leurs personnages, non pas pour se rapprocher d'eux, mais pour suggérer la possibilité d'un vide ; l'attention au dérisoire est le symptôme de ce malaise autour d'une identité indéfinissable voire absente.

La voix narratrice est elle-même perturbée par cette crainte : on a maintes fois souligné l'ironie propre au narrateur austenien, en y voyant l'assurance d'un esprit que les fluctuations du monde n'atteignent pas et qui les contemple d'un regard amusé et distant.

Cette dimension de moquerie est évidemment présente, mais peut-être fait-elle la part trop belle à la position de surplomb jugée indissociable du point de vue narquois. En effet, l'ironie est également un moyen de suspension du jugement, attitude sceptique par excellence que l'on a déjà perçue chez Madame d'Épinay. Elle permet certes de railler une position donnée, dont elle suggère l'absurdité en la confrontant avec son inverse, mais s'abstient de trancher en faveur de l'une ou de l'autre, se borne à la contemplation de leur contradiction. L'alternative est posée mais non résolue, sans doute parce qu'elle est précisément insoluble. C'est une posture non assertive, qui repose même sur le déni de l'assertion, et va à rebours des thèses qui font du narrateur austenien un personnage sûr de sa force et supérieur aux errements de ses créatures. Il n'est le porte-parole d'aucune idéologie, parce qu'il se refuse à proférer une quelconque thèse – ce qui contribue, sans doute, à la difficulté du défrichage des opinions de la romancière censées transparaître dans ses œuvres : Austen ne parle pas par la bouche de son narrateur, pas plus qu'elle ne voit dans ses héroïnes des doubles d'elle-même. L'ironie est une manière de mettre au cœur du roman l'impasse d'un langage inapte à décider d'une expression adéquate. Elle est le dernier recours contre le silence qui découlerait de cette incertitude globale, la seule manière d'échapper à une inconscience totale consécutive à l'avortement du sens. On s'aperçoit donc que même la dernière possibilité de jugement relevée au début de la réflexion, le jugement accompli par le narrateur, aboutit à un cul-de-sac. Madame d'Épinay, en choisissant la forme épistolaire à voix multiples, renonce d'emblée à la présence d'un narrateur unique, ce qui peut étonner s'agissant d'un roman autobiographique. De fait, au lieu de construire une identité au terme du parcours que suit l'existence du personnage principal, le roman tend à défaire le sens au fil de sa progression. La voix de l'héroïne se disperse puis se perd, en ce qu'elle est montrée dans l'hésitation entre divers rôles : tantôt dévouée aux impératifs stylistiques sentimentaux et tantôt essayiste, tantôt égocentrique et tantôt sociocentrique, tantôt destinée au seul moi et tantôt orientée vers un lecteur, elle lorgne dans plusieurs directions sans jamais trouver un chemin principal. L'oscillation entre ces voies témoigne du désarroi d'une femme en quête d'elle-même et qui ne trouve pas les moyens de se découvrir. L'impasse de l'écriture est le reflet d'une introspection manquée. La fin du roman, en cela, peut être interprétée comme un exemple d'ironie tragique : après avoir tenté de s'échapper de règles souveraines, l'héroïne, au terme de sa vie, y replonge, adhère aux stéréotypes dont elle a voulu s'affranchir, et sa mort est narrée selon la plus stricte observance des clichés de l'immuable.

b. L'œuvre comme cheminement en bordure de la formulation personnelle

Juger le monde selon sa propre conscience ne peut aboutir qu'à un échec dès lors que le moi reste une énigme, que l'introspection rencontre des entraves infranchissables. Néanmoins, si les héroïnes n'endossent jamais le rôle de censeurs, elles ne renoncent pas à leurs idées, et encore moins au désir de les exprimer. Si Émilie hésite à formuler ses blâmes à propos de son mari, de l'éducation de son fils, ou de la paranoïa de René, elle ne gomme pas pour autant les pensées qu'elle nourrit à leur sujet ; si Fanny n'élève jamais la voix contre la dissipation en germe à Mansfield Park, elle se refuse à la cautionner en y prenant part. Le jugement ne se formule pas dans l'assertion ni dans l'injonction, comme le font Mrs. Norris et Lady Catherine, il se cristallise au seuil de l'élocution. On peut dire que d'Épinay et Austen ne cessent de capter ce moment de suspens qui sépare le silence de l'expression, et que c'est sur ce passage ou son annulation que se construit la parole féminine dans leurs œuvres. Le point commun de tous ces instants charnières est qu'ils correspondent à des réactions de l'héroïne face à son entourage ; c'est peut-être là que se situe le moyen de propulser vers l'extérieur des idées personnelles, dans ce caractère médiat, où un stimulus externe est nécessaire à l'expression.

Le canevas peut être simple comme dans *Northanger Abbey* : le récit narre l'évolution de l'héroïne, depuis une crédulité sans mélange devant les professions de foi d'Isabella Thorpe jusqu'à sa révolte finale. Lors de la première rencontre, Catherine épouse benoîtement les discours de son amie, s'y immerge même, flattée de voir ses préconceptions venues de la littérature gothique si clairement confirmées (la rhétorique d'Isabella est une rhétorique de l'excès, typique des fantaisies hyperboliques du roman noir). Par la suite, Catherine est conduite à l'étonnement ; c'est ce moment de la surprise, où l'individu est subitement confronté à une conception du monde résolument antithétique à la sienne, qui se retrouve dans toutes les œuvres des deux auteures et permet à l'héroïne une prise de conscience, la prise de conscience d'une capacité à juger qui lui était auparavant inconnue. Toute la narration de *Northanger Abbey* progresse vers cette découverte, en plusieurs étapes qui culminent lors des fiançailles d'Isabella où celle-ci dévoile sa cupidité, déclenchant une courte phrase indignée de Catherine, puis lors d'une soirée à la Pump Room, où le jugement de Catherine est contraint à la profération : Isabella tente d'abord de persuader son amie qu'elle est inconsciemment amoureuse de John Thorpe, puis flirte avec le capitaine Tilney. Catherine est d'abord conduite à infirmer les assertions d'Isabella à propos de ses propres sentiments, puis à

critiquer celle-ci pour sa conduite licencieuse. Le champ lexical de l'étonnement court sur tout le chapitre, mettant au premier plan la nécessité du choc, de l'indignation, pour que la pensée se traduise en paroles, ose s'extérioriser. Catherine dévoile son intimité contrainte et forcée, et uniquement sur le mode de la réponse : il s'agit de contrer le discours assertif d'Isabella, non de faire rayonner gratuitement son individualité propre. Cependant, ce faisant, Catherine est conduite au mode déclaratif, multipliant les affirmations même si c'est de façon maladroite, comme en témoignent les concessions qui atténuent la portée d'une formule ou témoignent d'un recul face à une contestation soulevée par Isabella, les contradictions qui émaillent les tirades, ou l'omniprésence des tirets, marques de phrases inachevées et d'une rhétorique qui se cherche faute d'avoir eu le temps de se construire. La tonalité affirmative, maintes fois soulignée (« *I do declare, upon my honour* » – « je jure sur mon honneur » –, « *I solemnly protest* »[142], dit-elle pour donner de la puissance à ses formules), se heurte à une réticence innée devant l'acte de parole (Catherine va jusqu'à avouer qu'elle « ignore ce qu'il faudrait dire » – « *I do not know what I ought to say* »[143]), mais la frontière est franchie, et Catherine n'admet pas que son âme soit trahie par une voix étrangère : tout son discours vise à rétablir la vérité sur elle-même ; ce refus du dévoiement est le premier frémissement vers une revendication de l'identité, exprimée pour l'heure seulement dans une rhétorique de défense, non de proclamation ; les affirmatives s'accumulent et témoignent d'une défense non démentie de soi-même La suite du récit montre une héroïne qui ose prendre parti contre son amie et exprimer ses doutes : le chapitre suivant décrit l'inquiétude de Catherine et son projet de faire part à Isabella de ses remontrances – même si cette résolution s'effondre face aux conseils d'Henry, nouvelle démonstration de la puissance du jugement masculin sur l'esprit des femmes[144]. Enfin, le roman s'achève sur la défaite de la voix d'Isabella, dont la dernière lettre déclenche la révolte de Catherine, tout d'abord concentrée en elle-même, puis livrée par l'intermédiaire d'un discours indirect libre, avant d'éclater dans le discours direct – un cheminement de l'ombre à la lumière qui pourrait mimer les progrès de Catherine vers l'affirmation de soi tout au long du récit. Toujours est-il que l'héroïne, dans cette parole enfin exprimée, ne se livre pas elle-même, mais se contente d'un jugement sur son amie :

> C'en est bien fini d'Isabelle et de notre amitié. Elle doit me prendre pour une idiote, ou elle n'aurait pas écrit une lettre pareille. Mais peut-être que cela aura servi à me la faire connaître mieux qu'elle

---

[142] *NA*, p. 133-134 ; *R2*, p. 117-118 ; la deuxième formule est traduite librement par « J'aimerais qu'on me fasse confiance lorsque je déclare (…) ».
[143] *R2*, p. 118 ; *NA*, p. 134.
[144] *NA*, II, 4, p. 138-142 ; *R2*, p. 121-125.

> ne me connaît. Je vois où elle veut en venir. C'est une coquette, elle est orgueilleuse, et elle s'aperçoit que ses pièges auront été inutiles. Je ne crois pas qu'elle ait jamais aimé James ou qu'elle m'ait un jour aimée, moi, et je voudrais ne l'avoir jamais rencontrée[145].

On le voit, ce déluge d'affirmatives ne constitue pas une investigation de soi-même : la parole rétrospective ne concerne que la personne absente dont il est question, dont le portrait est brossé à coups de scalpel, mais avec ce discours incisif, Catherine prend conscience du pouvoir de la parole dans l'expression de la pensée, et de la possible adéquation entre les deux. Si cette correspondance trouvée ne sert pas à l'établissement d'une identité personnelle, elle constitue un premier pas dans cette voie – d'autant que, comme le remarque la locutrice, cette tirade est également une révélation sur elle-même, Catherine acquérant une compréhension du monde supérieure. Mais pour en arriver à ce stade, il aura fallu deux puissants facteurs, la « déception » (« *disappointment* »)[146] et l'indignation (« *indignation* »)[147], deux manifestations de la stupéfaction qui l'accable et dont le champ lexical est abondant en cette fin de roman, couplé à un assaut de honte. Un choc psychologique est nécessaire pour que l'intériorité se répande au dehors, l'expression n'est pas issue de la volonté propre du personnage, elle lui est comme imposée, apparaît dans la violence et la soudaineté.

Un autre exemple d'un jugement personnel en bordure de l'expression se rencontre dans *Pride and Prejudice*, lorsque Elizabeth est confrontée à l'opinion de Charlotte Lucas sur le mariage ; là encore, l'ébahissement (« *astonishment* ») est au principe de la scène, Elizabeth restant « abasourdie »[148] par l'annonce des prochaines épousailles. C'est qu'elle est brusquement en présence d'une vision de l'existence inverse de la sienne, alors même que sa propre conception ne s'est pas encore fait jour en elle, si bien qu'elle ne dispose pas de termes pour l'exprimer. Aussi ne peut-elle que crier un simple « *impossible !* » (« c'est impossible ! ») avant de s'enfermer dans un silence d'incompréhension. Dans cette seule exclamation est contenu l'abîme qui sépare les deux amies et qu'Elizabeth ne parvient pas à mettre en mots. Son opinion surgit avec force, au-delà des barrières érigées par les convenances : Austen précise que son héroïne parle en « oubliant toute politesse » (« *her astonishment was consequently so great as to overcome at first the bounds of decorum* »),

---

[145] *R2*, p. 178 ; *NA*, p. 207 : « *'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.'* »
[146] *R2*, p. 169 ; *NA*, p. 196.
[147] *NA*, p. 207.
[148] *R1*, p. 378 ; *PP*, p. 119.

c'est-à-dire que c'est elle qui, en personne et sans aucun voile, dénude ses idées par sa bouche. Éclat de courte durée puisque, aussitôt après, la bienséance reprend ses droits, mais éphémère surgissement sans entrave de soi-même dans le discours. Le moi fait irruption dans le dialogue avant de se retirer derrière la civilité. Le discours fondé sur le jugement personnel est donc vu comme réalisable, mais ne s'exerce que sur autrui tandis que le moi demeure une entité énigmatique tenue à distance de l'élocution. On a ici la peinture d'une parole en lisière de soi-même[149]. La tentation de se dire sourd à chaque fois que l'héroïne est choquée ou provoquée par la virulence d'une agression : cela se reproduit dans les entretiens avec Lady Catherine, qui conduisent progressivement Elizabeth à la contestation du ton de son interlocutrice et de ses velléités inquisitoriales et autoritaristes, puis à l'affirmation des droits de l'individu, même s'il s'agit de taire des sentiments que l'on refuse d'exhiber. La similitude non démentie du lexique et de la construction de ce genre de scènes est remarquable : le champ lexical de l'étonnement et de l'indignation (« stupéfaite » – « *surprised* » –, « étonnement » – « *astonishment* » qui revient trois fois –, « intriguée » – « *completely puzzled* » –, « dédain » – « *disdain* ») coudoie un style de la violence (avec des expressions comme « ton irrité » – « *angry tone* » –, « grand courroux » – « *highly incensed* » –[150], et surtout les tirades emportées, injonctives et exclamatives de Lady Catherine), et l'évolution de la séquence fait passer l'héroïne depuis une position d'attente et d'hésitation jusqu'à l'expression de son mépris, du refus de l'obéissance servile à des ordres injustifiés, et de l'existence d'une singularité intime inviolable ; Elizabeth refuse de s'exprimer sur ses sentiments pour Darcy, dont elle n'est sans doute pas encore certaine, mais affirme l'intégrité de son moi :

> 'You are then resolved to have him ?'
>
> 'I have said no such thing. I am only resolved to act in that manner, which will, in my opinion, constitute my happiness, without reference to *you*, or to any person so wholly unconnected with me.'[151]

Elizabeth ne pénètre pas à l'intérieur d'elle-même, elle affirme abstraitement son détachement par rapport aux contraintes extérieures, et prône sa liberté de juger.

---

[149] C'est Fanny Price le chantre de cette parole personnelle proche de l'articulation, au bord de l'extériorisation mais hésitante devant le rempart de la voix.
[150] *R1*, p. 528-533 ; *PP*, p. 331-338 pour toutes ces citations.
[151] *PP*, p. 338. Non traduit par Leconte et Pressoir. « – Ainsi, vous êtes déterminée à mettre la main sur lui ? – Je n'ai rien dit de tel. Je suis simplement déterminée à agir de façon à favoriser mon bonheur, selon mon appréciation, sans me préoccuper ni de vous, ni de toute autre personne qui aurait aussi peu de liens avec moi. »

Le mouvement est le même chez Madame d'Épinay, même s'il n'est pas linéaire comme dans *Northanger Abbey* mais progresse par à-coups et brusques reculs. Dans une suite d'entretiens avec Madame de Versel[152], Émilie est éminemment surprise par les révélations de son interlocutrice qui n'apparaît pas comme la rivale qu'elle croyait, mais comme une alliée et une compagne de pensée, si bien que l'héroïne est amenée inconsciemment à des propos de plus en plus intimes, et que c'est finalement son âme en son entier qui se livre à l'autre. La conversation procède par sinuosités, Émilie s'empêtrant dans ses questions et manifestant la plus grande confusion, jusqu'à ce que le caractère de Madame de Versel, qui, loin d'être hostile et libertin, se révèle amical et attaché à la morale, lui cause un « violent battement de cœur »[153] (le champ lexical de l'étonnement est, une fois de plus, très présent dans ces pages) et que l'héroïne ne fasse entendre son intériorité la plus sincère, en deux temps, tout d'abord par le détour de maximes où la vérité générale cache une pensée intime de la locutrice : ainsi, lorsqu'elle dit « Il est rare que nous cessions d'aimer les premières. Les hommes ne se font nuls scrupules d'une infidélité, et ne croient pas que nous ayons le droit de nous en plaindre. »[154], cette réflexion sur les rapports entre sexes est une réfraction de la condition d'Émilie elle-même, soumise au tempérament volage de Formeuse. Cette parole en trompe-l'œil se poursuit de manière plus circonstanciée, la locutrice abandonnant la maxime pour le « je », même s'il n'est encore relié qu'à des hypothèses, comme dans la tirade suivante, où Émilie se met fictivement en scène, disant « Je voudrais être bien sûre, avant d'écouter un homme, qu'il est absolument libre. Sa parole ne me suffirait pas ; je crois que je ferais des recherches. »[155]. Déguisement d'une parole intime, acte de dissimulation donc, mais aussi premier pas vers un dévoilement complet, qui intervient dans la conversation subséquente, où la surprise d'Émilie est cette fois due à la découverte que Madame de Versel n'est pas la maîtresse de Formeuse ; cette nouvelle certitude entraîne Émilie à avouer sa passion et à analyser avec recul la situation, en jugeant le comportement des différents acteurs du drame ; elle voit en Madame de Versel une « coquette » pourtant pleine de « franchise », pour laquelle elle éprouve « intérêt » et « tendresse », et en Formeuse un homme plein de « fausseté », de « mensonge » et de « dureté » envers elle-même[156]. Cependant, si Émilie se découvre capable de produire un jugement personnel sur autrui, elle ne se hisse pas jusqu'à une introspection fouillée, butant sur le « chaos » et les « contradictions » qui habitent son être encore soumis à

---

[152] *Montbrillant*, p. 806-816.
[153] *Ibid.*, p. 807.
[154] *Ibid.*, p. 808.
[155] *Ibid.*
[156] *Ibid.*, p. 813-816 pour tous ces extraits.

la pression de l'instant : « Dans des momens, je l'excuse », commence-t-elle, avant de songer à d'autres moments « où je mourais de douleur »[157] et où la froideur de Formeuse lui paraît insurmontable. À l'instar de Catherine, Émilie franchit le pas du jugement sans accéder à la connaissance de soi. La même réaction a lieu face aux discours provocants de Madame de Ménil et de Madame Médéric.

À partir de stimulations extérieures, les héroïnes de nos œuvres sont amenées sur la piste d'une parole délivrée des pesanteurs sociolittéraires. L'impulsion ne vient pas d'elles-mêmes mais de l'entourage et requiert un dynamisme de la stupéfaction qui fait de semblables prises de parole des moments éparpillés et clairsemés. Néanmoins, un pas a été franchi par rapport aux ouvrages antérieurs : Austen et d'Épinay font découvrir que la compréhension du moi n'est pas naturelle, et que la définition de la femme fournie par la tradition est entachée de faiblesses, d'insuffisances et d'erreurs. Dès lors, elles obligent à s'interroger sur l'élaboration nécessaire à l'expression de soi, et, en faisant de leurs écrits les lieux où cette expérimentation s'accomplit, mettent sous les yeux du lecteur cette complexité de l'identité féminine à laquelle elles sont confrontées. Problème d'expression en même temps que problème touchant la quête de soi-même, deux questionnements que ces romans ressassent et qui, s'ils fragilisent l'édifice, lui communiquent aussi son architecture d'ensemble.

Conclusion

Les œuvres d'Austen et de Louise d'Épinay exhibent la coupure initiale qui écarte les femmes de la connaissance du langage. Celui-ci est à l'origine détenu par le sexe masculin. Cela ne veut pas dire que toute femme est désemparée devant cet objet qui lui est offert et dont elle est forcée d'user, mais que ce biais constitue un premier obstacle dans le rapport établi entre les femmes et le monde. Refusant de se contenter de l'immédiateté d'un langage surgi du seul sentiment, Austen et Madame d'Épinay procèdent à une rigoureuse distribution en fonction des personnages qu'elles créent, comme une série de degrés dans la manière dont les femmes s'expriment. On est donc face à un agencement presque géométrique, dont le pivot est la notion de responsabilité : ne pas avoir initialement prise sur l'expression ne signifie pas qu'il faut se laisser emporter par celle-ci sans se préoccuper des conséquences alors enclenchées. Ce n'est pas parce que les femmes ne maîtrisent pas d'emblée le langage qu'elles doivent laisser celui-ci vivre en dehors d'elles. Le paradoxe est le suivant : le langage

---

[157] *Ibid.*, p. 816.

n'appartient pas au sexe féminin, les femmes sont pourtant responsables de ce qu'elle disent. La notion de responsabilité est au cœur de la réflexion des deux écrivaines.

Les femmes irresponsables sont systématiquement anachroniques : elles laissent l'expression décider hors d'elles et se soumettent à des lois inamovibles qu'elles acceptent sans questionner leur légitimité – on voit là toute la proximité avec l'entité genre et avec la tradition étudiées préalablement, et que des écrivaines reconduisent invariablement. Il faut replonger dans les raisons qui conduisent l'individu à prendre la parole et se demander si la césure entre femme et langage dispense la locutrice de tout retour sur elle-même. Et de fait, c'est le manque de compréhension de soi-même qui rejaillit sur le discours : l'absence d'interrogation sur la parole est dû à une absence d'interrogation sur soi. La question discursive est reliée à la question ontologique.

Cela ne signifie pas non plus que les locutrices responsables disposent d'une autorité absolue sur leur discours : la difficulté à se saisir persiste et accouche de discours bancals, dont on ne peut cependant reprocher l'irresponsabilité. La locutrice est condamnée à la défaite, du moins à l'erreur, elle n'est pas pour autant coupable de démission. On assiste en quelque sorte à une moralisation de la parole, mais seulement si l'on ne voit pas dans la morale le respect d'injonctions sociales et religieuse, mais un rapport avec soi et avec la manière dont le moi décide d'apparaître au monde

CHAPITRE II. L'échange comme défi : les dérobades de l'usurpation masculine

Introduction

Les Lumières entraînent une modification de la notion de discussion : analysant l'ouvrage de Thomasius *Bref projet d'intelligence politique* qui date de 1710, H. E. Bödeker note qu'au XVIIIe siècle, toutes les sociétés sont fondées sur la conversation.

> Thomasius ne se contentait pas de distinguer une *conversatio privata* et une *conversatio publica*, il établissait une autre distinction à l'intérieur de la conversation privée. Après la définition de la *conversatio publica* qui se limite au rapport avec des ennemis ou des inconnus, le chapitre de la conversation avec de bons mais fait un contraste absolu. Thomasius fait éclater ainsi le cadre de la théorie de la conversation traditionnellement admise jusqu'à ce jour, puisque l'ami dit en toute liberté (…) ce qu'il pense et ce qu'il ressent[1].

Or, avec la multiplication des salons dans lesquels les femmes soutiennent et réorientent les entretiens, l'affrontement entre sexes devient prégnant. Les hommes ne sont plus seuls à décider des thèmes débattus et de la direction que doit prendre un dialogue.

« L'amour véritable naît, s'accroît, et se conserve dans le silence. », écrit Adélaïde Dufrénoy dans la nouvelle « Le portrait », issue de *Les Françaises*[2]. Rien n'est plus loin d'Austen et de Madame d'Épinay que cette affirmation. Au contraire, le silence est banni de leurs œuvres, où les amants se répandent en discussions et controverses sur la définition à donner à leur relation. Le roman épistolaire à voix multiples se centre sur l'affrontement des subjectivités. Abandonnant le seul thème amoureux hérité de l'épistolier unique, il se penche sur un monde découpé en voix discordantes et dépasse la simple confidence, le simple épanchement, pour mettre en son centre la réponse. Le contexte spatio-temporel commun n'empêche pas le conflit et la discordance. En somme, il oblige l'auteur à envisager un monde parcouru de visions et de prises de parole conflictuelles. De même, la forte proportion de dialogues dans les romans austeniens met au premier plan la cacophonie de discours antagonistes. La conversation est l'occasion de mettre en œuvre des stratégies grâce

---

[1] H. E. Bödeker, « Aufklärung als Kommunikationsprozess », *Aufklärung* n°2, 1987, p. 93-94, cité par Ulrich Im Hof, *Les Lumières en Europe*, Paris, Seuil, 1993, p. 116.
[2] Adélaïde Dufrénoy, *Les Françaises*, Paris, Eymery, 1818, p. 63.

auxquelles les interlocuteurs entendent prendre le pas les uns sur les autres. La rhétorique se doit d'être combative et plus seulement autocentrée, signe d'une individualité qui ne se préoccupe que de livrer sans restriction les fluctuations de ses pensées.

Or, là encore, la puissance de la position masculine semble irrécusable : accoutumé à une parole performative peu ouverte à la contestation, l'homme parle dans le but d'exécuter et de faire exécuter. Face à cela, les femmes obéissent, regimbent parfois, mais en donnant l'impression d'être récalcitrantes à une volonté de toute manière supérieure et sacralisée par une domination immémoriale. La femme contestatrice est souvent figurée comme un monstre ou comme une anomalie.

Louise d'Épinay et Austen se plient-elles à ce tableau uniforme ? Il semble au premier abord que la décision appartient en effet essentiellement au mâle. Toutefois, quelques exemples ne laissent pas d'intriguer, comme le nombre anormalement élevé des refus d'une demande en mariage chez Austen, la réaction choquée face à des exigences masculines perçues comme injustes voire aberrantes chez Madame d'Épinay. Pourquoi une telle réticence à accepter une situation qui ne déclenchait jusqu'alors que peu de refus, et alors même que les femmes sont peu assurées de leur emprise sur un discours qui leur échappe ? Peut-on espérer s'élever contre une domination abusive alors que l'on se comprend mal et que ce déficit de savoir sur soi-même proscrit l'établissement d'un discours solidement charpenté et maîtrisé de son début à sa fin ? Cette ambiguïté n'est pas escamotée par les deux écrivaines, mais celles-ci refusent de s'y laisser enfermer.

1. Le rapprochement des mondes : deux voix qui entrent en résonance

a. Élargissement de l'univers féminin

Le cauchemar de la solitude

Jusqu'ici, le discours féminin n'a été envisagé que dans le repli, par rapport à l'instance émettrice, certes en relation avec son incrustation dans l'environnement, sa faculté à réagir aux interventions extérieures, mais jamais en situation, sur le terrain mouvant et imprévisible du dialogue en tant que tel, fait d'attaques et de reculs, d'à-propos, de reparties et de décalages. Or, la contextualisation, si elle est au cœur du principe romanesque, est particulièrement agissante chez Austen, qui, on l'a dit, accorde une place privilégiée sinon toute-puissante au dialogue ; ses romans se déroulent autour d'une tasse de thé, dans

l'agitation mondaine de bals où la danse, comme le dit Henry Tilney, n'est pas une performance artistique mais le premier pas vers la connaissance de l'autre, et, par voie de conséquence, vers le mariage. L'acte de parole n'est pas seulement tourné vers une quête identitaire, il est orienté vers autrui. C'est d'ailleurs de cette ambivalence constitutive que la réflexion était partie, sans que soit interrogée en profondeur la portée de cette dichotomie. Or, l'introspection est une question d'autant plus cruciale que la femme est confrontée à des éléments extérieurs : rester une énigme à soi-même pourrait ne pas avoir de conséquences fâcheuses si l'on n'était précisément sous le regard jugeant d'autrui, qui met en danger le moi. La différence essentielle entre Evelina et Émilie de Montbrillant, alors même que toutes deux apparaissent dans des romans épistolaires, est qu'à la première est dévolu l'essentiel de la parole, hormis quelques interventions de son père adoptif ; la société ne surgit dans le roman qu'à travers l'œil de l'héroïne. Le monde d'Émilie n'est pas, quant à lui, vu uniquement par le prisme de l'héroïne : on a déjà remarqué que l'écriture de Louise d'Épinay hésitait entre l'égocentrisme et le sociocentrisme. La notion de groupe, de communauté, est une innovation dans la littérature des femmes de l'époque, dont les deux auteures étudiées sont les figures de proue sinon celles qui l'ont inventée : le roman de l'immuable, issu de la romance, en reprend l'ossature traditionnelle articulée autour du duo, trio, ou plus rarement quatuor amoureux, constitué des amants et de leurs rivaux ; c'est le cas de toutes les intrigues de Catherine Bernard où l'influence de la romance est encore très nette (*Éléonor d'Yvrée*[3] confronte l'héroïne, son amant, et une rivale, *Le comte d'Amboise*[4] offre l'image d'un héros devenu rival involontaire d'un couple d'amants infortuné) ; la collectivité dépeinte dans les romans de l'immuable est restreinte à une compagnie intime et non ouverte sur le monde, le groupe y fonctionne en cercle clos et se fonde sur le refus de l'intrusion extérieure, comme chez Riccoboni qui construit *Histoire de Miss Jenny* et *Lettres de Milady Juliette Catesby* sur la correspondance entre deux amies, recluses dans la confidence de l'échange épistolaire, comme chez Sarah Fielding qui dans *The Adventures of David Simple* fait l'éloge d'un quatuor idéal constitué de deux couples, tout d'abord victorieux des obstacles sociaux puis broyés par eux, ou comme chez Madame de Graffigny qui dans *Lettres d'une Péruvienne* décrit une société réduite à trois personnes (Zilia, Déterville son amoureux transi et Cécile son amie) et que l'héroïne, par l'intermédiaire de ses lettres sans réponses, voudrait restreindre à un pur duo amoureux avec l'inaccessible Aza. D'une manière générale, le roman de l'immobile ne met l'héroïne en présence de la société que pour mieux évacuer celle-ci : le

---

[3] Catherine Bernard, *Nouvelles du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1997.
[4] Catherine Bernard, *Le comte d'Amboise*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1993.

passage par la vie mondaine est une parenthèse, sans doute nécessaire, mais qui doit se refermer au plus vite afin de laisser le personnage jouir d'un épanouissement que peut seul lui procurer le tête-à-tête avec l'époux[5]. Et toujours, la vision de la société demeure l'apanage de l'héroïne à travers laquelle sont perçus tous les personnages[6].

Madame d'Épinay et Austen élargissent le champ romanesque et dépossèdent l'héroïne de son rayonnement unilatéral. Le déficit de communication dû à un isolement en soi-même est vu comme le début de la misère humaine pour Austen, comme le montrent toutes ces fausses interprétations (celles d'Emma, de Mrs. Jennings, de Catherine, de Mary Musgrove…) qui découlent d'une mauvaise écoute de l'entourage et d'une confiance excessive dans la faculté du moi à investir le monde. Le respect de la moralité, le passage par un parcours semé d'embûches qui sont autant d'occasions de sombrer dans l'illicite et qui mettent à l'épreuve la résistance mentale de l'héroïne, sont remplacés par une mise en demeure de communication : les héroïnes d'Austen et de Madame d'Épinay sont appelées à échanger avec leur environnement, à établir une communication avec le monde, et c'est le franchissement de cette étape qui authentifie leur apprentissage. Le libertinage et la licence ne sont plus les dangers primordiaux auxquels elles se heurtent, mais bien l'immixtion dans la sphère sociale. La vie familiale et amicale existe pour être dépassée : la famille n'est pour Austen qu'une rémanence nocive pour l'existence adulte, tous les romans austeniens prennent la forme d'une échappée hors du giron familial, le retour au sein de celui-ci – exceptionnel et provisoire – s'apparentant à une régression – ainsi à la fin de *Northanger Abbey* et *Mansfield Park*, avant qu'une dernière péripétie ne précipite l'arrachement définitif au noyau ; *Histoire de Madame de Montbrillant* dépeint une famille omnipotente (Lisieux, Madame de Gondrecourt, Madame de Bernon, Madame de Beaufort) avant de reléguer chacune de ses unités dans l'arrière-fond et de prôner d'autres systèmes de prise en main de soi-même.

Surtout, la peur de l'héroïne devant une collision avec la société n'est plus de mise : le cercle mondain ne constitue plus une épreuve ni même un moment crucial de l'expérience féminine. L'expansion de l'univers à laquelle il ouvre n'est plus vue comme un risque mais

---

[5] La différence avec les romans masculins est de nouveau évidente : les héros de Marivaux ou de Crébillon fils ne découvrent pas le monde pour retourner dans leur giron primordial ; la confrontation avec la société n'a rien d'un passage provisoire, l'élargissement de la focale, en accroissant le paysage balayé par l'esprit, ouvre sur une perception de la réalité dont l'amplitude empêche le retour à un état antécédent porteur d'illusions. Dans le roman de l'immuable, si l'intrigue a souvent pour point de départ un déplacement de l'héroïne, celui-ci est vécu comme un exil et peut déformer la vision stable de l'univers fournie par le cocon domestique. Pour une analyse des ambiguïtés du voyage et de la mondanité dans le roman féminin, cf. P. Fauchery, *op. cit.*, p. 220-228.

[6] B. Hardy (*op. cit.*, p. 20) distingue les styles de Burney et d'Austen en s'appuyant sur leur figuration du privé et du public : Burney sépare strictement la peinture de l'héroïne de celle de la société, tandis qu'Austen apporte au roman l'union de l'individuel et du collectif.

comme une réalité intégrée au cours de l'existence ; bref, la confrontation avec le monde est dédramatisée[7]. En cela, Austen et Madame d'Épinay sont fort lointaines du schéma narratif que Alistair M. Duckworth[8] croit reconnaître dans le roman du XVIIIe siècle, mais qu'il applique également à Austen, et qui assimile le roman à un mouvement circulaire en trois étapes, le héros commençant sa vie dans la sécurité, avant qu'intervienne une rupture dans cette situation, préalable à sa réintégration finale à la société. Chez nos auteures, le personnage n'est jamais menacé d'exclusion, il n'est jamais mis au ban d'une société envers laquelle le sentiment d'appartenance ainsi que l'appartenance effective sont des faits acquis. C'est le sens de l'introduction d'Émilie dans le monde, traitée avec humour et non sur un mode dramatique[9], à rebours du traitement de cette scène dans le roman de l'immobilité, ou des discussions austeniennes sur l'entrée des jeunes filles dans la société, dans lesquelles les personnages pour qui celle-ci constitue la césure principale de l'existence sont tournés en dérision ou vivement critiqués – ainsi Lady Catherine choquée par le fait que toutes les filles Bennet aient effectué ce passage au mépris de leurs différences d'âges[10], ou Mary Crawford qui cherche avec acharnement à établir une définition claire de la situation de Fanny[11]. D'une façon générale, de tels protagonistes sont les figures de proue du passéisme, des résurgences de types sentimentaux érodés : il en va ainsi de Lady Catherine, aristocrate engoncée dans des préjugés de classe d'une autre époque, et de Madame de Gondrecourt, uniquement préoccupée de la vision donnée de soi en société. Ces personnages sont des créatures dépassées, pour lesquelles l'immixtion dans la sphère masculine a l'apparence d'un dépucelage, du moins d'un péché en sursis, prêt à souiller la femme innocente. Loin de constituer l'image d'un Paradis recréé, comme c'est le cas dans *Histoire de Christine de*

---

[7] Judith Lowder Newton (*Women, Power, and Subversion. Social Strategies in British Fiction, 1778-1860*, Athens, The University of Georgia Press, 1981) propose une explication à cette dédramatisation : selon l'auteur, c'est un fait acquis que les héroïnes austeniennes appartiennent à l'ensemble de la communauté, tandis que des personnages comme Evelina n'en sont pas des membres fixes mais s'apparentent davantage à des touristes. À l'inverse, Y. Gooneratne (*op. cit.*, p. 140) écrit que la confrontation de l'individu avec la société est le thème principal d'*Emma*, « puisque l'héroïne du roman, gâtée et individualiste, est poussée par la solitude à se mêler davantage à la vie de Highbury » (« *as the novel's spoilt, individualistic heroine is tempted by loneliness to mix more in Highbury life* »). Remarquons néanmoins que cette société de Highbury est extrêmement restreinte, un microcosme pour ainsi dire, et que Emma, si elle y apprend la responsabilité, ne s'y agrège pas comme un membre à part entière : tout comme Knightley, elle conserve une distance, à la fois critique et due à son rang et à une stratification sociale que le roman réaffirme.

[8] A. M. Duckworth, *op. cit.*, p. 8-9.

[9] *Montbrillant*, p. 76-80. Dans sa correspondance avec Galiani, Louise d'Épinay se moque de ce rituel de présentation réservé aux jeunes filles : « Ma fille a été présentée à la Cour dimanche dernier, cela ne vous fait rien et ne me fait pas grand'chose, l'important était qu'elle ne fût remarquée ni en bien ni en mal et j'ai eu cette satisfaction. » (Louise d'Épinay, Ferdinando Galiani, *Correspondance*, tome I, Paris, Desjonquères, 1992, lettre CXXXIV du 25 avril 1771, p. 98-99).

[10] *PP*, p. 156-157 ; *R1*, p. 403-404.

[11] *MP*, I, 5, p. 44-53 ; *R2*, p. 244-251.

Suabe et de Sigefroid, comte de Surgen[12] de Riccoboni qui s'achève sur la reconstitution du jardin d'Éden autour de deux couples, l'intimité resserrée apparaît chez Madame d'Épinay et Austen comme un obscurcissement du monde[13]. L'image du vase clos fait désormais figure de repoussoir, tout au moins de solution de facilité qui ne saurait constituer un idéal, comme le dit Volx à Émilie lorsqu'il considère le tête-à-tête entre amants comme un « bienfait du ciel », une « époque heureuse », mais éloignée des devoirs de l'homme qui exigent sa présence dans la société, son arrachement à la jouissance stérile d'une existence d'ermite (ne peut-on voir dans cette critique une attaque contre le culte de la solitude de René-Rousseau ?) : « Il faut remplir sa vocation, la vôtre ne saurait être de vivre retirée et solitaire avec moi »[14], martèle le personnage, qui ne demande pas à Émilie de rejoindre une position soumise, mais au contraire de s'ériger en « maîtresse » destinée à « établir l'ordre et la décence », bref à agir sur le monde, à le façonner, à y apposer sa marque[15]. La puissance du groupe social vient au premier plan et incarne pour l'héroïne une sphère ondoyante à l'intérieur de laquelle le moi doit s'exposer, notamment par l'intermédiaire du dialogue. La confrontation avec l'homme se hisse sur le devant de la scène.

La ruine d'un lieu emblématique

La chambre, dans le roman sentimentaliste, est un lieu idéalisé, l'endroit où l'héroïne se retrouve elle-même et échappe à la pression du monde extérieur, l'aspiration permanente dont l'arrachement provoque le malaise et engendre le péril, le retranchement protecteur assimilable à un jardin édénique à portée de main. C'est dans la chambre, lieu le plus hermétique et le plus personnalisé de la demeure, que l'héroïne est assurée de son intégrité et que sa pensée s'exerce dans la sécurité la plus parfaite. La chambre est la rampe d'accès au

---

[12] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome II.

[13] Edward W. Saïd, dans son article « Jane Austen and Empire » (*in* Terry Eagleton (dir.), *Raymond Williams : Critical Perspectives*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 150-164), voit dans le retour de Fanny à Portsmouth à la fin de *MP* comme une représentation des dangers du repli sur soi (concrétisé par l'« *unsociability* » – « absence de sociabilité » – p. 157), Mansfield Park apparaissant au contraire comme le lieu d'une société assumée et administrée qui seule permet l'épanouissement.

[14] *Montbrillant*, p. 1374.

[15] Là encore, la correspondance avec Galiani montre que Louise d'Épinay partage avec son héroïne ce dégoût pour le repli loin du monde : CLIV, 19 juillet 1771 « En restreignant mes liens j'ai cru diminuer les causes des peines et en avoir plus de loisir pour jouir des douceurs que j'attendais du petit cercle qui m'environne. Je commence à craindre que ce ne soit un mauvais calcul (…). La nécessité de l'économie m'a clouée à Paris et me met hors d'état de vivre à la campagne. J'y suis seule et isolée l'été ; je m'en consolais parce qu'un ami tel que mon pauvre voisin à la chaise de paille console de tout, point du tout [;] une circonstance imprévue, fâcheuse pour lui en ce qu'elle ne peut lui apporter que du dérangement et nul profit, l'appelle pour trois mois en Angleterre au moment où j'ai le plus besoin de consolation et de conseils ; mon abbé est à Naples, et je suis seule dans l'univers ! Comment voulez-vous que je sois gaie ? » (Louise d'Épinay, Ferdinando Galiani, *Correspondance, op. cit.*, tome I, lettre CLIV du 19 juillet 1771, p. 145).

déploiement des potentialités intérieures du moi. Cette dimension n'est pas absente des œuvres de nos deux auteures ; mais elle est concurrencée, voire finalement remplacée, par une autre représentation, qui fait de la chambre le lieu de l'incohérence et surtout de la déformation du réel[16]. Au début de *Histoire de Madame de Montbrillant*, Émilie clame certes son attachement à une chambre gage de tranquillité, mais ce refuge est extrêmement ambigu car il matérialise l'oppression infligée par le monde extérieur : l'héroïne est dans sa chambre parce qu'on l'y oblige : « On me renvoie souvent dans ma chambre, et là, causant avec ma bonne, je suis heureuse presque autant que pendant que j'étais malade, où vous savez que l'on me laissait faire tout ce que je voulais. »[17], écrit-elle à sa mère. Certes, la chambre procure un plaisir, mais celui-ci résulte d'une soumission aux impératifs sociaux, et il est comparé à une période de maladie, pendant laquelle tout être est diminué. Le retrait dans cet espace clos manifeste une conscience tronquée, qui se coupe du monde extérieur dans la croyance illusoire en une autosuffisance du moi. Or, il n'en est rien : la chambre est avant tout une chimère car elle prétend affranchir l'individu du poids du monde, alors que celui-ci est une donnée incontournable dont il est vain de vouloir s'échapper. La seule héroïne austenienne pour qui la chambre soit une nécessité est Fanny ; encore cette nécessité est-elle marquée par la fragilité : Austen montre sans cesse les intrusions que subit la jeune femme au sein de cet univers prétendument préservé, qu'il s'agisse de Mary, de Sir Thomas, ou même d'Edmund. Mais plus encore, la chambre est une réalité à dépasser, synonyme d'immaturité : c'est le lieu de l'effacement plutôt que de la quiétude ; avec lui, le rayonnement de la personne est proscrit, et Fanny s'y englue dans son statut de mineure. Chevillée à ce désir sybarite d'une chambre inaccessible aux autres depuis sa plus tendre enfance[18], Fanny ne peut espérer devenir adulte en s'y cantonnant. Il est significatif que Mary soit la première à envahir cet espace : avec son arrivée, Austen fait ressortir l'obligation où est la femme de se confronter à ses consœurs, de se concevoir comme partie d'un ensemble plus vaste et non comme un électron libre dégagé de toute contrainte. En restant dans sa chambre, Fanny demeure aux yeux du monde un instrument, non une personne achevée ; elle prolonge indéfiniment

---

[16] Dans *P*, Austen retourne les représentations codées, en écrivant que c'est au sein de la société que la solitude propice à la réflexion peut être atteinte : « Son esprit avait besoin de la solitude et du silence que seule la compagnie peut donner. » (*R2*, p. 693 ; *P*, p. 87 : « *Her spirits wanted the solitude and silence which only numbers could give.* »).

[17] *Montbrillant*, p. 30.

[18] Dès l'arrivée de l'héroïne à Mansfield Park, Austen oppose les pièces « trop grandes » (*R2*, p. 219 ; *MP*, p. 15 : « *too large* ») de la maison à la chambre personnelle de Fanny (« *her own room* »), dans laquelle celle-ci n'a de cesse de se replier.

l'évanescence de son identité[19]. L'irruption de Mary est l'entrée en scène de ce double inversé que la femme est obligée d'accepter, d'accueillir. Un pas de plus, et la chambre s'identifie à la cellule monacale, fait ressurgir l'hébétude inerte du couvent : la description de Mary ennuyée par la pluie qui la force à demeurer dans sa chambre n'est pas seulement une critique adressée à une dévergondée que la dissipation rend incapable de peupler un moment de vide, elle est aussi l'image de la vacuité d'existences féminines confinées dans un intérieur rachitique où leur être est arbitrairement resserré. Catherine éprouve le même ennui lorsque le mauvais temps la cloître entre quatre murs. Mais Anne n'est-elle pas elle aussi présentée comme une femme dont le développement a subitement été arrêté et qui n'a pas su faire entendre sa voix et se projeter dans le monde, se livrant à un double confinement, le retrait derrière les parois de sa chambre métaphorisant le refoulement de son expression, l'abdication de son droit à la parole ? La chambre devient alors l'image d'une oppression que le moi s'inflige à lui-même.

Aussi ne sommes-nous guère d'accord avec les commentateurs qui assimilent l'œuvre d'Austen aux autres romans sentimentaux dans lesquels l'héroïne a besoin, après chaque événement, de se retirer dans un lieu clos et solitaire pour réfléchir sur ce qu'elle vient d'éprouver : c'est la tendance de nombreux critiques comme Francis R. Hart, qui font de la « *privacy* » la pierre de touche de l'écriture austenienne, seule garantie de préservation du moi (« *self* »). Le moment de repli sur soi est peut-être présent chez notre écrivaine, il est surtout provisoire et ne peut prétendre résoudre une question : c'est dans la confrontation avec l'extérieur, qui agit comme un miroir en même temps que comme une ouverture permettant au moi d'échapper au solipsisme, que la réflexion peut advenir. Ce n'est pas en se refermant sur elle-même qu'Elizabeth parvient à la vérité sur ses propres pensées, c'est en recevant des impulsions du monde qui l'entoure, comme la lettre de Darcy ou la visite à Pemberley ; ce n'est pas en restant cantonnée dans son mutisme qu'Anne se dévoile à elle-même, c'est en acceptant de s'intégrer au monde qui l'entoure afin d'en percevoir les changements et d'y participer, comme en témoignent les retrouvailles avec Mrs. Smith, qui agit comme un antidote à la présence obsédante de Lady Russell, double d'Anne qui la renvoie sans cesse à sa solitude sans lui faire entrevoir aucun angle d'approche renouvelé.

Certes, la chambre est encore le refuge où la femme échappe à la cruauté d'un entourage envahissant, et il serait erroné d'ignorer que cette dimension persiste dans l'œuvre de nos auteures. Mais elle y persiste précisément comme vestige, trace dont la vétusté

---

[19] Sans être d'accord avec notre interprétation de la chambre de Fanny, D. Mansell (*op. cit.*, p. 109-110) note que la description de cette pièce en longueur dans *MP* est un passage inutile, témoignage de la baisse de technique dont souffre le roman par rapport à ses prédécesseurs.

s'expose pleinement : cet asile apparaît dans toute sa vulnérabilité, sans cesse victime d'agressions présentées comme inévitables, effets ordinaires du monde contemporain. Émilie particulièrement fait l'objet de ces assauts constants, vus comme des passages obligés de l'existence auxquels il faut se résoudre. C'est dans la chambre de l'héroïne que l'oppression maritale s'exprime avec la violence la plus disproportionnée : seul lieu de rencontre entre époux, cette pièce est celle où se concentre la mésentente et où les frictions accumulées éclatent. Le calme de la retraite est sans cesse violenté, et Émilie apprend à se défendre grâce à ces escarmouches subies, imposées, mais dont elle doit apprendre à triompher. C'est par l'intermédiaire de ces luttes perpétuellement reprises que le danger représenté par Montbrillant s'atténue et que ce personnage même, rendu à son inefficacité et destitué de toute influence sur le cours des événements, donc sur la diégèse, est éclipsé du récit. Bien plus, la chambre devient là aussi lieu oppressif et destructeur de liberté : l'espace hors champ dont bénéficie le mari apparaît comme un ailleurs inconnaissable dont l'héroïne déplore l'éloignement et le caractère inaccessible. La dialectique entre emprisonnement et liberté, notions respectivement accolées aux sphères féminine et masculine, est ici transparente[20] : le mari vit dans un extérieur inconnu, la femme ne quitte pas la demeure. Les scènes entre les époux commencent presque systématiquement, et ce tout au long du roman, par l'entrée de Montbrillant dans la chambre de l'héroïne, et s'achèvent par sa sortie. L'immobilité du personnage féminin contraste avec le mouvement incessant du personnage masculin[21].

En définitive, la rencontre avec la sphère masculine n'est plus le lieu de toutes les terreurs féminines : Louise d'Épinay et Austen innovent en montrant qu'un tel heurt peut être désiré par la femme ; chez Austen, c'est même la femme qui traque l'homme et décide de l'attaque. Le remplacement de toutes les confidentes successives d'Émilie par Volx est le fait de l'héroïne elle-même, qui par ailleurs goûte les causeries avec René et lutte pour que Garnier accepte de converser avec elle. Certes, la séparation entre univers masculin et féminin est toujours de mise – la *Pump-Room* dans *Northanger Abbey*, par exemple, est un lieu proche du gynécée, où les femmes se réunissent entre elles ; mais bien vite, la présence d'un élément masculin apparaît dans le paysage et rapproche les deux mondes. L'espace décrit par Madame

---

[20] *Montbrillant*, p. 213-221, 285-288, entre autres exemples. Émilie est montrée en perpétuelle attente de son mari, claquemurée entre sa chambre et son appartement, traquant les bruits provoqués par son époux, enfermée dans une maison qui apparaît comme la cause indirecte de ses souffrances.

[21] Émilie constate également l'inefficacité de la retraite dans la chambre pour parvenir à une conscience claire d'une situation : les réflexions tournent en rond, elles n'aboutissent à aucun résultat probant, comme elle l'affirme dans l'exemple suivant : « J'ai regagné ma chambre ; je m'y suis enfermée. J'y suis restée absorbée de ma situation, ne sachant quel parti prendre, ni que devenir. » (*Ibid.*, p. 635).

d'Épinay ne réserve, lui, aucun endroit dévolu exclusivement à un sexe ou à l'autre. *Sense and Sensibility* décrit à l'envi la traque de Willoughby par Marianne, attitude jugée indécente par Elinor[22] ; *Mansfield Park* est bâti sur le refus de la société intra-féminine (Fanny rejette l'amitié de Mary) et orienté vers l'accès à l'échange sexué (Edmund est le répondant poursuivi), de même que *Northanger Abbey* décrit à loisir l'empressement de l'héroïne à quêter la compagnie de Henry – Austen écrit même que l'amour de Henry n'est né que de la conscience d'être aimé, et présente cette étrangeté comme un élément inconcevable dans le roman de l'immuable :

> il me faut en effet avouer que sa tendresse n'avait pas de plus noble origine que la gratitude, ou, en d'autres termes, qu'il n'avait commencé à l'aimer que parce qu'elle l'aimait. Une telle situation est très nouvelle dans le roman, je le reconnais, et elle porte certes sérieusement atteinte à la dignité de l'héroïne[23].

La « dignité de l'héroïne » prête désormais le flanc à la dérision au lieu de constituer un enjeu dramatique primordial. Elle s'efface devant la prééminence du rapprochement des sexes, qui outrepasse les barrières morales à la signification archaïque. La mise en présence de l'homme et de la femme suscite sans doute l'affrontement et le péril, mais il est aussi un lieu désirable, au cœur duquel la femme est susceptible de percevoir des réalités insoupçonnées[24]. Dans *Sense and Sensibility*, Elinor n'est absolument pas, comme sa circonspection pourrait le laisser croire, une héritière des héroïnes respectueuses des bienséances les maintenant dans une réserve décente vis-à-vis des hommes ; elle est au contraire la médiatrice entre le microcosme égocentrique de sa sœur prompte à se retrancher du monde extérieur, et le monde social, celui des hommes, avec lequel elle désire que la communication soit maintenue.

De là à parler d'égalité entre sexes, de mise sur le même pied de l'homme et de la femme, il y a un pas que les deux auteures ne franchissent pas, ou qu'elles n'osent pas rendre systématique. Certes, la figure de l'amant-mentor surplombant une héroïne faillible disparaît – Émilie prend même en charge le rachat de Formeuse, pour aboutir à un échec – mais les

---

[22] *SS*, p. 168-170 ; *R1*, p. 137-139.

[23] *R2*, p. 199 ; *NA*, p. 233 : « *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 a heroine's dignity* ».

[24] Cette thèse n'est pas contradictoire avec l'idée développée dans le Chapitre I de la Partie I, où l'on avait remarqué qu'Austen ne sortait pas des bornes de son univers : en effet, si ses héroïnes acceptent la dilatation de leur perception consécutive à leur entrée dans le monde, il ne s'agit pas pour elles d'aller au-delà de ce monde précisément défini. C'est la différence entre Anne d'un côté, Sir William et Elizabeth de l'autre, comme le souligne R. Sales (*op. cit.*, p. 193) : « *Anne is more socially mobile than the rest of the family and so does not remain confined within their narrow circle, or set, of acquaintances.* » (« Anne est plus mobile socialement que le reste de sa famille, si bien qu'elle ne se cantonne pas à leur cercle, à leur ensemble étroit de connaissances. »). Bath et son atmosphère propice à la claustrophobie sont étroitement associées à Sir William et à Elizabeth.

discours des deux sexes ne sont pas équivalents. Si la vigilance masculine n'est plus la réponse définitive aux problèmes féminins, la femme ne se conçoit pas pour autant détachée de celle-ci ; *Mansfield Park* ne montre pas la substitution de l'amant-mentor défaillant qu'est Edmund par son homologue féminine dans la personne de Fanny : celle-ci demeure attachée à son rôle subalterne et n'est pas à l'origine de la prise de conscience de son futur époux. Si le tableau du roman sentimental ne se renverse pas, si la tradition n'est pas inversée, on note cependant un nouveau mode de dialogue dans lequel la femme surgit sur le terrain masculin ; la domination ne change pas de mains, mais elle n'est plus aussi unilatérale. Dans le couple formé par Darcy et Elizabeth, la figure du mentor s'est totalement évanouie, les deux amants revêtant chacun à son tour la fonction de révélateur des erreurs de l'autre.

b. L'intimité dialogique

Roman de l'immuable et mystère masculin

C'est là que l'on commence à percevoir le changement introduit par les deux femmes de lettres dans la littérature de leurs contemporaines. En faisant du dialogue entre sexes différents un enjeu central, elles dépouillent la parole masculine de son aura énigmatique. L'homme est extirpé de son mystère et propulsé au cœur de l'action, au lieu de rester discrètement au dehors comme c'est la coutume chez tous les personnages masculins des œuvres de l'immuable : Edgar Mandlebert est le type même du protagoniste extérieur à l'action, puisque son rôle se borne à jauger Camilla, il est dans le propos didactique du roman le critère de la morale, et de ce fait reste une entité abstraite ; Orville dans *Evelina* est un rébus que l'héroïne essaie vainement de décrypter, et n'a aucune influence sur l'action, pas plus que Theodore dans *The Mysteries of Udolpho*. Emblème du secret, de l'incompréhensible, l'homme dans ces œuvres est irrémédiablement inaccessible. Au contraire, Austen et Madame d'Épinay, loin de le cantonner au rôle d'évaluateur, l'immergent dans l'intrigue et inventent la figure du face-à-face entre homme et femme telle qu'elle met en danger l'intégrité des deux personnalités au lieu d'être la préfiguration de l'adhésion de la femme aux principes du mâle. Le discours masculin est tout autant étudié que son homologue féminin, il n'apparaît plus comme intouchable ; c'est ainsi que l'on discerne des ressemblances entre la parole de l'un et l'autre sexes, des taxinomies communes, de façon à montrer que le rapport de l'humain à sa propre prise de parole est équivalent d'un sexe à l'autre : la distinction déjà relevée entre discours pleins et discours vides à propos des femmes est parfaitement valable si l'on considère les hommes, comme en témoigne le personnage de

Collins, bouffon bavard dont la logorrhée cache un néant absolu, mis en regard avec un Darcy économe de ses mots afin que chacun d'entre eux soit essentiel. Une même répartition quant à la relation entre un locuteur et son discours est repérable d'un sexe à l'autre. Du même coup, les vices cachés du discours masculin sont portés au jour, de la même façon que le discours des femmes dévoile lui-même ses faiblesses. La seule différence tient au fait que, si la parole féminine est étudiée aussi bien dans l'affrontement entre sexes que dans sa solitude, la parole de l'homme est systématiquement placée en vis-à-vis de son homologue féminine.

Dans le roman de l'immuable, l'homme est une direction vers laquelle la femme est immanquablement entraînée ; chez nos deux écrivaines, le cheminement de l'homme et celui de la femme sont conduits au heurt frontal, que celui-ci repose sur un affrontement ou simplement sur un échange. La représentation des rapports entre sexes avait toujours fait l'objet d'un traitement déséquilibré : la fonction de l'homme, pourvoyeur de la norme, n'équivalait pas à celle de la femme impliquée dans l'action et incapable de s'élever au-dessus d'elle ; une position de surplomb voisinait avec une position d'inclusion ; l'englobant contemplait l'englobé. C'est cette asymétrie fondatrice que les deux auteures placent au cœur de leur problématique, non pas dans le sens d'une revendication sociale qui prônerait l'égalitarisme, mais comme une profession de foi littéraire découlant d'un désir de réévaluation du discours féminin[25].

Dans les romans de Burney, de Radcliffe, de Riccoboni, de Wollstonecraft même, la femme ne fait que répondre au désir masculin, elle est essentiellement en position d'attente, et c'est une fois analysée par le vis-à-vis mâle qu'elle peut envisager de lui répliquer, de faire entendre sa voix et son propre désir : dans *Maria, or the Wrongs of Woman*, ce n'est qu'après avoir écouté l'histoire de la vie de Darnford racontée par lui-même, que l'héroïne se croit autorisée à relater la sienne ; en outre, le récit de Darnford est une première incitation au désir et à la passion, en ce qu'il suscite la pitié, la commisération et l'empathie : il est écrit que les mots de Henry « se reflètent » dans le cœur de Maria[26], comme si la jeune femme se concevait comme un double de l'homme, appelé à répondre, à faire écho à un appel qu'il a lui-même initié. Chez Austen et Madame d'Épinay, la femme dispose d'une voix propre, antécédente à tout blanc-seing délivré par l'homme : *Mansfield Park* est tout autant bâti sur la passion

---

[25] On comprend mal l'interprétation de Tara Ghoshal Wallace (« *Sense and Sensibility* and the Problem of Feminine Authority », *Eighteenth-Century Fiction*, IV, 2, janvier 1992, p. 149-163), extrêmement manichéenne, qui ne voit comme issue au désir féminin d'acquérir une voix chez Austen que la réduction des hommes en esclavage ou l'adhésion pure et simple aux rigides codes patriarcaux. Cette vision pathologique de la parole féminine nous semble éloignée des conceptions austeniennes.

[26] M. Wollstonecraft, *Mary and The Wrongs of Woman, op. cit.*, p. 98 : « (…) *recollecting his tones of voice, and feeling them reverberate on her heart.* »

d'Edmund pour Mary que sur les deux désirs concomitants des deux héroïnes pour le même Edmund, et même par une double série de désirs féminins antagonistes, ceux des sœurs Bertram entrant également en concurrence et décidant à part entière de l'issue du roman. Le désir masculin n'entraîne pas le désir féminin, il lui est même subordonné : la passion d'Edmund ne s'éteint brutalement que lorsqu'il conçoit l'ampleur de celle de Mary, celle-ci lui faisant oublier toute morale ; c'est bien l'énergie désirante de la jeune femme qui met un terme à l'action et décide du dernier retournement du roman, non une décision libre et concertée d'Edmund ; celui-ci est forcé de renoncer à sa passion par celle qui lui fait face. On peut dire exactement la même chose de *Northanger Abbey*, Austen se vantant même de s'éloigner d'une tradition qui veut que la femme ne fasse qu'obéir à l'impulsion masculine ; dans cet ouvrage, c'est au contraire l'inclination expansive de Catherine qui contraint Henry à aimer la jeune femme, comme Austen le met en évidence dans l'analyse de la façon dont le héros s'est épris de l'héroïne :

> Bien qu'Henry fût conscient et ravi de toutes ses perfections morales et appréciât réellement sa compagnie, il me faut en effet avouer que sa tendresse n'avait pas de plus noble origine que la gratitude, ou, en d'autres termes, qu'il n'avait commencé à l'aimer que parce qu'elle l'aimait. Une telle situation est très nouvelle dans le roman, je le reconnais, et elle porte certes affreusement atteinte à la dignité de l'héroïne[27].

L'écrivaine estime ici nécessaire de prendre explicitement la parole et de revendiquer la rupture qu'elle introduit, faisant de cette volonté antécédente de la femme une innovation proprement littéraire : l'antériorité de la voix féminine rompt avec les us littéraires de l'époque, et Austen tient tant à ce que l'on remarque le radicalisme dont elle fait preuve qu'elle le souligne en se mettant elle-même en scène dans son récit[28]. De même, le roman de Madame d'Épinay trace de manière rigoureuse l'avancée de son héroïne vers un désir articulé à celui de l'homme et non déterminé par lui : c'est bien le sens des trois amants successifs, Montbrillant représentant le vestige de la structure du roman de l'immuable, Volx son

---

[27] *R2*, p. 199 ; *NA*, p. 233 : « *though Henry was now sincerely attached to her, though he felt and delighted in all the excellencies 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* ».

[28] L'importance du désir féminin chez Austen peut se lire également dans le fait que les déclarations d'amour sont retardées à l'extrême : chez Edgeworth, Burney, Riccoboni, Richardson, elles interviennent assez tôt dans le récit, court-circuitant l'interrogation autour du désir qu'éprouvent les partenaires l'un envers l'autre ; Austen au contraire les repousse systématiquement en fin de roman, ce qui lui permet, tout au long de son récit, de se pencher sur le désir féminin et d'en étudier l'évolution, tant il est mouvant aussi longtemps que sa réalisation est différée.

éclatement dans la mise en scène d'une passion réciproque et dans laquelle l'homme répond tout autant à la femme que l'inverse.

La femme du roman de l'immuable est souvent désorientée dès lors qu'elle croise un homme qu'elle ne connaît pas, puisque celui-ci apparaît comme un élément étranger, incompréhensible et pourtant dominateur : énigme plantée au beau milieu d'une conversation, l'homme paraît recouvert de voiles, alors que la naïveté féminine suscite une parole de la spontanéité et de l'absence de dissimulation : on peut se reporter à l'exemple d'*Evelina* cité en introduction : l'habileté oratoire de Lord Orville contraste avec le bafouillement incontrôlable de l'héroïne ; on peut penser encore à *Lettres d'une Péruvienne* de Graffigny, longue attente par l'héroïne de la voix de son amant qui déterminera de sa conduite (le roman s'achève sitôt cette réponse obtenue : délaissée, la femme n'a plus rien à dire, plus rien à faire), à de nombreux passages des romans de Riccoboni, où un personnage féminin déplore son assujettissement aux sentiments, qui l'empêchent de s'exprimer convenablement et la rendent esclave des désirs des hommes :

> Et qui abaisse les femmes ? qui en fait des folles ? vos désirs pour elles ; leurs bontés pour vous. La plus déshonorée de toutes est celle dont le goût s'est déterminé en votre faveur, qui pense comme vous, vit comme vous, adopte vos sentiments, suit vos leçons. Il est bien conséquent de mépriser ces femmes seulement parce qu'elles vous aiment et vous imitent. Vous avez d'insolents principes, une conduite plus insolente encore[29].

Il s'agit bien d'une diatribe contre le sexe masculin, mais menée au nom de l'asservissement volontaire, c'est-à-dire de l'aliénation dont sont victimes des femmes réduites à se conformer à la volonté de leurs compagnons et à reproduire leurs moindres gestes et leurs moindres pensées. Aussi bien le héros que le libertin désarçonnent la femme incapable de pénétrer ce ténébreux arcane : le libertin désire entraîner dans son sillage celle qui lui fait face et qui ne peut le percer à jour – il faut d'ailleurs noter que la révélation de la nature de ce protagoniste a presque toujours lieu hors champ, en l'absence de l'héroïne, car ce n'est pas elle qui, seule, est apte à faire basculer ce personnage de son piédestal ; l'entremise d'une tierce personne, ou d'une situation exceptionnelle, est nécessaire. Tout se passe comme si la diégèse n'avait pas de prise sur le mâle, alors qu'elle constitue le cadre qui enferme l'héroïne inapte à influer sur elle, engluée dans une passivité forcée. Ce déséquilibre initial proscrit tout choc frontal des sexes, celui-ci supposant un terrain commun au lieu d'une répartition en sphères distinctes. Cette disparité est combattue par nos deux auteures, qui lui substituent un désir de

---

[29] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p. 123.

concordance. La figure du duo amoureux n'a jamais constitué un motif favori du roman épistolaire féminin : *Lettres d'une religieuse portugaise*, *Lettres d'une Péruvienne*, se limitent à une déploration univoque, à un chant d'amour sans écho ; il faut aller voir chez Rousseau, Laclos, ou à la fin des *Lettres persanes*, pour trouver des échanges sentimentaux dramatisés, où les deux voix s'entrechoquent. *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*[30] de Riccoboni offre un parfait exemple de cette extériorité absolue du mâle à la diégèse, alors qu'il est effectivement impliqué dans l'histoire : le roman est bâti sur une suite de lettres de l'héroïne, voix solitaire auquel l'amant répond sans que le lecteur ne perçoive ses lettres autrement que par les allusions dont l'épistolière parsème les siennes. Régulièrement, le personnage se plaint de l'absence de toute lettre de la part de celui qu'elle aime[31] ; régulièrement, elle en appelle à une correspondance parfaite entre ses pensées et sentiments et ceux de son amant : ces suppliques perpétuelles mettent bien en évidence la position de requête dans laquelle se situe la femme, seule au centre d'une diégèse désertée par son principe mâle. L'invisibilité de l'écriture masculine manifeste l'extériorité de l'homme, l'abstraction d'une présence maintenue en dehors de la variabilité de l'action et par là maintenue dans son inaltérabilité.

Il ne s'agit pas de dire que la littérature de l'immobilité ne recourt jamais au conflit entre sexes ; mais celui-ci ne se manifeste pas dans le face-à-face de deux individualités pensantes qui objectent à l'autre les particularismes de leur propre mode de pensée. Les controverses dans ces romans se produisent en référence à un système censé constituer un socle commun et que l'un des interlocuteurs trahit : le point d'achoppement provient d'une rupture de la communauté socioculturelle exprimée tacitement par le renvoi à un code qui cimente l'édifice social et les relations humaines. À une affirmation fausse car négligente de ce socle pourvoyeur de principes réplique une affirmation vraie car assise sur le respect d'une norme : le débat a lieu à l'intérieur d'une loi, d'un dogme, qui se révèle indépassable. Ce qu'instituent Madame d'Épinay et Austen, c'est que les conversations entre sexes s'apparentent à des disputes où ce sont la partialité et la suprématie abusive de l'œil et des conceptions d'une seule moitié de l'humanité, le sexe mâle, qui sont attaquées et dénoncées comme bases artificieuses du dialogue. La référence au terreau commun n'est plus l'idéal à réinstaurer, elle est la faille à dénoncer. Là où le roman de l'immuable tend vers le

---

[30] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome IV.

[31] La rhétorique de la déploration est omniprésente cf. M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 47-48 (« Enfin il est fini ce jour dont rien n'a trompé la longueur ; et demain ne sera pas plus heureux ; je n'aurai point de lettre (…) »), 51, 57-58 (« Je suis tout-à-fait triste, mon cher Alfred ; cette lettre qui n'est point venue ? Eh, mon Dieu, pourquoi n'est-elle pas venue ? »), 69 (« Sept heures, point de lettre ! elle n'est pas venue la lettre ! »).

rétablissement d'une réalité en péril, nos auteures visent au maintien de la dislocation, voire à une large déstructuration.

Le mystère estompé : Jane Austen, Madame d'Épinay et le principe masculin

Histoire de Madame de Montbrillant recourt certes à la plainte solitaire mais offre aussi des séquences entières où deux voix aimantes se répondent dans le plus strict jeu de résonances. Dans de telles scènes, le principe masculin n'est absolument pas vu comme un dogme, il entre en correspondance avec son homologue féminin, dans un mouvement d'analogie, d'adhésion, qui donne une image de l'harmonie. Homme et femme conçoivent l'échange comme un lieu de rencontre, non comme une scène déjà jouée où l'orientation fixée par l'entité masculine représente la voie que l'élément féminin est engagé à suivre. L'hermétisme de l'homme vole en éclats ; en quelque sorte, l'homme touche terre, comme invitent à le penser les échos amoureux de Volx et d'Émilie. Ceux-ci sont en effet conçus sur la figure de la répercussion, le ton pathétique d'une lettre entraînant celui de la réponse, les mêmes termes et thèmes se retrouvant de l'une à l'autre, entre tendresse, regrets, consolations et complaisance dans la formulation de l'amour : aucun décalage ne transparaît entre l'écriture de l'homme et celle de la femme, c'est au contraire l'identique qui est privilégié, la quête d'une adéquation parfaite des deux pensées transcrites sur le papier. Homme et femme entrelacent leurs propos, réagissent l'un à l'autre, établissent une sorte de fugue où le chant d'un instrument déclenche une mélodie qui lui répond et prolonge sa tirade. Le regret exprimé par celui qui s'en va entraîne l'expression de regrets dus à la disparition de celui qui est parti ; les inquiétudes sur la santé de l'autre sont répétées (« Mon ami, ayez soin de vous », commence Émilie, Volx reprenant le thème souvent, notamment ainsi : « Votre santé m'inquiète ; je ne sais pourquoi, je ne saurais me persuader qu'elle est bonne. »[32]) ; la demande de consolation en appelle une identique en retour (« Venez consoler un moment votre pauvre ami. », implore Volx, avant de renchérir par l'exclamation « Voyez, ma chère amie, combien je suis à plaindre ! », ce qui incite Émilie à surenchérir par ce : « je reste sans lettres et sans consolation »[33]) ; la colère de ne pouvoir consacrer tout son temps à l'autre est identique chez l'un et l'autre amants (« Je n'ai rien reçu non plus de vous. », commence Émilie, à quoi répond le regret suivant de Volx, « je ne puis vous écrire », avant qu'Émilie ne reprenne par : « des idées noires, presque point de temps pour causer avec vous »[34]) ; la

[32] *Montbrillant*, p. 1108 et 1128.
[33] *Ibid.*, p. 1150, 1156 et 1166.
[34] *Ibid.*, p. 1119, 1138 et 1153.

revendication de la douleur et de la mélancolie face à l'absence de l'autre est omniprésente chez les deux épistoliers (« Je ne revois le jour que pour vous regretter. », « J'ai l'âme triste », dit Émilie ; « La tristesse, l'inquiétude, l'impatience et l'ennui m'accompagnent dans ce désert et ne me quitteront qu'au moment où je pourrai vous rejoindre », répond Volx[35]) ; les protestations de passion s'enchaînent dans un combat d'éloquence amoureuse ; et finalement, le constat est le même, celui de l'impossibilité de transposer à l'écrit tous les mouvements de l'âme (Émilie commence – « Je voudrais vous parler, vous écrire… Les expressions me manquent. » –, poursuit – « Voilà le temps que je vous destinais écoulé, et il me semble que je ne vous ai presque rien dit » –, et Volx achève : « J'ai tant de choses à vous dire, que je ne sais par où m'y prendre. »[36]). Au cours de tout cet échange, la voix de la femme est entrée en pleine intimité avec sa correspondante masculine, usant du même ton, rebondissant sur elle de la même façon que son homologue entrait en résonance avec elle. La similitude est complète. En ce sens, la voix de l'homme est portée au cœur de la narration, exposée au même titre que celle de la femme, et non plus extérieure au récit, instance de commentaire et critère de normalité.

Cette nouvelle mise en perspective n'a évidemment pas toujours lieu dans le domaine de l'entente absolue, comme ici chez Louise d'Épinay. Les romans de Jane Austen témoignent, eux aussi, de cette nouvelle distribution des rôles, mais sont axés sur l'affrontement. Deux romans austeniens peuvent se lire comme des défis portés à l'encontre des hommes par des femmes désireuses de les amener à s'engager, à les côtoyer plutôt qu'à les gouverner. *Emma* montre la résistance d'une héroïne à l'assomption des préceptes émis par les hommes : Knightley, dès le premier chapitre, est présenté comme le juge d'Emma, « l'une des rares personnes capables de déceler des défauts chez Emma, et le seul à lui en parler jamais. »[37] D'emblée, Knightley est institué, par le narrateur lui-même, critère d'évaluation de l'héroïne, référence normative du parcours initiatique suivi par celle-ci. Or, l'ensemble du roman repose sur la réticence d'Emma à adouber ce statut dévolu à Knightley, et sur ses efforts pour le ramener au centre de l'action, pour le destituer de sa vision surplombante en lui opposant la sienne, mais aussi en lui faisant prendre conscience de son implication dans la diégèse. Dès l'abord, Knightley dépossède Emma de la parole en se substituant à elle dans une sorte de prosopopée : « Il est impossible qu'une telle amie ne manque pas à Emma (…). Elle n'ignore pas, cependant, tout ce que ce mariage apporte à Miss

---

[35] *Ibid.*, p. 1121, 1136 et 1154.
[36] *Ibid.*, p. 1108, 1116 et 1189.
[37] *R1*, p. 562 ; *E*, p. 7 : « *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* ».

Taylor (…). Emma ne peut donc se permettre d'éprouver plus de chagrin que de satisfaction. »[38] Si Emma ne conteste pas directement ces propos aliénants, elle a le soin de replacer le moi au centre de son discours, obligeant son contradicteur à la traiter en interlocutrice et non en allocutaire. S'érigeant en instigatrice du mariage en question, Emma s'attire les récriminations de Knightley, ce qui déclenche une controverse autour de la notion de « succès » (« *success* ») où l'homme désire manifester son emprise sur le langage en corrigeant un terme fautif, ce que l'héroïne refuse de lui accorder en persistant à employer ce mot : « Quant à ce pauvre terme de "succès" que vous me contestez, je ne suis pas aussi sûre que vous de n'avoir pas le droit de le revendiquer. »[39], conclut-elle. Et la lutte entre les deux protagonistes se poursuit tout au long du roman, Emma ne renonçant jamais à mettre en doute l'acuité critique de son ami, et Knightley ne quittant jamais sa position de juge vis-à-vis de sa protégée : c'est ainsi qu'Emma n'admet pas avoir raté son portrait d'Harriet Smith comme Knightley le lui fait remarquer (« Elle est trop grande, Emma », dit sentencieusement l'un ; « Emma le savait fort bien mais ne voulut pas en convenir », indique le narrateur[40]). Le chapitre 8 du volume I décrit une longue dispute entre les deux personnages : Knightley tente de regagner sa position omnisciente en informant Emma de la demande en mariage de Robert Martin à Harriet, et Emma prend un malin plaisir à laisser son ami développer un savoir sur lequel elle possède de l'avance, puisqu'elle sait qu'Harriet, à son instigation, l'a déjà repoussée : elle contraint d'abord Knightley à admettre qu'il présume simplement que la demande a eu lieu (« je ne saurais l'affirmer mais on peut raisonnablement le supposer », convient-il[41]), puis inverse les rôles et tente d'occuper la place omnisciente laissée vacante par son vis-à-vis et l'informe du refus d'Harriet. Choqué de cette nouvelle, et implicitement vexé d'avoir été débouté de cette situation, Knightley accuse Emma d'être à l'origine de cette réaction, ce que l'intéressée ne dément pas (elle use de la litote « je ne nierai pas que j'aurais peut-être pu influencer Harriet »[42]), toute à la jouissance de s'ériger en démiurge, de se substituer par là à son ami et d'occuper une place réservée à la gent masculine, celle d'instigatrice d'une action à laquelle elle ne participe par effectivement. Certes, cette inversion ne va pas sans incertitude de la part de l'héroïne, surprise de se retrouver dans une

---

[38] *R1*, p. 563 ; *E*, p. 7 : « *It is impossible that Emma should not miss such a companion* (…). *But she knows how much the marriage is to Miss Taylor's advantage* (…) *and therefore cannot allow herself to feel so much pain as pleasure.* »
[39] *R1*, p. 564 ; *E*, p. 9 : « *And as to my poor word "success", which you quarrel with, I do not know that I am so entirely without any claim to it.* »
[40] *R1*, p. 594 ; *E*, p. 45 : « *You have made her too tall, Emma* (…). *Emma knew that she had, but would not own it* ».
[41] *R1*, p. 604 ; *E*, p. 58 : « *I do not absolutely know it ; but it may be inferred.* »
[42] *R1*, p. 608 ; *E*, p. 63 : « *I will not pretend to say that I might not influence her a little* ».

position dont le sexe féminin est si peu coutumier ; c'est ce que ses pensées mettent en évidence :

> Elle ne regrettait pas ce qu'elle avait fait et continuait à s'estimer meilleur juge que cet homme de problèmes qui concernaient les droits des femmes et leur cœur délicat, mais, en même temps, elle éprouvait comme toujours une espèce de respect pour le jugement de Mr. Knightley et souffrait d'être en désaccord avec lui[43].

Dans cette phrase est mise en évidence toute l'ambiguïté de l'attitude d'Emma, à la fois tentée d'atteindre cette fonction de garante de valeurs pérennes et détachée des circonstances habituellement réservée aux personnages masculins, et prise dans l'étau de l'incertitude féminine qui la fait douter de son jugement et lui fait instinctivement préférer celui d'un homme. Elle éprouve une scission dans sa conscience, due au double rôle qu'elle interprète, à la fois femme subordonnée à la conjoncture et partie prenante dans l'action, et personnage désireux de s'affranchir de cet engourdissement et de gagner une autre sphère, externe à la diégèse ; c'est ce qu'Austen dit explicitement lorsqu'elle écrit : « Si Mr. Knightley s'en était allé en paix avec sa conscience, Emma n'éprouvait pas du tout ce sentiment »[44]. Mais le fondement et la légitimité de l'activité à laquelle elle se livre ne sont pas remis en cause. Et à de nombreuses reprises à travers toute l'œuvre, Emma cherche à convaincre Knightley qu'il est enferré dans les événements et non supérieur à leurs contrecoups, ainsi lorsqu'elle l'accuse de partialité dans son appréciation de Frank Churchill[45].

Il en va de même dans *Pride and Prejudice*, où Elizabeth oblige Darcy à quitter sa position de juge de la société qui l'entoure et à participer à ses vicissitudes. La première rencontre entre les deux protagonistes dissipe toute équivoque : Darcy méprise les femmes présentes et refuse de danser avec elles, signifiant par là son refus d'entrer comme personnage à part entière dans le roman – il se soustrait à la scène traditionnelle de la danse avec l'héroïne qui prélude à l'histoire amoureuse[46]. Choquée par une telle attitude, Elizabeth n'aura de cesse de placer Darcy au cœur des controverses, de l'enserrer dans les griffes du récit, et de lui faire quitter cet aplomb artificiellement acquis, lui montrant qu'il ne repose pas sur l'infaillibilité masculine mais sur un orgueil disproportionné et inique : toute une série de scènes met en évidence cette tactique de l'héroïne qui ne laisse pas Darcy en repos et le contraint à la

---

[43] *R1*, p. 609 ; *E*, p. 63-64 : « *She did not repent what she had done ; she still thought herself a better judge of such a point of female right and refinement than he could be ; but yet she had a sort of habitual respect for his judgment in general, which made her dislike having it so loudly against her* ».
[44] *R1*, p. 610 ; *E*, p. 65 : « *He walked off in more complete self-approbation than he left for her.* »
[45] *E*, I, 18, p. 144-151 ; *R1*, p. 674-680.
[46] *PP*, I, 3, p. 6-11 ; *R1*, p. 297-301.

parole[47]. De fait, Elizabeth renverse les rôles en refusant à son tour de danser avec Darcy qui la sollicite, avant de battre en brèche par petites touches incisives toutes les certitudes de son adversaire ; celui-ci ne peut finalement qu'admettre qu'« il y avait quelque danger à trop s'occuper d'Elizabeth »[48], puisque sa fréquentation, en l'incitant à l'amour, lui fait abandonner le privilège de juger autrui du haut d'un piédestal et le force à devenir partie prenante de l'action.

Dans ces deux exemples, il est vu que le principe masculin est mis en difficulté et contraint à admettre l'artificialité de sa posture souveraine, affranchie des pesanteurs de l'événement. Austen met à mal la suzeraineté de l'homme dans le roman. Tous les romans de cette auteure dépeignent ce même mouvement imposé aux hommes et la répugnance de ceux-ci à s'y plier : Darcy en est l'exemple le plus évident, car son immixtion dans l'action va de pair avec la remise en cause de son complexe de supériorité aristocratique et sa découverte de la triviale bourgeoisie, mais Wentworth, de même, doit quitter l'aura dont le début du texte le revêt pour se rapprocher de l'héroïne et entretenir, enfin, une discussion avec elle[49]. Semblablement, Edmund est amené à quitter son rôle de prédicateur et à participer à l'action, quitte à en être blâmé : il est au départ un juge, avant d'être lui-même jugé, comme le met en évidence sa décision de devenir acteur dans la pièce avortée, revirement symbolique qui signifie l'intégration du personnage dans la diégèse et sa faillibilité : c'est à ce moment qu'Edmund, de lui-même, fait de Fanny, non plus une élève sur laquelle plaquer des leçons mais une interlocutrice à part entière dont on quête l'avis : « J'ai besoin de votre avis. J'ai besoin de vos conseils. », supplie-t-il, avant d'insister encore une fois, « Oui, vos conseils et votre avis. »[50] En l'occurrence, ce n'est pas la femme qui force l'homme à la conversation (Fanny est ahurie de ce changement), mais le résultat est le même : le récit austenien repose sur l'implication masculine dans l'événement, implication qui s'apparente à une disgrâce – la suite du chapitre et le chapitre suivant martèlent l'humiliation subie par Edmund dont le revirement brave la morale, signale l'incohérence du personnage et le met à la merci de la moquerie, voire de la vindicte d'autrui : l'homme se trouve brusquement propulsé sur la scène

---

[47] Ces séquences occupent les chapitres 6 à 11 du volume I (*PP*, p. 17-54 ; *R1*, p. 306-332).
[48] *R1*, p. 332 ; *PP*, p. 54 : « *He began to feel the danger of paying Elizabeth too much attention.* »
[49] La première version de *Persuasion* mettait davantage en relief l'évolution du roman vers un apogée représenté par la discussion entre les deux héros : c'est le chapitre 10 du volume II, finalement supprimé, qui voyait Wentworth contraint à interroger Anne (on retrouve cette thématique de la répugnance à s'engager), l'entretien étant solennisé par l'isolement des protagonistes dans une pièce, consécutif à de longs préliminaires secrets. Dans la version définitive, la conversation est médiatisée par une lettre, mais là encore, c'est Wentworth qui prend l'initiative et se pose en quémandeur. Le chapitre supprimé est donné en annexe dans *P*, p. 250-260.
[50] *R2*, p. 340 ; *MP*, p. 156-157 : « *I want to consult. I want your opinion.* » ; « *Yes, your advice and opinion.* »

du drame et soumis à sa versatilité, à ses vicissitudes[51]. C'est donc toute une conception du rôle de l'homme dans le roman qui est bafouée, celle qui conduit à le voir comme un garde-fou qui assure la sauvegarde des préceptes en les mettant en perspective avec des événements auxquels il ne se mêle pas. De simple regard, l'homme devient voix, et voix immergée dans l'action. Les œuvres de nos deux auteures montrent à la fois la résistance des hommes à cette nouvelle fonction et le combat des femmes pour la leur faire adopter. Les voies empruntées par Madame d'Épinay et Austen ne sont pas identiques, la seconde recourant à la lutte frontale tandis que la première établit un jeu d'écho où les deux voix se répondent en harmonie, mais l'ambition est la même.

Il n'en reste pas moins que, si les héroïnes n'admettent plus si servilement la ligne de conduite que leur prescrivent leurs contradicteurs, cette contestation demeure cantonnée à des scènes éparses au long des romans, que l'on pourrait qualifier de scènes de barrages, barrages élevés dans le lit de l'intrigue et l'empêchant subitement de suivre la voie qui lui était tracée. Scènes de barrages où les femmes, tout à coup récalcitrantes, décident de se projeter elles-mêmes dans les marges du carcan que leur soumet la parole masculine totalitaire. Les deux auteures s'appuient sur une nouvelle pratique du discours, ni tenté par un féminisme agressif, ni entravé par les stéréotypes du roman féminin, mais tout entier hésitation ou recherche, prémisses d'une voie à suivre non entièrement réalisée. Il n'est pas chez l'une des deux écrivaines de femme monstrueuse ou démoniaque, de « *madwoman* », ainsi que la nomment Susan Gubar et Sandra M. Gilbert, qui entendrait saper les fondements de la domination patriarcale en une révolte hargneuse ; la rébellion est assourdie, elle n'est ni rageuse ni permanente.

Une héroïne de roman a toujours revendiqué un droit à l'amour opprimé par des opposants divers, pression sociale, ennemi particulier ou autre. C'est au nom de ce droit que s'élèvent le plus souvent les controverses entre les deux sexes, et Jane Austen est l'héritière de cette tradition : Catherine, Elizabeth, Fanny, Emma refusent tour à tour leurs prétendants, fréquemment malgré les remontrances familiales, et épousent *in fine* l'élu de leur cœur. Mais ce genre de situation n'était jusque-là traité que comme un rebondissement, un ressort de l'intrigue ne remettant en cause aucun des fondements du roman. Austen, elle, met à profit ce

---

[51] Selon C. L. Johnson (*op. cit.*), *MP* repose sur la destitution d'une toute-puissance prêtée *a priori* à la parole féminine : « Mansfield Park *adumbrates a phenomenon which has preoccupied modern feminists : the dependence of certain kinds of masculine discourse on feminine silence. Mansfield Park runs smoothly only so long as female dissent can be presumed not to exist.* » (« *Mansfield Park* met en lumière un phénomène qui a préoccupé les féministes modernes : le fait que certains types de discours masculin reposent sur le silence féminin. La vie à Mansfield Park s'écoule paisiblement seulement tant que le désaccord féminin est supposé ne pas exister. »).

motif rebattu pour lui donner une nouvelle signification. En effet, il va être l'occasion d'un questionnement en profondeur des présupposés contenus dans les relations entre sexes, et d'un traitement neuf du discours féminin. Naturellement, l'écrivaine ne s'appuie pas que sur la figure du droit à l'amour, ce qui limiterait considérablement sa démarche, elle élargit les occasions de désaccord ; trois romans, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park* et *Emma*, sont d'ailleurs construits sur un enchaînement de discordances, charpente de l'architecture des ouvrages, entre l'héroïne et les hommes qui l'entourent. On peut à cet égard tracer une ligne de différenciation des femmes entre elles : alors que les héroïnes résistent à la volonté de l'extérieur de lisser leurs interventions et d'en effacer le potentiel péril, certains des personnages féminins secondaires, généralement antagonistes des héroïnes, se moulent délibérément dans le discours masculin, y adhèrent sans hésitation, cherchent à se fondre en lui pour lui complaire (elles pensent par là réaliser l'un des désirs des hommes, celui d'une dissolution de la femme dans le point de vue exprimé par le mâle), comme le fait Miss Bingley avec Darcy dans *Pride and Prejudice*[52], ou Marianne avec Willoughby dans *Sense and Sensibility*[53].

Jane Austen ne fournit pas d'illustration d'une quelconque révolte féminine : nulle profession de foi d'un tel genre chez l'une de ses héroïnes, nulle projection en dehors des codes sociaux transmis par la tradition. En revanche, elle rend tangibles les tergiversations de ses personnages en face de l'omnipotence masculine qui ne leur laisse le choix qu'entre soumission et rébellion, les deux seules issues jusque-là explorées par le roman féminin. Et d'une certaine manière, c'est ce qui fait sa modernité : elle s'en tient à cette représentation, ne fait pas sortir ses héroïnes de l'impasse qui se referme sur elles, ce qui lui permet d'explorer les ambiguïtés d'un discours pris au piège et qui recherche les moyens de mettre un terme à cette séquestration. Entre une révolte en germe mais qui n'a pas la force d'aboutir, et la volonté de ne pas s'écarter des règles édictées, l'héroïne austenienne, loin de toute élaboration raisonnée, offre le tableau d'un entre-deux de la parole. De là proviennent les faiblesses inhérentes à un discours qui ne peut être pensé par avance mais réagit sur le moment, mais aussi la faculté perturbatrice d'une telle parole susceptible de surgir à n'importe quel moment pour battre temporairement en brèche l'assurance masculine. L'héroïne de *The Wrongs of Woman* de Mary Wollstonecraft prétendait instituer une parole vindicative et accusatrice plaidant pour une réforme des statuts régissant la vie des femmes ; l'héroïne de *Camilla* de Fanny Burney à aucun moment ne songeait à contester les édits patriarcaux et se réfugiait

---

[52] *PP*, 8, p. 34-35 ; *R1*, p. 318.
[53] *SS*, I, 10, p. 49-50 ; I, 14, p. 70 ; *R1*, p. 45-46 et p. 62.

dans un culte de la voix dominante représentée par le père et par le héros ; l'héroïne austenienne récuse ces deux options, sans pour autant proposer un troisième terme : son discours n'est pas préconstruit, ne repose pas sur les attendus des deux autres chemins possibles, il se fonde sur une réticence devant le pouvoir mâle mais s'arrête avant toute théorisation. Cette absence de point de vue axiologique sur les rapports discursifs entre hommes et femmes est caractéristique de l'œuvre austenien et entraîne une concentration du problème sur la technique d'écriture elle-même, qui porte tout le poids de la question au détriment de tout débat doctrinal.

En somme, les hommes sont d'autant plus incommodés qu'ils n'ont pas affaire à une opposition systématique. Les rapports entre Catherine et John Thorpe dans *Northanger Abbey* sont pénétrés de ce nouvel inconfort que le jeune homme ne comprend pas : estimant pouvoir tout faire accepter à sa partenaire, il ignore sa parole, la réduit à un néant, notamment lors de sa première déclaration où il interprète les politesses de la jeune femme comme une acceptation de sa demande en mariage[54] ; or, Catherine, tout au long du roman, apprend à remettre en cause la voix des hommes, à ne pas l'accepter comme vérité absolue, et à protester contre elle : *Northanger Abbey* est parcouru par de brusques regimbements de l'héroïne contre cette voix toute-puissante, mais pour autant, l'opposition n'est pas systématique et ne s'articule pas sur une vision globale de la parole masculine ; Catherine apprend à tenir tête à la voix d'un Thorpe, en plusieurs occasions[55], mais demeure bouche bée devant celle de Tilney promue vecteur de raison. On aperçoit ici une caractéristique primordiale de la parole féminine chez Jane Austen, que l'on constate également chez Madame d'Épinay, qui est son intermittence : jamais l'opposition à la voix masculine n'est constante sur l'ensemble d'un roman, elle se traduit en apparitions irrégulières, autant de saillies sur lesquelles ricoche la sécurité du discours masculin. Fanny, la plus soumise des héroïnes austeniennes, est aussi celle qui rend cette tendance de la manière la plus évidente : au sein d'une parole qui ne cesse de proclamer sa soumission surgissent des moments de rejet, manifestations éphémères mais troublantes, qui procurent de l'inconfort aux représentants masculins, remettent en cause la fonction de pédagogue qu'ils adoptent naturellement[56]. Complexité d'une opposition qui apparaît sans avertissement préalable et insinue progressivement le doute dans les certitudes masculines : Edmund, formé à jouer le professeur

---

[54] *NA*, p. 114-115 ; *R2*, p. 103-104.
[55] Cf. *NA*, I, 8 ; I, 11 ; I, 13.
[56] Mary Poovey (*The Proper Lady and the Woman Writer*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1984) note que les actions de Fanny sont toujours indirectes et dissimulent leur agressivité, n'attaquant pas frontalement le vis-à-vis masculin.

pour sa cousine, est surpris lorsque celle-ci n'adhère pas immédiatement à son opinion, ainsi lorsqu'il vient lui demander de confirmer sa résolution de participer à la pièce de théâtre et qu'il tente de la forcer à donner son approbation (« donnez-moi votre approbation » – « *Give me your approbation* » – finit-il par exiger)[57], qu'il la considère finalement comme un jouet destiné à exprimer les désirs de celui qui la manipule, alors même qu'elle ne cesse de suggérer des objections, d'abord réduites à une simple conjonction, « *But* – », puis argumentées sur des considérations de principe ; on voit ici l'incompréhension et le désarroi qui saisissent l'homme confronté à une voix féminine indocile qui décide de ne pas épouser ses vues ; de tels moments sont distillés inégalement au cours du roman et, dans leur parcimonie, donnent l'image d'une parole féminine écartelée entre le respect inné qu'elle rend à son homologue masculine, et l'attachement à une expression personnelle qui dépasse ce premier impératif[58]. C'est ce balancement que l'œuvre de Jane Austen ne cesse de dépeindre.

2. Dénonciation de l'usurpation masculine

Il n'en reste pas moins que cette tentative semble pour le moins inachevée, et qu'une fois de plus, les essais d'affranchissement par rapport aux codifications imposées semblent se conclure sur un échec. La parole des héroïnes, lorsqu'elle s'élève contre une situation, en demeure au stade de l'aiguillon suggestif. Or, le nouveau positionnement instauré par les deux écrivaines va à l'encontre du lien ontologique qui existe entre l'homme et le langage. Il a été vu que la fusion avec la parole était précisément ce qui manquait aux femmes, contraintes de plaquer leur discours sur des mots et des constructions qui leur échappent. L'inverse se produit chez leurs confrères masculins : Austen et Louise d'Épinay se fixent un dessein *a priori* aberrant, puisqu'il s'agit de dépouiller les hommes de leur liaison constitutive avec le langage, d'annihiler cette imbrication infaillible que le roman de l'immuable a forgée.

On mesure ici toute la subtilité du travail des deux auteures : au lieu d'inventer un langage proprement féminin, au lieu de faire table rase d'un langage servilement subordonné aux désirs des seuls mâles, elles opèrent une réorganisation des lignes d'appartenance, effacent toute idée de propriété, ou, plus vulgairement, de préemption – correspondant à l'idée

---

[57] *MP*, p. 156-160 ; *R2*, p. 340-342.

[58] Selon C. L. Johnson (*op. cit.*, p. 112), *MP* met à nu un phénomène prégnant, « la dépendance de certaines formes du discours masculin au silence féminin. *Mansfield Park* s'écoule paisiblement tant que l'on peut supposer que le désaccord féminin n'existe pas » (« *the dependence of certain kinds of masculine discourse on feminine silence.* Mansfield Park *runs smoothly only so long as female dissent can be presumed not to exist.* »). Austen est l'écrivaine qui montre le moment où cette sérénité bascule.

que si les femmes n'ont aucun pouvoir sur le langage, c'est qu'il a été réservé avant leur revendication. Leur but n'est pas de trouver des formes inédites à partir d'une dilution du passé mais de couper les ponts précédemment construits et d'édifier de nouveaux rapports sans pour autant radicaliser leur démarche en plaidant pour une autre forme de langage. Les deux auteures ne surchargent leurs œuvres ni de trouvailles ni d'expérimentations langagières, leur originalité vient de leur exploration de l'articulation entre sexe et parole : le langage ne doit plus être inhérent à l'homme et confisqué à la femme. Il ne doit plus être la courroie de transmission des pensées masculines vers l'esprit féminin ni le signe manifeste de l'incapacité féminine à prendre pied dans le réel, mais être réintronisé dans son rôle de passerelle entre deux individualités – d'où cette importance de la conversation chez l'une et l'autre écrivaines, là où Burney ou Riccoboni se limitent, le plus souvent, au monologue, le langage étant le symptôme de l'incommunicabilité ; ainsi, dans *The Female Quixote*, le langage ne permet aucune compréhension mutuelle, il symbolise l'enfermement de chacun dans ses certitudes, avant que la fin du roman n'en fasse le déversoir des idées masculines dans l'esprit rendu muet de l'héroïne.

a. Pouvoir du genre, pouvoir du mâle

C'est dans la focalisation sur cette notion de conversation que l'on distingue le mieux la manière dont les deux femmes de lettres conçoivent et modèlent le matériau dans lequel elles travaillent. En effet, leur circonspection vis-à-vis de tout radicalisme les conduit à ne rien abolir, à jouer sur la persistance, la rémanence. Les formes anciennes perdurent, mais elles ne représentent plus les commandements divins ; la discussion avec elles est admise, c'est même sa nécessité qui fonde les ouvrages de Madame d'Épinay et d'Austen. De même, la domination masculine n'est pas violentée comme elle l'est chez Wollstonecraft et Olympe de Gouges, elle est conduite sur le terrain de l'expression, mise en scène et non mise à distance hors de l'histoire. Avec nos deux écrivaines, on passe d'une logique de la transmission à une logique de l'échange – avant que les Brontë ou d'autres passent à une logique de la rupture. Avant elles, l'idée de la souveraineté masculine faisait l'objet d'une projection à l'intérieur du roman, celui-ci se passant entièrement sous l'œil d'une pensée intangible mais irrémédiablement présente ; avec Austen et Madame d'Épinay, la projection cède la place à une inscription dans la diégèse, au sein de la progression romanesque. On constate ici l'équivalence entre pouvoir de la littérature et pouvoir de la masculinité : la puissance de la notion de genre, la dictature de l'esthétique de l'immobilité, sont des images

de la puissance du principe mâle ; les deux dominations sont interchangeables voire synonymes ; peut-être la première ne fait-elle que recouvrir la réalité de la seconde. Jamais en effet les exagérations de la tyrannie masculine ne sont tournées en dérision, alors que les excès de la littérature sentimentaliste sont pastichés et vilipendés. N'est-il pas possible de voir dans cette moquerie sélective un masque cachant des enjeux sous-jacents dont les deux écrivaines n'ont pas conscience – on en revient à ce problème de la formulation qui grève toute expression féminine : faut-il procéder par détournement pour parler librement d'un sujet primordial ?

Sans vouloir sexualiser à outrance une contestation dont la composante purement littéraire ne saurait être négligée, il est indéniable que le parcours de Jane Austen prête le flanc à semblable interprétation : les *Juvenilia* sont des essais de jeunesse dans lesquels le pastiche du *novel of sensibility* et de la *romance* prime sur toute autre considération, tendance encore présente dans les deux premiers romans écrits par l'auteure, *Northanger Abbey* et *Sense and Sensibility*, même si déjà pastiche littéraire et distinctions sexuées s'entremêlent – que l'on pense à Marianne, caricature de l'héroïne sensible qui se laisse prendre au piège de la dissimulation masculine comme elle s'est laissée emprisonner dans les rets de l'hyperbole sentimentale ; les ouvrages suivants prolongent cette évolution et accentuent la place des rapports entre sexes dans l'échange – *Pride and Prejudice* en est la première manifestation, et cette tendance ne fait que s'accentuer jusqu'à *Persuasion* dont l'aboutissement se confond avec la tirade de l'héroïne foulant aux pieds l'assurance du discours masculin et proclamant la nécessité d'écouter des femmes dont les mouvements intérieurs ont été trop longtemps ignorés, même si la séquence s'achève dans l'admission d'une incompatibilité irréductible entre l'un et l'autre sexes ; conclusion désabusée sans doute, mais qui en même temps pose l'exigence de la conversation comme seul moyen d'approche entre positions antagonistes. La correspondance entre pouvoir de la littérature de l'immuable et pouvoir masculin est constante ; on la retrouve dans les épisodes Montbrillant et Formeuse de l'ouvrage de Madame d'Épinay : les discours trompeurs des deux amants sont entièrement le fruit des pièges aménagés par la littérature sentimentale ; Émilie se fait leurrer par un style en même temps qu'elle tombe sous la coupe du mâle despotique.

Précisons qu'il ne s'agit pas de dire que l'ensemble de la contestation générique formulée par nos deux auteures a pour visée la dénonciation du pouvoir masculin : la première peut se concevoir indépendamment de la seconde, et sans doute était-ce le propos des deux femmes de séparer les deux questions. Il n'en reste pas moins que la continuité entre l'un et l'autre sujets s'avère naturelle et que le discours métalittéraire ouvre la voie au changement de

fonction de l'homme dans l'œuvre. Plutôt que d'interchangeabilité, il faudrait peut-être parler de va-et-vient entre l'une et l'autre dimensions, de sentier commun empruntable dans un sens ou dans un autre, et ayant ces deux thèmes pour pôles.

La place centrale de la conversation fait de l'œuvre littéraire non pas un assaut dirigé contre la tyrannie masculine, mais le lieu d'une expérimentation, d'une mise à l'épreuve des certitudes masculines par la construction d'un discours antagoniste qui, sans s'ériger en pourfendeur d'une injustice ancestrale, se dresse en contradicteur. Pour autant, ce nivellement aboutit-il à une uniformisation des sexes par l'intermédiaire de la discussion ? La femme parvient-elle, une fois parvenue sur le même terrain que son vis-à-vis, à s'exprimer d'une façon qui lui assure une emprise sur le langage égale à celle de son interlocuteur ? Ou bien l'antériorité de la domination masculine sur le discours pointe-t-elle une supériorité irrémédiable ? Faire descendre l'homme dans l'arène de l'action ne signifie pas mécaniquement la disparition de l'effigie masculine érigée comme figure de proue du langage. Et être admise comme interlocutrice n'entraîne pas une compétence de la femme sur un domaine qui la confinait jusque-là dans la passivité. Les facilités accordées à l'homme du fait de son ralliement à un langage sanctuarisé transparaissent dans toute l'œuvre des deux écrivaines, et les rivages auxquels les femmes désirent aborder, déjà occupés, ne semblent pas devoir être partagés. Si les hommes sont contraints à l'échange, ils ne se départissent pas de leur avantage. Les femmes sont très souvent dominées par la conversation, en décalage par rapport à leurs intentions, tandis que les hommes sont capables de mettre en perspective ce qui est dit ; les femmes, entraînées dans un tourbillon qu'elles ne maîtrisent pas, se réfugient alors parfois dans le silence, échappatoire certes, mais qui ne peut qu'alimenter le phénomène de frustration qui accompagne l'existence féminine.

b. L'impulsion primordiale de la parole féminine : le langage comme résistance

Avant de nous pencher sur les moyens mis en œuvre par la parole féminine pour battre en brèche le pouvoir de son adversaire, il importe de soulever la question de l'origine même de ce discours, du mouvement premier qui préside à son avènement. Comment les deux femmes de lettres dépeignent-elles l'amorce de cette nouvelle forme d'élocution, comment représentent-elles son origine, le mouvement premier qui rompt avec le laisser-aller et les renoncements antérieurs ? Autrement dit, est-il possible de repérer un point de départ à cette volonté de réformer la méthode régissant la conversation entre sexes ?

L'impulsion primordiale est aisée à découvrir, et elle est encore une fois liée à l'enchevêtrement de la domination masculine et des préceptes sentimentalistes. Promu seul maître du discours, l'homme en est le gardien, celui qui détient les clefs d'une rhétorique dont l'entrée est interdite aux femmes ; dès lors, les discours de celles-ci ont été représentés comme de la matière brute, corollaire du respect accordé à l'exclusivité masculine sur la maîtrise locutoire : le discours féminin est un discours de l'absence de transformation, cette dernière étant assimilée à une falsification des principes imposés par le sexe fort. Et précisément, les femmes ont été réparties en deux catégories caricaturales, avec d'un côté les innocentes, qui usent d'un langage reproducteur de l'impression, de l'autre les rouées, qui, elles, recourent à l'artifice et pervertissent de ce fait la pureté du langage qui leur est transmis. Au point le plus extrême, l'usage même du langage devient blâmable, tout au moins suspect, ce qui conduit la femme à s'exprimer uniquement à travers ses gestes et son visage, ce miroir de l'âme qui fait rayonner une sensibilité virginale, non corrompue par l'adjonction de réalités extérieures ; d'où cette profusion de notations corporelles et plus largement physiques qui encombre les romans de l'immuable et transforme la femme en une vaste manifestation affective débridée. La peur est bien là de voir la femme profanée par l'assimilation d'éléments et de caractères qui ne lui appartiennent pas et risquent de souiller son innocence. L'absorption de données non sanctifiées par la tradition ne peut être qu'une dégradation, seul est admis le trajet qui part de la sagesse de l'esprit masculin pour s'achever dans la docilité de son homologue féminin. Dès lors, le langage du corps, que nulle agression extérieure n'a abîmé, est vu comme l'expression la plus fidèle, car la plus pure, de l'identité féminine. Mais le langage écrit ou parlé est tout aussi bien marqué du sceau de la spontanéité : la vogue du roman par lettres en est une signe évident. On a déjà dit que la lettre était conçue comme la transposition directe de l'âme à l'écrit ; en témoignent les revirements, incohérences, l'imitation de la langue orale, qui emplissent les missives, comme si l'analyse n'avait pas eu le temps d'être menée, comme si la lettre était un préalable à l'introspection et à l'étude réfléchie de soi. Ce qu'il faut ajouter ici, c'est que la revendication de cette spontanéité est constante dans le roman épistolaire, et qu'elle est, de façon significative, réservée aux femmes : ce sont elles qui refusent d'interjeter la conscience réfléchie d'un moi dans leur écriture, sous prétexte que celui-ci serait inévitablement une instance déformatrice porteuse de suspicion sur la véridicité des faits rapportés et leur impact sur l'épistolier. *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* est un roman où abondent la condamnation de l'artifice et les déclarations de

sincérité : « Je ne connois point l'art, ou, pour mieux dire, je le méprise ; toute feinte me paroit basse. »[59], dit l'héroïne ; et l'ensemble de ses lettres vise à corroborer cette profession de foi : l'anathème est sans cesse lancé contre une écriture susceptible de défigurer la vérité, et seule est prônée une écriture reproductrice fidèle de l'esprit : « mon style est toujours assujetti aux impressions que mon ame reçoit »[60], écrit Fanni, mettant ainsi en évidence l'absence de toute autonomie de l'écriture ; celle-ci doit être conçue comme un instrument docile irrémédiablement soumis à l'individu. Aussi toute recherche stylistique est-elle suspecte, ajout ou embellissement gratuit voire fallacieux qui ternit le miroitement de l'âme : Fanni revendique cette « sécheresse »[61], ces « lettres bien ennuyeuses »[62], car elles sont la preuve de l'asservissement de l'écriture et de sa réduction à une image sans distance de l'esprit. Finalement, la recherche du style est vue comme une impossibilité : la femme n'a pas même les moyens de penser son écriture puisque celle-ci découle des impressions brutes reçues par celle qui la crée : « Je ne saurois prendre un ton que je serois forcée d'étudier »[63], conclut la narratrice, comme si elle ne pouvait avoir une seule efficacité sur ses écrits sinon celle de se plier aux évolutions intérieures qu'elle ressent et perçoit. La femme, soumise à un langage de la spontanéité, n'a pas les moyens, ni, sous-entend Riccoboni, le désir, de chercher de nouvelles formes. Cette écriture qui prétend à l'authenticité absolue n'est pas un choix, elle n'est pas non plus le signe d'une incapacité à la sublimation, elle correspond à l'acceptation d'une réalité obligée, celle de l'usurpation des arcanes du langage par le sexe masculin.

À notre sens, la profusion de romans épistolaires qui bourgeonnent à cette époque n'est pas simplement un effet de mode. Certes, elle concerne aussi les écrivains masculins, mais dans une mesure infiniment moindre. C'est que l'échange épistolaire, souvent défini comme une voie médiane entre présence et absence, contient toute l'ambiguïté de l'accès des femmes à l'écriture : entre isolement et communication, il reflète parfaitement la position de femmes accédant à l'expression mais ne sachant encore dans quelle direction porter leur effort, à qui s'adresser et comment le faire, livrées brutalement à l'accueil public depuis une position retranchée, coupée du monde et de ses cahots. Le plus bel exemple de ce mi-chemin, de cette éclosion en attente et incapable de se retourner sur elle-même, est sans doute *Lettres de milord Rivers* de Riccoboni, où deux épistoliers écrivent leur propre histoire sans avoir conscience de leurs sentiments : il faut l'aide de leurs correspondants pour qu'enfin ils

---

[59] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 9.
[60] *Ibid.*, p. 75.
[61] *Ibid.*, p. 11.
[62] *Ibid.*, p. 75.
[63] *Ibid.*

s'aperçoivent du sens véritable de ce qu'il écrivent. De même, les écrivaines sont sur le chemin de la conscience, ignorantes encore des moyens qui sont à leur disposition et qu'elles apprennent à maîtriser, apeurées de la puissance qui leur est offerte, craintives devant ce déferlement d'elles-mêmes qui envahit un terrain dont jusque-là elles n'avaient jamais pris possession au cœur d'un élan collectif. Le roman épistolaire reflète cette quête chaotique : majoritairement à voix unique au début du siècle, il laisse place peu à peu au dialogue entre correspondants, comme si les écrivaines avaient besoin de diffracter leurs sources locutoires pour prendre conscience de la puissance expressive qui est à leur portée et en rendre toute la complexité.

On pourrait croire que le second groupe de femmes croqué par le roman sentimental, inverse du premier et pourfendeur de la sincérité, donne l'image d'une dextérité spécifiquement féminine dans le maniement du langage et d'une exploration originale de ses ressources. Or, il n'en est rien : les artificieuses se servent du postulat selon lequel le langage réverbère avec exactitude les mouvements intérieurs pour rendre crédibles leurs mensonges ; le langage – comme le corps – est un alibi de vraisemblance. Mais cet usage dévoyé est symptomatique de l'impotence des femmes dans leur emprise sur le discours : inaptes à faire exister un discours qui leur soit propre et refléterait avec précision leurs sentiments et leurs visées, elles sont contraintes d'user à rebours du seul langage qui soit à leur disposition, de le renverser en son contraire. Au lieu d'imaginer des formes adéquates et personnelles, elles font subir à leurs pauvres ressources une volte-face radicale. Le langage des rouées n'est pas une invention, il est simplement la négation du langage des innocentes, qu'il reconduit intégralement pour servir des fins inverses. La distinction touche les objectifs visés, non le discours lui-même.

À quelque groupe que l'on appartienne, il est irrémédiable qu'une conclusion identique s'impose : la faiblesse est insigne face à l'habileté de la pratique masculine, témoin d'un règne sans faille sur l'énigme de la parole. Fanni s'en avise, sans rancune ni envie, qui loue son correspondant (« Vous écrivez avec tant de délicatesse : vous dites si bien, si précisément ce que vous voulez dire (…) », écrit-elle fascinée) en se dénigrant elle-même : « vous dites tout ce qu'il vous plaît, cela vous donne une extrême facilité : moi je dis souvent bien plus que je ne veu, et pourtant toujours bien moins que je ne pense… »[64], conclut-elle, traçant dans cette comparaison une hiérarchie inaltérable et pérennisant la subordination des femmes face à une adresse masculine non démentie.

---

[64] *Ibid.*, p. 11-12.

Austen et Madame d'Épinay rejettent le simplisme d'un tel découpage en deux ensembles antagonistes quoique réduits à la même asthénie, et rejettent encore davantage le présupposé d'une mainmise masculine sur les procédés de l'élocution. L'expressivité du corps se voit bannie des écrits de ces deux femmes : la maladie psychosomatique de Marianne est le dernier vestige de l'idée d'une propagation de la prostration mentale sur la santé physique si courante dans le *novel of sensibility* (Ann dans *Mary, A Fiction*, Lady Adelina dans *Emmeline, the Orphan of the Castle*, Camilla dans le roman du même nom, Éléonor dans *Éléonor d'Yvrée*…), et Austen condamne cette dévotion absolue à l'expression corporelle, notamment en mettant en regard la discipline d'Elinor[65] ; par la suite, les héroïnes austeniennes voilent les secrets que pourraient laisser entrevoir leurs contenances et activités physiques, se retranchent dans une immobilité corporelle qui fonctionne comme une enveloppe protectrice, d'où leur nature essentiellement observatrice, sise en dehors du cercle social – de la même façon que les hommes se situent en dehors de la diégèse : les femmes essaient de gagner ce même désengagement et de rejoindre les hommes sur le terrain du hors-champ ; le privilège masculin est battu en brèche. Elinor, Elizabeth, Fanny, Anne, même Emma qui contemple la physionomie de ceux qui l'entourent pour agir sur eux par la suite, toutes restreignent leurs mouvements et aspirent au statisme[66]. En outre, le langage du corps est clairement dénoncé comme insuffisant, inapte à traduire la complétude d'une personnalité, voire truqué : c'est le cas de Miss Darcy, dont les attitudes feutrées, dont on découvrira *in fine* qu'elles ne reflètent que timidité, donnent lieu à des commentaires antithétiques selon que l'on y voit dédain aristocratique, duplicité, ou manque de confiance en soi ; c'est le cas du visage énigmatique de Jane Fairfax et de ses agissements physiques, ouverts à toutes les interprétations, apparentés davantage à un maquillage qu'à une porte ouverte sur l'intériorité ; le corps se fait ici mystère, réticence au dévoilement[67]. Chez Madame d'Épinay, la technique

---

[65] Pour une analyse fouillée des liens entre expressivité de Marianne à travers son corps et *sensibility*, cf. John Wiltshire, *Jane Austen and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 31-58. Cf. aussi p. 219-220, où l'auteur émet l'hypothèse que le thème de l'invalidité (« *invalidism* ») dans *Sanditon* est le point extrême de la sensibilité selon Austen ; c'est, pourrait-on dire, le moment où le corps se retourne contre lui-même en rendant son expressivité impossible. Une expressivité que de toute façon Austen condamne, le langage corporel, avec ses palpitations, ses soupirs, ses larmes, bref ses excès, étant essentiellement celui de la sensibilité.

[66] C'est sans doute Fanny qui circonscrit le plus ses mouvements cf. *R2*, p. 504-505 (*MP*, p. 351-352) où le personnage se morigène intérieurement pour un « geste involontaire de dénégation », brève apparition du sentiment brut et rupture irréfléchie de l'immobilité. Anne, de même, incarne cette aspiration au silence absolu du corps (J. Wiltshire, *op. cit.*, p. 175-178, interprète de façon un peu réductrice ce désir comme un combat de la raison pour discipliner le sentiment).

[67] Gene W. Ruoff (*Jane Austen's* Sense and Sensibility, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 88-89) remarque que les conclusions divergentes de Mrs. Dashwood et d'Elinor à propos du possible engagement de Marianne avec Willoughby reposent sur une méthode herméneutique différente : la mère relève de prétendus indices dans les postures physiques de Marianne, tandis

est double. Le corps peut être, comme chez Austen, celé : Émilie se refuse à trahir une émotion sur son visage.

> Les larmes commençaient à me gagner. Je voulus les cacher ; je passai un moment dans ma garde-robe pour me remettre un peu. (…) Je sentis la rage, le désespoir s'emparer de mon cœur. Ces tourmens violents séchèrent mes larmes. Mon âme se révolta tout à fait, et je rentrai en disant : « Monsieur, personne n'aura jamais le droit de me faire manquer à l'amitié. (…) »[68]

Il est significatif que le refus de laisser le corps exprimer la nudité de l'âme soit suivi d'une prise de parole agressive, comme si le rejet d'un discours non maîtrisé laissait la place à un discours sur lequel le locuteur a la haute main et dont il décide la tournure et le contenu. Le langage non contrôlé cède le pas à un langage réfléchi et soumis à l'autorité de celui qui l'émet. Mais le corps peut aussi être ramené à sa dimension purement physiologique, organique, matérielle. La maladie ne fait signe vers aucune dépression cérébrale, elle est un symptôme physique brut – d'où les nombreux apartés médicaux qui parsèment le texte, lorsque l'on décrit la santé de la jeune accouchée par un minutieux passage en revue de son emploi du temps[69], ou que l'on détaille à loisir les hypothèses quant à la désignation d'une maladie (« apoplexie » ou « indigestion ») et tous les remèdes soumis et ingérés, depuis « l'ipécacuana » jusqu'aux « tasses de thé avec du safran », additionnées de « poudre de castor », et suivies d'« herbes émollientes » et de « bains », qui aboutissent à la production d' « un demi-verre d'urine (…) d'un rouge noirâtre »[70] ; la minutie de cette description rend le corps à sa neutralité physique et le dépouille de toute résonance psychique ; le raffinement dans la méticulosité suscite un ton comique qui dénie tout lien du corps avec l'âme et rend le premier à sa neutralité.

Le langage du corps n'est pas un indicateur convaincant de l'âme, soit qu'il en soit clairement déconnecté, soit que les femmes le réduisent au silence. Ce constat s'étend au langage non transformé, transposition directe de l'élan intérieur. Une parole outrageusement naïve et dépouillée d'artifice ne signale que l'égarement de la locutrice dans un monde qui la dépasse. C'est le cas de Catherine face à John Thorpe, dans un dialogue où le jeune homme

---

qu'Elinor ne veut croire que le langage déclaratif (« *declarative language* »), position qui se révèle être la seule convenable. Ruoff lie d'ailleurs l'attitude de Mrs. Dashwood à la survivance d'un axe romantico-poétique archaïque (« *a romantic/poetic axis which respects socially symbolic behaviour as superior to words* »).

[68] *Montbrillant*, p. 663-664.

[69] *Ibid.*, p. 278-279.

[70] *Ibid.*, p. 1254-1255 pour toutes ces citations. On peut se demander si cette lettre n'est pas calquée sur celle qui dans *Julie ou la nouvelle Héloïse* voit l'héroïne à moitié noyée après un accident et entraîne sa mort ; là où Rousseau dessine une équivalence entre souffrance physique et émoi de l'âme, fait de l'un la conséquence tangible de l'autre, Louise d'Épinay trace, au contraire, une césure ostensible.

fait allusion avec limpidité à une demande en mariage, et où l'innocence du discours de l'héroïne, traduction exacte de ses pensées, passe pour une acceptation sans que la locutrice en ait conscience. Parlant des fiançailles d'Isabella et de James, Thorpe s'exclame : « Fameux, ce projet de mariage, ma foi. », ce que Catherine s'empresse d'approuver (elle répond « Certes, je trouve que c'est une excellente idée. »[71]) ; à Thorpe lui annonçant son absence et pestant contre la longueur de celle-ci, Catherine demande « Pourquoi partez-vous si longtemps, dans ce cas ? »[72] ; Thorpe lui demandant de le présenter à ses parents, elle lui propose aussitôt une invitation polie (« Je vous en prie, mes parents seront ravis de faire votre connaissance. », dit-elle avant de surenchérir en exprimant une opinion personnelle, « Il est toujours très agréable d'avoir de la compagnie. »[73]) ; enfin, elle n'hésite pas à manifester à l'envi ses sujets d'accord avec son interlocuteur : « Cela est très juste, et sur ce point je suis tout à fait de votre avis. »[74], dit-elle en réponse à une tirade de Thorpe. Toutes ces manifestations non trafiquées des idées de Catherine passent pour des encouragements au discours sous-jacent de John Thorpe ; la naïveté, l'expression naturelle du sentiment, se retournent contre la locutrice incapable de s'apercevoir du double sens induit par ses paroles. Le langage de la sincérité est vu comme le résultat d'une absence de conscience de soi et d'une incompréhension de la deuxième dimension toujours présente dans un échange. L'auteure déplore l'usage d'une parole qui aveugle la locutrice sur la complexité constitutive de tout discours et qui finalement la dévalorise : la spontanéité est une limitation ; le passage sans transition de l'intériorité à l'extériorité est une démission de la pensée et désigne un déficit intellectuel criant et dommageable. Même aveuglement perceptible chez Émilie face à M. de Grangé qui lui demande son amour en usant de tournures dont l'héroïne ne discerne pas le double niveau : « tendresse », « avances », « union bien intime, bien étroite », « ardeur », « confiance sans bornes », « abandon entier », toutes ces expressions que le locuteur applique à des relations familiales sont réinterprétables dans la perspective de la passion, ce qui échappe à Émilie du coup conduite à une approbation prématurée avant qu'elle ne se doute de son erreur (« J'étais embarrassée quel sens donner à ces paroles. », dit-elle) et ne soupçonne « un sens plus fort que je ne voulais »[75] dans le discours de son beau-frère. La naïveté

---

[71] *R2*, p. 103 ; *NA*, p. 114 : « *A famous good thing this marrying scheme, upon my soul !* » (…) « *I am sure I think it a very good one.* »
[72] *R2*, p. 104 ; *NA*, p. 114 : « *Then why do you stay away so long ?* ».
[73] *R2*, p. 104 ; *NA*, p. 115 : « *Pray do. – My father and mother will be very glad to see you.* » ; « *Company is always cheerful.* »
[74] *R2*, p. 104 ; *NA*, p. 115 : « *Very true. I think like you there.* »
[75] *Montbrillant*, p. 631-634 pour toutes ces citations.

rencontre une impasse et fait signe vers une carence herméneutique dommageable aux femmes : elle implique un rétrécissement de la perception.

John Wiltshire apporte un éclairage convaincant sur ce retrait du langage corporel chez Austen, lorsqu'il écrit que « Le corps fonctionne dans le roman sentimental en lieu et place, et comme un précurseur, de ces techniques destinées à traduire la conscience intérieure développées par Austen à travers le style indirect libre (…). »[76]. Est bien ici mis en évidence que le problème de l'expression de soi par les femmes passe du domaine physique et psychosomatique à la sphère du discours verbal, même si, contrairement au commentateur, nous ne limiterions pas ce dernier au seul discours intérieur ; les catégories sont entièrement renouvelées.

Dès lors, la femme se donne pour tâche l'accès de son discours à la composition : abandonnant la transcription sans détour de l'âme, elle s'oblige à la construction. Le langage n'est plus perçu comme une émanation naturelle, mais comme une architecture élaborée (c'est pourquoi le vide de la pensée, éprouvé maintes fois par Émilie, ne se traduit pas par le silence mais par la réflexion sur la disparition des sentiments : l'équivalence entre esprit et discours est brisée). Notons à ce propos qu'en aucune façon, l'émotion n'est une composante spécifique du discours féminin ; bien plus, les passages les plus chargés de sentiments sont le fait d'hommes, ainsi Frederick Wentworth ou Darcy parlant avec emphase de son amour pour l'héroïne. Les héroïnes désirent casser la logique qui lie leur parole à la candeur de l'affect. Un canon adéquat pour l'échafaudage d'un discours travaillé résidait dans le respect des convenances, qui fournissaient un cadre bridant la spontanéité et imposant une mise à distance du ressenti par le discours. Or, avec nos deux auteures, ce dernier garde-fou est lui aussi évacué.

c. Une nouvelle intentionnalité : le langage comme agencement

Austen et Madame d'Épinay en appellent donc à la fondation d'une nouvelle relation de la femme au langage, qui ne repose plus sur la facilité d'un accès immédiat aux replis intérieurs mais au contraire sur une perception de la discontinuité qui existe entre l'esprit et son expression. Contrairement au mouvement impulsif, transmission directe du cerveau au corps, le langage n'est ni un geste ni une pulsion. Il ne doit plus être conçu comme commodité ni comme innéité mais comme résistance : la prise de parole n'est pas un acte

---

[76] J. Wiltshire, *op. cit.*, p. 78 (« *The body functions in the sentimental novel in lieu, and as a precursor of, those techniques for the rendering of inner consciousness which are developed by Austen through free indirect speech* (…). »).

naturel, c'est la confrontation entre une personnalité et un système codifié sur lequel l'individu doit apposer sa marque. Cette exigence induit une remise en cause de la norme observée jusque-là et sanctifiée par le roman de l'immuable. Pour obtenir un contrôle adéquat sur son discours, la femme doit purger le langage de sa subordination au diktat masculin, ce qui implique sa révision puisqu'il était jusqu'alors encastré dans un système forgé par les hommes. Il ne s'agit pas seulement de lutter contre l'uniformisation des types de discours, gangrène du roman de l'immuable qui cantonne la parole féminine à l'intérieur de grilles, comme autant de passages obligés transformant l'élocution féminine en un vaste *topos* : la revendication de l'individualisation de la parole est secondaire chez Madame d'Épinay et Austen, puisque ces deux auteures désirent fonder un type de discours accessible à tout leur sexe, et dont le but ne soit pas en premier lieu de refléter une singularité. Une redéfinition doit être entreprise. Celle-ci implique nécessairement une nouvelle caractérisation de la place de l'homme dans le discours. Il doit être expulsé de sa position normative et placé, non plus en amont, mais en aval de la naissance du langage, au même titre que son vis-à-vis féminin. En retour, la femme doit interroger les présupposés du langage qui lui a été transmis, en débusquer les sous-entendus et la vision du monde qu'ils commandent. Cette tâche de défrichage en même temps que de redistribution des rôles fait l'objet d'une multitude de passages dans les deux œuvres, qui à bien des égards sont des œuvres sur l'affrontement entre sexes par l'intermédiaire du discours oral. Les femmes y sont dépeintes comme des êtres qui refusent la normalisation de leur parole par leurs adversaires, l'encadrement de leur discours par les critères fixés par ces démiurges. À rebours, les hommes apparaissent fréquemment rayonnant de l'assurance que leur confère l'autorité sur la formation et la sauvegarde d'un langage qui reflète leur système intellectuel, puis plongés dans la perplexité engendrée par la contestation que celui-ci subit.

Madame d'Épinay et Austen prennent plaisir à accentuer l'aberration apparente que constituerait une tentative de disjonction de la relation ontologique qui unit l'homme au langage. Cet aspect indissoluble est souvent mis en relief par l'une et l'autre : la lettre de Darcy, justification dont la preuve réside uniquement dans la maîtrise de la rhétorique judiciaire et didactique, a valeur d'évidence pour Elizabeth et pour le lecteur ; le caractère incontestable de la vérité jaillit de la seule puissance stylistique ; il est particulièrement instructif de mettre en balance cette lettre avec celles d'Isabella dans *Northanger Abbey*, de Mary Crawford dans *Mansfield Park*, et plus encore de l'héroïne de *Lady Susan*, parangons d'hypocrisie et de mensonge : la fausseté du discours féminin éclate autant que la véracité de son homologue masculin, comme si le premier était dépourvu de la légitimité conférée par le

lien organique avec un système moral dont le second est nanti. Austen insiste également sur l'acuité particulière du regard porté sur la réalité que permet une maîtrise exemplaire du langage : Henry Tilney est capable de donner une dimension philosophique à des sujets triviaux grâce à son habileté discursive, ainsi lorsqu'il compare la danse au mariage à l'aide de termes applicables à l'un et à l'autre (il parle de « contrat de mutuelle amabilité », de « droits » et de « devoirs », de « fidélité » et d'« obligeance »[77], notions appropriées pour les deux sujets examinés), tandis que sa partenaire, dont la pauvreté locutoire transparaît par comparaison, n'arrive pas à comprendre le rapprochement. Si Louise d'Épinay ne reconduit pas la dichotomie entre missives masculines porteuses de vérité et missives féminines emblèmes de dissimulation, elle s'accorde avec Austen sur la compacité conceptuelle du discours des hommes : Lisieux, le Révérend Père ***, René, Volx, transmettent tour à tour à Émilie des notions qu'elle reprend et qui peuplent progressivement ses lettres, comme en un apprentissage ; les hommes éduquent l'héroïne à la pratique du langage et offrent à celui-ci une charpente théorique, une densité qu'il n'eût pas obtenues de lui-même. Le Père communique à Émilie la tonalité religieuse de ses premières lettres, avant que Lisieux n'insiste sur la nécessité d'une investigation permanente de soi-même qui ouvre au « témoignage intérieur », et ne mette au cœur des préoccupations d'Émilie cette « sérénité »[78] dont la quête va constituer l'essentiel des réflexions et plus largement de l'existence de l'héroïne, avant que Volx ne reprenne l'idée de l'examen incessant de soi-même (« Cherchez vos ressources en vous-même »[79], lui conseille-t-il), mais cette fois tout autant dans le but d'accéder au « bonheur » que dans celui de découvrir la « vérité »[80] ; cette dernière recommandation communique à la dernière partie des lettres d'Émilie sa couleur philosophique, emplie de considérations abstraites qui se détachent des pures circonstances : Volx lui désigne la tâche qu'il s'est fixée, « vous ramener à vous-même », et engager Émilie à coucher sur le papier ses « pensées les plus intimes »[81] ; cette intériorisation de l'écriture a pour effet immédiat de modifier le ton des lettres de l'héroïne, qui se détachent de l'événement pour procéder à une traque infatigable de soi, du rapport au bonheur, à la vertu, et de « la fin pour laquelle je suis »[82]. Dans chacun de ces exemples, l'écriture masculine est

---

[77] *R2*, p. 64 ; *NA*, p. 67 (« *contract of mutual agreeableness* », « *rights* », « *duties* », « *fidelity* », « *complaisance* »).
[78] *Montbrillant*, p. 87.
[79] *Ibid.*, p. 1129.
[80] *Ibid.*, p. 1157.
[81] *Ibid.*, p. 1264-1265.
[82] *Ibid.*, p. 1268. Voir les p. 1267-1268 pour une analyse philosophique de soi-même par l'épistolière qui répond en cela aux sollicitations de Volx et imite son style.

le canon sur lequel se modèle l'écriture féminine, l'instance qui permet à celle-ci de puiser des ressources notionnelles dont elle serait autrement dépourvue. Le discours masculin est ce fournisseur de principes autour desquels s'articule par la suite son homologue féminin.

Dès lors, est-il concevable de découpler la parole masculine d'une telle aura ? Est-il envisageable de la dénaturer sans sombrer dans l'absurde, sans éviter le ridicule ? L'effort est tout autre que celui des féministes de l'époque, Wollstonecraft, Olympe de Gouges, voire Riccoboni, qui ne désirent nullement modifier la charpente du discours masculin, mais il n'en paraît pas moins iconoclaste. Là où les féministes attaquent la supériorité sociale des hommes, Austen et Madame d'Épinay contestent sa prééminence locutoire, le lien inné entre sa parole et la vérité, du moins l'établissement des principes qui dictent la conception partagée du monde. Il n'en reste pas moins que c'est dans une semblable destitution que semble bien reposer le désir des deux écrivains.

Cette aspiration permet de modifier l'axe d'expression de la parole féminine : celle-ci abandonne sa dimension d'enregistrement pour être dotée d'une intentionnalité. Cette rupture est fondamentale : elle signifie l'extirpation de ces discours hors de leur fonction unique de renvoi à une parole antécédente et supérieure qui leur confère leur sens et leur indique la direction dans laquelle elles doivent tendre. La parole féminine n'est plus contrainte de faire référence à une extériorité, elle trouve son référent en elle-même. Cette innovation ne se lit pas seulement dans la capacité introspective de semblables discours, même si cette dimension en fait partie : s'analyser, c'est revenir en soi-même, être dans une logique du dialogue avec sa propre identité, dans un processus de découverte orienté uniquement vers l'intérieur, tandis que la rhétorique de l'épanchement, de l'expression toujours inassouvie d'une émotion envahissante, telle qu'elle se pratique dans le roman de l'immuable – notamment dans ses avatars épistolaires –, ne correspond en rien à un mécanisme du solipsisme, elle est au contraire une manière de décrire les effets sur soi des événements extérieurs et de faire apparaître une configuration où l'environnement est le principe agissant, et le moi le principe réfléchissant, sur lequel déteint la pression extérieure dont il subit les répercussions de plein fouet.

Austen et Madame d'Épinay cependant n'en restent pas à cette seule illustration, elles placent les interventions féminines sous le signe de la finalité ; le discours s'entoure d'un sens qu'il se crée par lui-même et dont il décide de l'orientation, quand bien même celle-ci ne déboucherait sur aucun aboutissement précis. Cela est particulièrement remarquable dans les interventions sibyllines d'Anne Elliot, qui d'une brève tirade parvient à déplacer l'axe d'une discussion et à redéfinir l'objet de celle-ci, par exemple lors de la chute de Louisa : la scène

donne d'abord lieu à une avalanche de tirades pathétiques dans laquelle on retrouve l'écho des hyperboles sentimentalistes (l'arsenal stylistique se met en place, du champ lexical de la mort aux débordements exclamatifs des personnages en passant par la description du désordre gestuel et l'empathie de la voix narratrice[83]), avant que la voix d'Anne ne mette subitement fin à cette invasion du genre sentimental au travers de deux remarques lapidaires qui correspondent au retour en force du réalisme ; le langage du quotidien, presque du prosaïque dans sa précision minimaliste, fait irruption dans une séquence qui *a priori* l'évince[84]. Il est significatif qu'Anne apparaisse alors comme celle à qui tout le monde obéit : au travers de quelques remarques, elle fait pivoter la tonalité de la scène, l'arrache à une rhétorique traditionnelle pour lui faire suivre un chemin opposé ; elle efface l'outrance romanesque et remet au premier plan les exigences du quotidien. Le processus est exactement le même lorsque Émilie met fin à une séquence typique du roman sentimentaliste par un mémoire destiné à sa famille, dans lequel elle déclare son dégoût pour les excès auxquels conduit l'attachement à l'intrigue et professe son attachement aux « faits soutenus de preuves » ; le motif de la « balance » parcourt toute l'épître, qui met en regard la rhétorique sentimentale et la rhétorique objectiviste ; les « extravagances » sont opposés aux « principes », les « écarts les plus indécens », les « torts les plus graves », les « caprices », bref, tous les composants d'une « scène », à une « manière de vivre » fondée sur la « justice » qui rejette « mauvaise foi » et « soupçons » au profit de la clarté de la « connaissance »[85]. Madame d'Épinay joue sur le contraste et la dissymétrie pour faire ressortir le procédé de son héroïne, qui démantèle l'apparat sentimentaliste et lui substitue un langage rationnel et anti-romanesque ; on assiste à une réorientation, voire à une volte-face de l'écriture, sous l'impulsion d'une héroïne insatisfaite d'être placée sous une autorité qu'elle ne reconnaît pas. La dépossession fait place à une réappropriation qui nantit le discours d'une intention au lieu de le limiter au suivisme. C'est en elle-même que la femme exhume les fins de son expression. Ce à quoi l'on assiste, c'est au peuplement de la parole par une conscience qui jusque-là cédait la place à une instance venue de l'extérieur.

Cela ne signifie pas que la parole féminine sait d'avance quel est son but ou sa signification ultime : donner une orientation au discours ne postule pas l'existence d'un sens définitif à celui-ci. Le discours féminin ne se pare pas des attributs du triomphe : l'accès à la

---

[83] *R2*, p. 710 : « L'horrible moment pour ceux qui l'entouraient ! » ; *P*, p. 107 : « *The horror of that moment to all who stood around !* »
[84] *R2*, p. 710 : « Frottez-lui les mains, frottez-lui les tempes ; voici des sels… » ; *P*, p. 107 : « *Rub her hands, rub her temples ; here are salts* ».
[85] *Montbrillant*, p. 537-538 pour toutes ces citations.

conscience entraîne au contraire bien des hésitations et égarements. Du moins se dote-t-il d'un parcours dont il détermine l'origine et l'achèvement – cela est manifeste dans l'épisode du mémoire d'Émilie, développé depuis ses prémisses et ses causes (« j'écrirai mes raisons et tout ce que j'ai dans l'âme », « ma volonté et le parti que je suis décidée de prendre »[86], affirme l'héroïne) jusqu'à son aboutissement, à savoir la réussite du plan prédéfini (Émilie conclut : « Mon mémoire a eu tout le succès que j'attendais. »[87]). Les femmes définissent un itinéraire pour leurs paroles, alors qu'auparavant elles se laissaient conduire, littéralement prendre par la main. C'est l'établissement de cette géométrie qui constitue l'essentiel du travail des deux auteures : la parole féminine est apte à créer son propre espace et à s'y mouvoir, dédaigne les sentiers tout apprêtés ou déjà empruntés. Certes, les femmes calculatrices n'étaient pas absentes de la littérature antérieure, mais étaient toutes assimilables au stéréotype de l'intrigante, et le seul personnage austenien à se fondre dans ce modèle est l'archaïque Lady Susan, héroïne d'une intrigue épistolaire obsolète que son auteure récuse ; même la Darcy de Louise d'Épinay n'applique en aucune façon un plan machiavélique concerté d'avance : on la voit hésiter sur la désignation de sa voie, même si elle s'adjuge la seule maîtrise de sa confection. Avec nos deux auteures, c'est l'héroïne et ses semblables dans leur entier qui procèdent à la détermination d'une route à suivre les menant vers un achèvement précis.

Dissipons aussitôt une équivoque : il ne s'agit pas de dire que la femme s'arroge le contrôle de l'échange ni qu'elle y déploie une ambition dominatrice. La définition du chemin à emprunter est indépendante des relations de supériorité qui s'établissent dans une discussion et peut être le résultat d'une contrainte imposée à la locutrice, comme c'est le cas pour Fanny dont le discours suit un parcours assimilable à une posture de résistance : le personnage ne prétend pas infliger un itinéraire contraignant à ceux qui l'entourent, elle tente simplement d'emprunter un chemin non imposé de l'extérieur ; le discours de Fanny est parcouru de réfutations, manifestations de son refus de marcher dans les traces qui lui sont désignées par des autorités annexes, qu'il s'agisse d'Edmund, de Henry Crawford ou de Sir Thomas[88], et il est remarquable de voir comment dans l'ensemble du roman la parole de l'héroïne reste à l'écart de la conversation environnante et maintient un espace propre : Fanny, pendant tout le

---

[86] *Ibid*., p. 536.
[87] *Ibid*., p. 538.
[88] Cf. pour un exemple significatif *R2*, p. 470 : « Non, monsieur Crawford, non. Je vous en prie. Cette conversation m'est très pénible. Il faut que je m'en aille. Je ne peux le supporter. (…) Non, non, non. » (*MP*, p. 308-309 : « *Don't, Mr. Crawford, pray don't. I beg you would not. This is a sort of talking which is very unpleasant to me. I must go away. I cannot bear it.* (…) *No, no, no* »). Voir aussi entre autres *R2*, p. 334-335 (*MP*, p. 149-150), p. 480-485 (*MP*, p. 322-329)

récit, embrasse un développement en marge de celui de la communauté. La mise en œuvre d'une route à emprunter concerne la seule locutrice, elle ne s'érige pas en modèle transmissible à autrui[89]. Il importe seulement de remarquer que le discours féminin n'accepte plus de marcher dans des pas préalablement dessinés et esquisse lui-même son ordonnancement ; du même coup, il s'affranchit définitivement des vitupérations anarchiques d'un moi débridé inconscient de son égocentrisme et qui finalement tourne en rond dans la réitération de son exaltation, pour se doter d'une intentionnalité qui lui faisait défaut.

L'accès du discours féminin à la composition va de pair avec le refus des femmes de se cantonner dans l'acquiescement à la parole du sexe opposé : la femme ne réduit plus son propos à une interprétation de commandements extérieurs, elle y appose sa propre définition. La construction, la structuration, sont en contradiction avec la logique herméneutique qui préside dans le roman de l'immuable : l'essentiel n'est plus de décrypter un discours masculin dominateur dont on veut être la reproduction, il s'agit désormais de modeler un propos dont le moi est l'axe fondateur et l'instance de détermination. On pourrait tracer une frontière entre ce nouveau discours et son prédécesseur en opposant une parole constative à une parole tendant vers le performatif : la première se contente d'accumuler des propositions dont la seule propriété est d'être vraies ou fausses tandis que la seconde dépasse cette dualité et vise avant tout à faire ressortir la marque du locuteur sur son énoncé et l'empreinte qu'elle laisse sur la réalité concrète. Pour reprendre la terminologie d'Austin[90], on passe d'une rhétorique fondée sur l'affirmation (« *statement* ») à une rhétorique fondée sur l'énonciation (« *uterrance* ») : tandis que la première ne s'intéresse qu'à la rectitude du propos, à son adéquation avec la vérité, à sa correspondance avec la règle, la seconde met en avant son caractère agissant, sa capacité à modifier le réel et son appréhension ; la logique de la mouvance se substitue à celle de la permanence. Austen et Madame d'Épinay n'offrent pas le choix entre une récitation de préceptes universellement valables et imposés par le sexe masculin d'un côté, et une parole égarée dans l'erreur du fait des limitations féminines d'un autre côté ; elles surpassent ce découpage simpliste et font entrer le discours dans une logique de l'affrontement, où c'est le positionnement des interlocuteurs les uns par rapport aux autres qui compte davantage que la justesse même du propos. Les femmes donnent à leur discours une orientation dont il était dépourvu, le font entrer dans la sphère de l'agir au lieu de le cantonner à celle du recevoir.

---

[89] On mesure là la distance avec les écrivaines féministes qui à l'inverse cherchent à prescrire une direction à leurs homologues masculins, à les escorter sur une voie qu'elles choisissent.
[90] J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

Pourtant, cette accession à un espace et à une finalité propres ne modifie pas la répartition des rôles dans le traitement de la conversation : la supériorité masculine ne subit à première vue aucun amoindrissement, et la femme demeure prisonnière de l'édifice érigé par l'homme. L'engagement des femmes sur un terrain réservé aux hommes, celui du discours projeté vers autrui, se heurte au tissu stratégique déjà existant, qui menace de frapper d'inutilité les efforts féminins pour prendre pied sur une côte hostile. Aussi, ces ouvrages offrent le trait curieux de mettre l'accent sur les échecs des femmes dans leur assaut de la conversation : au lieu de représenter le triomphe d'une construction pensée, c'est à l'envi qu'ils dépeignent dans un premier temps les gouffres dans lesquels elle s'enfonce. En rester à une telle vision serait néanmoins négliger le fait que c'est le fondement de la supériorité masculine qui est réenvisagé : si cette prééminence perdure, sa légitimité s'effrite. L'homme peut continuer à manier les fils de la discussion, la caution morale qui entourait cette prérogative, elle, s'évanouit.

Austen et Madame d'Épinay décrivent donc un instant bancal au cours duquel les positions sont reconsidérées dans leurs assises mêmes, sans que cette remise en perspective ne s'accompagne d'un bouleversement concret. C'est pourquoi la manière dont est représentée la conversation dans ces deux œuvres n'est pas réductible à une seule et même forme, contrairement à ce qui advient la plupart du temps dans le roman de l'immuable où la femme est dans une posture interrogative ou en position d'attente devant une parole masculine assertive et didactique. Chez nos auteures, nulle tension de la femme vers l'émission d'un discours sous lequel il faut courber l'échine, nulle quête d'un savoir dont la source résiderait exclusivement dans la bouche masculine. Le dialogue est le lieu de la diversité, femmes et hommes s'expriment tour à tour selon différentes modalités qu'ils s'échangent et par l'intermédiaire desquelles ils se répliquent : nulle prédisposition de la gent masculine aux modalités jussive et assertive, nulle limitation des femmes aux modalités interrogative et exclamative – cette dernière étant particulièrement adaptée à l'exubérance de l'émotion. Les factures des deux discours sont interchangeables, du moins elles recourent aux mêmes outils, sans qu'un domaine soit du ressort exclusif d'un seul sexe. Cela signifie-t-il que la femme a rejoint l'homme dans la maîtrise de la parole ? Nullement, et c'est dans cette réponse que l'on aperçoit l'unité dramatique de l'échange chez nos auteures, puisque y est maintenu et réitéré un contrôle masculin qui s'épanouit au travers de techniques renouvelées. Mais cet épanouissement n'est plus une donnée initiale et incontestable, il est même sans doute immérité voire inique.

3. Les stratégies de domination

Une scène de *Pride and Prejudice*[91] juxtapose dans la plus proche contiguïté le pouvoir masculin sur le discours et le pouvoir masculin sanctuarisé par les lois patriarcales : Mr. Bennet joue avec ses interlocutrices en leur soumettant une énigme, les intrigue par le mystère dont il entoure le personnage dont il parle, bref les séduit et les amène à accueillir dans une impatiente expectative la révélation dont il finit par les gratifier ; or, le sujet de l'échange est Collins, que Mrs. Bennet assimile immédiatement à un oppresseur, puisque, par vertu de l'entail, il est habilité à déposséder les femmes Bennet de leur habitation. En un rapide tableau, Austen croque deux formes de pouvoir masculin dont les femmes sont dépendantes. Ces deux formes sont-elles cependant absolument identifiables l'une à l'autre ?

a. La technique de l'incitation et du renversement

S'il serait insensé de prétendre que tous les échanges entre hommes et femmes suivent le même schéma, il est cependant tout à fait possible d'y reconnaître des constantes. L'échange bisexué chez Austen et Madame d'Épinay a ceci de particulier que les deux intervenants sont pleinement conscients de la présence de l'autre : jamais un homme n'ignore la parole d'une femme comme si elle n'avait jamais existé, ce que des personnages comme Madame de Bernon, Lady Catherine, Lydia Bennet, Mrs. Norris ou Mrs. Elton ne se privent pas de faire, se repaissant de leur propre glose et évinçant celle de leurs interlocutrices. Même Mr. Palmer, qui ne gratifie jamais sa femme d'une quelconque réponse et se mure dans un silence complet, ne fait que simuler l'ignorance : son mutisme engage son épouse dans une parole frénétique où la locutrice s'enferre dans ses contradictions et rend son discours parfaitement inefficace[92]. Toute la force des hommes vient précisément de ce qu'ils perpétuent leur domination sur le discours en laissant celui de leurs compagnes s'exprimer à loisir, voire triompher en apparence, dans une dérisoire victoire à la Pyrrhus. Une courte passe d'armes pourrait symboliser ce constat, qui met aux prises Henry et Mary Crawford discutant des qualités des sœurs Bertram : Henry feint de se plier servilement à l'opinion que Mary exprime de manière autoritaire, en reprenant mot pour mot ses paroles :

> « (…) Mais c'est Julia que vous préférez. »

---

[91] *PP*, p. 56-60 ; *R1*, p. 334-337.

[92] Voir par exemple le chapitre 20 du volume I de *SS* (p. 104-111 ; *R1*, p. 89-95) où le narrateur, après avoir donné un échantillon des échanges entre les époux Palmer, s'amuse du fait que Mrs. Palmer interprète comme de l'affection ou de la facétie le peu d'aménité de son mari.

« Oh ! oui, c'est Julia que je préfère. »[93]

La suite de son intervention va consister à détruire cette attitude de vassalité absolue en produisant un discours entièrement contradictoire qui fait l'apologie de Maria et dénigre Julia tout en proclamant de manière répétée la supériorité de cette dernière dans l'esprit du locuteur, comme le montre le motif itératif « *but I like Julia best* » (« c'est Julia que j'aime le mieux »), renforcé par « *but I shall always like Julia best* » (« je n'en continuerai pas moins à préférer Julia »)[94]. Henry retourne les idées exprimées par Mary en feignant de les épouser et en démontre l'absurdité, ou du moins prouve son détachement total par rapport aux ordres qui sortent de la bouche de sa sœur ; l'inefficacité de la voix féminine est démontrée *a contrario*, son discours se voyant porté moqueusement en triomphe avant que n'en soit révélée la complète vanité. En faisant semblant d'obéir aux commandements de Mary, Henry proclame en réalité sa liberté par rapport à elle et assène son inaccessibilité à toute pression féminine, dévoilant par là même l'inanité de tout discours féminin qui voudrait contrôler un échange. Certes, cet entretien est tout entier pris dans la tonalité moqueuse qui imprègne les interventions des Crawford et ne doit pas être pris pour plus sérieux qu'il n'est, mais Austen singe un motif courant dans le roman galant, celui qui consiste à toujours donner raison à la femme, en le coupant de son lien obligé avec la séduction ; les paroles de Henry ne visent pas à plaire, elles tournent en dérision les visées de sa sœur en faisant ressortir la chimère d'un discours féminin qui se veut efficace.

Henry emploie donc l'antiphrase et grâce à cela fait basculer la parole de son interlocutrice dont il montre l'inutilité. La technique de l'antiphrase fait partie d'une technique plus large, que l'on pourrait qualifier de flatterie ironique, ou de soumission simulée : les hommes font mine de se plier aux volontés exprimées par leurs interlocutrices, feignent d'en accepter la valeur performative, mais simultanément affichent le caractère illusoire de cette subordination, et par là même la chimère que représente une parole féminine productrice d'effets. Si chez Crawford cette technique est avouée tant elle est caricaturale, d'autres personnages la pratiquent de manière subtile et dissimulée : c'est le cas de Frank Churchill. Dans *Emma*, une scène[95] montre l'héroïne élaborer de complexes suppositions autour de l'auteur d'un cadeau adressé à Jane Fairfax et qui n'est autre que Frank Churchill ; celui-ci laisse la jeune femme procéder à ses déductions, s'enferme dans un quasi mutisme,

---

[93] *R2*, p. 245 ; *MP*, p. 46 : « *' (…) But you like Julia best.'*
'Oh ! yes, I like Julia best.' »
[94] *Ibid.*
[95] *E*, II, 8, p. 219-222 ; *R1*, p. 733-735.

inhabituel chez lui, tandis qu'Emma se lance dans une longue tirade où se lit la certitude d'être sagace ; Emma crée une réalité au fil du discours, s'illusionne sur son savoir, veut faire coïncider les événements avec l'interprétation qu'elle en donne, recherche en quelque sorte la performativité de sa parole. Toute l'adresse de Frank va consister à maintenir la jeune femme dans son illusion de puissance, si nécessaire en se rabaissant par rapport à elle d'une manière comique qui devrait dénoncer le mensonge à Emma si elle n'était si enivrée de son pouvoir : Frank ne prétend pas créer une réalité, il met au contraire en avant les limites de son esprit, disant « mais pour moi, pauvre de moi, je n'ai rien vu »[96], comme s'il échouait à transformer les événements avec le seul instrument de sa parole et renonçait à confronter ses capacités au seul fait brut, laissant cet ouvrage à son interlocutrice. Il place donc Emma en situation dominante, n'hésite pas à exagérer ses faiblesses et les ressources infinies de la jeune femme, pratiquant l'auto-dénigrement et la flatterie dans le même temps. Cette fausse humilité permet à Emma de s'imaginer seule détentrice de la vérité et seule administratrice de la conversation ; elle présente les différentes hypothèses comme ses créations et désire les faire exister effectivement, en quêtant l'approbation de son interlocuteur – on voit là un résidu du peu d'assurance féminine devant l'autorité mâle : les hypothèses d'Emma ne sont valables à ses yeux que si elles sont partagées par Frank[97]. Celui-ci s'empresse d'adhérer à un semblable projet et exprime emphatiquement la conviction qu'a emportée Emma en son esprit, passant même en revue les évolutions de celle-ci au fil des déductions diverses d'Emma :

> Vous m'offensez à me suspecter d'incrédulité car je ne résiste point à vos arguments. Supposant que vous vous contentiez de croire comme les autres que le colonel Campbell était le donateur, je n'ai tout d'abord vu dans ce cadeau qu'une attention toute paternelle, fort naturelle au demeurant, puis, lorsque vous avez évoqué Mrs. Dixon, j'ai jugé plus logique qu'une femme eût payé ce tribut à l'amitié la plus chaleureuse… J'avoue n'y voir à présent qu'une preuve d'amour[98].

La servilité de Frank face aux revirements d'Emma est caricaturale ; mais Frank est suffisamment logique pour leurrer la jeune femme : ses opinions sont fondées sur des analyses apparemment rationnelles et obéissent à des principes bien établis (« une attention toute paternelle », « l'amitié la plus chaleureuse », « une preuve d'amour », tous ces possibles motifs

---

[96] *R1*, p. 734 ; *E*, p. 221 : « *but I, simple I, saw nothing* ».

[97] Emma, à première vue la plus assurée de toutes les héroïnes austeniennes, est en réalité perpétuellement dans le doute, désirant être en harmonie avec ses interlocuteurs masculins.

[98] *R1*, p. 735 ; *E*, p. 222 : « *Your reasonings carry my judgment along with them entirely. At first, while I supposed you satisfied that Col. Campbell was the giver, I saw it only as paternal kindness, and thought it the most natural thing in the world. But when you mentioned Mrs. Dixon, I felt how much more probable that it should be the tribute of warm female friendship. And now I can see it in no other light than as an offering of love.* »

tendent à montrer que le cheminement de Frank dans les hypothèses, sous la direction d'Emma, est parfaitement plausible et réfléchi). La force du discours masculin tient dans l'art de recouvrir la grossière flatterie sous un vernis de rationalité et d'objectivité. Frank accepte intégralement les conclusions d'Emma, singe une tendance féminine à épouser systématiquement le point de vue masculin, et d'une certaine manière renverse les sexes en revendiquant sa faiblesse face à la puissance d'une parole féminine qui se confond avec une voix d'autorité non sujette à l'erreur : cet échange entre traits masculins et féminins devrait suffire à Emma pour prendre conscience du caractère parodique de la parole de Frank, mais les illusions dans lesquelles baigne l'héroïne l'empêchent de franchir ce palier. L'ensemble du discours de Frank est d'ailleurs surplombé par une coloration hyperbolique qui en renverse le sens, depuis l'emphase pathétique (visible dans la gradation « *I*, *simple I* » et plus largement dans l'auto-dénigrement qui imprègne les paroles du personnage, qui se désole par exemple de son manque de « perspicacité » – « *acuteness* ») jusqu'à l'encensement exagéré de l'interlocutrice (aucune tirade de Frank n'est une réponse, toutes sont des marques d'approbation, d'où le déluge d'adverbes et locutions marquant l'acquiescement, comme « Très juste en effet » – « *Very true indeed* » –, « Fort bien » – « *Very well* »), en passant par l'amplification immodérée des déductions de l'héroïne.

Cette technique n'est qu'un perfectionnement des manœuvres de séduction propres au roman galant et de la méthodologie du libertinage : il s'agit à chaque fois de duper l'interlocutrice en lui faisant accroire des exagérations ou des mensonges. Austen n'apporterait rien de nouveau si elle ne donnait pas l'initiative à la femme : l'homme n'est pas l'assaillant dans ces conversations, c'est bien la femme qui le sollicite et réclame sa participation. Le but de l'homme est de faire tomber la préséance que sa compagne s'arroge et qu'il voit comme une désorganisation du rapport discursif traditionnel. Il est en position de défense, la tromperie ne correspond pas à un désir intérieur mais à un stimulus, à un danger, venu du dehors, de cette femme qui subitement s'érige en antagoniste en briguant une mainmise qui lui est normalement déniée. Dans le roman galant, l'homme offre à la femme l'artifice d'une supériorité qui n'a pas été réclamée ; en outre, cette supériorité ne s'applique pas sur le discours lui-même mais sur ses implications – le refus ou l'accord d'une faveur, d'un sentiment. Il arrive à Madame d'Épinay de reprendre ce motif : Montbrillant abreuve Émilie de lettres galantes où il remet son sort entre ses mains, et cette manœuvre atteint son but. Chez Austen, semblable reprise est toujours humoristique ou détournée : Henry Tilney joue à l'amoureux transi et pastiche les codes de la galanterie lorsqu'il réclame de Catherine

l'assurance qu'elle le préfère à tout autre et médite sur son désespoir d'amant éconduit[99] ; Crawford est encore plus retors lorsqu'il incite Fanny à parler, comme si l'expression de sa pensée constituait un socle essentiel sur lequel prendre appui dans l'interprétation du monde. Crawford presse Fanny comme si son opinion lui était indispensable : « Avez-vous dit quelque chose ? (…) Êtes-vous certaine de n'avoir rien dit ? », lui demande-t-il[100]. Crawford fait semblant d'avoir besoin de connaître explicitement la pensée de Fanny pour avancer dans sa compréhension du monde et sa clairvoyance morale :

> "Que voulait dire ce hochement de tête ?" dit-il. "Qu'avait-il l'intention d'exprimer ? La désapprobation, je le crains. Mais de quoi ? Qu'ai-je dit qui vous ait déplu ? Avez-vous trouvé que j'ai parlé de manière inconvenante, légère, ou irrévérencieuse sur ce sujet ? S'il en est ainsi, dites-le moi. Je veux qu'on me remette dans le droit chemin. Non, non, je vous en prie : posez un instant votre ouvrage. Que voulait dire ce hochement de tête ?[101]

Le personnage met en place une véritable stratégie du harcèlement, poussant à l'extrême la flatterie en submergeant son interlocutrice sous un déluge de questions et en faisant de l'expression féminine un guide de conduite capital sans lequel l'homme est perdu : en supposant à la parole de Fanny une valeur morale infaillible, il dote ce discours supposé d'une puissance et d'une densité dont il est *a priori* dépourvu face à son homologue masculine. De plus, il est très significatif qu'Austen place dans la bouche de Crawford une invite à laisser de côté le tricot : ce faisant, il dépouille la femme de ses attributs naturels, signes de sa soumission et de sa non-participation à la conversation ; littéralement, il lui offre une promotion sociale qui correspond à une révision des rapports entre sexes. Et de fait, Fanny cède à de telles instances et se décide à parler, qui plus est de manière personnelle[102]. La résolution du personnage de Crawford montre cependant la vacuité que recouvrent les flatteries du personnage puisque ses professions de foi morales s'effondrent sous l'innéité du libertinage. Si l'homme laisse la femme prendre l'initiative, c'est pour lui offrir l'illusion de la puissance et obtenir que cette illusion ne devienne pas réalité. Invariablement chez Jane

---

[99] *NA*, p. 67-69 ; *R2*, p. 64-66.
[100] *R2*, p. 503 ; *MP*, p. 350 : « *Did you speak ?* (…) *Are you sure you did not speak ?* »
[101] *R2*, p. 505 ; *MP*, p. 352 : « *'What did that shake of the head mean ?' said he. 'What was it meant to express ? Disapprobation, I fear. But of what ? – What had I been saying to displease you ? – Did you think me speaking improperly ? – lighlty, irreverently on the subject ? – Only tell me if it was. Only tell me if I was wrong. I want to be set right. Nay, nay, I entreat you ; for one moment put down your work. What did that head of the shake mean ?'* »
[102] *R2*, p. 505-506 ; *MP*, p. 353.

Austen, la voix principale d'une conversation est celle d'une femme[103]. Invariablement, cette prééminence est contrebalancée par une rhétorique du discours qui vise à maintenir la mainmise de l'homme sur le dialogue.

L'incitation à la parole est également omniprésente chez Madame d'Épinay : Montbrillant ne cesse d'encourager sa femme à lui adresser la parole, à exprimer le fond de sa pensée, quelque vindicative ou récriminatrice qu'il la suppose. Ce faisant, il conduit la jeune femme à déverser d'un coup des discours irréfléchis, ou du moins non construits, et s'assure un avantage décisif : l'habileté manœuvrière du personnage triomphe sans réplique d'une pensée mal rendue, et renvoie l'héroïne à son complexe d'infériorité. Au départ accusation dirigée contre l'époux, la parole se retourne en reproche adressé à soi-même, et d'arme contre la domination masculine, elle se fait principe d'autodestruction. Tant et si bien qu'Émilie, en proie à une conscience aiguisée de l'absurde, en arrive à se replier dans le silence. De fait, les réprimandes exprimées par Émilie sont empreintes de naïveté voire de crédulité, et facilement réfutables. Montbrillant parvient à ses fins par une tactique de l'amoindrissement : contraignant sa femme à une parole accusatrice mais désordonnée, il lui fait gagner une position d'assaut et lui fait miroiter une possible domination avant de profiter des failles évidentes du discours adverse pour en miner les fondements. Systématiquement, il évince le blâme et le fait rejaillir sur sa femme, ce qui provoque une suite de scènes où Émilie devient la risée de son entourage : au cours d'une dispute, l'époux engage sa femme à décharger sur lui sa colère, ce que l'intéressée s'empresse d'exécuter ; Montbrillant soumet Émilie à une batterie de questions, feint d'être vexé du mutisme qui lui est opposé, obtenant aussitôt l'explosion de reproches mélodramatiques (elle traite son mari de « cœur de fer ») mêlés d'excuses (elle lui quémande l'expression de son amour par un pathétique « Rassurez-moi : est-ce que vous m'aimez ? »), le tout dans un déluge de larmes et de postures grandiloquentes (« je courus à lui, fondant en larmes, les bras étendus »[104], précise-t-elle), sans qu'une seule fois les griefs d'Émilie ne franchissent le seuil de l'argumentation ; Montbrillant a dès lors tout loisir de retourner l'offense et de faire retomber l'accusation sur son épouse ridiculisée sous cette caricature de sentimentalisme : tour à tour M. de Rinville, l'abbé de Grangé, M. de Ménil, et la propre mère de l'héroïne, lui reprochent ses « vapeurs »[105], son angélisme (M. de Ménil minimise la portée d'une éventuelle infidélité de Montbrillant), et la qualifient

---

[103] Dans les conversations à deux, les voix peuvent s'équilibrer, mais la domination quantitative d'un homme est exceptionnelle ; on peut penser à Sir Thomas devant Fanny, mais cette situation est due au mutisme caractéristique de cette héroïne et à la position patriarcale du père adoptif.
[104] *Montbrillant*, p. 219 pour les trois citations.
[105] *Ibid.*, p. 217.

d'« enfant »[106], critique qu'Émilie assume, lorsqu'elle constate « moi-même je me trouvai enfant, non par la nature de mes peines, mais par la conduite que j'ai tenue »[107] ; ce n'est pas le motif qui est en cause, c'est bien l'incapacité de la femme à adopter une stratégie de discours qui la mette au même niveau que son adversaire. Illusionnée sur le pouvoir de son langage, l'héroïne n'a rencontré que sa propre impuissance[108]. Ce cuisant désenchantement aboutit à un revirement absolu puisque le personnage, convaincu de l'inanité de sa parole, décide de ne plus faire confiance qu'au silence ; à Montbrillant qui la sollicite une fois de plus, elle ne répond rien et se justifie à elle-même son mutisme de la manière suivante :

> M. de Montbrillant sort d'ici. Il m'a trouvée dans un de ces moments de tristesse et d'attendrissement qui me sont à présent si ordinaires. Il m'a beaucoup pressée pour lui en dire la cause, mais je n'ai pas jugé à propos de lui en parler aujourd'hui, ne me sentant pas assez de fermeté pour lui dire tout ce que je crois qu'il convient que je lui dise. Au reste, rien n'est si singulier que ma situation, car les choses qui m'affectent le plus lorsque je suis seule et que j'y réfléchis, me paraissent quelquefois, lorsqu'il faut les dire, si petites et si misérables que j'ai honte d'en parler[109].

Madame d'Épinay décrit les premiers symptômes de la mélancolie, du retrait en soi-même dû à la conscience d'une inadaptation aux exigences masculines omnipotentes, d'une pression trop forte exercée sur l'individu féminin dépourvu du tout moyen de riposte. La fuite de l'emprise sur le discours a des retentissements sur l'être féminin tout entier et le condamne à la prostration – en cela, Madame d'Épinay va plus loin qu'Austen qui se limite à une description de l'impuissance sans en imaginer les retentissements psychiques. La stratégie de l'appel, de l'invite lancée par l'homme à l'interlocutrice, n'a pour but que la destruction de la parole féminine, comme Émilie en fait l'expérience, qui renonce, temporairement il est vrai, à exprimer une opinion discordante de celle de son mari ; à Montbrillant réitérant sa manœuvre de l'appel, en l'occurrence au sujet du chevalier de Canaple à propos duquel il l'encourage à parler, elle répond « *je ne puis vous en parler sur le ton qui vous plairait*. »[110], s'immergeant dans une adhésion sans faille aux idées de son époux. Plus que de flatterie comme chez Austen, il faut ici parler de véritable rhétorique de l'incitation édifiée par l'homme, mystification qui berne la femme avant de lui présenter l'envers de la parole, à savoir son

---

[106] *Ibid.*, p. 219.
[107] *Ibid.*, p. 220.
[108] Les lettres suivantes consistent en une suite de déboires de la parole du personnage, systématiquement tournée en dérision du fait de son excès ; Émilie en est réduite à se répandre en excuses : « Hélas ! ne me grondez plus de mes frayeurs, mon cher ami. », supplie-t-elle (p. 242).
[109] *Ibid.*, p. 305-306.
[110] *Ibid.*, p. 235. Les italiques sont dus au fait que c'est le narrateur Lisieux qui rapporte ces paroles.

absolue vanité. La stratégie échafaudée par Montbrillant prouve sa réussite : la maîtrise du discours est laissée entre les mains de l'homme tandis que la femme s'enferme en elle-même de façon quasi pathologique. Un instant grisée par une possible supériorité locutoire, la femme subit une déconvenue qui en fait un être fondamentalement déçu, ce qui entraîne son renoncement à la parole.

Le discours féminin peut bien occuper le devant de la scène, et souvent c'est ce qui se produit effectivement, il n'est pas pour autant victorieux. Le triomphe de la parole mâle est retardé par rapport au roman de l'immuable, l'homme forcé d'élaborer une stratégie du renversement, mais ses talents oratoires n'en sortent en rien diminués. Bien plus, on a l'impression d'assister à une réaffirmation voire une relégitimation du couronnement masculin. Ce que les deux auteures mettent en relief, c'est le contexte de lutte de pouvoir qui caractérise les rapports discursifs entre sexes, l'obligation où se trouve l'un de mettre en évidence la faiblesse de l'autre pour s'adjuger le succès – tactique dans laquelle les femmes échouent[111]. Retournement de la parole féminine en entité chimérique, le mouvement de la discussion est déceptif – on retrouve le style du dégonflement typique de l'œuvre austenienne : la possibilité de l'essor est contrecarrée par un démenti cinglant, l'envol se transforme en une chute brutale. Ce qu'il est important de voir, c'est qu'avec Austen et Madame d'Épinay, la littérature quitte la politique de l'atermoiement qui recouvrait toute parole féminine : la femme passe du côté de l'énonciation, et c'est sur cette nouveauté que s'articulent les agissements masculins visant à contrer les ambitions de leurs compagnes. Il n'y a pas retour à un état antécédent où la hiérarchie était assumée, inscrite dans les faits : l'objectif des femmes est bien le renversement de l'étagement, et la conclusion aux résonances tragiques des deux auteures est la défaite d'une telle visée. L'assourdissement de la parole féminine n'est pas une donnée initiale mais l'aboutissement d'un processus et la mise en échec d'une intention. L'expression d'une volonté débouche sur un revers : la femme est confrontée à une autorité qu'elle ne réussit pas à faire chavirer. Certes, le statisme a été ébranlé, mais le mouvement qui s'amorce, loin d'être uniquement ascendant, met l'accent sur la retombée finale. Le désenchantement est commun aux deux œuvres.

Adresse stratégique due à une longue habitude du discours : c'est ainsi que l'on aurait pu, à l'orée de ces réflexions, simplifier les raisons de la confiscation de la parole par les hommes. Il est désormais inenvisageable de se limiter à une telle conclusion. La sexualisation

---

[111] Montbrillant ne se prive pas, dans sa grossièreté coutumière, de souligner cette dimension de guerre des sexes sous-jacente à la conversation, se moquant de cette prétention féminine extravagante : « O amour-propre femelle ! », raille-t-il (*Ibid.*, p. 236).

du discours est indubitable. Certes, le peu d'habitude qu'ont les femmes de s'exprimer en leur nom propre face à un public sexuellement distinct peut être invoqué, mais uniquement pour justifier une maladresse dans la prise de parole, non pour rendre compte du drame que représente la dissipation d'une illusion. Madame d'Épinay et Austen, contrairement à Burney ou Radcliffe qui se soumettent *a priori* au verdict masculin, créent des personnages qui n'admettent pas la solitude masculine sur la scène de la parole, mais qui pour autant ne disposent pas d'un quelconque entraînement langagier et sont prisonniers d'une ignorance de la science du discours, apanage masculin par excellence. Mais elles vont plus loin en mettant en cause les relations entre sexes, en les plaçant même au cœur de la problématique de l'élocution.

b. La technique du sensuel : le sexe au cœur de l'échange

Faire croire à la femme qu'elle est la maîtresse du discours avant d'anéantir cette illusion, telle est la première stratégie des hommes. La seconde est un prolongement de la première, en ce qu'elle consiste là encore en une duperie, mais qui joue sur la sexualisation du discours : il ne s'agit plus seulement d'illusionner l'autre sur sa puissance, mais de l'enfermer dans une sensualité tentatrice, de faire de l'érotisme implicite un appât. L'héroïne de l'immuable est généralement effrayée devant l'allusion au sexe ; les héroïnes de nos deux auteures éprouvent au contraire une attirance pour elle qui en fait des proies faciles car accessibles à la tentation. L'intrication de la maîtrise du langage et de la sensualité est à chaque fois essentielle, d'autant que deux facteurs de désir sont en jeu dans la communication, le vis-à-vis mâle et la parole elle-même, pomme de discorde que les deux antagonistes se disputent. Mais Austen et Madame d'Épinay montrent que dans l'échange, la répartition traditionnelle des rôles ne change pas : l'homme demeure l'élément actif tandis que la femme est cantonnée dans la passivité et la réaction, capable seulement d'éprouver une attirance sans posséder elle-même le don de susciter la sensualité ; la femme est un être désirant, naturellement désirable, mais incapable de faire exister le désir à partir d'une élaboration concertée. Aussi est-elle toujours en proie à ses propres appétits, soumise à ceux de son vis-à-vis, mais inapte à hisser son discours au statut d'objet de convoitise.

Cela s'explique aisément si l'on se rapporte au fait déjà étudié que le discours est pour la femme un prélude à la découverte de soi, à l'introspection ; la femme qui se dénude dans ses dires n'effectue pas une opération de séduction mais d'égocentrisme, qui ne peut éveiller le désir en ce qu'elle est solipsisme au lieu d'être élan vers l'autre, établissement d'une

relation avec l'extérieur. En somme, le discours féminin est tourné vers lui-même, refermé sur celle qui l'émet : s'il vise à produire un effet sur l'interlocuteur, cet objectif n'est pas sa raison d'être, ou ne l'est que secondairement, l'enjeu principal étant la mise en branle des capacités d'un moi encore ignorant de lui-même. À rebours, le discours masculin n'est en rien un test des compétences du locuteur, celui-ci n'ayant aucun périple à mener dans une intériorité dont il a une perception limpide ; il consiste par conséquent dans le déploiement d'un arsenal rhétorique destiné uniquement à agir sur l'interlocuteur. Les hommes ne cessent de profiter de ce déséquilibre d'orientation entre une parole féminine qui se retourne sur elle-même, et une parole masculine dirigée vers, ou contre, celle qui lui fait face. Ils dotent ainsi leur parole d'une puissance de fascination qui attire la femme, enveloppant toute conversation d'une atmosphère de séduction voire d'envoûtement. Il n'est pas nécessaire que le contexte soit amoureux ni libertin, c'est même dans ce découplement du libertinage et de la sexualité que les deux femmes de lettres font preuve d'innovation : toute situation mettant aux prises les deux sexes devient un réceptacle de sensualité.

Émilie raconte une entrevue avec Desbarres au cours de laquelle elle admet qu'il l'a « ensorcelée »[112]. Le principe de la conversation repose sur ce déséquilibre fondamental entre une femme dont la parole n'existe que pour donner une image fidèle de la locutrice, tandis que la parole mâle s'absente de toute dimension introspective pour devenir arme dirigée contre l'autre, instrument de pression en même temps que force déstabilisatrice et manipulatrice. La dispute s'organise autour du retournement de la parole féminine, qui passe de l'accusation à la défense puis à l'incohérence, tandis que son homologue masculine ne se départit pas de sa couleur virulente et non directement référée au moi : Desbarres place son interlocutrice au cœur de son discours en décortiquant ses prétendues incohérences et en fustigeant sa naïveté ; lui-même n'apparaît qu'incidemment dans les diverses tirades, sous les traits d'un simple « je » qui dicte la conduite de l'échange et dévoile la trame secrète de la réalité à coups de présents de vérité générale. Alors que la parole d'Émilie justifie les agissements de l'héroïne après avoir constaté l'inefficacité de la démarche d'accusation, celle de Desbarres est immédiatement impérative et déplace le sujet de la personne du locuteur à celle de son interlocutrice : Émilie veut dénoncer la personnalité manipulatrice de son ami mais son discours est interrompu avant d'avoir éclos (« Tandis que c'est vous… », commence-t-elle sans être à même d'achever), puis assimilé à un vain néant (Desbarres le

[112] *Ibid.*, p. 862.

réduit à de « plates considérations »[113]), comme si la parole féminine ne pouvait se développer dans l'agression, devait se rétracter sur elle-même et se cloîtrer dans les limites du moi, sans se déporter vers l'extérieur. Tandis que le discours de Desbarres fait la part belle au « vous », celui d'Émilie se rétracte sur le « moi ». Tandis que le premier ne se prive pas d'examiner et de critiquer l'interlocutrice, le second se voit refuser cette prérogative et contraint d'en revenir à la personne émettrice. La parole masculine est résolument tournée vers l'autre et affranchie de tout retour obligé sur son origine, la parole féminine porte la marque de celle qui la produit et s'arrime en elle, s'abîme dans une contemplation forcée de soi-même. C'est pourquoi la première est dotée d'un attrait infrangible en ce sens qu'elle est produite dans le but de rayonner face à une parole hermétiquement close sur elle-même. Desbarres, significativement, tourne en dérision la pruderie d'une Émilie inapte à produire un discours émancipé : il la traite par deux fois d'« enfant » se laissant promptement « effaroucher », de « dupe », de petite fille « sage » ou ridiculement « attachée à la patte d'un hanneton »[114], bref, il dresse un portrait satirique de son interlocutrice, qui, elle, se révèle incapable de retourner le compliment et claquemure ses répliques dans la rhétorique d'un plaidoyer empreint de « sottise »[115]. Ce faisant, Desbarres attire Émilie dans ses filets en lui présentant une parole prédatrice qui la fascine et la désarçonne : elle prend conscience de la candeur obtuse de ses propres paroles et se laisse envoûter par l'attraction ravageuse d'un discours libéré des obligations psychologiques dont elle est encombrée, hantée qu'elle est par l'image à donner d'elle-même. L'héroïne de *Histoire de Madame de Montbrillant* est souvent aux prises avec des personnes qui lui renvoient une peinture dégradante d'elle-même, non pas tachée d'une souillure infamante comme ce serait le cas dans le roman de l'immuable, mais au contraire marquée du sceau d'une ingénuité qui se rapproche de la niaiserie. La confrontation avec la parole mâle est une expérience de l'attraction exercée par une parole experte sur un esprit angélique, et de la victoire de la première sur le second : on peut se reporter pour un autre exemple à une discussion financière entre Émilie et son mari[116], au cours de laquelle Montbrillant se moque de la « tristesse » et de la « pédanterie ridicules » de sa femme qui professe sa préférence du « devoir » au détriment du « plaisir », et pendant laquelle les torts de l'époux sont rapidement évincés au profit d'une mise sur la sellette du mode de vie de l'épouse ; encore une fois, l'accusation change d'objet et débouche sur une auto-justification de la femme forcée de recentrer son discours sur elle-même et de délaisser son élan vers l'interlocuteur. Une fois de

---

[113] *Ibid.*, p. 864.
[114] *Ibid.*
[115] *Ibid.*, p. 865.
[116] *Ibid.*, p. 727-730.

plus, la parole masculine fascine, s'impose du fait de son absence d'entraves, et désamorce l'essor vers l'extérieur tenté par son vis-à-vis. Il est intéressant de noter que Montbrillant comme Desbarres ne mettent pas seulement en cause la personnalité de leur compagne, mais attaquent simultanément la façon dont elle parle, dans sa confusion et sa pudibonderie : accent est mis sur l'embrouillement d'un discours féminin dénué de tout savoir-faire, de toute adresse. Les connotations sexuelles sont évidentes, elles reprennent la dualité traditionnelle entre une femme engoncée dans la pruderie et un homme partisan de l'épanouissement sensuel en la dépouillant du simplisme qui oppose vertu et débauche, pureté féminine et libertinage masculin : l'innocence est vue comme une incomplétude[117].

La stratégie masculine peut être cependant plus sournoise et pratiquer la séduction de manière indirecte, non pas en faisant rayonner une parole éclatante et attirante, mais en sensualisant un échange, en prenant l'interlocutrice dans le piège d'une relation sexuée et en la plaçant sous sa coupe sans qu'elle s'en aperçoive. Elizabeth Bennet semble un personnage habile à la maîtrise des cercles sociaux ; pourtant, elle apparaît bien plus souvent la dupe d'une conversation que celle qui la gouverne. Son échec face à la puissance mâle transparaît avec éclat lors d'un long entretien avec Wickham, incarnation du mâle tentateur et omnipotent[118]. L'héroïne y est ballottée par les circonlocutions de son partenaire, qui la mène exactement là où il veut la faire aboutir, l'entraînant peu à peu à adhérer sans distance aux opinions qui lui sont présentées sans preuve et qui visent au dénigrement de Darcy. Pour ce faire, Wickham élabore une stratégie précise où toute gradation dans la critique de Darcy devra apparaître comme émise par Elizabeth, Wickham se limitant au rôle d'accoucheur, d'instrument. La manipulation fonctionne à plein : le discours masculin attire dans ses rets une parole féminine par elle-même inapte à se déporter dans autrui.

Wickham commence par éveiller l'intérêt d'Elizabeth en lui laissant imaginer une histoire alléchante concernant ses relations avec Darcy, et ce par la seule utilisation du terme « *particular* » : « *I have been connected with his family in a particular manner from my infancy* »[119], se contente-t-il de dire, évoquant ainsi un mystère, une zone d'ombre dont il n'exploite pas pour le moment les ressources. Il s'agit pour lui de mettre Elizabeth en état de désir, dans une situation de demande qui la conduira à se plier inconsciemment à la volonté de

---

[117] C'est cependant Desbarres qui reste le personnage le plus habile à sexualiser le dialogue et à mettre son interlocutrice contre son gré au centre de l'arène pour à la fin lui reprocher ses failles : c'est sous ce costume que son portrait est introduit et développé sur la longueur cf. *Montbrillant* p. 596-615 (Desbarres y réduit l'univers entier à la seule sensualité et claquemure le propos d'Émilie entre des images sexuelles).
[118] *R1*, p. 343-350 ; *PP*, p. 70-80.
[119] *PP*, p. 72 ; *R1*, p. 345 : « depuis mon enfance, je connais de fort près la famille de Mr. Darcy. »

Wickham. Il insiste sur l'effet de surprise de son discours en anticipant sur un tel état : « Je comprends votre étonnement, miss Bennet »[120], poursuit-il, avant de terminer sa tirade sur une question à sa compagne, invite au dialogue, manière de pousser indirectement Elizabeth à l'intérieur de la conversation, de la faire s'y engager afin de lui faire porter la charge des idées qui vont être produites. L'héroïne est immédiatement prise au piège : sa réponse, au lieu de se limiter à fournir une information brute, est pénétrée de subjectivité, aussi bien dans son contenu que dans la façon dont elle est émise, « avec vivacité » (« *warmly* ») ; en mettant en avant son inimitié envers Darcy, Elizabeth construit une communauté de pensée entre elle et son compagnon, prend sous sa responsabilité la diatribe en gestation, offre à Wickham le rôle, non pas de l'attaquant, mais du temporisateur. Les positions sont donc d'ores et déjà inversées : le but de Wickham, égratigner irrémédiablement Darcy, est transmis aux épaules d'Elizabeth. Il ne reste plus au jeune homme qu'à renforcer cette impression et à la transformer en réalité indéniable. Il commence par renier trois fois le droit d'exprimer une telle appréciation, voire de la ressentir : « Je n'ai pas le droit de vous donner mon opinion sur ce point »[121] précède « je connais Mr. Darcy trop bien et depuis trop longtemps pour le juger avec impartialité »[122] ; de telles affirmations rejettent tout le poids du jugement sur Elizabeth (comme Wickham en est conscient puisqu'il dit à celle-ci « votre sentiment », « *your opinion of him* ») et en même temps sous-entendent une communauté de vue qui ne peut que renforcer le jugement de la jeune femme et resserrer l'intimité entre les deux interlocuteurs.

Par la suite, Wickham continue quelque temps à ne pas exprimer ouvertement ses idées, se référant à l'aveuglement du monde, ménageant des silences (il ne reprend la parole qu' « au bout d'un instant » – « *a short interruption* »[123]) comme pour ne pas être tenté d'en dire trop, tandis qu'Elizabeth renchérit sur ses sentiments négatifs envers Darcy et renforce le caractère subjectif de son discours. Aguerri aux subtilités de la conversation, Wickham ménage même des moments sans rapport avec le sujet principal (« des propos d'un intérêt plus général » – « *more general topics* »[124]) afin de maintenir son amie dans le suspense et l'attente de la révélation ; la stratégie du libertin englobe tous les aspects d'un dialogue, aussi bien son rythme et son intensité dramatique, répartie savamment entre pics et phases de repos. Ce faisant, Wickham conserve son emprise sur l'échange et ne laisse jamais Elizabeth

---

[120] *R1*, p. 345 ; *PP*, p. 72 : « *You may well be surprised, Miss Bennet, at such an assertion* ».
[121] *R1*, p. 345 ; *PP*, p. 73 : « *I have no right to give* my *opinion* » (notons l'importance, jamais démentie, que Jane Austen accorde aux italiques, particulièrement appliqués à des adjectifs et pronoms possessifs ou personnels).
[122] *Ibid*. (« *I have known him too long and too well to be a fair judge.* »).
[123] *Ibid*.
[124] *R1*, p. 346 ; *PP*, p. 74.

s'extraire du cadre qui lui est par avance fixé ; feignant de la suivre dans ses conclusions et non de l'y conduire, il reste en retrait, comme inactif, simple réceptacle de la haine de la jeune femme envers Darcy, non pas participant mais spectateur, ou plutôt pédagogue d'un genre nouveau puisqu'il tire une maxime de son histoire avec Darcy dont il juge l'attitude « scandaleuse » et qu'il compare avec la bonté de son père Mr. Darcy, plaçant son discours sous les auspices d'une référence morale inattaquable.

Wickham est désormais à même de prendre activement en main le discours : deux longues tirades dressent un autoportrait flatteur du jeune homme qui s'oppose en tous points à la description peu flatteuse de Darcy. Ce dernier est rejeté aux frontières du discours car Wickham est préoccupé avant tout par le désir de se dépeindre comme proche d'Elizabeth (il revendique une liberté d'expression ennemie de l'hypocrisie qui rappelle le credo d'Elizabeth au début de l'échange : Wickham réutilise le discours de l'autre pour séduire), mais il reparaît lors de la chute de chacune des tirades en deux phrases qui sont comme des acmés : la première – « Je devais entrer dans les ordres, c'est dans ce but que j'avais été élevé et je serais actuellement en possession d'une très belle cure si tel avait été le bon plaisir de celui dont nous parlions tout à l'heure. »[125]– fait de Darcy quelqu'un qui contrevient à la volonté paternelle voire à celle de Dieu puisqu'il s'oppose à l'exercice d'une profession religieuse ; la seconde – « mais la vérité c'est que nos caractères sont radicalement opposés et qu'il me déteste. »[126]– surprend par sa brutalité soudaine, comme si le locuteur renonçait à sa subtilité et à ses précautions antérieures; en réalité, Wickham ne fait que tirer les fruits de sa manœuvre et entérine son union avec Elizabeth par l'expulsion définitive de l'opposant Darcy. Elizabeth, captivée, en est maintenant réduite à une pure et simple servilité, et épouse sans nuance tous les jugements de Wickham : toutes ses interventions se réduisent à d'avides questions qui témoignent de son impatience à voir le jeune homme poursuivre dans la même voie, et surtout à une succession d'exclamatives offusquées des mauvais traitements infligés par Darcy à son prétendu souffre-douleur : le style volontairement emphatique voire ampoulé de ces exclamatives souligne bien l'état de dépendance où Elizabeth est parvenue ; elle ressemble à ses consœurs créées par Fanny Burney qu'une soumission totale au principe masculin amène à adopter des discours restreints à une dimension poétique sans efficacité sur l'action.. En un mot, Elizabeth est conquise. Mais encore une fois, c'est elle qui tire les conclusions du récit de Wickham, qui juge Darcy en termes moraux accusateurs (ainsi « je ne

---

[125] *R1*, p. 346 ; *PP*, p. 74 : « *I was brought up for the church, and I should at this time have been in possession of a most valuable living, had it pleased the gentleman we were speaking of just now.* »
[126] *R1*, p. 347 ; *PP*, p. 75 : « *But the fact is, that we are very different sort of men, and that he hates me.* »

le croyais pas capable de s'abaisser à une telle vengeance, de montrer tant d'injustice et d'inhumanité »[127]), et qui même procure à Wickham les moyens de parachever son attaque en lui fournissant des concepts-clefs qu'il réemploie par la suite pour expliquer le caractère de Darcy : l'orgueil, « *pride* », apparaît d'abord dans la bouche de la jeune femme, et c'est seulement une fois formulé par elle qu'il est repris et développé sur deux tirades par l'autre interlocuteur. Dès ce moment, la personnalité de Darcy est définitivement flétrie, mais la responsabilité d'un semblable massacre doit en être imputée principalement à la femme et non à l'homme qui n'a cessé de se protéger derrière un bouclier par lui créé, bouclier inconscient, puisque la femme est manipulée et prend à sa charge ce que l'homme lui suggère, mais extraordinairement efficace. Tout au long de l'échange, Wickham a provoqué les réactions d'Elizabeth, l'a conduite à s'exprimer ouvertement, demeurant lui-même apparemment en retrait mais tirant les fils de l'intervention. Notons que semblable manœuvre est répétée en ricochet à la fin du chapitre à propos de Lady Catherine : Wickham demande son opinion à Elizabeth sur le personnage, celle-ci s'engouffre dans l'avenue qui lui est ouverte, et le jeune homme n'a plus qu'à emboîter le pas à sa compagne. Le style emprunté par Elizabeth, durant toute la scène, se rapproche de façon inquiétante de celui du commérage : la jeune femme, forcée inconsciemment à livrer informations et jugements sur divers personnages, en perd toute retenue et fournit abondamment à Wickham des aliments à son entreprise de dénigrement.

Wickham a amené son interlocutrice à quitter sa position d'attente et à emprunter les habits du discours masculin en choisissant de prendre parti en déversant librement un flot de paroles. Cette inversion des attitudes établit une coloration puissamment sexuelle en ce que la femme abandonne sa coutumière suspension au profit d'un déploiement vers l'extérieur, imitant en cela le discours tentateur masculin. Mais cette attitude est artificiellement obtenue et résulte d'une incitation extérieure, non d'une prise de contrôle de la femme sur le discours : elle continue à appliquer les desiderata du sexe opposé. La séduction est une manipulation. Le discours masculin est un gigantesque piège où vient s'empaler la naïve femme. Frank Churchill, Willoughby, Henry Crawford, même John Thorpe dont la parole choquante et impérative fait plier la fragile Catherine, autant d'exemples de cette parole masculine sûre d'elle-même mais suffisamment dextre pour ne pas négliger son homologue féminine, pour au contraire l'utiliser à ses propres fins, la détourner à son profit. Il n'est pas nécessaire de dominer quantitativement un échange pour en être le maître, une telle attitude est même

---

[127] *R1*, p. 347 ; *PP*, p. 76 : « (…) *but did not suspect him of descending to such malicious revenge, such injustice, such inhumanity as this !* »

contre-productive comme l'expérimentent tant de femmes inconscientes ; la nécessité principale est celle d'une élaboration qui fait du discours un acte prémédité et dirigé par un projet, une intention dont l'objet désarmé est l'interlocutrice. Wickham, mais aussi Willoughby ou Frank Churchill, sont de nouvelles figures du traditionnel libertin ; simplement, au lieu de s'extérioriser avant tout dans des actions, le libertinage s'exprime dans la parole. Qu'est-ce que l'échange entre Elizabeth et Wickham sinon l'exclusion d'un possible rival et une scène de séduction presque explicite ? L'héroïne s'éprend de celui qui lui fait face au fil de la conversation, et l'on ne sait pas si l'objectif premier de Wickham est de ternir l'image de Darcy ou de séduire Elizabeth. Les implications du passage sont résolument sexuelles, Elizabeth étant capturée par la sensualité inhérente à Wickham. Les notations affectives abondent et transforment Wickham en un personnage pleinement « séduisant »[128]. Austen présente donc un nouveau type de libertinage qui n'a plus l'action comme fin, mais bien l'emprisonnement de la femme dans les manœuvres d'un discours riche de sous-entendus. Ce qui ne change pas est l'intention de réduire la femme au pouvoir de l'homme : ce dernier désire posséder la femme sans lui-même être captif. Le flirt qui a lieu entre l'héroïne et le libertin ne fait que mettre en lumière la composante sexuelle sous-jacente à tout dialogue ; on pourrait même se demander si la pauvreté des connotations sexuelles dans l'œuvre de Jane Austen, bien plus évidente que chez des écrivaines comme Radcliffe et Burney qui pourtant ont une conception de la morale fort sévère, ne provient pas de cet arrière-plan inhérent à tout dialogue et qui en fait la métaphore des relations amoureuses et d'une sensualité bridée par les bienséances sociales. Et de même que l'initiative dans les intrigues amoureuses est laissée à l'homme, de même la direction de l'échange dialogué échappe en définitive à la femme. Le désarroi d'une héroïne face aux offensives des libertins équivaut à son absence de résistance à la technique masculine s'exerçant dans l'art de la discussion. De même qu'il faut à Evelina courtisée et presque enlevée par Clement Willoughby le secours d'un homme, de même qu'il faut à Camilla la perspicacité d'Edgar pour découvrir la perversité de Bellamy, et à Adeline l'aide de Theodore pour échapper aux violences du marquis amoureux, de même l'intervention d'un homme – Darcy – est nécessaire à Elizabeth pour comprendre la fausseté et les manigances de Wickham, et ainsi se soustraire à son charme. Le transfert de l'amour vers l'homme salvateur est une conséquence systématique de ce genre de situations : l'amant remplace le libertin en offrant à l'héroïne une protection face aux dangers représentés par le principe masculin négatif ; la femme passe de la

---

[128] *R1*, p. 347 ; *PP*, p. 75 : « *Elizabeth* (…) *thought him handsomer than ever* (…) ».

tutelle maléfique du libertin à celle, féconde et rassurante, du héros. La solitude de l'héroïne vertueuse du *novel of sensibility* au sein d'un monde dangereux est remplacée chez Austen par son trouble devant des discours sur lesquels elle n'a pas de prise. Austen reprend le legs d'une tradition qui associe la femme à la crédulité : habitué à écouter plus qu'à parler, le personnage féminin romanesque est porté à croire sans mettre en doute ce que lui disent les hommes.

c. La faute du discours masculin ou la trahison de l'universel (troisième stratégie : la défiguration)

En somme, Austen et Madame d'Épinay mettent en scène ce moment flottant où la femme n'a pas appris à débusquer les pièges du discours masculin et où le risque est d'autant plus grand pour elle de se fourvoyer qu'elle entend prendre une part active à la conversation. L'héroïne est piégée par l'expérience oratoire des hommes qui se servent de sa volonté de participer pour la tromper. Le refus d'être prise en charge par une tutelle masculine accentue la vulnérabilité naturelle à la gent féminine. C'est pourquoi les personnages féminins passent leur temps à se repentir de leurs envolées imprudentes : Darcy laisse Elizabeth l'accuser lors de sa première demande en mariage, pour ensuite lui démontrer *a posteriori* ses erreurs et les égarements de son discours ; Edmund laisse Mary exprimer ses idées choquantes sur l'Église avant de lui avouer qu'il se destine à l'ordination, la couvrant de remords pour son empressement à professer des opinions peu orthodoxes ; par jeu, Henry Tilney regarde Catherine imiter dans ses paroles le style et les thèmes du roman gothique avant de lui en montrer l'artifice. Les exemples sont légion et concourent tous à forger l'image d'une femme dupe du discours masculin et trompée sur la puissance de sa propre parole dont elle est amenée à reconnaître la vanité. C'est cette duperie qu'il est essentiel de mettre en relief : les femmes pénètrent sur un terrain déjà occupé et dont elles ne connaissent pas les règles, que les hommes se gardent bien de leur indiquer, préférant les introduire dans un monde de l'illusion où ils dissimulent leur pouvoir tout en le pratiquant en sous-main ; il leur faut toujours dérober à leurs compagnes une réalité qu'elles ignorent, leur refuser l'accès aux lois qui régissent la discussion, leur faire accroire, les tromper. La nouvelle position des femmes au sein du dialogue se résume donc à un trompe-l'œil : certes, les femmes discutent, et en apparence d'égale à égal avec les hommes, mais en réalité, elles n'ont quitté la sphère du

silence que pour rejoindre celle de l'illusion, s'imaginant présider un échange où en vérité l'on dispose d'elles[129].

Moment indécis : la situation inconfortable du discours féminin n'est en effet pas conçue comme définitive ni irrémédiable, et peut-être les deux auteures dépeignent-elles plus une suspension qu'une réalité durable. Car une évolution fondamentale a eu lieu : désormais, les hommes doivent mettre en œuvre des stratégies pour conserver leur empire et accepter la dégradation consistant à manœuvrer une parole antagoniste qui jusqu'à présent se contentait d'admettre *a priori* leur autorité. Si les femmes gardent un bandeau sur les yeux en ce qu'elles ne peuvent percer à jour les manœuvres complexes et subtiles de leurs adversaires, elles se débarrassent du bâillon qui leur ôtait tout droit à l'expression. Austen et Madame d'Épinay dépeignent la disparition d'un contraste, celui qui mettait en regard une voix agissante et une voix disciplinée, une parole normative et un reposoir de silence. C'est ce que permet de comprendre la sexualisation de l'échange : celui-ci ne peut plus être conçu comme l'occasion pour une parole ultra-rationnelle, reflet des codes masculins, de se déverser au dehors, il est désormais le lieu d'une incarnation, et en cela marque une première faille dans l'armure d'airain qu'est le discours de l'homme. Devoir prendre part à la conversation en tant que représentant d'un sexe, c'est renoncer à l'universalité d'une parole porteuse de vérité et admettre une déchéance de l'instance d'autorité. La norme se mue en geôle : alors que le discours masculin était auparavant le fondement d'interprétation du monde, il devient à présent un moyen d'emprisonnement ; en somme, il renonce à l'expression de la vérité pour se faire instrument de pouvoir.

C'est sur cette injustice que la critique menée par Austen et Madame d'Épinay prend tournure : le discours masculin peut être attaqué car il repose sur une imposture. Au lieu d'être le producteur du sens qu'il était jusque-là, il se révèle capable de détourner, voire de dénaturer, de corrompre, le sens d'une conversation. D'instance de vérité, il devient géniteur de mensonge. Le discours n'est absolument plus conçu comme la source du vrai, il se réduit à sa dimension conflictuelle et au jeu de pouvoir qui s'instaure entre les participants à l'échange. Contraint à quitter le sommet depuis lequel il transmettait ses ordres, l'homme,

---

[129] L'héroïne n'est pas seule en cause dans ce rapport : les femmes aux discours vides sont au contraire bien plus facilement piégées par les hommes ; ainsi le couple Bennet, où le mari use systématiquement d'une ironie que son épouse est incapable d'entendre ; ainsi du couple Palmer dans *Sense and Sensibility*, où l'époux oppose un mutisme obsédant aux incessantes apostrophes de sa femme et livre en des phrases très brèves des décisions sans réplique que l'épouse ne prétend pas contester ; ainsi de Sir Thomas Bertram et de Mrs. Norris dans *Mansfield Park*, où la seconde occupe l'arène du discours mais où c'est le patriarche qui se réserve la conclusion en de courtes tirades performatives. La femme est toujours jouée par l'homme.

pour conserver son ascendant, n'hésite plus à faire violence au sens et à imposer une interprétation d'où disparaît toute rationalité au profit d'une personnalisation qui sert avant tout l'intérêt individuel – de nouveau, la figure du libertin surgit en arrière-plan, ce personnage étant le parangon d'une parole insoucieuse du vrai et destinée à promouvoir l'assouvissement des appétits singuliers ; mais Austen et Madame d'Épinay élargissent ce type en même temps qu'elles le complexifient, en l'étendant à n'importe quel personnage du récit y compris le héros, et en étendant la notion de mensonge ; celle-ci ne renvoie plus uniquement à un rapport fallacieux de la réalité, elle s'en prend à la parole elle-même, dont le contenu est retourné, circonvenu. Pour procéder à l'anéantissement de la parole féminine, les hommes procèdent au démembrement de la vérité et pervertissent la substance même de l'échange. Dans ce reniement de la moralité prend pied l'attaque des deux auteures contre une hégémonie qui s'apparente désormais à la tyrannie la plus illégitime.

Dans *Mansfield Park*[130], Fanny est confrontée consécutivement aux assiduités d'Henry Crawford et à la curiosité d'Edmund, qui chacun à son tour veulent la forcer à s'exprimer sur ses dispositions envers Crawford. Mais Austen montre à chaque fois combien l'empressement à sonder la jeune femme cache un désir de lui faire dire le contraire de ce qu'elle ressent. Et dans les deux cas, ce projet repose sur des tirades générales liées à un véritable harcèlement de l'héroïne. Ce n'est pas le lieu de se pencher sur le contenu des pensées exprimées par les deux hommes, il suffit d'en constater la similitude : tous deux surchargent leurs interventions de sentences morales[131] et ont pour but la mise en parallèle de deux caractères, celui de Henry et celui de Fanny, afin d'en faire ressortir la complémentarité ; le thème de la réforme du jeune homme dissipé, poli par un saint amour envers un exemple de vertu (« La femme exemplaire et parfaite », comme dit Edmund[132]), occupe une grande partie de leurs répliques, de même que le désir de se hisser au niveau de celle que l'on prétend gagner, vue comme un ange de pureté. C'est donc le sujet de l'élévation morale qui imprègne les deux discours, lié à l'étude approfondie de l'âme de la jeune fille dont on loue la droiture tout en en déplorant la rigidité. En somme, Edmund et Henry réactualisent le motif du libertin absous et transformé par une passion rédemptrice. Voilà la partie émergente du raisonnement des deux hommes, celle qui repose entièrement sur la rationalité d'un esprit examinant les implications morales d'une situation. Mais parallèlement à cette tendance universalisante, une active persécution

---

[130] *MP*, III, 3-4, p. 350-365 ; *R2*, p. 503-516.
[131] Le même lexique se retrouve dans la bouche des deux hommes : « *honour* » (« honneur »), « *constancy* » (« constance »), « *merit* » (« mérite »), « *faultless* » (« irréprochable »), « *upright* » (« honnête »), « *to deserve* » (« mériter »), reviennent fréquemment.
[132] *R2*, p. 510 ; *MP*, p. 357 : « *the perfect model of a woman* ».

traverse l'ensemble des deux interventions : Henry comme Edmund engagent instamment Fanny à s'exprimer, à émettre un avis. Le premier multiplie les questions en un déluge comique, désirant que le moindre geste esquissé par la jeune femme se traduise en mots, tandis que le second, sournoisement, ne cesse de professer son respect pour le silence de son interlocutrice, mais en même temps tente de l'amadouer en proclamant une communauté de vues entre elle et lui[133], alors qu'il veut par cette méthode imposer à la jeune fille sa propre manière de penser, comme s'il lui révélait ses propres désirs ; c'est ce qui lui permet de franchir un palier : partant d'une sentence censée refléter un aspect du caractère de Fanny, il le met en contraste avec la situation présente et veut faire admettre à l'héroïne son incohérence (par des reproches tels que « Cela ne vous ressemble pas, je ne retrouve pas la Fanny qui sait raisonner. »[134]) ; il en arrive même à une mise en accusation de la jeune fille : « Vous devez regretter votre propre indifférence. »[135], conclut-il. Imperceptiblement, l'engagement à parler se mue en un jugement sur la personne du vis-à-vis, autorisé par cette parole toute-puissante que s'est adjugée l'entité masculine. La conscience de cette force donne lieu à une parole inquisitrice qui cherche à mettre à nu l'intériorité d'autrui ; les vérités générales qui sortent de la bouche d'Edmund lui permettent de forcer l'intimité de Fanny et fatalement de la trahir. L'omnipotence d'une parole sûre de son universalité lui permet de pratiquer un harcèlement de l'interlocutrice et de dénaturer ses pensées. Contrairement au discours féminin imbu de lui-même qui ne pénètre pas les recoins de l'intime mais, superficiel, reste en surface, récite, délaie plutôt qu'il n'investigue les profondeurs de l'être, le discours masculin s'arroge la prétention de lire l'esprit d'autrui et subséquemment le droit de le dénuder et de le poser sans pudeur au beau milieu de la conversation. Edmund juge sa voix capable de créer une nouvelle réalité chez la jeune fille, de la faire devenir autre. C'est ainsi que l'on peut interpréter les innombrables prolepses émises par Edmund, qui imagine pour Fanny un futur qu'elle rejette, qui fait surgir de son propre discours le fantasme d'une réalité à venir, dans un volontarisme qui nie tout désir d'agir chez la jeune fille[136]. Le discours

---

[133] *R2*, p. 509 : « Croyez-vous que nous pensions différemment ? Je ne le crois pas. À mon avis, si l'on comparait nos opinions respectives, on s'apercevrait qu'elles sont aussi semblables qu'elles l'ont toujours été » ; *MP*, p. 356 : « *Do you suppose that we think differently ? I have no idea of it. I dare say, that on a comparison of our opinions, they would be found as much alike as they have been used to be* ».

[134] *R2*, p. 510 ; *MP*, p. 357 : « *This is not like yourself, your rational self.* »

[135] *R2*, p. 510 ; *MP*, p. 357 : « *You must be sorry for your own indifference.* » On a là l'exemple parfait d'une parole qui se veut performative.

[136] Entre autres exemples *R2*, p. 511 : « son entrain soutiendra votre humeur (…). Sa gaieté sera une contrepartie nécessaire (…) ; et son enjouement ainsi que son allégresse seront pour vous un soutien constant. » (*MP*, p. 359 : « *his spirits will support yours* (…). *His cheerfulness will counteract this* (…) ; *and his pleasantness and gaiety will be a constant support to you.* ») ; *R2*, p. 513 : « Il vous rendra heureuse, Fanny, je sais qu'il vous rendra heureuse ; mais quant à vous, vous saurez le métamorphoser. » (*MP*,

masculin est ici un véritable travestissement de la vérité ; loin de son rôle traditionnel de bâtisseur de principes, il devient vecteur de gauchissement, de trahison, introduit une impureté au cœur du réel. Ajoutons que l'intérêt du locuteur est au principe de ce fonctionnement corrompu : Austen dit explicitement qu'à travers la relation Fanny-Crawford, Edmund traite de ses propres rapports avec Mary[137].

Les exemples pourraient être multipliés : Frank use exactement du même principe de déformation à l'égard d'Emma. Discutant avec son compagnon de la capacité d'une salle à recevoir une foule de convives, Emma conclut, au terme d'un long examen, que vingt personnes ne sauraient s'y mouvoir. « Très juste »[138], répond Frank ; il n'en reste pas moins que, dans une brutale contradiction avec lui-même, il ajoute : « Je pense que ce sera tout à fait supportable. »[139] Emma argumente (« Danser au milieu d'une foule n'a plus rien d'un plaisir, surtout lorsque les gens sont entassés dans une salle trop petite. »[140], justifie-t-elle), accuse son interlocuteur de n'être pas « raisonnable » (« *unreasonable* »). La réponse de Frank est toute d'obéissance : « C'est indéniable, approuva-t-il, et je suis parfaitement d'accord avec vous… (…) Ah, Miss Woodhouse, vous avez l'art de brosser un tableau en quelques mots »[141], s'emporte-t-il, surenchérissant dans la flatterie, avant d'en revenir, sans aucune justification, à son idée première. Aussi conclut-il : « Je croix que dix couples tiendraient à l'aise dans ce salon. »[142] Là encore, un discours masculin totalement injustifié vient contrecarrer les droits de son homologue féminin, et le bâillonne par un tour de force qui consiste à le soutenir en théorie tout en le déstructurant en pratique.

Ainsi, une figure récurrente symbolise la confiance en la performativité de la voix masculine, celle de l'inversion, ou du moins de la modification, du sens véhiculé par un discours féminin. Alors que Fanny se plaint de la fracture irrémédiable qui sépare son attachement aux préceptes moraux de la légèreté insouciante de Henry, Edmund interprète sa réticence comme une simple absence d'accoutumance à la nouveauté que représente le jeune homme ; il transpose le problème moral en un simple embarras psychologique, et estime avoir

---

p. 361 : « *He will make you happy, Fanny, I know he will make you happy ; but you will make him every thing.* »).

[137] Ainsi lorsqu'il loue la divergence des caractères dans un couple (*R2*, p. 511 ; *MP*, p. 358-359) ou lorsqu'il avoue *in fine* l'attachement particulier qui le lie, non au seul Henry, mais aux Crawford au sens large (*R2*, p. 513 ; *MP*, p. 361).

[138] *R1*, p. 761 ; *E*, p. 253 : « *Very true* ».

[139] *R1*, p. 761 ; *E*, p. 253 : « *I think there will be very tolerable room for ten couple.* »

[140] *R1*, p. 761 ; *E*, p. 253 : « *Nothing can be farther from pleasure than to be dancing in a crowd – and a crowd in a little room !* »

[141] *R1*, p. 761 ; *E*, p. 253-254 : « *'There is no denying it,' he replied. 'I agree with you exactly.* (…) *Miss Woodhouse, you have the art of giving pictures in a few words* (…).' »

[142] *R1*, p. 761 ; *E*, p. 254 : « *I am rather of opinion that ten couple might stand here very well.* »

percé Fanny à jour : « Ma chère, ma très chère Fanny, voici la vérité maintenant. Je sais que c'est la vérité »[143], assène-t-il. Mieux, il va jusqu'à dire que cette conclusion a été émise par la jeune femme elle-même, lorsqu'il dit « Vous avez donné là précisément l'explication que je me hasardais à donner pour vous »[144], s'affranchissant de toute responsabilité dans la déformation de la pensée de l'héroïne alors que c'est sa seule parole qui l'a engendrée, et se dotant de qualités de prescience où l'élocution masculine précède la prétendue révélation de l'âme féminine. On repère là une constante dans les paroles émises par les hommes : la situation est la même lorsque Collins est sourd au refus pourtant explicite d'Elizabeth à sa demande en mariage[145] ; le prétendant prend à contresens toutes les fins de non-recevoir de l'héroïne et inverse tous les sentiments qu'elle expose, réduit à un prosaïsme de coquette les raisons qu'elle avance, de la même façon qu'Edmund réduit à un prosaïsme de jeune effarouchée les scrupules de Fanny[146] et que Crawford annule toutes les excuses de celle-ci en professant exactement l'inverse de ce qu'elle cherche à lui faire comprendre[147]. Tout homme se croit habilité à transpercer l'esprit féminin[148] ; cette assurance est rendue possible grâce à l'habitude d'une parole ancrée dans la certitude, le savoir, et la classification du réel, mais qui emploie de tels attributs en fonction d'intérêts déconnectés de toute aspiration à l'universel. La performativité du discours masculin est un présupposé que les hommes utilisent aux fins d'une perpétuation indue de leur empire : d'une logique axée sur la morale qui était celle des romans de l'immuable, on est passé à une logique du conflit et des rapports hiérarchiques. Il en va de même chez Louise d'Épinay où le Révérend Père ***, Desbarres, ou encore René, interprètent volontairement à faux les paroles d'Émilie pour leur faire signifier des pensées erronées par l'exploitation desquelles ils désirent maintenir leur empire sur l'esprit de l'héroïne (le Père y voit des manifestations d'orgueil, Desbarres les incohérences d'une âme incapable de penser par elle-même, René des attaques sans objet dirigées contre lui). La

---

[143] *R2*, p. 515 ; *MP*, p. 364 : « *My dear, dear Fanny, now I have the truth. I know this to be the truth* ».
[144] *R2*, p. 515 ; *MP*, p. 364 : « *You have now given the explanation which I ventured to make for you* (…) ».
[145] *R1*, p. 363-367 ; *PP*, p. 100-104.
[146] Alison G. Sulloway (*Jane Austen and the Province of Womanhood*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 170) remarque elle aussi cette manière insidieuse qu'a Edmund de trahir les propos de son interlocutrice : « *In his quiet way, Edmund is also an example of Mary Hays's patriarchal men who try to "talk" women "down to submission". Every argument that Fanny puts forward as to the total unseemliness of this match, he counters with a hasty denial, an equivocation, or a misunderstanding.* » (« À sa manière tranquille, Edmund est aussi un exemple de ces patriarches masculins chers à Mary Hays qui tentent de réduire par la parole les femmes à la soumission. Chaque argument que Fanny avance pour prouver le caractère profondément improbable de cette union, il le contre par un rapide démenti, une équivoque, ou un malentendu. »).
[147] Fanny dit à Crawford que leurs caractères sont trop éloignés pour qu'ils s'entendent, ce à quoi Henry réplique aussitôt (« *immediately* »), comme s'il ne l'avait pas écoutée, qu'il n'y a entre eux nulle incompatibilité et qu'il est déterminé à l'aimer et à espérer (*MP*, p. 336 ; *R2*, p. 491)
[148] Ce qui ne préjuge en rien de la qualité du jugement qui sera rendu : l'effet sera comique s'il est faux (Collins), sérieux dans le cas contraire.

perversité réside dans le fait que, tout en prétendant analyser le discours féminin et à travers lui la femme elle-même, les hommes assoient leur discours sur une parole qui ne souffre pas la réplique et se donne dès l'abord comme la seule vérité apte à être proférée, dans une sorte de passage en force indifférent face à une éventuelle réponse féminine.

Cette dernière méthode du discours masculin signe sa chute : elle correspond à une renonciation aux idéaux universels de la parole au profit d'une constriction sur la circonstance et l'intérêt. D'une parole insoucieuse de la conjoncture et de la contingence, on passe à une parole ancrée dans le présent, opportuniste.

Les ouvrages de Jane Austen s'apparentent tous à une déchéance de la supériorité discursive des hommes, non pas au sens où ceux-ci ne refléteraient pas systématiquement la vérité, mais en ce que les principes qu'ils affirment et qui sont censés déterminer une vision universalisable du monde apparaissent en réalité comme des leurres et des manifestations d'individualités qui, loin de les contempler d'un faîte imperméable aux soubresauts conjoncturels, sont soumises aux aléas de l'existence commune. Il a déjà été vu que les discours rationalistes et moralisateurs de Knightley sont tout à coup vus, au moins en partie, comme les marques de préjugés dus à la seule psychologie ; la parole omnipotente du personnage se révèle en réalité profondément engagée dans les contingences de l'existence. De même, les principes d'Edmund sont battus en brèche par l'apparition de Mary, et cette parole morale et à première vue désincarnée devient subitement expression du désir personnel du locuteur et déchoit de son abstraction désintéressée : cela est particulièrement flagrant dans les justifications proposées par Edmund au sujet de sa participation à la pièce de théâtre. Le jeune homme ne se départit pas du lexique dont il est coutumier, riche en termes moraux sur lesquels s'est bâtie la définition de la conscience humaine et grâce à laquelle les ambiguïtés apparentes de l'existence et les problèmes qui en découlent sont résolus : « *propriety* », « *objectionable* », « *excessive intimacy* », « *familiarity* », « *mischief* », « *restraints* », « *licence* », « *wrong* », « *exhibition* », « *folly* »[149], jamais peut-être semblables formules n'ont autant foisonné dans la bouche du personnage. Mais de telles expressions sont réduites ici à un simple vocabulaire, artifice de la psychologie qui se légitime au prix d'une corruption du discours. Celui-ci s'immerge dans la faillibilité de l'individu et perd le caractère désincarné qui lui permettait d'édicter des principes intangibles et de fournir une orientation infaillible à l'esprit humain. Edmund est pris en flagrant délit de falsification du discours masculin ; il le dénature littéralement. Pareillement, la froideur du discours de Darcy s'apparente à un

[149] *MP*, p. 157-158 ; *R2*, p. 340-341 (« règles de bienséance », « déplorable », « excessive intimité », « familiarité », « tort », « réserve », « licence », « injustes », « parution en public », « folie »).

refoulement de toute psychologie, non à la formulation de principes universels comme le personnage lui-même le croit : le roman décrit la fracture de la carapace forgée par le héros et l'accession de sa parole au registre du sentiment, donc de la singularité ; le discours abandonne son lien exclusif avec le domaine de l'abstraction et s'incarne, devenant par là même faillible et subordonné aux évolutions du milieu extérieur. Et que dire de Wentworth, qui fait la cour à Louisa Musgrove au nom de principes qu'il dit distinguer en elle (« *fortitude* », « *strength of mind* », « *decision* », « *firmness* »[150]), avant d'avouer que de telles références ne sont que prétexte et recouvrent des raisons inavouables y compris à soi-même car se rapportant à des raisons personnelles et peu élevées comme « l'orgueil » et le « ressentiment »[151] ? Loin d'être assis sur des préceptes qui dépassent la faillibilité humaine, le discours masculin est un masque posé sur l'omnipotence de la psychologie, donc de l'éphémère et de la sphère privée. Austen fait voir l'envers de cette parole fallacieuse qui fait croire qu'elle préside à la représentation collective du monde alors qu'elle n'est que l'image des fluctuations de l'esprit humain. Loin d'être solidité et stabilité, elle est évanescence.

Toutes les stratégies ourdies par les hommes se recoupent : il s'agit à chaque fois de s'insinuer dans le discours féminin, d'y pénétrer pour le déstructurer de l'intérieur, laisser l'autre céder à la tentation de la parole puis procéder par déstabilisation en déformant celle-ci ou en lui faisant voir son néant. Ce faisant, le discours masculin lui-même s'incarne puisqu'il devient partie prenante d'une sexualisation de l'échange. L'infiltration, méthode rénovée de la domination masculine, est une chute de la parole mâle dans la chair. Les hommes ne sont plus dans un monde à part et ce changement de configuration entraîne leur désaveu.

Les hommes apparaissent donc indignes de la préséance qui leur est uniformément reconnue. L'usurpation est débusquée et caractérisée. Austen et Madame d'Épinay ne critiquent pas les motifs qui engagent à un certain type de discours comme le font leurs consœurs, elles attaquent l'idée selon laquelle de tels discours doivent être considérés comme une norme. De ce fait, elles posent une exigence à la parole féminine, invitée à s'affranchir de lois fallacieuses et à construire un autre modèle d'élocution. Leurs romans retracent l'élaboration d'une parole dégagée de la naïveté et de l'obédience aux lois édictées par autrui, la naissance d'une intelligence locutoire féminine. Certes, cette construction ne se traduit pas immédiatement dans le discours : Catherine apprenant à mettre en doute le discours de John Thorpe ne s'assure pas pour autant une suprématie sur celui-ci, elle continue au contraire à se faire prendre au piège des artifices dont elle a une conscience ténue. Il n'en reste pas moins

---

[150] *P*, p. 85 ; *R2*, p. 692 (« courage », « force d'âme », « caractère décidé et ferme »).
[151] *R2*, p. 815 ; *P*, p. 239 (« *pride* », « *resentment* »).

que la soumission béate n'est plus de mise et laisse place à une attitude dubitative, voire soupçonneuse.

Cette défaillance du principe ordonnateur masculin et l'absence de sa substitution par une autorité différente expliquent sans doute les atermoiements dans la production d'un sens unique qui ont déjà été remarqués : si nul vecteur sémantique n'est jugé satisfaisant, comment parvenir à une signification universellement valable ? La discussion n'est plus le lieu de l'établissement de la vérité, elle est un terrain de confrontation qui met en regard deux positions antagonistes voire antinomiques et s'achève sur le constat d'une personnalisation de l'échange, espace d'expression des singularités, de la partialité sexuée, et non passerelle vers l'édification d'un système de pensée qui dépasse les particularismes. C'est ce qui éclaire un trait commun aux conversations dans les romans de nos deux auteures, et qui marque une rupture évidente avec la période précédente, à savoir leur atrophie conclusive, leur achèvement perpétuellement insatisfaisant, identifiable à un cul-de-sac. Et dans cette caractéristique, on distingue sans doute toute la distance qui sépare ces femmes de lettres de leurs consœurs de l'immobilité : la vision du monde propre à Austen et Madame d'Épinay s'apparente, malgré l'impression que pourrait laisser les fins invariablement heureuses des romans austeniens, à une vision tragique, non pas en ce que l'humain est condamné à sombrer dans le malheur, mais en ce qu'il ne parvient pas à une compréhension du monde car les dilemmes qu'il y rencontre sont insolubles, renvoyant à des perspectives inverses et inconciliables. Les ouvrages de nos auteures s'achèvent, non pas nécessairement dans la destruction du personnage principal, mais dans la perpétuation du doute, de l'interrogation, alors que le roman de l'immuable repose, lui, sur la perpétuation du sens, sur l'apothéose de la vérité.

Dans une scène déjà étudiée d'*Emma*[152], les deux personnages principaux s'affrontent autour de la question du mariage d'Harriet Smith avec Robert Martin, et l'héroïne tente de battre Knightley sur son propre terrain, en déployant une même assurance et en adoptant un style qu'elle désire rationnel. On a vu que cet échange révélait une faiblesse du principe mâle, Knightley se voyant contraint à l'abandon de sa nature didactique et forcé à prendre pied sur la scène dialogique au même niveau que son interlocutrice. La perspective est réversible, en ce que la scène dépeint également la faillibilité d'Emma qui ne sait pas utiliser les propriétés du discours masculin. Dans la première partie du dialogue, Emma joue avec Knightley en retardant la divulgation de l'information selon laquelle Harriet a refusé Martin ; ce faisant,

---

[152] *R1*, p. 601-611 ; *E*, p. 55-64 (I, 8).

elle usurpe le rôle de transmetteur du protagoniste masculin en rendant l'information qu'il est venu apporter caduque et en renversant le mouvement traditionnel de l'échange. Knightley ne tarde pas à souligner l'aberration du comportement d'Emma qui a empiété sur un domaine réservé et inversé les attributions des sexes. De ce fait, il rétablit la communication normale entre homme et femme, faisant d'Emma le sujet principal de la conversation en la mettant en accusation, en faisant de sa personne le centre de l'intrigue sociale et amoureuse débattue. Un instant inversé, le cours de l'échange reprend son évolution naturelle. Knightley, un moment devenu l'objet de l'ironie d'Emma et celui à qui l'information est communiquée, reconquiert sa position de point de départ, source du discours.

La deuxième partie du dialogue débute avec la maîtrise de soi que recouvre Knightley après une dernière exclamation scandalisée, dernière manifestation de sa féminisation temporaire : l'adverbe « *warmly* » qui qualifie ce dernier accès de colère renvoie la plupart du temps à la voix des femmes, et se voit aussitôt remplacé par « *with calmer asperity* »[153]. Suit une longue tirade pondérée et rigoureusement construite, archétype de la leçon donnée par un homme à son élève. Elle commence par une mise en accusation d'Emma (« Emma, votre partialité vous aveugle ! »[154]), que le raisonnement va s'attacher à justifier en étudiant les rapports hiérarchiques entre Harriet et son prétendant et en contrastant la dignité, la fortune et le mérite du premier avec les limites sociales et intellectuelles de la seconde. La tirade s'achève dans une circularité parfaite – notons le souci rhétorique de la construction globale de la réfutation – sur le retour d'Emma, dont l'aberration de la conduite est proclamée après avoir été prouvée par l'ensemble du raisonnement. À cette logique parfaite, Emma oppose la vision d'une Harriet victime des « fautes d'autrui »[155] mais forte de son éducation : alors que Knightley refusait de considérer l'histoire du personnage, ne prenant en compte que son rang dans la société et son inaccomplissement, Emma réintroduit la temporalité, mais son raisonnement est entaché de défaillances qui l'amènent à privilégier sa conviction à la certitude des faits[156]. La deuxième partie s'achève sur l'image d'une Emma consciente de sa défaite et de ses torts puisqu'elle cherche à s'extirper de la voie où elle a été entraînée : marque que l'attitude d'Emma s'éloigne des canons du comportement féminin général, l'héroïne cherche à se réapproprier l'échange (« Emma préféra ramener la conversation sur un

---

[153] *E*, p. 59 ; *R1*, p. 605 : « sur un ton plus calme ».
[154] *R1*, p. 605 ; *E*, p. 59 : « *Emma, you infatuation about that girl blinds you.* »
[155] *R1*, p. 606 ; *E*, p. 60 : « *the offence of others* ».
[156] Ainsi, voulant démontrer qu'Harriet est une fille de rang honorable, Emma ne peut trouver d'autre justification que sa conviction, lorsqu'elle dit « Je suis persuadée que le père d'Harriet est un gentleman » (*R1*, p. 606) – « *That she is a gentleman's daughter, is undubitable to me* » (*E*, p. 60).

terrain moins dangereux »[157]), à le faire redevenir sien ; Emma veut sortir du modèle que Knightley lui impose de suivre. On voit là toute la tension entre une parole masculine qui veut reprendre son rôle traditionnel et la résistance de son homologue féminin : les idées brassées sont non seulement inconciliables, mais aussi les modes de discours, la perception que les deux interlocuteurs ont de l'échange.

La troisième et dernière partie de l'échange consiste en une fuite d'Emma vers une revendication que l'on pourrait qualifier de féministe, ce qui confirme que la volonté de s'extraire d'un schéma de dialogue déterminé est directement référée à une remise en question des rapports entre sexes. Après avoir amorcé une défense de son amie, Emma élargit son propos à l'ensemble des femmes et ne parle plus que comme représentante de son sexe, Harriet étant réduite à une fonction de béquille de la réflexion. Emma ne réfléchit pas selon les critères admis par la société mais en invente de nouveaux, ce qui révèle le caractère choquant de son discours qui n'est soutenu par aucun précédent. Mais en explorant de nouvelles voies, Emma ne fait que mettre au jour sa maladresse, contrainte qu'elle est de ne s'appuyer que sur une parole axée sur le « je » et sur les bornes de sa perception ; elle reste prisonnière de ce moi qui revient dans toutes ses répliques, pierre de touche de son argumentaire. La conversation s'achève à la fois sur une destitution de Knightley de sa position normative et régulatrice, sur un échec d'Emma à faire éclore une vérité indiscutable, et sur l'irréductibilité des oppositions, corollaire de la fuite du sens : l'accomplissement d'un échange n'est pas une résolution, il est reconduction de l'ambiguïté, inaboutissement d'une signification tiraillée entre les inverses et vouée à l'ambivalence.

Le roman de Louise d'Épinay est, lui, construit autour de la notion d'inaboutissement et sur cette représentation de la conversation comme lieu de l'obscurité et non de la révélation : l'échange enténèbre, il n'illumine pas. L'épisode Formeuse ne s'achève pas sur une résolution finale précisément en raison de l'ombre que répandent sur lui les conversations entre les amants : celles-ci n'éclairent pas les rôles des protagonistes, elles créent une opacité qui dérobe la compréhension, aussi bien dans leur forme que dans leur contenu. Cette évolution parcourt toute la relation entre les personnages, Émilie ayant la première l'intuition que leurs échanges les prédisposent au malentendu voire créent eux-mêmes une distance irrémédiable : elle s'« alarme » tout d'abord de la « gêne », du « détachement »[158] qu'elle croit lire dans les lettres de son amant, puis se plaint du « ton » et des « systèmes généraux »

---

[157] *R1*, p. 607 ; *E*, p. 61 : « *she chose rather to take up her own line of the subject again* ».
[158] *Montbrillant*, p. 677.

qui transparaissent dans ses propos et a le pressentiment d'une fracture à venir[159]. Les personnages ne parviennent pas à une entente mutuelle, se figent dans leur isolement, se privent d'un accès l'un à l'autre, comme le met en évidence leur dernier entretien, acte de renonciation réciproque où chacun abdique la possession de l'autre et se retranche dans la solitude. Ce double abandon cependant n'est pas seulement un sacrifice, il est nécessité par une incompatibilité qui ressort dans la relation d'élocution et d'écoute. À Formeuse qui lui reproche la « dureté et la sécheresse » de sa lettre, puis qui avoue sa perplexité devant un ton où il croit « retrouver quelques marques de compassion »[160], Émilie oppose une fin de non-recevoir : « Je vous ai déjà dit, mon ami, que ce langage m'offense et que je ne puis, ni ne veux, l'entendre… »[161], dit-elle sans pitié, paraphant l'incommunicabilité qui sépare les deux êtres. Ceux-ci découvrent et affirment ici leur surdité l'un à l'autre et l'absence de coïncidence entre leurs langages ; ils sont ainsi forcés à une séparation qui ne résout pas le conflit amoureux qui les oppose, et que la fin du roman met en évidence, Formeuse n'apparaissant plus qu'hors-champ, dans un rôle indéfinissable qui laisse sa relation avec Émilie dans l'inachevé et le flou. Plus généralement, le débat intellectuel est présenté lui aussi comme l'endroit où la pensée se disperse et échoue à la réunion : exemple de dialogue philosophique contradictoire certes, où l'influence des Lumières se fait sentir, mais également symptôme de l'échec du dialogue conduit à fragmenter la réalité plutôt qu'à l'englober dans un sens satisfaisant. La tendance de l'échange à être aporétique est particulièrement violente chez Madame d'Épinay, comme le soulignent les entretiens avec René[162] ou ceux avec Dulaurier[163]. La conversation est même vue comme le lieu où la réalité perd sa consistance et où les certitudes sont dissoutes : un mouvement revient souvent dans le roman, celui qui fait passer un individu de la confiance en une idée ou en une résolution à l'hésitation voire au désarroi, par l'effet d'une discussion qui lui fait voir un point de vue opposé au sien[164] : cet obscurcissement témoigne de la désagrégation de la signification qui naît de la confrontation

---

[159] *Montbrillant*., p. 782.
[160] *Ibid*., p. 1012.
[161] *Ibid*., p. 1013.
[162] Ainsi de celui qui tourne autour du conte de René (*Ibid*., p. 869-874) et où les deux amis s'affrontent sur la religion, sur la nécessité ou l'inutilité des « inconséquences » humaines dans l'apport qu'elles fournissent à la vertu, et sur la récompense divine de la bonté. Émilie conclut par un constat de désaccord qui ne résout rien : « Tout cela ne me paraît pas trop vrai ».
[163] *Ibid*., p. 851-861 : c'est la question de l'athéisme qui suscite ici la controverse et s'achève sur le maintien des positions respectives irréconciliables, Émilie refusant de saborder une foi que moque son contradicteur.
[164] Desbarres est l'exemple-type du contradicteur qui fait vaciller les idées d'Émilie (*Ibid*., p. 747-751 : l'assurance de l'héroïne s'étiole sous les coups de boutoir de son interlocuteur).

entre les sexes par l'intermédiaire du dialogue. Le roman est privé d'une vérité dont il était la courroie de transmission et est voué à l'impasse.

Dès lors, les idées subissent un brassage qui proscrit leur pérennité : chez Austen, les valeurs ne sont pas reconductibles d'un ouvrage à l'autre, et, chez Madame d'Épinay, la quête existentielle et philosophique d'Émilie, confrontée à un monde qui se dérobe et d'où nulle loi ne ressort avec limpidité, ne connaît aucun aboutissement. L'absence de prise de la femme sur le discours et la destitution du mâle de sa fonction de créateur de normes ont pour corollaire une impuissance absolue sur la détention de la vérité et une fuite de celle-ci hors de la scène romanesque, ce qui met en péril la fondation d'un sens : celui-ci n'est plus du domaine de l'homme qui en était à la fois le producteur et celui qui le perpétuait, et il échappe à la main féminine prise au piège de son inexpérience locutoire. La mainmise sur l'échange est une mainmise sur les idées, et celles-ci invariablement se dérobent aux mains des femmes, même si certaines s'imaginent en avoir le monopole – ainsi Mary Crawford qui a souvent la préséance dans une conversation, mais dont la défaite des idées qu'elle prétend promouvoir depuis son entrée en scène est exposée à la fin du roman par l'expulsion du personnage et la condamnation de sa liberté de ton par un Mansfield Park rendu à l'ordre. Le pouvoir sur le discours est un pouvoir sur le sens, et celui-ci, s'il n'est plus exclusivement masculin, n'est pas davantage spécifiquement féminin. Peut-on lire là l'une des raisons du relativisme dont on a taxé Austen, dont les opinions échappent sans cesse à l'analyse ?

4. Vers une réponse féminine

C'est à une déconnexion par rapport aux codes discursifs habituels que le lecteur assiste. Les deux femmes de lettres abandonnent la technique de l'imitation en ce que leurs personnages ne reconduisent plus des schémas prédéfinis. Ou plutôt, elles interrogent les sous-entendus de la rhétorique du roman de l'immuable en en traquant le revers : la vision de la parole masculine comme énigme de la production du savoir se retourne pour ne plus laisser persister que la dimension du secret ; le discours des hommes n'est plus assimilé à la délivrance d'une vérité jusque-là dissimulée et inaccessible, il devient arcane trompeur survivant grâce au halo de mystère qui le nimbe et qui ne recouvre qu'imposture et subterfuge. De même, son caractère universel donc asexué recouvre en réalité la perpétuation d'un pouvoir uniquement mâle ; la prétendue impersonnalité camoufle une indéniable incarnation. C'est dans ce basculement des certitudes préconçues que réside la dynamique des romans de nos auteures. La réplique des personnages masculins à cette déchéance de leur

parole est uniforme : ils laissent le champ libre à la parole féminine, l'encouragent voire la contraignent à l'émission, et procèdent par saillies ou infiltration intermittente, préservant de ce fait leur propre inaccessibilité. Cependant, les femmes ne se laissent pas si aisément bafouer et le récit est témoin de ce refus des privations et des sacrifices qui en a fait des jouets et des victimes.

Northanger Abbey est *a priori* à l'antithèse de ce processus : à maintes reprises, le roman réaffirme la préséance du mâle sur la parole et sa connaissance parfaite des usages discursifs, sa supériorité sur la maladresse et l'ignorance féminines. Tilney n'a de cesse de reprendre Catherine sur ses erreurs et imprécisions, comprend avant sa sœur les quiproquos dus au mésusage de certains termes par l'héroïne – ainsi de « *shocking* » (« affreux ») et « *dreadful* » (« abominable »)[165] appliqués à un roman, alors que leur virulence et leurs connotations mortifères suggèrent une allusion à l'impétuosité d'une révolte sociale. De même, Tilney apparaît comme un maître dans le maniement de la langue, dont il analyse en acte les nuances et la variété des emplois, caricaturant le langage mondain, celui du roman sentimental[166], ou les féeries stylistiques du roman gothique[167]. Pourtant, cette œuvre n'est pas dépourvue de la tendance frondeuse que l'on a soulevée, même si c'est encore de manière indirecte : Catherine refuse de voir son discours enfermé dans la perception réductrice qu'en a un certain nombre de personnes, fondée sur une assimilation de ses paroles avec les stéréotypes attendus d'une héroïne sentimentale : c'est la scène déjà citée où Isabella tente de lui faire admettre que sa conversation avec John constituait une mutuelle déclaration d'amour et un engagement réciproque, et où Catherine maintient un démenti complet[168]. Alors qu'Isabella raisonne sur le postulat selon lequel c'est à l'homme, en l'occurrence à son frère, de déterminer le sens d'un propos en vertu de son regard surplombant et de son emprise sur la parole, Catherine défend son droit à la création d'un discours libéré de ce carcan normatif et dont la signification ne dépend que de son émettrice. Thorpe interprète le discours de Catherine en relation avec les clichés du roman sentimental où les sentiments ne se disent que de manière médiate ; Catherine revendique une expression délivrée de tels référents et assise sur les seules intentions de la locutrice.

Il n'en reste pas moins que la manière dont les femmes prennent pied dans la conversation est handicapée par son principe même : marquer l'échange de son empreinte, y venir contester la domination de l'autre sexe, c'est s'exposer dans sa vulnérabilité et se mettre

---

[165] *NA*, p. 102-103 ; *R2*, p. 94.
[166] Cf. pour ces deux premiers types le chapitre 3 du volume I (*R2*, p. 21-25 ; *NA*, p. 14-19).
[167] C'est le fameux discours-pastiche du roman noir (*R2*, p. 129-131 ; *NA*, p. 147-150).
[168] *R2*, p. 117-119 ; *NA*, p. 133-136.

à la merci de l'expérience de son interlocuteur. Dès lors, quelle voie choisir qui protège le moi tout en lui permettant d'échapper au silence ?

Il faut dépasser la dualité qui oppose la victoire à l'échec, dimension qui n'intéresse les deux auteures qu'autant qu'elle leur permet de mettre en avant la perversion de la suprématie masculine. Cette bipolarisation est d'autant plus simplificatrice que les ouvrages considérés ne proposent pas une évolution linéaire : la maîtrise de la parole ne donne pas lieu à une progression par stades qui aboutirait à la déchéance du discours masculin et à l'échec du discours féminin. Il est au contraire intéressant de voir que les deux œuvres sont bâties sur une alternance irrégulière entre phases d'exaltation et d'abattement, chacune correspondant à une modification dans la prise en main de l'élocution. La voix d'Émilie est ainsi partagée entre des périodes où la parole se développe dans le contentement d'elle-même et des phases où sa saisie devient évanescente voire évolue vers la dissolution. La plupart du temps adoptant l'objectivité du compte rendu où la description fidèle de la réalité communique à la locutrice une aisance locutoire, la voix subit des revers et des chutes où se lisent ses fêlures intérieures constamment susceptibles de revenir à la surface : qu'on se reporte au fragment de journal où la narratrice proclame la faiblesse de son âme accablée par la contingence du quotidien et inapte à transmettre une quelconque « réflexion » à l'écrit ; Émilie s'y accuse de ne savoir « se mettre au-dessus »[169] des tourments ordinaires et y reconnaît son inaptitude à produire une écriture où s'exprime une pensée pertinente ; dans d'autres passages, la voix de la narratrice se laisse envahir par l'incohérence et s'égare dans une écriture d'où toute maîtrise disparaît[170]. Les héroïnes austeniennes souffrent des mêmes intermittences : contrairement aux romans de l'immuable, les fictions de Jane Austen ne retracent pas la réforme d'une jeune femme amenée à prendre subitement conscience de ses erreurs ; la remise en cause de soi, si elle a lieu, s'effectue au travers de revers suivis de rétablissements, d'humiliations suivies de convalescences, d'accablements suivis de remises sur pied, comme c'est le cas pour Emma dont le discours subit des échecs patents avant de se redresser et de récupérer un aplomb jamais définitivement perdu, ou pour Elizabeth qui alterne les phases de confiance et de déception discursives. Les deux auteures ne proposent pas une vision progressive d'un discours féminin évoluant dans une diachronie rigoureuse, elles mettent en scène un moment indécis où la parole se construit tout en risquant sans cesse la ruine.

Si la discussion est le lieu d'un combat remporté par le sexe fort, elle est en effet avant tout une passerelle vers une élaboration régénérée de la parole. C'est cette vision de la

---

[169] *Montbrillant*, p. 526 pour toutes ces citations.
[170] *Ibid.*, p. 311, entre autres exemples.

conversation comme échafaudage d'une expression personnelle qui est privilégiée. Or, c'est là que les deux femmes de lettres logent le cœur du malaise qui touchent les femmes, en ce que les entraves qu'elles rencontrent sont moins le fait de l'adresse masculine que d'une paralysie venue d'elles-mêmes.

Conclusion

L'espace de la discussion s'ouvre largement avec Austen et Madame d'Épinay. Les femmes ne sont plus contraintes de répondre par l'acquiescement aux injonctions masculines ; elles ne doivent plus recourir exclusivement à un langage naïf qui les transforme en dociles exécutantes des directives des hommes. Elles sont susceptibles de prendre l'initiative de la discussion et même d'enclencher des querelles allant parfois jusqu'au conflit ouvert. Mais surtout, elles sont débarrassées de la crainte qui naissait de l'aura d'une parole masculine nantie de siècles de domination et sanctuarisées dans des figures récurrentes repérables dans le roman de l'immuable.

La contestation, surtout, s'organise. Il ne s'agit pas de virulentes attaques comme on en trouve chez Wollstonecraft et Riccoboni. Là encore, Austen et Madame d'Épinay retournent aux sources de la rhétorique et procèdent en deux temps. Tout d'abord, il faut donner à la parole féminine un sens – non pas une signification finale, mais une direction : pour se déprendre de l'usurpation masculine, il faut doter le discours des femmes d'un mouvement qui lui soit propre, bref il faut lui conférer le pouvoir de créer ses axes, voire d'influencer l'axe d'autres discours. Mener une discussion, en déplacer le centre d'intérêt pour la faire bifurquer sur d'autres voies, ces qualités sont recherchées dans les œuvres que nous considérons. La parole féminine n'y est plus seulement réplique, elle est aussi impulsion. Sans aller jusqu'à prétendre qu'elle est performative, on peut y voir le frémissement d'une parole agissante, dotée d'un pouvoir sur le monde, même si celui-ci est, pour l'heure, infime.

Dans un deuxième temps, la parole masculine est dépouillée de son infaillibilité indue. Les hommes savent user habilement du discours, mais les écrivaines révèlent les passages en force qui entachent celui-ci : détournements de la parole féminine, successions de pièges tendus à la locutrice, plus simplement orgueil mâle que dévoile une parole trop sûre et trop fière d'elle-même, toutes ces stratégies sont dévoilées et dénoncées par les deux auteures. Tout est donc prêt pour une redistribution des rôles, pour un renouvellement du regard porté sur l'affrontement discursif entre hommes et femmes.

Un troisième temps devrait étudier les tournures que la parole féminine peut adopter pour concurrencer son homologue masculine. Parvient-elle à faire douter cette dernière de sa prééminence ? Ou va-t-elle au devant d'une nouvelle désillusion ?

CHAPITRE III. Les déceptions du gynécée et l'expression du contournement

Introduction

Avant de se pencher sur les modalités d'une conquête de l'espace discursif par les femmes, il faut se poser la question de la manière dont celles-ci apparaissent dans les romans de Madame d'Épinay et d'Austen. Il serait trop rapide d'examiner immédiatement les réponses féminines à l'autorité masculine, sans avoir étudié les figurations de la femme dans les romans des deux écrivaines. S'il faut remonter à l'origine de la prise de parole, il faut aussi remonter aux origines de la représentation de soi, puisque l'une détermine l'autre et que les deux questions sont inextricablement liées.

Le roman de l'immuable a légué une panoplie de représentations figées dont les femmes de lettres se sont difficilement extirpées : héroïnes, confidentes, rivales, mères dévoratrices ou absentes, autant d'illustrations d'une pétrification avec laquelle nos deux auteures doivent composer. Même si elles ne les acceptent pas benoîtement, elles ne peuvent agir comme si elles n'existaient pas. Assiste-t-on au même travail qu'à celui qui avait présidé la déstructuration du genre sentimental ? L'évocation des femmes subit-elle le même mouvement d'examen et de recomposition que le roman ?

C'est seulement une fois cette question résolue que nous pourrons nous pencher sur les méthodes employées pour affronter la parole masculine sur son propre terrain : ce n'est qu'une fois résolue la question de la figuration des femmes que peut se poser celle de la figuration du discours, puisque tout est affaire d'origine et que ce n'est qu'une fois mise à nu l'origine de la façon dont les femmes apparaissent dans le récit que peut être posé le problème de l'admissibilité de leur discours. Et quand bien même les femmes seraient dépeintes d'une manière renouvelée par Austen et Madame d'Épinay, les discours qu'elles émettraient seraient-ils mécaniquement renouvelés eux aussi ?

1. La société féminine : des représentations codifiées

Contrairement au discours masculin, produit d'une parole qui se veut universellement valable donc asexuée, le discours féminin ne se détache jamais de la référence à son émettrice

et à la catégorie de l'humanité à laquelle elle renvoie. Jusqu'ici, nulle différence avec le reste de la littérature des femmes, dans laquelle la conscience du sexe est aiguë, qu'elle renvoie à une subordination assumée ou à un élan émancipateur. Or, on peut se demander si Austen et Madame d'Épinay n'ont pas l'intuition d'une nécessité de dépersonnalisation de la parole : l'affrontement avec le principe masculin conduisant systématiquement à la défaite, ne faut-il pas songer à une remise en perspective de l'élocution, qui en fasse non pas le véhicule d'une sexualisation, mais l'expression d'une conscience dépouillée du handicap que constitue le retour obligé à l'être sensible origine de la voix ? C'est cette question qui doit guider désormais la réflexion, car, grâce à elle, il est possible de ne jamais perdre de vue le caractère insaisissable de l'écriture de la femme telle que la conçoivent nos deux auteurs : ni chantres d'une écriture identitaire qui revendiquerait hautement une spécificité littéraire féminine, ni partisanes d'un oubli de toute préoccupation ayant un rapport avec le sexe, les deux écrivaines traquent un état de stase à mi-chemin entre ces deux extrêmes, qui apparaît bien souvent comme une utopie mais éclaire de nombreux domaines des œuvres en rapport avec l'établissement d'un point de vue interne toujours fuyant.

Les conversations d'homme à femme ne sont pas les plus fréquentes, du moins chez Austen : la société intra-féminine est une composante majeure de ces romans, ce qui ne constitue en rien une nouveauté, la relation entre héroïne et confidente étant une donnée incontournable du roman sentimental. Mais, outre que cette relation n'est plus la seule dans les ouvrages considérés, elle se voit particulièrement attaquée voire pervertie, et sa signification s'en trouve profondément altérée. En outre, les femmes entre elles se voient attribuer une représentation toute différente de celle qui prévalait jusqu'alors.

a. Figures rigidifiées du couple

Le roman sentimental accorde une grande importance à la société féminine, pour autant, il la destitue de toute efficacité : elle n'est qu'un motif adjacent, non un principe moteur de la diégèse[1]. Le plus souvent, elle se réduit d'ailleurs à une commodité : la confidente remplit la fonction de réceptacle des émois de l'héroïne et fournit un cadre pour l'éclaircissement d'éléments encore flous, qu'ils concernent le cœur du personnage principal,

[1] Pas même dans *Histoire de deux jeunes amies* (M-J. Riccoboni, *Œuvres complètes, tome III, op. cit.*), au titre trompeur puisque le roman n'accorde aucune place particulière ni stratégique à l'amitié ; il s'agit d'une classique histoire d'amours contrariées où l'amie est en réalité une simple adjuvante.

ses motivations, ou les obstacles qu'il rencontre[2]. La confidente est liée à la stase, aux moments où le récit s'immobilise pour offrir une meilleure intelligibilité de lui-même. Elle est donc l'antithèse d'une force motrice, et avec elle c'est le rapport féminin en son entier qui se recroqueville dans la passivité ; le duo de l'héroïne et de la confidente est un couple de l'après-coup, une mesure de l'action et non un principe de mouvement. Les exemples sont innombrables[3], mais on peut déjà remarquer qu'Austen et Madame d'Épinay n'abandonnent pas entièrement cet aspect, comme en témoignent les entretiens entre Jane et Elizabeth dans *Pride and Prejudice*[4], entre Anne et Lady Russell dans *Persuasion*[5], entre Émilie et Madame de Sally dans *Histoire de Madame de Montbrillant*[6]. Portrait d'une relation essentielle mais sans aucune prise sur une réalité qu'elle ne fait que réfléchir, l'amitié féminine est déconnectée de la progression événementielle, dont elle ne fait partie que transversalement. On pourrait même dire qu'elle est un substitut du monologue intérieur et que le roman sentimental ne la cultive qu'autant qu'elle s'insère dans le processus de transmission qui lui est si essentiel : il s'agit là encore d'inculquer à un tiers une vérité, de le mettre face à une situation dont toute zone d'ombre se voit éclairée ; la confidente agit en reflet du lecteur, recueillant des informations qu'elle accepte sans discuter, se pénétrant de tous les aspects d'une histoire transcrite dans son intégralité. Le réel ne doit souffrir d'aucune obscurité ; ce projet du roman sentimental est réaffirmé dans le personnage de l'amie, laquelle peut tout aussi bien laisser la place à la seule conscience d'une héroïne se parlant à elle-même : Miss Jenny, dans le roman de Riccoboni, s'adresse à elle-même avant de s'adresser à sa compagne, dont l'identité n'est connue qu'avec un immense retard, qui demeure entièrement étrangère à la narration, et dont le seul projet mentionné susceptible d'influer sur le cours des événements est réduit à néant par une héroïne soucieuse d'agir par elle-même ; et il a déjà été traité de l'ambiguïté du journal d'Émilie, tantôt tourné vers un lecteur, tantôt gardé dans le secret de l'intimité. Et que dire de la nouvelle « Le portrait » issue de *Les Françaises* d'Adélaïde Dufrénoy[7], où l'absorption de l'amie par l'héroïne va jusqu'à une substitution presque magique, la confidente endossant auprès de l'époux le rôle de sa compagne morte dont le

---

[2] « À son amie l'héroïne raconte tout ce qu'elle éprouve, lui confie jusqu'aux impressions et aux sentiments à peine avoués de son âme. » (Madeleine Blondel, *Images de la femme dans le roman anglais de 1740 à 1771*, Paris, Honoré Champion, 1976, p. 238).

[3] Le plus bel exemple en est peut-être *Histoire de Miss Jenny* de Marie-Jeanne Riccoboni, tout entier constitué d'une lettre de l'héroïne à sa confidente afin de lui conter une histoire déjà advenue et inaltérable : la communication intra-féminine est au cœur du récit, mais celui-ci s'est déjà intégralement écoulé avant même la première ligne.

[4] *R1*, p. 351 (*PP*, p. 80-81), p. 372-375 (*PP*, p. 111-115), p. 382-385 (*PP*, p. 126-131)…

[5] *R2*, p. 719-720 (*P*, p. 122-124).

[6] Cf. par exemple toute la correspondance entre les deux amies en *Montbrillant*, p. 107-134.

[7] Adélaïde Dufrénoy, *Les Françaises*, Paris, Eymery, 1818 (« Le portrait », p. 50-65).

fantôme bienveillant couronne la cérémonie nuptiale ? L'amie est alors pleinement le double docile de l'héroïne. En somme, l'amitié n'est qu'un motif pratique, qui plus est extrêmement typifié, la confidente apparaissant la plupart du temps comme la voix de la raison face à une héroïne dont l'implication diégétique assourdit l'entendement : retour à la lucidité après les tourments d'une existence agitée, les retrouvailles avec l'amie donnent la leçon de ce qui vient d'advenir, ajoutent au romanesque une rigueur intellectuelle quasi scientifique[8].

Autre couple empreint de rigidité, celui qui unit l'héroïne à sa rivale, et que, une fois de plus, Austen et Madame d'Épinay emploient à l'occasion : Elinor se heurte à Lucy Steele, Elizabeth à Miss Bingley, Fanny à Mary, Émilie à la Darcy[9]. Certes, cette relation participe à la dynamique romanesque en ce qu'elle fournit au personnage principal un double nuisible contre lequel elle doit agir et en fonction duquel elle se définit : les deux femmes sont des antithèses, les qualités de l'une faisant ressortir par ricochet les défauts de l'autre, les intentions de la première contrecarrant les projets de la seconde. Reflets inversés, ces protagonistes fournissent à l'œuvre un cadre notionnel pratique : ils mettent en balance les divers éléments du tableau moral offert par la diégèse et enclosent celle-ci dans un système de valeurs adverses hors duquel le regard ne peut s'étendre ; en cela, ils participent de la claustration propre aux romans de l'immuable qui encastrent la pensée et l'empêchent de s'épanouir dans des zones adjacentes. Amélie et miss Matheus, dans le roman de Riccoboni, représentent deux manières opposées de traiter le devoir : l'une privilégie une éthique personnelle qui met au premier plan la satisfaction sensuelle et réduit la revendication féministe au culte égocentrique de la chair, l'autre voit dans le respect de la vertu le moyen de l'épanouissement intérieur et de l'apothéose de soi – cette opposition s'incarne dans une série d'exemples, Amélie professant son amour des traités de morale alors que miss Matheus loue le style romanesque qu'elle retranscrit dans ses propos fleuris et graveleux. Même distinction entre Camilla et Indiana un temps rivales dans le cœur du héros de *Camilla*. Là encore, la relation intra-féminine est soumise aux exigences axiologiques du roman de l'immuable : l'humiliation de la rivale est impliquée dans le schéma conceptuel de l'ouvrage qui procède à une démonstration didactique et prouve la validité d'une conduite éthique donnée grâce à la

---

[8] P. Fauchery (*op. cit.*) parvient à la même conclusion : selon lui, le roman du XVIIIe met l'amitié entre femmes à l'honneur, comme première découverte importante de l'adolescence et comme occasion de faire surgir des contrastes (il cite le couple Clarissa-Anna Howe dans le roman de Richardson), mais dénie à cette relation toute portée dramatique. L'auteur assimile même la fonction de la confidente à celle du « chœur antique » (p. 171).

[9] D'ores et déjà cependant, remarquons que Mary et la Darcy sont des personnages qui récusent le simplisme de la taxinomie : l'une passe du statut d'alliée à celui d'antagoniste, tandis que l'autre hésite entre la rôle de rivale et celui d'héroïne.

défaite de celle qui l'élude ou la méprise. Exceptionnellement, les rivales professent une même éthique – ainsi dans le récit enchâssé à l'intérieur de *Lettres de Milord Rivers, à sir Charles Cardigan*[10] de Riccoboni, de *Eléonor d'Yvrée* de Catherine Bernard. En ce cas, la leçon n'en est que raffermie, les deux femmes redoublant dans leurs actes et leurs pensées la ligne éthique prônée par l'auteur et lui conférant une aura surnaturelle par leur propension sacrificielle – le récit inclus dans *Lettres de Milord Rivers* s'achève par un double renoncement à l'aimé. L'instance contestatrice qu'est la rivale débauchée est alors expulsée de la scène romanesque.

La troisième relation codifiée que l'on peut relever est la relation d'enseignement : une femme est promue éducatrice d'une autre et participe à sa formation. Unilatérale, la communication se restreint à la délivrance d'un savoir et à son absorption par la partie muette[11]. Edgeworth est le chef de file de cette tendance qui dans *Helen* occupe toute la première partie du roman, mais on retrouve semblable pratique dans *Histoire de Christine de Suabe et de Sigefroid, comte de Surgen*, *Inès de Castro*, ou encore *Camilla*. Une fois de plus, la relation sert les fins didactiques du roman en mettant en perspective le parcours de l'héroïne avec une conscience organisatrice qui en donne le sens simultanément à son avènement, voire antérieurement à lui – l'enseignement prend la forme soit d'un jugement sur une action passée, soit d'une mise en garde concernant un événement à venir. La femme professeur fonctionne ici comme un double de la parole masculine pourvoyeuse de règles et édificatrice de préceptes – dans *Belinda*, la relation est même ternaire, l'héroïne recevant les leçons d'une femme elle-même précédemment éduquée par son époux, celui-ci devenant alors l'origine absolue de la loi morale propagée par le récit. Ce qui compte dans le portrait de ce rapport est la mise en lumière d'une lignée qui assure la continuité de la clause éthique : Christine de Suabe éduquée par son amie s'agrège au jardin édénique que celle-ci a bâti et participe à l'édification d'une communauté réunie sous un même idéal, adjoint au couple primordial la possibilité d'un prolongement dynastique, bref assure la pérennisation de la pureté morale de ce nouveau Paradis ; Camilla éduquée par sa mère peut quitter l'enfance et endosser le rôle d'épouse, perpétuant une chaîne séculaire enracinée dans le respect de la loi. L'aspect schématique d'une telle relation est visible dans le canevas narratif dans lequel elle

---

[10] M. J. Riccoboni, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome IV.

[11] Deborah Kaplan (*Jane Austen among Women*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 142) relie ce couple à la frénésie didactique de la littérature des femmes de l'époque : « *Prescribed by the ideology of domesticity, these friendships also give eighteenth-century novelists a context for articulating precepts of domestic femininity.* » (« Prescrites par l'idéologie de la domesticité, ces amitiés procurent aussi aux romanciers du XVIIIe siècle un cadre où articuler les préceptes de la féminité domestique. »).

est englobée, l'éducatrice puisant le contenu de son discours dans les épreuves que son élève rencontre, autant d'entraves à une perception immédiatement limpide du chemin à suivre. Tandis que l'une des deux femmes reste extérieure à la diégèse, l'autre y est irrémédiablement enracinée ; l'éducatrice est un œil, non un corps, elle s'immerge dans la contemplation, mais, contrairement à l'amie qui demeure coquille vide et impuissante, elle renvoie à un univers de notions morales grâce auquel elle met en perspective le parcours de sa pupille et lui donne une assise conceptuelle, de même qu'elle contribue à le réorienter. Si sa présence a une influence sur le cours de la narration, la relation entre les deux femmes demeure, elle, inchangée tout au long du récit : la transmission ne s'inverse ni ne s'altère.

Un dernier ensemble réunit persécutrice et souffre-douleur : fleuron du roman gothique (Madame Montoni et Emily dans *The Mysteries of Udolpho* par exemple), ce groupe reproduit avec quelques variations le couple primordial de Pamela et Mrs. Jewkes dans le roman de Richardson. Dans cet assemblage, les discours se résument le plus souvent à une série d'injonctions auxquelles répondent une soumission apparente qui s'incarne dans le silence. Mrs. Norris et Fanny, dans *Mansfield Park*, sont héritières de cette relation de tortionnaire à martyr, d'une parole tyrannique à un mutisme respectueux qui préserve l'intégrité du moi.

Enfin, on peut distinguer une catégorie susceptible de participer de l'un des ensembles précédents, et que l'on peut qualifier de catégorie du contraste : un couple de femmes s'oppose sur un sujet ou sur un thème essentiel. Ce type a été largement employé par le roman didactique, et l'on en trouve un vestige dans *Sense and Sensibility*[12].

b. L'incommunicabilité entre femmes : pétrification et dilution de la communauté

Les relations entre femmes dans le roman de l'immuable subissent donc une pétrification qui leur dénie le statut de problème. Mary Wollstonecraft représente à ce sujet une faille dans la codification, en ce qu'elle a l'intuition d'une nouvelle voie sans parvenir à mettre celle-ci définitivement sur pied : la relation qui unit Ann et Mary dans *Mary, A Fiction*, montre l'échec d'une reformulation du lien amical féminin ; l'héroïne devient ici la confidente

---

[12] J. Todd, *The Sign of Angellica, op. cit.*, p. 233 : « *The two heroines demanded by the epistolary form and so imaginatively used by Richardson and Rousseau became schematised into contrasting girls whose different educations propelled them towards content or destruction.* » (« Les deux héroïnes requises par la forme épistolaire et auxquelles recoururent avec tant d'imagination Richardson et Rousseau prirent une apparence schématique sous la forme du contraste entre deux femmes que des éducations différentes ont conduites à la satisfaction ou à la destruction. »).

de son amie, et est montrée dans une perpétuelle frustration, née de son impossibilité à établir une intimité féconde susceptible d'unir deux âmes au lieu de faire de l'une le déversoir des pensées de l'autre ; l'aveuglement d'Ann, son égocentrisme tragique qui la fait sombrer dans une mélancolie mortifère, signent l'échec d'une rénovation du motif de la confidence. L'alliance entre deux esprits avorte, les deux êtres demeurent juxtaposés au lieu d'entrer en résonance l'un avec l'autre, et de ce fait ne peuvent devenir un principe moteur du récit. La tentative est plus aboutie dans *The Wrongs of Woman*, où Maria et Jemima donnent l'idée d'une nouvelle forme d'amitié féminine, capable de s'affranchir même de la tutelle de l'homme – dans les esquisses de la suite du roman, Jemima remplace l'amant défaillant. Dans cette œuvre, nul face-à-face manichéen entre une émettrice exclusive et une oreille attentive ; les deux femmes s'épaulent mutuellement dans l'interprétation de leurs existences. Wollstonecraft est néanmoins toujours sous la coupe du motif sentimental, en ce que les dialogues entre les deux amies s'apparentent à la juxtaposition d'autobiographies : chaque personnage livre son histoire à l'autre qui en tire un enseignement mais n'intervient pas dans la formation de la conscience de son vis-à-vis. S'il y a bien écoute réciproque, il n'y a que par bribes entraide dans la structuration du jugement. Les individualités demeurent renfermées dans la gangue de leur propre identité et ne se définissent pas par référence à l'autre. Si Wollstonecraft a le sentiment d'une déception au cœur de la représentation des femmes entre elles par le roman de l'immobile, elle ne surmonte pas la pesanteur des codes.

Au-delà de cette typification de la société féminine, tous les auteurs de l'immuable partagent une même façon de dépeindre la parole par laquelle s'expriment les éléments de cette communauté : en effet, le détachement par rapport aux enjeux diégétiques implique une vision du discours qui repose non pas sur l'élan, mais sur l'immobilisme, l'oubli du mouvement, corollaire de la catégorisation primordiale qui contraint à la stagnation. Les femmes, rendues à l'unité de leur sexe, ne font que reformuler les préceptes qui leur sont inculqués par les instances d'autorité sous l'ordre desquelles elles sont placées. La parole féminine, frappée d'atonie face à l'omnipotence d'une parole masculine seule divulgatrice du sens, s'incarne dans la figure de la récitation dès lors qu'elle est confrontée avec des voix semblables à la sienne. La production du sens lui étant récusée, elle s'enferme dans une rhétorique de la paraphrase.

La communication entre femmes est un faux dialogue au sens où celui-ci n'est pas jugé pour lui-même, mais à l'aune de sa correction par rapport à l'idéal masculin dont elle est censée être le pâle reflet. Ce n'est pas à un combat entre individualités que fait assister l'affrontement entre l'héroïne et sa rivale, mais à un jeu où seule compte l'obligation de

décalquer des discours masculins, et où la soumission à cette contrainte s'entrechoque avec le désir d'affranchissement par rapport à celle-ci : face à miss Matheus qui revendique le plaisir de parler en son nom et dans l'optique de servir la satisfaction de son propre moi, Amélie représente la bouche qui duplique les commandements édictés ; un narcissisme sourd aux désirs de l'interlocuteur percute une parole désincarnée, dont la valeur se situe dans la référence matricielle à laquelle elle renvoie, bref une parole dont l'émettrice ne participe pas à l'élaboration, qu'elle ne façonne pas avec ses propres ressources. Alors que face à son homologue masculin, la femme favorise la spontanéité, une parole anti-conceptuelle car confrontée au créateur même des concepts, face à ses semblables, elle opte pour un discours marqué par la médiation mâle, féru de notions à faire rayonner et à propager. Dans *Lettres de Milord Rivers*, les femmes s'écrivent en s'efforçant de dissiper la référence à elles-mêmes, en se protégeant sous une gaze locutoire qui voile l'individualité : l'une se réfugie derrière une suite de fonctions abstraites, se décrivant tour à tour sous les traits de « l'épouse prévenante » et de « l'indulgente amie », qui contraste avec la « femme *passionnée* », l'« *amoureuse folle*, plus *exaltée que tendre*, moins sensible que *romanesque* »[13] ; elle se place donc sous la protection de réseaux sémantiques mettant au premier plan la famille et les relations sociales, tandis que la vision de la femme égocentrique est liée à une exacerbation disproportionnée de la sensibilité elle-même issue des excès de l'héroïne telle que l'a promue la romance ; la rhétorique de l'éloge et la rhétorique de la dégradation entrent dans un jeu de réverbération, dans la plus pure tradition du style judiciaire propre au roman didactique. La correspondante, sans renier son droit à exprimer ses sentiments, prend cependant garde à se placer sous une nécessité qui la dépasse : ses actes sont expliqués comme la conséquence d'obligations extérieures et non comme des mouvements dictés par sa seule conscience, et l'ensemble de sa lettre superpose à la description des circonstances présentes des vérités générales sous la gouverne desquelles la conduite de l'épistolière est placée ; la missive se termine par une image patronnée par La Fontaine, la narratrice se comparant au héron de la fable, nouveau référent qui achève l'explication de la conduite tenue et le dépassement des motifs strictement personnels. Les excès d'une âme qui se livre sans altération sont bâillonnés et enfouis sous une inflation rhétorique dans laquelle l'individualité veut faire oublier toute singularité et rejoindre une démarche déjà conceptualisée.

On mesure toute la distance qui sépare la communication intra-féminine avec la conversation bisexuée, où la femme se voyait happée par la science discursive de son vis-à-vis

---

[13] *Ibid.*, p. 389.

et se livrait dans toute sa nudité à l'acuité perceptive de celui-ci. Les femmes entre elles goûtent au dédoublement (*doubleness*), au recouvrement de la personnalité réelle sous le voile de l'abstraction. Cette technique connaît sa plénitude dans l'affrontement entre rivales, où la dissimulation joue un rôle primordial : Austen et Madame d'Épinay recourent occasionnellement à ce schéma, ainsi entre Elinor et Lucy[14], entre Émilie et Madame de Versel[15]. Dans chacun de ces cas, les adversaires enfouissent leur engagement personnel sous des généralités ou produisent des contre-vérités afin d'amoindrir leur implication dans l'histoire. Le résultat en est de nouveau une médiatisation du discours, lequel ne sert plus comme révélateur de la personnalité, mais comme signe d'une autorité extérieure dont le caractère inviolable rejaillit sur l'interlocutrice.

Paradoxalement, la distance qui s'installe entre les femmes dans leurs entretiens n'est sans doute jamais aussi manifeste que dans le cadre de l'amitié : l'héroïne peut bien s'épancher auprès de sa confidente, elle ne connaîtra jamais que l'attelle d'une compassion généreuse. L'amie n'est jamais le ressort menant vers un approfondissement des pensées brassées par l'héroïne, elle ne constitue pas un encouragement au développement d'un discours autocentré, représentatif de la quintessence de l'individu. Souvent consolateur, volontiers moqueur, parfois hermétique, le discours amical accueille la parole, il ne constitue nullement un appel à l'introspection. L'identité est au contraire vue comme un spectre dangereux qu'il vaut mieux taire ou réduire au simplisme, à grands coups de catégories usées perpétuellement reconduites. Elle doit être répercussion de taxinomies antérieures, non jaillissement d'une âme à la découverte d'elle-même. Loin d'aider à définir l'essence d'une personnalité, l'amie est une incitation à retrouver l'identique dans le singulier ; elle est une instance assimilatrice. Helen, dans le roman éponyme d'Edgeworth, ne cesse d'exhorter Cecilia à rejoindre la communauté des épouses fidèles et sincères, elle ne se préoccupe nullement du dilemme de son amie, personnage romanesque atypique en ce que ses vertus classiques sont contredites par l'existence d'un premier amour dans sa vie, événement inconcevable dans le roman de l'immuable, ou caractéristique des débauchées ; dès lors, les hésitations, la presque folie de Cecilia, apparaissent tout autant comme une conséquence de sa lâcheté que comme le produit d'une âme à qui l'on déconseille l'examen de conscience pour l'enchaîner à une question abstraite de respect des normes sociales et littéraires : elle est chargée d'appliquer un programme générique, au mépris des attributs distinctifs de son moi. L'héroïne de *Mary, A Fiction* éprouve les mêmes tourments, le besoin de livrer les replis de

---

[14] *SS*, I, 22, p. 121-129 (*R1*, p. 102-109) ; *SS*, II, 2, p. 140-146 (*R1*, p. 115-121).
[15] *Montbrillant*, p. 806-814.

son esprit à une amie se heurtant au mur d'incompréhension que représente Ann, entièrement dévolue aux stéréotypes de la femme abandonnée dont la destinée invariable est de dépérir de langueur.

La relation censée apporter l'épanouissement à une conscience par la création d'un écho s'avère être un nouveau rempart dressé contre la constitution d'une identité individuelle. Les images de la schizophrénie et de l'enfermement sont à ce sujet particulièrement associées au motif de l'amitié, comme le montre le récit enchâssé de *Lettres de Milord Rivers* où la preuve la plus haute de l'amitié consiste dans le sacrifice de soi et la claustration à l'intérieur d'un couvent, comme le montrent plus généralement les scènes de dialogue entre femmes, dont un motif constant est celui de la chambre, c'est-à-dire du lieu en marge de la société, exclu de la scène du monde, obligé de se lover sur lui-même plutôt que de se diffuser à l'extérieur. Certes, ces lieux retirés semblent propices au déploiement d'une pensée libre de toute entrave, mais précisément l'on vient de voir que cette évasion est illusoire et s'achève sur un reflux.

Ce que dépeint le roman de l'immobilité, c'est l'incommunicabilité entre les êtres féminins, l'inaptitude de ces femmes à fonder une imagerie affranchie des cadres normatifs préexistants. L'amie ne constitue pas le miroir de soi-même, elle ne permet pas d'enrichir la perception de l'identité, car elle apparaît sous l'emprise d'un réseau référentiel où se dilue la pensée. Ce qui s'exprime dans la communication entre femmes est moins soi-même qu'une idée empruntée de l'être féminin. La relation ne sait se dispenser d'un biais qui s'interpose dans le cours de l'échange et qui par sa médiatisation en grève la spontanéité – on en revient ainsi à la vision d'une parole affectée, du moins travaillée, qui gît au cœur de l'entretien entre femmes et en forge la duplicité[16].

La parole féminine est toujours marquée par le besoin d'une projection hors de soi, la nécessité de rejoindre une autre réalité que soi-même, d'être autre. Elle est jaillissement vers l'altérité, rupture du lien censé unir le discours et la conscience qui le produit : imitation du discours masculin dans la confrontation avec l'autre sexe, recouvrement de soi par une enveloppe trompeuse dans l'entretien intra-féminin, la parole des femmes s'apparente à une dilution plus qu'à l'affirmation d'une individualité à la face du monde. Le questionnement sur l'identité véhiculée par la parole est absent.

---

[16] Beaucoup plus que la conversation bisexuée, l'échange intra-féminin a tendance à être insincère. L'affrontement est souvent dissimulé par une parole vernie de politesse où les interlocutrices dissimulent la réalité de leur moi. Ce caractère ne provient pas du naturel trompeur de la femme, il résulte de la nécessité où celle-ci se trouve de découpler parole apparente et expression de l'identité.

2. Détournement des codifications

Or, on l'a vu, un changement se produit avec Austen et Madame d'Épinay : la conception de la parole est nantie d'une interrogation préalable touchant la relation entre discours et émettrice. Cette problématique atteint toute son acuité dans l'échange entre femmes, car la locutrice est mise en présence d'une conscience affectée par l'autocensure, limite qu'il s'agit de dépasser mais qui s'avère peut-être indéracinable.

La place cruciale de l'amitié chez Austen se vérifie dans la valorisation dont la conversation, l'*intercourse*, fait l'objet : la méfiance envers la rencontre soudaine telle celle qui réunit Marianne et Willoughby, la vision méliorative qui touche le couple Gardiner dans *Pride and Prejudice*, issu d'un attachement réfléchi, en contraste avec le couple Bennet dont le mariage est le produit d'une erreur de jeunesse, tous ces indices amènent à penser que pour l'écrivaine, c'est l'amitié qui est à interroger, comme moment pendant lequel la connaissance, des autres comme de soi, progresse, alors que l'amour n'est qu'une conclusion. L'amitié est l'occasion pour la conscience de s'interroger sur sa relation à l'autre, tandis que l'amour est une clôture. De même, chez Madame d'Épinay, l'amitié est extrêmement proche de l'amour, et ce dernier est souvent vu comme une folie (comme le montre le mariage d'Émilie), une passade (dans le cas de Formeuse par exemple), ou une convention de surface (ainsi du ménage de Sally), alors que l'amitié engage l'intégrité de l'être et lui impose des devoirs essentiels.

a. La fluctuation des rôles

Les romans considérés remettent tous en question les stéréotypes de la société féminine tels que le roman de l'immuable les a figés. Or, ce qui chute avec cette abolition du cliché, c'est le centralisme qu'il avait instauré autour de la personne de l'héroïne : c'était par rapport à elle que prenaient corps les relations entre femmes, les protagonistes tirant leur fonction des rapports qu'ils entretenaient avec ce personnage-clef (que ce soit celle de rivale, de confidente, d'éducatrice, ou d'antagoniste), et les idées qu'ils défendaient se voyant analysées et jugées en fonction de la distance à laquelle elles se situaient par rapport à celles qu'incarnait l'héroïne. Le mouvement opéré par nos deux écrivaines destitue l'héroïne de son rôle fédérateur et de sa capacité définitionnelle ; c'est là l'apport fondamental qu'elles fournissent dans la qualification de la société féminine telle que le roman la donne à voir. Ce

n'est plus l'héroïne qui confère leur sens à ses consœurs ; celles-ci s'émancipent d'une tutelle encombrante et stérilisante[17].

Le plus flagrant exemple de ce changement est sans doute *Mansfield Park*, lieu d'un renversement qui aboutit à une inversion des rapports entre héroïne et rivale. Mary Crawford devient le personnage autour duquel le récit s'articule (c'est à partir de son arrivée que les sentiments naissent) et en fonction duquel le propos moral de l'œuvre s'édifie (c'est son parcours qui porte le poids de la dualité entre vice et vertu, tentation et rédemption, tandis que le cheminement de l'héroïne est inexistant, assimilable à un stoïcisme résigné), et par conséquent par rapport auquel les personnages, et notamment l'héroïne, se définissent : Fanny s'engage dans l'action seulement lorsqu'elle est mise en concurrence avec Mary ; à partir du moment où surgit ce personnage, la neutralité née d'une acquiescement sans nuance aux règles de Mansfield Park n'est plus tenable et l'immersion dans le cours des événements, la confrontation avec des principes extérieurs, le conflit secret avec une opposante, se révèlent inévitables. Fanny, au départ drapée dans les habits d'une confidente[18], rejoint donc sous la contrainte la narration et y prend place comme l'opposante non déclarée de l'histoire d'amour qui se noue entre Mary et Edmund, tandis que Mary n'a jamais conscience de se trouver face à une rivale et conçoit sa relation avec Fanny comme amicale, non comme conflictuelle. Cette technique est toute différente de celle du récit enchâssé, dans lequel un personnage remplace temporairement le héros : il s'agit ici de renverser la taxinomie traditionnelle en faisant de l'héroïne non seulement un personnage immobile et contemplatif du trajet semé d'embûches accompli par son antagoniste, mais aussi un élément dissimulateur qui contraste avec la candeur de son opposante. De nombreuses scènes jouent sur un double sens du discours auquel seule l'héroïne a accès, tandis que sa rivale inconsciente lui déploie la nudité de ses sentiments : on retrouve ici, retourné, le schéma de l'héroïne se livrant involontairement au pouvoir de la partie adverse. De même, Fanny ne cesse d'être redevable à son ennemie tout en se révélant incapable d'éprouver une quelconque gratitude, ce qui institue un rapport inégalitaire typique de la rivalité, où l'héroïne entre dans une logique de don voire de sacrifice

---

[17] E. N. Hayes (« *Emma* : a Dissenting Opinion », *Nineteenth-Century Fiction* IV, 1949, p. 1-20) n'est pas d'accord avec cette interprétation : selon lui, Emma est bien le centre du roman qui porte son nom, tous les autres personnages devant rester statiques afin de se définir par rapport à elle. On peut lui objecter que *Emma* découvre au contraire l'inanité des définitions imposées par un personnage principal qui se croit central mais qui en réalité ne détermine qu'un néant ; les personnages se meuvent hors de portée d'Emma, et c'est cette mutabilité que l'héroïne est amenée à reconnaître.

[18] *R2*, p. 237 ; *MP*, p. 35-36 : Fanny est en position d'écoute, reçoit les confidences de ses cousines sans espérer participer aux événements.

dont la rivale profite mais qu'elle ne répercute pas[19]. Austen emploie à rebours la technique descriptive de la rivalité féminine, faite de prises de parole spontanées de l'héroïne suivie de réflexions du narrateur sur l'ingratitude silencieuse et le bouillonnement intérieur de la rivale dissimulatrice : ici, Mary a l'initiative de la conversation, recherche la complicité avec sa compagne, s'épanche sur son sein en lui supposant une écoute attentive comme l'habit d'une confidente l'y oblige, tandis que les répliques de Fanny sont inexistantes, le personnage demeurant hermétique à l'amitié qui lui est proposée et s'enfermant dans des pensées où l'altruisme n'a pas de part. Dans son entreprise de remise en cause des représentations courantes de la société féminine, Austen mêle au retournement du rapport de rivalité une mise en lumière des conséquences implicites de la position de confidente : Fanny est à la fois adversaire et confidente de Mary, et l'auteur se penche sur la dimension subordonnée du personnage de la confidente, toile de fond des sentiments de l'héroïne, arrière-plan d'une action sur laquelle elle n'a pas de prise ; c'est ce qui est mis en avant dans la relation triangulaire qui s'instaure entre Mary, Edmund et Fanny, les deux premiers ayant tendance à livrer leurs sentiments à la troisième,condamnée à assister au développement d'un amour dont elle connaît toutes les évolutions et dont elle ne peut éviter le terme inéluctable. Dans ce tableau, Austen révèle la position pétrifiée de la confidente et l'incommunicabilité qui régit sa relation avec l'héroïne ; elle met en somme au jour une imposture du roman de l'immobile qui donne l'illusion d'un échange là où il n'y a qu'étanchéité. L'échange entre ces deux personnages repose sur un déséquilibre, la prolixité de l'un se heurtant au bâillonnement forcé de l'autre ; cette barrière au dialogue transforme le discours de l'héroïne en un monologue inconscient.

Ce cas extrême témoigne de la propension d'Austen à faire violence aux représentations couramment admises de la société féminine, en déplaçant les fonctions d'un personnage à l'autre, et par là même en rompant les associations obligées qui concouraient à la typification. Les personnages sont destitués de leur enveloppe traditionnelle et échangent leurs catégories. Austen veut montrer ici le revers d'une représentation uniforme en renversant le rapport qu'elle induit ; certes, cette opération agit en correspondance avec les stéréotypes du *novel of sensibility* au sens où la rivalité persiste même si son orientation a été renversée, mais elle en brise le caractère systématique et rétablit un enjeu là où il n'y avait plus qu'une application stérile.

---

[19] Ce sont les scènes de la consolation de Fanny par Mary (*R2*, p. 335-336 ; *MP*, p. 150-151), de l'offre du collier (*R2*, p. 430-432 ; *MP*, p. 263-266), où l'héroïne est incapable de rendre à celle qui l'assiste les sentiments qu'elle lui doit.

En donnant à une héroïne le rôle d'une rivale-confidente, Austen introduit une déformation qui oblige à reconsidérer les *a priori* d'une situation figée. Le réemploi des usages génériques appliqués à des réalités différentes fait apparaître la rigidité d'une peinture inlassablement recommencée et ouvre une autre perspective sur une société vue non plus dans un sempiternel immobilisme mais parcourue par des tensions qui la rendent mouvante : *Mansfield Park* n'est pas seulement le récit de la double poursuite d'un même amant, contrairement à la définition de la rivalité féminine applicable à tout roman de l'immobile – et à laquelle Austen elle-même n'échappe pas, si l'on pense à Lucy et Elinor, à Miss Bingley et Elizabeth, deux couples qui cependant appartiennent aux premiers romans de l'auteur, les ouvrages suivants abandonnant ce découpage simpliste ;ce roman est aussi axé sur le développement propre du couple constitué par Mary et Fanny, au départ uniquement défini en fonction de son rapport au héros (cette phase s'articule en quelques moments-clefs, ainsi la leçon équestre donnée par Edmund à Mary sous les yeux d'une Fanny oubliée, la promenade à Sotherton où le trio pédestre se scinde et laisse de nouveau Fanny de côté), puis acquérant un sens particulier dès lors que l'amitié apparaît comme envisageable sous l'impulsion de Mary ; l'asymétrie initiale (Mary demandeuse face à Fanny récalcitrante) n'est jamais surmontée, mais le narrateur questionne l'inachèvement de cette relation en en reportant la responsabilité sur son héroïne : la naissance de l'intimité est identique à celle d'*Emma* dans le sens où l'héroïne trouve en une compagne un remède à sa solitude et à la vacuité de son existence (Austen parle de « désir de nouveauté »[20]), mais, dans *Mansfield Park*, la compagne choisie n'accepte jamais sa condition et considère cette intimité comme une obligation ; les termes renvoyant au devoir pullulent dans l'esprit de Fanny, et pas une fois ce personnage n'accède au stade du sentiment amical : « Fanny fut donc obligée de se soumettre à toutes ces attentions », l'intimité n'avait « guère chez Fanny d'existence réelle », « elle n'éprouvait aucune affection pour elle »[21], « Fanny résistait encore, et de tout son cœur », « Fanny en fut réduite à céder »[22], voilà quelques exemples parmi d'autres de cette obstination dans la contrainte et de ce refus de l'affection. À tel point qu'Austen formule une thèse concernant ces amitiés déséquilibrées, applicable à toute confidente : l'attitude de Fanny est expliquée comme étant le résultat d'une « fascination », bien plus, d'un oubli de soi-même qui porte à approuver des principes contraires aux siens propres :

---

[20] *R2*, p. 386 ; *MP*, p. 212 : « *desire of something new* ».
[21] *R2*, p. 384-386 ; *MP*, p. 210-212 : « *Fanny, after being obliged to submit to all this attention* (…) », « *an intimacy* (…) *which had little reality in Fanny's feelings* », « *it was without loving her* (…) ».
[22] *R2*, p. 430 ; *MP*, p. 264 : « *Fanny still resisted, and from her heart* », « *Fanny found herself obliged to yield* ».

> (…) le plus grand plaisir qu'elle retirait de sa conversation était d'être à l'occasion amusée, et c'était *dans ce cas* souvent au détriment de son bon sens, car ces plaisanteries qui l'amusaient s'en prenaient à des sujets et à des personnes qu'elle eût souhaité voir respecter. Elle allait cependant la voir (…)[23]

Ce qui est décrit ici est le principe de l'aliénation : une personne abdique son identité en s'immergeant dans la personnalité dévoratrice de quelqu'un d'autre. Et ce constat est valable pour toute confidente romanesque, dépouillée d'existence sous la rhétorique et l'affirmation de soi envahissantes d'une héroïne autour de laquelle tout le récit est orienté ; Harriet Smith subit exactement le même éloignement de soi sous le vampirisme qu'elle endure de la part d'Emma : artificiellement accolée à une héroïne avec laquelle elle ne partage ni l'acuité intellectuelle ni l'origine sociale, Harriet connaît le sort de toute confidente, désincarnée sous le coup de sa soumission à une personne qui règne sur le discours. Austen, en intervertissant des rôles attribués *a priori*, fait voir le néant auquel le roman de l'immobile condamne l'échange féminin[24].

Madame d'Épinay partage ce sentiment d'une insuffisance née de l'adhésion à des représentations codifiées ; contrairement à Austen, elle ne maintient pas cette vision d'un unilatéralisme destructeur, elle procède à une fluctuation, faisant passer tour à tour Émilie du statut d'héroïne à celui de confidente, du statut de rivale à celui d'amie, bref en refusant à un seul schéma descriptif le règne sur l'ensemble du portrait de la société féminine. On a déjà parlé de la modification des rapports entre Émilie et Madame de Versel, rivales se métamorphosant en alliées ; d'autres exemples sont tout aussi évocateurs, qui jouent de la mouvance des statuts et des répercussions des interrogations morales sur des personnages autres que la seule héroïne, comme autant de duplicata de l'intrigue centrale qui conduisent à envisager les protagonistes féminins, non comme des satellites de l'héroïne, mais comme autant de modèles en réduction de celle-ci, et les histoires secondaires, non comme des éléments subordonnés à l'action prééminente et ne prenant sens qu'en fonction des modifications qu'ils apportent à celle-ci, mais comme des duplications du récit dominant qui à chaque fois mettent un personnage différent au premier plan et lui font suivre un parcours dont la configuration est assimilable au canevas de l'action principale. Cela revient à dire que

---

[23] *R2*, p. 386 ; *MP*, p. 212 : « (…) *and deriving no higher pleasure from her conversation than occasional amusement, and* that *often at the expense of her judgment, when it was raised by pleasantry on people or subjects which she wished to be respected. She went however* (…) ».

[24] On peut se rapporter également à l'étude subtile de Lucy Steele par D. W. Harding (*in* B. C. Southam (dir.), *Critical Essays on Jane Austen, op. cit.*, p. 83-105), qui montre comment le personnage est introduit sur le mode de la caricature et dans le rôle figé du *villain*, pour gagner ensuite en complexité, et de « *caricature* » devenir « *character* ».

certains personnages féminins à première vue voués à une fonction d'écoute de l'héroïne subitement inversent le schéma et relèguent l'héroïne au rôle passif de la confidente, et qu'à ce moment les notions en concurrence ou en dialogue dans le roman choisissent un nouveau terrain de combat, s'incarnent dans une conscience nouvelle. Contrairement à *Mansfield Park* qui renverse d'emblée la structure traditionnelle et ne change plus d'orientation jusqu'à son achèvement, *Histoire de Madame de Montbrillant* joue sur la fluctuation, l'aller et retour permanent d'un esprit à l'autre, d'un statut à l'autre : Émilie et Madame de Sally sont tour à tour héroïne et confidente au début du récit, qui conte l'histoire de leurs deux chutes à partir de mariages ratés, dans la mélancolie pour Émilie qui refuse le libertinage de son époux, dans la tentation pour Madame de Sally qui manque succomber à la débauche et devient alors le lieu du vacillement moral qui constitue l'enjeu central du roman de l'immuable ; Émilie quitte alors temporairement les habits d'héroïne pour passer ceux de l'éducatrice[25], qui blâme celle qu'elle forme et à qui elle inculque des principes de conduite – tous les thèmes chers aux intrigues du roman sentimental se retrouvent dans sa lettre de leçon, depuis la critique du jeu jusqu'au prêche qui prône l'austérité et la prudence, en passant par l'attaque contre la légèreté et la dissipation, avant que la missive ne s'achève sur une prophétie typique dans la bouche d'une femme pour qui la vie n'a plus de secret[26] ; mises en garde et martèlement de vérités générales comme autant de maximes se partagent le discours d'Émilie, subitement élevée au-dessus des contingences et pénétrée par la puissance de l'abstraction, qui fait accéder à l'universel. C'est Madame de Sally qui devient à ce moment-là l'enjeu principal du récit. Mais la relation qui se tisse entre les deux femmes n'en est pas simplifiée ni dédramatisée : le danger de la rupture est réel, comme si, en quittant leurs rôles respectifs d'héroïne et de confidente, Émilie et sa compagne mettaient en péril leur amitié ; « je tremble d'abuser de la loi que vous venez de me prescrire »[27], écrit Émilie, qui prend d'infinies précautions pour ne pas paraître trop docte et péremptoire ; « ne craignez point de perdre la confiance de votre amie »[28], la rassure Du Traisi pour l'engager à poursuivre ses leçons. Tout se passe comme si la redistribution des rôles faisait courir un risque à une amitié qui, en étant respectueuse des codes édictés, se serait prémunie contre toute vague.

---

[25] *Montbrillant*, p. 259-263.
[26] *Ibid.*, p. 263 : « Le temps et votre sagesse vous rendront à la fin aussi heureuse que je le désire et que vous méritez de l'être. C'est en renonçant à mille frivolités pour vous attacher à des occupations plus solides et plus dignes de vous, que vous commencerez l'ouvrage de votre bonheur, et j'ose dire du mien, si je suis assez heureuse pour y contribuer. »
[27] *Ibid.*, p. 259.
[28] *Ibid.*, p. 270.

Plus largement, c'est bien sûr la polyphonie qui dans le roman de Madame d'Épinay fait accéder à cette fluctuation des rôles. Dégagé de la gangue de la voix unique, le roman peut jouer du dialogue mais surtout de ce que l'on pourrait appeler la profondeur de champ : la distinction entre rôle principal et secondaire devient anecdotique à partir du moment où le premier plan n'est pas toujours occupé par la même personne et où l'arrière-fond est peuplé de personnages susceptibles de quitter les coulisses pour occuper le devant de la scène ; cette bigarrure proscrit toute unicité des statuts et fluidifie le jeu des rôles. La Darcy, habituelle confidente d'Émilie, quitte régulièrement cette dépendance pour faire entendre sa voix, en dehors de toute référence à l'héroïne, dans une expression libérée de toute subordination et rendue à elle-même ; loin de constituer comme chez Laclos des moments où le voile se déchire et où la vérité se fait jour au-delà des apparences trompeuses, les lettres de la Darcy font entendre une singularité qui s'affranchit de la référence exclusive à la diégèse principale pour décentrer le récit et l'orienter sur une voie inexplorée : certes, la majeure partie de ses lettres concerne les aventures survenues à Émilie, mais on y discerne également des passages qui s'affranchissent de cette obsédante tutelle pour faire entendre des propos d'un autre ordre, notamment touchant l'injustice de la suprématie masculine ou réclamant le droit à la critique ; en ces endroits, la Darcy se rapproche d'une Célimène qui se refuse au cloître du mariage, ne veut pas se soumettre à l'autorité rigide d'un homme ni à des préceptes sociaux inadaptés aux situations du monde moderne : « Mais il faut que ce soit toujours nous autres, pauvres bêtes, qui nous rangions aux volontés de nos sultans, et jamais ils ne veulent se prêter à ce qui nous est agréable, que lorsqu'ils ne savent absolument que devenir. », s'exclame-t-elle, avant de se demander « Notre association n'est-elle pas libre, au fond ? »[29]. Ce faisant, la Darcy émet une opinion discordante de celle d'Émilie toujours rangée aux exigences de façade réclamées par une union, et ajoute une perspective contestataire au discours féminin d'une œuvre qui se fonde sur l'opposition entre ces avis antithétiques, et qui ne retient pas le cheminement de l'héroïne comme un *exemplum* ni comme une leçon, mais le replace dans le contexte d'une société féminine ondoyante et plurielle[30]. Les femmes n'apparaissent pas seulement comme les déversoirs des états d'âme d'une seule personne, elles acquièrent le droit à la parole et à la pensée ; Madame d'Épinay leur refuse le cantonnement dans la seule sphère de l'écoute docile.

---

[29] *Ibid.*, p. 451-452.

[30] C'est pourquoi l'on comprend mal l'avis de Ruth Plaut Weinreb (*op. cit.*), qui fait de la Darcy une représentante du point de vue masculin, tout en admettant que son credo libertin en fait une « incarnation du pouvoir féminin » (« *embodiment of female power* », p. 62).

En disant cela, on s'élève contre une partie de la critique, qui refuse de voir dans les relations entre femmes un enjeu dramatique ou thématique des romans austeniens : Claudia L. Johnson[31] affirme qu'Austen n'insiste pas sur l'amitié féminine, notamment parce que celle-ci ne constitue jamais un obstacle au mariage, alors que c'est l'union matrimoniale qui constitue l'enjeu majeur de ces œuvres[32]. Or, il semble bien qu'Austen refonde la définition de l'amitié entre femmes : celle-ci n'est plus entachée de connotations hiérarchiques, ne repose plus uniquement sur des contrastes, elle touche au cœur de la vulnérabilité féminine, dévoile un trouble caché, et peut même s'avérer perverse – c'est ainsi que Joseph M. Duffy, Jr., analyse l'amitié entre Emma et Harriet, dans laquelle il voit l'expérience d'une relation avec un homme[33]. Elle est bien un point nodal du roman, en ce qu'elle lui fait quitter la sécurité où il pourrait se complaire pour lui révéler des failles et des profondeurs insondées.

b. La mouvance contre le manichéisme : des enjeux fluctuants et élargis

C'est tout le sexe féminin qui est touché par cette situation d'incertitude, provoquée par l'abandon du point de vue unique de l'héroïne : le questionnement est désormais partagé par l'ensemble des protagonistes femmes et irréductible au simplisme du cheminement moral qui prévalait jusque-là. L'expansion est double : non seulement l'héroïne est englobée dans la communauté de ses consœurs toutes concernées par les enjeux de la diégèse, mais cet élargissement ouvre la voie à un enrichissement de ces enjeux mêmes ; à partir du moment où la dualité entre inféodation aux principes édictés par le masculin et divagation hors de leur rigidité est dépassée, l'éventail des questions posées par le récit est plus largement déployé. Si l'appât du gain est condamné sans détour par Burney tout au long de *Camilla* où Mrs. Mittin, incarnation du péché dans sa cupidité et son culte de l'argent, campe la figure dominante de la tentation en asservissant l'héroïne à sa soif pécuniaire, Austen relativise cette condamnation, précisément en confrontant son simplisme et son unilatéralisme à des figures féminines ambiguës comme Charlotte dans *Pride and Prejudice*, représentante d'une conception dépassionnée du mariage et peut-être incarnation d'une lucidité cynique sur cette réalité sociale dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle, là où Elizabeth figurerait une vision

---

[31] C. L. Johnson, *op. cit.*, p. 91-92 notamment.

[32] *MP* montre bien que l'amitié a un potentiel dramatique : c'est à partir du moment où Fanny développe une relation avec Mary qu'elle commence à être considérée comme une personne à part entière par les protagonistes du récit. C'est seulement à ce moment que Fanny devient un enjeu, un centre de préoccupation, qu'elle entre dans le dessin dramatique. L'héroïne n'est intégrée au cours des événements que par l'intermédiaire de son amitié, fût-elle fort ambiguë, avec une autre femme.

[33] J. M. Duffy, Jr., « *Emma* : the Awakening of Innocence », *op. cit.*, p. 45.

romanesque et irréaliste de l'union uniquement vue comme l'épanouissement des sentiments, hors de toute considération pratique. L'angle d'attaque de cette réalité se dédouble et se refuse à sa codification réductrice véhiculée par le *novel of sensibility*, et, significativement, cette division prend la forme d'une opposition à l'intérieur de la société féminine et se concrétise dans deux discours antagonistes.

> Vous savez que je ne suis pas romanesque – je ne l'ai jamais été –, un foyer confortable est tout ce que je désire ; or, en considérant l'honorabilité de Mr. Collins, ses relations, sa situation sociale, je suis convaincue d'avoir en l'épousant des chances de bonheur que tout le monde ne trouve pas dans le mariage[34].

Il n'est nullement question de prostitution dans cette justification de Charlotte : le bonheur est le point central de la tirade, espéré non par référence à des sentiments inexistants, mais par l'obtention d'un statut social refusé à une célibataire, personnage qu'incarne ici Elizabeth, implicitement qualifiée de « romanesque » par son attachement à une conception sentimentale du mariage. Charlotte n'est jamais condamnée tout au long du roman, et la visite de l'héroïne à Hunsford met en valeur la satisfaction de l'épouse établie, la réalisation de désirs touchant la position dans la société et qui font abstraction des sentiments : le contentement de Charlotte est livré par le biais de la description du presbytère, depuis les « belles proportions du salon » (« *the good proportion of the room* ») jusqu'au jardin « vaste » et « bien entretenu » (« *large and well laid out* »)[35], et le narrateur s'attarde sur l'incompréhension initiale de l'héroïne face au bien-être apparent de son amie (« elle s'étonnait plutôt que son amie, vivant avec un tel compagnon, pût avoir l'air aussi joyeux »[36], est-il écrit), avant que l'évidence ne se fasse jour et qu'Elizabeth ne comprenne la disjonction entre amour et satisfaction personnelle, absence des sentiments et quiétude née de l'établissement social. Austen écrit : « Cette demeure, évidemment, était fort plaisante à condition d'en oublier le maître, et, en voyant à quel point Charlotte se montrait satisfaite, Elizabeth conclut qu'elle l'oubliait souvent. »[37] Des éléments purement matériels sont montrés comme les composantes d'un bonheur d'un type nouveau, et le mépris du cœur manifesté par Charlotte, et qui suffisait à condamner des personnages comme Mrs. Audley dans *Marriage* de Susan Ferrier ou mistriss Tanger dans *Amélie* de

---

[34] *R1*, p. 378-379 ; *PP*, p. 120 : « *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.* »
[35] *R1*, p. 397-398 ; *PP*, p. 148.
[36] *R1*, p. 398 ; *PP*, p. 148 : « (…) *and rather looked with wonder at her friend that she could have so cheerful an air, with such a companion.* »
[37] *R1*, p. 398 ; *PP*, p. 149 : « *When Mr Collins could be forgotten, there was really a great air of comfort throughout, and by Charlotte's evident enjoyment of it, Elizabeth supposed he must be often forgotten.* »

Riccoboni, apparaît comme une attitude réaliste dénuée de tout blâme moral[38]. Il est même intéressant de voir que le premier pas d'Elizabeth vers son mariage est franchi lors de la visite de la propriété de Darcy – non qu'il faille voir là, comme le fait Walter Scott[39], le reflet d'un arrivisme et d'un intéressement de l'héroïne ; cependant, le lien entre l'individu et le domaine est réaffirmé, et le bon époux est aussi le bon administrateur, celui qui est capable d'apporter la sécurité financière et sociale à sa femme[40]. Dans cette opposition entre deux opinions prises en charge par deux femmes, Austen fait un pas en avant dans la représentation de la société intra-féminine, d'où surgit une complexité absente des romans précédents : les fractures qui la parcourent ne sont plus réductibles à une réalité et son contraire, elles composent un tableau dont les couches ne sont pas étanches, les idées d'un personnage influant sur le vis-à-vis et plus largement sur les valeurs discutées dans le roman. Le manichéisme du jugement moral disparaît, il n'existe plus de centre à partir duquel jauger le contenu de la narration. Deux systèmes de valeurs peuvent coexister.

---

[38] On peut voir dans cette importance accordée à l'argent en lien avec la question du mariage un signe de la modernité d'Austen, comme l'écrit Ellen Moers (*Literary Women*, Londres, W. H. Allen, 1977, p. 68) : « *Marriage makes money a serious business in Austen's fiction ; her seriousness about money makes marriage important, as in fact it was in the England of her day.* » (« Le mariage participe de l'importance de l'argent dans l'œuvre d'Austen ; le sérieux qui entoure la question de l'argent confère au mariage une importance qui correspond à la réalité anglaise de l'époque. »). L'auteur voit là un effet du passage d'un mode de pensée aristocratique (que l'on pourrait associer à Burney) à une orientation bourgeoise ; cette transition est tout aussi observable chez Madame d'Épinay. C'est pourquoi il nous est impossible de souscrire à l'opinion de W. A. Craik (*Jane Austen : the Six Novels*, Londres, Methuen & Co, 1970) selon laquelle Charlotte, au même titre que Mr. Bennet, est la représentante de « l'irresponsabilité morale » (« *moral irresponsibility* », p. 77), opinion partagée par de nombreux autres commentateurs dont S. Morgan (*op. cit.*) qui voit en Mr. Bennet la conséquence visible de l'attitude autodestructrice de Charlotte ; en réalité, la jeune femme symbolise l'émergence d'une morale nouvelle. De même, Oliver MacDonagh (*Jane Austen : Real and Imagined Worlds*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1991, p. 96) pense que Charlotte doit être condamnée pour « sa trahison du premier principe propre à la jeune fille, celui de l'intégrité du cœur » (« *Charlotte must be condemned for her betrayal of the very first principle of girlhood, the integrity of the heart.* »). Lloyd W. Brown (« The Business of Marrying and Mothering », *in* Juliet McMaster (dir.), *Jane Austen's Achievement*, Londres, Macmillan, 1976, p. 27-43) préfère une interprétation sociale : souscrivant à l'interprétation qui fait de Charlotte une personne immorale, il insiste cependant sur le fait que son mariage est « un reflet pathétique de sa situation et de la situation des jeunes femmes semblables à elle. Elle provoque à la fois notre désapprobation et notre sympathie. » (p. 33 : « *It is also a pathetic reflection of her situation and the situation of young women like herself. She invites both our censure and our sympathy.* »). Même perception chez Bernard J. Paris (*Character and Conflict in Jane Austen's Novels*, Detroit, Wayne State University Press, 1978, p. 194) : « *Like Mr. Bennet's, Charlotte's resignation grows out of despair ; and it leads to a cynical view of human nature, human values, and the human condition.* » (« Comme celle de Mr. Bennet, la résignation de Charlotte est l'effet du désespoir ; et elle induit une vision cynique de la nature humaine, des valeurs humaines et de l'humaine condition. »).

[39] Walter Scott, « *Emma* » (*The Quarterly Review*, XIV, 1815, p. 188-201).

[40] La visite à Pemberley réemploie le lexique qui a servi à décrire la nouvelle demeure de Charlotte, en le magnifiant ; les qualifications de Darcy reposent systématiquement sur son lien avec le domaine : « *proprietor* » (*PP*, p. 229), « *landlord* » (p. 232), « *owner* » (p. 234). Elizabeth, s'imaginant soudain épouse de Darcy, métaphorise cette situation dans l'expression « *mistress of Pemberley* » (p. 228). B. Berglund (*op. cit.*) remarque que la visite de la maison de l'amant ou du futur époux par l'héroïne est un motif général de l'œuvre austenienne (Emma à Donwell Abbey, Catherine à Woodston, Marianne à Allenham…).

Madame d'Épinay, de même, s'abstient de clôturer les débats qui rythment le parcours de son héroïne : Émilie ne cesse d'osciller entre critique et séduction dans son rapport avec les idées iconoclastes qu'elle rencontre – dont Madame de Ménil et Madame de Saint-Amand sont les principales égéries –, se révélant incapable de s'arrêter sur une position définitive. Il est désormais impossible d'enclore le monde dans des jugements tranchés censés mettre un terme à l'énigme du sens. Les femmes qui gravitent autour de l'héroïne ne se contentent pas d'offrir des proies faciles au blâme, les idées qu'elles professent persistent, elles ne sont pas détruites par un esprit central normatif. La question déjà abordée des modèles à suivre n'est ainsi jamais résolue : faut-il préférer la voix de la soumission au regard social qu'émet Madame de Gondrecourt ou l'affirmation du droit individuel que prône Madame de Beaufort ? L'émission d'une idée n'a jamais un caractère irrémédiable comme c'est le cas dans le roman de l'immuable : toujours la possibilité de son renversement, de sa remise en cause, est préservée. Cette réversibilité, témoignage d'une société féminine en constante réorganisation, est le garant d'une peinture de la femme jamais figée dans des positions codées. Le point de vue est en perpétuel mouvement, il n'atteint jamais un point de non-retour. Les dichotomies sont préservées, elles ne sont pas anéanties et ne servent pas à l'expression finale d'une idée-force. La persistance systématique du questionnement en fin de lettre, notamment lorsqu'il s'agit de livrer une opinion sur ce qu'est ou ce que doit être une femme, reflète la volonté de préserver une brèche ou un non-dit. Austen, elle, dénonce la propension des gens à encastrer les femmes dans des vérités toutes faites : nombreux sont les exemples de locuteurs mettant brutalement un terme à une discussion par une phrase qui prétend en résumer le sens et en casser l'élan ; cette rhétorique de la terminaison s'observe ainsi lorsque Mary achève d'un lapidaire « Oh ! alors la question est résolue. Mademoiselle Price *n'a pas encore* fait ses débuts dans le monde. »[41] une interrogation sur la position de Fanny qui a précisément démontré l'impossibilité de trancher une telle question ; ce faisant, elle enrobe Fanny dans un costume rigide au lieu d'admettre une ambiguïté. Le processus se répète autour du personnage d'Elizabeth, que toute la collectivité tente de ligoter dans des opinions et qualifications exiguës, avant de s'apercevoir de la vanité de tels essais[42].

Une autre preuve, découlant de la précédente, de cette fragilité du sens et de ce refus d'un encastrement de la société des femmes à l'intérieur de catégories préformées réside dans la déchéance de la figure éducatrice. Aucune femme ne correspond à une figure d'autorité

---

[41] *R2*, p. 251 ; *MP*, p. 53 : « *Oh ! then the point is clear. Miss Price is* not *out.* »
[42] Les remarques acerbes des sœurs Bingley sur l'héroïne sont ainsi systématiquement contredites par Darcy et Bingley (*PP*, p. 31-32 ; *R1*, p. 316)

originelle de laquelle seraient émis les critères de désignation et de compréhension du réel. C'est particulièrement flagrant chez Austen dont l'une des grandes entreprises concerne la dérision voire la disgrâce de la figure maternelle, que celle-ci soit réelle ou métaphorique : Mrs. Bennett en est une illustration criante, mais Lady Russell, substitut de mère pour l'héroïne de *Persuasion* (« Pour moi, elle occupait la place d'une mère », révèle Anne[43]), montre aussi les limites de ce personnage, qui est à première vue la voix de la raison. Elle est désignée comme « une femme de bon sens et de mérite » (« *a sensible, discerning woman* »), « de caractère posé » (« *of steady* (…) *character* »), « d'une aide précieuse pour le maintien des bons principes et de l'instruction » (« *for the best help and maintenance of the good principles and instruction* »)[44] inculqués par feue Mrs. Elliot à ses filles, profondément attachée à Anne, à qui elle pointe le « caractère dangereux » – « *dangerous character* » – de Wentworth, son « intrépidité d'esprit » – « *fearlessness of mind* » –, signe d'« imprudence » – « *imprudence* » – voire d'« horreur » – « *horror* »[45]. Mais elle révèle rapidement les carences de son entendement ; l'histoire contée dans ce roman peut même revêtir une valeur symbolique, en ce que le substitut maternel se voit retirer son caractère d'infaillibilité et de ce fait sa prétention à livrer le juste sens d'un récit. C'est l'aura de l'amitié l'unissant à Lady Russell qui a conduit Anne à renoncer à Wentworth. Austen dessine une relation perverse qui empêche l'héroïne de devenir sujet en la privant de tout pouvoir décisionnel, du moins en réduisant celui-ci à la seule négation – une négation qui est avant tout une négation de soi-même. La référence constante à Lady Russell est certes le signe de l'amitié mais surtout le symbole d'une existence décevante due à une décision contestable et contestée. Une première fois écouté par l'héroïne en amont du roman, le conseil de l'éducatrice – ne pas épouser le héros – subit une seconde analyse tout au long du récit, qui en dévoile l'insuffisance voire l'erreur, du moins appliqué à la contemporanéité[46]. Si Anne affirme finalement avoir eu raison de suivre l'avis de Lady Russell, cette assertion n'est appliquée qu'au passé, le temps du révolu, précisément du dépassé ; le présent au contraire dénie toute valeur à ce même conseil,

---

[43] *R2*, p. 818 ; *P*, p. 244 : « *To me, she was in the place of a parent*. »
[44] *R2*, p. 626-627 ; *P*, p. 4-5.
[45] *R2*, p. 644 ; *P*, p. 26.
[46] Ajoutons que le danger représenté par Lady Russell ne se limite pas à une réminiscence du passé : un second conseil potentiel plane sur la fin du récit, celui par lequel Lady Russell engage Anne à épouser Mr. Elliot, et auquel l'héroïne échappe de justesse, réalisant au bord de l'abîme la catastrophe qu'elle a manqué provoquer : « *Anne could just acknowledge within herself such a possibility of having been induced to marry him, as made her shudder at the idea of the misery which must have followed. It was just possible that she might have been persuaded by Lady Russell ! And under such a supposition, which would have been most miserable, when time had disclosed all, too late ?* » (*P*, p. 208 ; *R2*, p. 789 : « Anne ne put se représenter la possibilité d'un tel mariage sans frissonner à l'idée de la misère qui aurait dû s'ensuivre. Il était possible, à la rigueur, que Lady Russell l'eût persuadée de le faire ! Et dans cette hypothèse, qui eût été la plus malheureuse, lorsque le temps aurait tout révélé, trop tard ? »).

bref en abolit l'universalité. L'égarement de Lady Russell est souligné par Anne, qui dit « Je ne dis pas qu'elle ne se soit pas trompée dans ses conseils. »[47] Le substitut maternel ne gouverne pas la compréhension du monde dans la pérennité, sa valeur n'est que provisoire et apparaît archaïque voire anachronique, rejetée dans un temps antérieur à la diégèse, inadaptée à l'actualité. L'éternité s'efface devant la mouvance du temps. Et c'est finalement à Lady Russell elle-même qu'il revient de subir une éducation, une réforme de son jugement, Austen insistant à l'envi sur les erreurs du personnage :

> Il lui fallait apprendre à voir qu'elle s'était trompée à l'égard de ces deux hommes ; qu'elle avait été fallacieusement influencée par leur apparence ; que, parce que les manières du capitaine Wentworth n'avaient pas été à son goût, elle avait été trop prompte à y voir l'indice d'un caractère dangereusement impétueux, et que, précisément, parce que les manières élégantes, correctes, et toujours polies et suaves de Mr. Elliot lui avaient plu, elle avait été trop prompte à les prendre pour l'effet certain des opinions les plus correctes et d'un esprit discipliné. Il ne restait plus à Lady Russell qu'à reconnaître qu'elle s'était bien trompée et qu'à adopter une nouvelle série d'opinions et d'espoirs[48].

Ce passage est remarquable en ce sens qu'il transpose à une autre personne que l'héroïne un *topos* du roman sentimental, celui de la prise de conscience ; ce renversement est d'autant plus saisissant qu'il s'en prend à un personnage *a priori* infaillible, détenteur des fondements de la connaissance. À l'inverse, Anne revendique, d'un bout à l'autre, la rectitude d'une conduite dont elle se proclame seule juge, destituant sa mère de substitution de son rôle de formatrice, allant même jusqu'à dire qu'elle n'aurait elle-même jamais adressé semblable avis (« pour ma part, je me garderais bien, en pareille circonstance, de donner un conseil de ce genre », conclut-elle[49]). Le modèle moral incarné en une femme, que le roman de l'immuable reprenait à l'envi, est entièrement absent des œuvres de nos deux auteurs. Il n'existe plus de vecteur de jugement immuable, les critères d'interprétation du réel sont mouvants et alternativement détenus par les personnages ; l'instance de détermination est volatile, elle n'est plus unique ni indétronable. L'entreprise de révocation de la figure de la transmission du

---

[47] *R2*, p. 818 ; *P*, p. 244 : « *I am not saying that she did not err in her advice.* »
[48] *R2*, p. 820 ; *P*, p. 246 : « *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 result of the most correct opinions and well regulated mind. There was nothing less for Lady Russell to do, than to admit that she had been pretty completely wrong, and to take up a new set of opinions and of hopes.* »
[49] *R2*, p. 818 ; *P*, p. 244 : « *for myself, I certainly never should, in any circumstance of tolerable similarity, give such advice.* »

savoir est achevée[50]. Cette absence de la notion de lignée – non pas héréditaire, mais issue d'une diffusion de la connaissance d'une génération à l'autre – est typique des œuvres considérées, alors que le roman de l'immuable conçoit cette dynastie de l'expérience comme indispensable[51]. Madame d'Épinay fait de cette rupture un enjeu dramatique : Émilie désire ardemment établir une continuité entre elle et ses enfants, ce qui donne lieu à de longues discussions concernant l'éducation de ceux-ci, en même temps qu'aux échecs répétés d'une formation qui demeurera inachevée. L'incapacité à éduquer un enfant ressort avec acuité dans la figure du fils, auquel Émilie consacre plusieurs traités, et qui lui demeure irrémédiablement hermétique : Lisieux dans sa péroraison affirme que Louis, « n'ayant pas répondu aux espérances que nous en avions conçues quant aux talens, (…) sera du nombre de ces honnêtes gens qui sont si rares et dont on ne dit rien. »[52] L'impossibilité de la transmission, liée à une faillite de la figure maternelle, prend une dimension tragique[53].

Ouvrons une rapide parenthèse sur la question de l'éducation chez nos écrivaines : selon Ruth Plaut Weinreb, la question de l'éducation est d'autant plus cruciale pour Madame d'Épinay qu'elle souhaite donner à ses enfants, et notamment à sa fille, l'enseignement qu'elle-même n'a pas eu, et que ce déficit de formation explique pour elle la subordination dont sont victimes les femmes. Cette idée est confirmée par l'écrivaine, qui dans sa correspondance avec Galiani se plaint de l'insignifiance de l'instruction féminine :

---

[50] B. J. Paris (*op. cit.*, p. 163) prolonge cette idée en faisant de *P* le récit de la punition de Lady Russell par l'héroïne : Anne « punit indirectement Lady Russell en l'excluant de sa vie intime. » (« *She punishes Lady Russell in an indirect way by excluding her from her innermost life.* »).

[51] L'idée d'une filiation entre Fanny et Susan est ébauchée mais avortée : Fanny quitte Mansfield Park quand y entre sa sœur, qui devient son double ou son décalque, non son apprentie.

[52] *Montbrillant*, p. 1484.

[53] Ruth Plaut Weinreb, « Emilie or *Emile* ? Madame d'Épinay and the Education of Girls in Eighteenth-Century France », *in* Frederick M. Keener, Susan E. Lorsch (dir.), *Eighteenth-Century Women and the Arts*, New York-Londres, Greenwood Press, 1988, p. 57-67. L. d'Épinay, F. Galiani, *op. cit.*, tome II, Lettre CV du 4 janvier 1771, p. 24). Notons qu'Austen déplore elle aussi son inculture, quoiqu'en termes moins dramatiques : « Une éducation classique, ou à tout le moins une familiarité très poussée avec la littérature anglaise, ancienne et moderne – me semble indispensable pour quelqu'un qui voudrait faire justice à votre clergyman ; et je crois que je peux me vanter d'être, en toute vanité, la femme plus inculte et désinformée qui ait osé devenir auteur. » (« *A classical education, or at any rate a very extensive acquaintance with English literature, ancient and modern, appears to me quite indispensable for the person who would do any justice to your clergyman ; and I think I can boast myself to be, with all possible vanity, the most unlearned and uninformed female who even dared to be an authoress.* », lettre de Jane Austen à J. S. Clarke citée par Stephen M. Parrish dans son édition critique d'*Emma*, New York, W. W. Norton & Company, 1972, p. 361). L'absence d'éducation est d'autant plus dommageable que les capacités de la femme semblent supérieures à celle de l'homme. L'importance de l'éducation n'est pas moins grande, quoique plus disséminée encore dans son traitement, chez Austen : comme le remarque Brigid Brophy (« Jane Austen and the Stuarts », *in* B. C. Southam (dir.), *Critical Essays on Jane Austen*, *op. cit.*, p. 21-38), ce sont souvent les différences d'éducation entre femmes qui expliquent celles de leur caractère moral, comme cela se produit entre Elizabeth et Lydia Bennet (l'une a été formée à lire, l'autre pas, comme en témoigne la mauvaise grammaire de ses lettres).

> Je suis très ignorante voilà le fait. Toute mon éducation s'est tournée vers les talents agréables, j'en ai perdu l'usage ; il ne me reste que quelques légères connaissances de ces arts et le sens commun ; chose rare de nos jours j'en conviens mais qui ne vaut pourtant pas la peine d'en faire étalage. La réputation d'une femme bel esprit ne me paraît qu'un persiflage inventé par les hommes pour se venger de ce qu'elles ont communément plus d'agréments qu'eux dans l'esprit ; d'autant qu'on joint presque toujours à cette épithète l'idée d'une femme savante et la femme la plus savante n'a et ne peut avoir même que des connaissances très superficielles[54].

L'absence d'éducation est d'autant plus dommageable que les capacités de la femme semblent supérieures à celle de l'homme. Notons qu'Austen déplore elle aussi son inculture, quoiqu'en termes moins dramatiques :

> Une éducation classique, ou à tout le moins une familiarité très poussée avec la littérature anglaise, ancienne et moderne – me semble indispensable pour quelqu'un qui voudrait faire justice à votre clergyman ; et je crois que je peux me vanter d'être, en toute vanité, la femme plus inculte et désinformée qui ait osé devenir auteur[55].

L'importance de l'éducation n'est en effet pas moins grande, quoique plus disséminée encore dans son traitement, chez Austen : comme le remarque Brigid Brophy[56], ce sont souvent les différences d'éducation entre femmes qui expliquent celles de leur caractère moral, comme cela se produit entre Elizabeth et Lydia Bennet (l'une a été formée à lire, l'autre pas, comme en témoigne la mauvaise grammaire de ses lettres). D'une manière générale, nos deux auteurs partagent le sentiment d'une défaillance critique dans la formation de la jeune fille, due au fait que l'on éduque celle-ci dans l'idée de la mettre en conformité avec un certain nombre de devoirs, tandis que le développement de son esprit est tenu pour quantité négligeable : la longue discussion entre Mary, Edmund et Tom Bertram dans *Mansfield Park*[57] tend à définir ce que doit être une jeune femme par rapport aux exigences de la société (la locution « *should be* » revient plusieurs fois dans le dialogue), non ce qu'elle peut être par rapport à ses ressources intellectuelles ; la conversation s'achève sans que la faille dans le processus éducatif ait été trouvée : le dialogue est aporétique, confirmant l'existence d'un défaut sans avoir débusqué celui-ci. La parenthèse se referme.

---

[54] L. d'Épinay, F. Galiani, *op. cit.*, tome II, Lettre CV du 4 janvier 1771, p. 24.
[55] Lettre de Jane Austen à J. S. Clarke citée par Stephen M. Parrish dans son édition critique d'*Emma*, New York, W. W. Norton & Company, 1972, p. 361 : « *A classical education, or at any rate a very extensive acquaintance with English literature, ancient and modern, appears to me quite indispensable for the person who would do any justice to your clergyman ; and I think I can boast myself to be, with all possible vanity, the most unlearned and uninformed female who even dared to be an authoress.* ».
[56] Birgid Brophy, « Jane Austen and the Stuarts », *in* B. C. Southam (dir.), *Critical Essays on Jane Austen*, *op. cit.*, p. 21-38.
[57] *MP*, p. 50-53 ; *R2*, p. 249-251.

Austen et Madame d'Épinay donnent à voir une société féminine désordonnée, affranchie des représentations communes, et de ce fait face à des systèmes idéels élargis : le manichéisme des oppositions bipolaires est abandonné, aucun discours ne faisant plus jurisprudence aux dépens de tous les autres. Il n'existe plus un mode d'appréhension du réel, et le vide laissé par cette disparition rejaillit sur une communauté qui expérimente dès lors le retour au premier plan de l'affrontement, là où le roman de l'immuable avait privilégié la fixité et la rigidité de rapports toujours recommencés. La parole, au lieu de créer des liens entre les femmes, met en relief leurs incompatibilités, dessine un espace de combat d'où il est impossible de sortir. Les femmes ne construisent pas un espace commun en parlant entre elles, elles réactualisent au contraire les fondements de leur division. Le monde féminin ainsi représenté est donc tout sauf harmonieux, il est belliqueux, irréductible à une unité qui serait celle de l'ensemble d'un même sexe.

c. Les faux-semblants de l'amitié : fusion artificielle et discours-ricochets

Redevenue un espace de conflit, la société féminine passe par les différents stades d'une dégradation des codes jusque-là en vigueur dans le tableau des rapports entre femmes. L'amitié, au premier chef, se dépouille de la gangue qui la réduisait à un mouvement de gravitation autour de l'héroïne, ses consœurs se répartissant en confidentes et opposantes, bref ne prenant sens que par rapport à ce personnage central. Désormais, la relation se complexifie au point de brouiller la définition des figures – on a déjà remarqué l'ambiguïté de la Darcy et de Mary Crawford, on peut mentionner l'ambivalence d'Isabella, à mi-chemin entre confidente et adversaire. Mais le principal constat que l'on doit émettre est le détachement des protagonistes par rapport aux catégories admises : l'amie n'est plus assimilable à un élément soumis au déroulement d'un récit axé autour du parcours de l'héroïne, et c'est bien au contraire l'émancipation par rapport à ce schéma que reflètent les romans des deux écrivaines. Non pas au sens où le centre du récit se fractionne en plusieurs figures : les œuvres considérées continuent à suivre l'itinéraire d'un seul personnage, entouré de figures secondaires. C'est la notion même d'amitié qui subit une modification : elle ne signifie plus relation fusionnelle où l'une des participantes est absorbée dans l'histoire de l'autre ; c'est au contraire son insuffisance qui est accentuée. L'amie n'est plus un double mais peut évoluer jusqu'à devenir une gêne.

Remarquons d'ores et déjà que le tête-à-tête avec la confidente, donnée incontournable du roman sentimental, perdure, mais déchu de son statut de moment privilégié, précisément parce qu'il se situe hors du monde, en dehors des événements, à l'écart de la société, et qu'à ce titre il est un rétrécissement de l'univers. La sphère apparemment idéale des quatre femmes Dashwood au début de *Sense and Sensibility* révèle rapidement ses faiblesses, et il faudra qu'Elinor et Marianne se projettent à l'extérieur pour incarner leurs désirs et aider à leur accomplissement. De même, la correspondance bilatérale entre Émilie et Madame de Sally, puis entre Émilie et la Darcy, est dénoncée comme insuffisante car aveuglant sur les réalités d'une société complexe : les avis de Madame de Sally, d'abord acceptés comme parole d'évangile, sont ensuite repoussés pour leur légèreté ; quant à la Darcy, la puissance qu'elle acquiert sur l'esprit d'Émilie lui sert à cacher à son amie les enjeux sous-jacents des événements qui adviennent[58]. Le mouvement de plusieurs de nos œuvres est axé sur la substitution de l'entretien entre homme et femme à l'attachement exclusivement féminin, vu comme réducteur (les exemples abondent, depuis la relation entre Jane et Elizabeth Bennet jusqu'à celle entre Mary et Anne Elliot en passant par le binôme Emma-Harriet) voire pernicieux (ajoutons à Mary Crawford Isabella Thorpe, Madame de Saint-Amand, la Darcy)[59]. Enfin, le fait que l'amitié soit devenue une problématique et non un socle de départ se vérifie dans la difficulté rencontrée dans la nomination du lien qui unit certaines femmes : il en va ainsi d'Emma et Miss Taylor, cette dernière étant tour à tour qualifiée de « gouvernante » (« *governess* »), d'« amie bien-aimée » (« *beloved friend* »), la relation entre les deux femmes oscillant entre celle de « deux amies tendrement attachées l'une à l'autre » (« *friend and friend very mutually attached* ») et « l'intimité de deux sœurs » (« *the intimacy of sisters* »)[60]. Où se situe la réalité d'un attachement certes amical, mais où l'équivoque prédomine, Miss Taylor paraissant avoir échoué à exercer les devoirs impliqués par sa fonction de formatrice ? Le maintien d'une ambiguïté présage des errements à venir dans la définition que l'héroïne construira d'elle-même. La suite du roman vérifie aussitôt cette

---

[58] Émilie se plaint de l'ignorance que manifeste la Darcy des joies de l'amitié qui conduisent à ressentir simultanément les mêmes émotions : « Mais elle ne sait donc pas qu'elle nous a privées de la plus douce de toutes les consolations : celle de s'affliger ensemble ? Elle ne sait pas cela, et elle croit savoir aimer ! » (*Ibid.*, p. 686).

[59] Reginald Farrer (« Jane Austen », *in* B. C. Southam, *Jane Austen, The Critical Heritage 1870-1940*, vol. II, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 245-272) remarque en outre qu'après *SS* et *PP*, Austen remplace l'entente entre sœurs par l'entente entre frère et sœur. Et il est vrai que les rapports quasi fusionnels de Jane et Elizabeth Bennet ne ressemblent en rien au dialogue de sourds d'Anne Elliot et de ses sœurs. De même, J. Thompson (*op. cit.*, p. 165) écrit : « *Throughout the six novels, the heroines pass from incomplete or partial or false friendship with a female to complete or whole intimacy with a male* (…) » (« Dans les six romans, les héroïnes passent d'une amitié incomplète, partielle, ou fausse, avec une femme, à une intimité pleine ou achevée avec un homme. »).

[60] *R1*, p. 557 ; *E*, p. 1.

hypothèse, puisque l'entrée en scène de Harriet, première tentative de l'héroïne pour reconquérir une relation amicale perdue, ne sert qu'à faire ressortir le vide laissé par la désertion de Miss Taylor ; après une description peu laudative de la nouvelle venue, Austen écrit : « Il n'était pas question de remplacer une Mrs. Weston (…). Non, ses relations avec ces deux femmes n'avaient rien de commun, et elle éprouvait à leur égard des sentiments totalement différents, sans aucun rapport. »[61] La dégradation de l'amitié est inscrite dès les abords du récit, qui s'apparente du même coup à une déchéance, à l'aggravation d'une béance. L'estime rendue à l'égale fait place au patronage imposé à l'inférieure.

Sense and Sensibility fait ressortir la perversité de la relation entre héroïne et confidente : Marianne vampirise sa sœur, la réduit au rôle de déversoir des pensées d'un moi dévorateur. Les malheurs de Marianne sont les seuls à être exprimés dans les conversations entre les deux personnages, tandis que ceux d'Elinor sont tus, comme s'il était inconcevable qu'il existe un couple d'héroïnes et que la confidence entraînait nécessairement une inégalité, la subordination d'un esprit à l'autre. La position d'écoute d'Elinor, semblable à celle de toute confidente, est un bâillonnement. Marianne n'imagine pas qu'Elinor puisse souffrir pour elle-même, elle est persuadée que son chagrin est dû à la contemplation du désespoir de sa sœur (« Ma pauvre Elinor, que je vous rends malheureuse ! »[62], déplore-t-elle). Pour montrer le revers d'une relation qui ne donne la parole qu'à l'un des deux éléments, Austen emploie largement la technique du malentendu : toute la partie se déroulant à Londres repose sur la mauvaise interprétation du personnage d'Elinor par sa sœur et par la mise en regard de la logorrhée de l'une et du mutisme de l'autre. Le silence d'Elinor est d'ailleurs tout autant dû à la prolixité de sa sœur qu'à une acceptation pleine d'abnégation du rôle qu'elle doit revêtir et qui la condamne à l'arrière-plan ; ainsi, à peine a-t-elle émis la plus légère allusion à sa situation qu'elle se reprend et réoriente la discussion sur Marianne : « Vous m'appelez heureuse, Marianne ! Ah, si vous saviez ! Et pouvez-vous me croire heureuse quand je vous vois si cruellement frappée ! »[63], dit-elle, refusant de détromper Marianne incapable d'envisager une quelconque anicroche dans l'idylle d'Elinor avec Edward Ferrars. Au moment tant retardé de faire perdre à Marianne ses illusions, c'est encore à l'histoire et aux sentiments de sa sœur qu'Elinor songe : « La ressemblance entre leurs situations, qui serait

---

[61] *R1*, p. 575 ; *E*, p. 23 : « *Such a friend as Mrs. Weston was out of question* (…). *It was quite a different sort of thing – a sentiment distinct and independent.* »
[62] *R1*, p. 144 ; *SS*, p. 177 : « *Poor Elinor ! How unhappy I make you !* »
[63] *R1*, p. 144 ; *SS*, p. 177 : « *Do you call* me *happy, Marianne ? Ah ! if you knew ! – And can you believe me to be so, while I see you so wretched !* »

vivement ressentie par sa sœur, renouvellerait sa propre douleur. »[64], pense-t-elle dans une phrase qui met en relief l'identification de la confidente à un reflet de l'héroïne ; dénuée de toute existence propre, la confidente est un miroir, une figure symétrique du personnage principal qui contribue à sa définition. Et Marianne acquiert une lucidité finale sur cette réalité, en comprenant qu'elle a été aveugle aux sentiments d'Elinor en raison des répercussions qu'ils provoquaient sur elle-même ; elle conclut par ces mots : « Parce que votre mérite était pour moi un vivant reproche, j'ai tout fait pour le méconnaître. »[65] Tout au long du roman, Austen met en scène les non-dits des représentations codées et conteste le rayonnement de la seule héroïne artificiellement mise sur un piédestal qui devient l'axe de perspective à partir duquel les autres personnages se positionnent et prennent la parole. En faisant ressortir la contrainte pesant sur un personnage soumis à une histoire qui se veut seule en scène, Austen dénonce les manques dans la description de la société féminine véhiculée par le roman de l'immuable[66].

C'est par le même biais, celui de l'invasion de la relation duelle par le moi, que Madame d'Épinay développe elle aussi à l'envi ce soupçon porté sur l'amitié : n'est-elle pas finalement un moyen de jouir d'un égocentrisme honteux ? D'emblée, Émilie s'étonne de son peu de sentiments face à la détresse de Mademoiselle de Beaufort : « Ce que je ne conçois pas, mon cher tuteur, c'est que je pleure toute la journée avec elle ; mais c'est en vérité parce que je la vois pleurer : car je me sens bien moins triste qu'il y a un mois. »[67], admet-elle, s'étonnant qu'une relation prétendument essentielle ait si peu d'impact sur le moi. Et elle ose une hypothèse quant à la raison de la proximité qu'elle se sent avec sa cousine : c'est que les chagrins de cette dernière sont les reflets des siens propres, et qu'il y a une jouissance à contempler une réplique de soi, à être face à face avec son double. L'amitié révèle ici sa duplicité : loin d'être la mise en contact de deux personnes qui se livrent l'une à l'autre, elle n'est qu'un mouvement dicté par un moi désireux de rayonner au-delà de son enveloppe et de se mirer dans les réalités extérieures. Et les « sentimens cachés et vicieux »[68] qu'Émilie n'applique qu'à elle-même désignent la perversité de cette relation. De même, l'amitié entre

---

[64] *R1*, p. 200 ; *SS*, p. 251 : « *She was going* (…) *to make Marianne, by a resemblance in their situations, which to* her *fancy would seem strong, feel all her own disappointment over again*. »
[65] *R1*, p. 202 ; *SS*, p. 254 : « *Because your merit cries out upon myself, I have been trying to do it away*. »
[66] Notons que l'identification d'Elinor au type de la confidente est redoublée au sein de l'intrigue Lucy Steele : celle-ci déverse d'ailleurs son histoire auprès d'Elinor à seule fin de la réduire au silence, comme l'y oblige sa fonction d'oreille passive. L'obligation au secret, l'impossibilité de raconter ses propres tourments, conduisent Elinor à un état voisin de la schizophrénie.
[67] *Montbrillant*, p. 69.
[68] *Ibid*., p. 70.

Emma et Harriet n'est qu'un moyen pour l'héroïne de gratifier sa complaisance vis-à-vis d'elle-même, et plus largement sa tendance à l'égocentrisme[69].

À travers ces réflexions, Austen et Madame d'Épinay suppriment la croyance en une amitié absolue que voudrait incarner la relation entre héroïne et confidente, et font voir au contraire l'absence de réciprocité qui est à la base de ce rapport, dont le fondement est la dictature d'un esprit sur un autre. Ce qui est découvert, c'est l'inefficacité complète de l'amitié dans la constitution et la caractérisation d'une identité féminine. Loin de former un ensemble homogène, les femmes sont représentées dans l'inaccessibilité les unes aux autres, dans un enchaînement de solitudes qui ne débouche sur aucune globalité mais s'en tient à la juxtaposition d'éléments séparés[70]. Les romans austeniens présentent les discussions entre femmes non pas comme des moments privilégiés en marge du règne masculin où la communauté s'éprouve elle-même et cherche à formuler une pensée collective, mais comme des affrontements où chaque singularité a pour but la préservation de soi, bref l'imperméabilité face à la parole qui surgit frontalement à elle[71] : c'est l'incommunicabilité qui règne en maître ; les discours ne fondent pas un véritable dialogue, ils ricochent les uns sur les autres.

Certes, on peut imputer cette communication défaillante à l'ineffable présence masculine : la rivalité entre amies, plus généralement entre femmes, dans le roman sentimental, est toujours due à un homme qui s'interpose entre deux personnes dont la fidélité et la tendresse réciproque n'avaient jusque-là pas été mises à l'épreuve. Austen et Madame d'Épinay ne rompent pas radicalement avec cette tradition : très souvent, le dialogue intra-

---

[69] Pour faire taire, au sens propre, sa compagne, Emma lui reproche le caractère déplacé de l'expression d'un chagrin qui pourrait s'interpréter comme une remontrance à l'égard de l'héroïne (*E*, p. 272-273 ; *R1*, p. 776-777) : elle renverse à mots couverts la responsabilité, puisque c'est elle la cause de la tristesse d'Harriet.

[70] Nina Auerbach (*Communities of Women. An Idea in Fiction*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1978, p. 47) a cette phrase péremptoire : « *women lead a purgatorial existence together* » (« les femmes ensemble mènent une vie de purgatoire »). Moins radicale, Anne Crippen Ruderman (*The Pleasures of Virtue. Political Thought in the Novels of Jane Austen*, Boston-Londres, Rowman & Littlefield Publishers, 1995, p. 159) réduit l'amitié à des causes circonstancielles : « *The kind of friendship Austen portrays between women is not so much the deep friendship of two individuals as a kind of solidarity due to similar situation.* » (« La forme d'amitié entre femmes qu'Austen dépeint n'est pas tant l'amitié profonde de deux individus qu'une sorte de solidarité due à une similarité de situations. ») ; cette vision est contestable si l'on pense aux couples Catherine-Eleanor, Emma-Mrs. Weston, Anne-Lady Russell.

[71] Deborah Kaplan (*op. cit.*, p. 195) partage cette idée lorsqu'elle écrit que *PP* « ne décrit pas la relation entre sœurs comme un regroupement politique, qui montrerait des femmes se percevant comme un groupe distinct, égalitaire et uni dans un mécontentement commun envers les relations sociales patriarcales et hiérarchisées. La relation entre sœurs dans *Pride and Prejudice* n'est ni une antithèse ni une alternative au mariage. » (« Pride and Prejudice *does not portray sisterhood as a political constituency, showing women aware of themselves as a distinct, egalitarian group united in the context of their discontent with patriarchal and hierarchical social relations.* Pride and Prejudice*'s sisterhood is neither antithetical nor alternative to marriage.* »).

féminin est corrompu du fait de la présence invisible ou explicite d'un homme. La communication entre Elinor et Lucy est pénétrée par l'image d'Edward qui constitue le trait d'union qui les oblige à se confronter mais entérine leur indéfectible division ; l'amitié entre Jane et Miss Bingley est rendue impossible du fait de Darcy, que la seconde convoite ; Émilie et la Darcy se séparent notamment à cause de leur relation à Formeuse. Tous ces exemples montrent que nos deux auteurs ne sont pas entièrement détachées des habitudes du roman sentimental ; Fanny et Mary Crawford sont vues à l'origine comme parfaitement dissemblables, sauf sur un point, à savoir l'intérêt qu'elles portent à Edmund[72] : l'homme est ici principe fédérateur, mais ce principe est néfaste, car, en même temps qu'il rapproche deux femmes, il détermine l'impossibilité de leur conciliation, la destruction de l'une étant nécessaire à l'accomplissement de l'autre ; en bien des points, *Mansfield Park* est le ressassement de cette contradiction interne, le récit d'une ressemblance profonde qui ne peut aboutir qu'à la disjonction. De même, dans plusieurs romans, l'homme est la pierre d'achoppement sur laquelle vient buter le dialogue féminin : l'intimité parfaite entre Anne et Mrs. Russell se disloque dès lors qu'elles en viennent à parler d'un homme, plus particulièrement de Wentworth : sujet sensible, mais incontournable, comme le suggère Austen dans le passage suivant :

> but still it must talked of, she must make enquiries, she must regret the imprudence, lament the result, and Captain Wentworth's name must be mentioned by both. Anne (…) could not speak the name, and look straight forward to Lady Russell's eye, till she had adopted the expedient of telling her briefly what she thought of the attachment between him and Louisa[73].

La répétition des « *must* » montre bien que parler de Wentworth n'est pas une décision naturelle mais un écueil inévitable et menaçant ; le caractère poignant du « nom » de Wentworth est souligné, comme si la prononciation de celui-ci représentait un stade critique du discours féminin, qui se voit obligé de recourir à des manœuvres dilatoires de contournement, abandonnant toute spontanéité et s'approchant dangereusement du mensonge. L'intimité intra-féminine se heurte à l'irrémissible principe masculin, à la fois horizon et contrainte de toute conversation. Parfois, la responsabilité masculine dans la séparation entre

---

[72] Cf. *MP*, p. 83 ; *R2*, p. 277. Austen énumère les points qui montrent l'opposition des caractères des deux jeunes femmes, avant de les montrer se réunissant dans une commune admiration pour Edmund (« *they were united* », écrit-elle).

[73] *P*, p. 122-123 ; *R2*, p. 720 : « (…) mais pourtant on devait en parler, elle devait prendre des renseignements, elle devait regretter cette imprudence, en déplorer le résultat, et toutes deux durent mentionner le nom du capitaine Wentworth. Anne (…) ne pouvait prononcer ce nom et la regarder droit dans les yeux, jusqu'à ce qu'elle s'avisât de lui dire brièvement ce qu'elle pensait de l'attachement qui le liait à Louise. » Dans la suite du chapitre, Lady Russell se réjouit en secret de cette nouvelle si douloureuse pour son amie.

les femmes est symbolique : Frank est celui qui empêche systématiquement la naissance d'une intimité entre Emma et Jane ; il leur adresse la parole et les voit séparément, et va jusqu'à les monter l'une contre l'autre[74]. C'est que la masculinité représente cette entité en fonction de laquelle les femmes se définissent et qui les empêche de fixer leur identité les unes par rapport aux autres. Cependant, cette responsabilité masculine évidente dans l'incommunicabilité entre femmes n'est qu'une infime partie des causes de cette inaccessibilité. Celle-ci en effet repose bien davantage sur les femmes elles-mêmes, hors de toute référence au principe mâle.

La dichotomie entre espaces intérieur et extérieur, entre la surface amicale et la barrière de l'intime, ressort pleinement dans ces moments où les femmes s'entretiennent. Le chapitre 5 du volume III de *Mansfield Park* est poétiquement rythmé par cette ambivalence[75] : Austen y fait alterner régulièrement phases de dialogue entre Fanny et Mary et pauses de silence pendant lesquelles les interlocutrices plongent dans leur for intérieur et éprouvent toute la distance qui les éloigne l'une de l'autre. Tout le passage repose sur une incessante dérivation : la conversation est différée ou interrompue par des écarts mentaux où les deux femmes s'immergent dans des pensées intimes. Et la scène progresse au rythme de ces « pensées » (« *ideas* »), « songerie » (« *abstraction* »), « rêveries » (« *reverie* ») et autres « réflexions » (« *thinking deeply* »), stases de silence qui brisent la communication. À l'esprit « entièrement absorbé de lui-même »[76] de Mary au début de la scène répond l'apaisement final de Fanny qui « avait gardé son secret »[77], comme si toute la conversation n'avait eu pour but que de protéger une intimité mise en danger par l'intrusion d'une amie[78]. De même, les conversations féminines dans le roman de Madame d'Épinay ne font souvent que mettre en évidence des incompatibilités, ainsi lorsqu'en face, tout d'abord de la Darcy puis de Madame de Sally, Émilie est confrontée à l'incompréhension absolue, les deux femmes lui proposant une vision du mariage et de l'amour qu'elle refuse d'imaginer[79] : « singulière conversation » qui laisse l'héroïne « scandalisée », ou tout simplement « folie », la communication entre

---

[74] Ainsi en *E*, II, 8 (*E*, p. 225 ; *R1*, p. 738) où Frank réussit le tour de force de passer de l'une à l'autre en proscrivant tout idée de fréquentation mutuelle des deux femmes (il moque ce qu'il nomme l'inélégance de Jane et cherche à faire adopter cette opinion à Emma, bref à la dégoûter de Jane).
[75] *MP*, p. 366-376 ; *R2*, p. 517-526.
[76] *R2*, p. 519 ; *MP*, p. 368 : « *Her mind was entirely self-engrossed*. »
[77] *R2*, p. 525 ; *MP*, p. 375 : « *Her secret was still her own*. »
[78] La différenciation entre espace intime et espace amical est tout aussi prégnante dans les relations qui unissent Elinor et Marianne, Emma et Harriet, ou Anne et tout son entourage féminin.
[79] *Montbrillant*, p. 383-387.

femmes ne met pas en évidence des analogies de caractères, elle souligne au contraire la distance des personnalités les unes par rapport aux autres[80].

Certes, la solitude de l'individu n'est pas une donnée qu'inventent nos deux auteurs, le roman de l'immobile la donne à voir, par exemple dans la prégnance de la chambre comme lieu de la pensée personnelle ou dans la thématique de l'exclusion, l'héroïne se trouvant mise en marge d'une société mesquine (ainsi dans *Evelina*) ou dangereuse (c'est le propos du roman gothique). Aussi n'est-ce pas sur l'isolement que Madame d'Épinay et Austen insistent, mais sur l'absence d'un sentiment d'appartenance à une communauté : les femmes ne s'éprouvent pas comme semblables mais comme éloignées les unes des autres, différentes, impossibles à rapprocher. Succession d'individualités et non constitution d'un ensemble, la société féminine est dépourvue de tout fil conducteur. Tous les romans de l'immuable reposent sur le postulat d'un univers féminin stable et cohérent, qui détermine les actions de ses composantes : se livrer à un tiers, c'est supposer en lui un socle de pensée identique ; Zilia des *Lettres d'une Péruvienne* ressent la douleur de son isolement jusqu'à l'apparition d'un membre de son sexe :

> Je me croyais abandonnée de tout le monde, je déplorais amèrement mon affreuse destinée, quand je vis entrer ma *China*. Dans la situation où j'étais, sa vue me parut un bonheur ; je courus à elle, je l'embrassai en versant des larmes : elle en fut touchée ; son attendrissement me fut cher. Quand on se croit réduit à la pitié de soi-même, celle des autres nous est bien précieuse. Les marques d'affection de cette jeune fille adoucirent ma peine : je lui comptais mes chagrins, comme si elle eût pu m'entendre ; je lui faisais mille questions, comme si elle eût pu y répondre. Ses larmes parlaient à mon cœur ; les miennes continuaient à couler, mais elles avaient moins d'amertume[81].

Significativement, le sentiment d'appartenance se concrétise dans l'apparition du discours : la parole est le moyen d'affirmer la proximité des âmes, de fonder une fraternité, de quitter l'aspect étriqué du moi pour éprouver l'identité des esprits et des cœurs. De même, la narratrice de *Lettres de milady Juliette Catesby* écrit à son amie ce qu'elle ne dit pas au sexe opposé, et ce faisant développe une tendance à parler au nom de toutes les femmes, ce sexe faible qui, restreint aux limites de sa propre communauté, peut juger son homologue masculin et ainsi façonner une répartition du monde en un face-à-face entre deux ensembles ontologiquement soudés. Et que dire de *The Wrongs of Woman*, qui s'achève sur la prise de parole de l'héroïne au nom de tout son sexe, sur le dépassement de l'histoire singulière en

---

[80] D. Kaplan (« Representing Two Cultures : Jane Austen's Letters », *in* S. Benstock (dir.), *op. cit.*) conclut que les amitiés féminines sont provisoires et viciées de l'intérieur, et qu'elles cèdent sans combat au lien supérieur qui unit mari et femme.
[81] Madame de Graffigny, *op. cit.*, p. 86.

paradigme de l'injustice faite aux femmes ? Dans toutes ces œuvres, la présence de la société féminine comme réalité préexistante et inamovible est évidente[82]. Il n'en va plus du tout de même chez Madame d'Épinay et Austen.

Le roman de Madame d'Épinay revient lui aussi sur les méfaits de la confidence (que l'on pense à la Darcy, à Madame de Ménil, toutes deux indignes, à des degrés divers, de la confiance que place en elles l'héroïne), mais c'est surtout l'insuffisance de l'amitié qui y est remarquée. Cette relation entre femmes est fondamentale dans le roman de l'immobilité ; c'est en effet le symbole d'une existence vouée à la vertu : alors que la rivalité renvoie à la puissance du désir (deux femmes se battent pour la possession d'un homme), l'amitié est le signe d'une rationalisation de la passion et d'une volonté de tempérer l'attirance pour le sexe opposé par un repli sur soi, l'amie faisant office de miroir de l'âme. Cette vision saine de la communication entre femmes dépeint un univers en réduction débarrassé de toute impulsion sexuelle et limité à la chasteté et à la répression des instincts. Par l'amitié, la femme éprouve sa capacité à désincarner ses passions et à les conceptualiser, en en désamorçant le caractère dangereux grâce au recours à la parole. Or, Madame d'Épinay déchoit cette réalité, non pas en l'ignorant, mais en la faisant apparaître comme insuffisante. *Histoire de Madame de Montbrillant* est un ouvrage fondé sur une suite de déceptions amicales : l'héroïne ne trouve jamais un double adéquat, une rupture surgit infailliblement qui détruit l'harmonie initiale. Mais surtout, ce roman montre l'incomplétude de l'amitié : celle-ci ne peut prétendre combler l'existence, alors que c'est son rôle dans le roman de l'immuable ; en effet, amour et amitié sont les deux pans de la vie d'une femme, l'un confrontant à la différence, l'autre à l'identique ; dans l'amour, la femme rencontre l'autre, tandis que dans l'amitié, elle se trouve face au même, à une réplique déformée d'elle-même. Projection vers l'extérieur, l'amour s'oppose au repli dans l'intimité de soi permis par l'amitié. Madame d'Épinay tranche avec cette bipartition de l'univers féminin et en dévoile l'invraisemblance, le simplisme. Au cœur de l'existence féminine gît le manque, la conscience tragique du vide : en découvrant

---

[82] Le couvent, lieu récurrent de cette fiction, peut d'ailleurs être interprété comme un espace matriciel où les femmes retournent à un état de nature affranchi de la référence à la masculinité : l'héroïne y va pour oublier son amant et pour retrouver un lien matériel avec ses semblables : les exemples sont innombrables, de Riccoboni (l'héroïne de *Lettres d'Adélaïde de Dammartin, comtesse de Sancerre, à Monsieur le comte de Nancé, son ami* voit dans le couvent de Mondelis l'objet de ses « plus consolantes pensées » – *M. J. Riccoboni, Œuvres complètes, op. cit.*, tome IV, p. 228) à von La Roche en passant par Madame de Genlis, Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*) ou *Autobiografia* de Elizabeth Moutzan-Martinengou (cf. annexe I). Dans le couvent, la collectivité féminine quitte la sphère de l'évanescence pour redevenir une réalité concrète. Notons d'ores et déjà que ce lieu n'apparaît pas chez Austen et que Madame d'Épinay, qui ne le cite qu'en début de roman et dans une ellipse du récit, le transforme en un endroit hostile où la femme est soumise à des influences maléfiques.

l'incapacité de l'amitié à peupler cette vacuité, Émilie en découvre l'incomplétude. Arrachée à Madame de Sally, elle a la lucidité de regarder ses sentiments en face :

> Mais voulez-vous que je vous parle vrai ? Il y a encore plus d'indignation que de douleur dans mon cœur. Mon tuteur, comment vous expliquer cela ? J'aime ma cousine ; je l'aime tendrement. Son sort me fait pitié ; mais, malgré cela, je ne sais, je ne suis pas aussi malheureuse de cet événement… Hélas ! je ne suis plus ce que j'étais[83].

La disparition de l'amie n'est pas vécue comme une réduction de soi-même, et Émilie surenchérit sur cette constatation en la reliant à un changement de son esprit, à la prise de conscience d'une vérité sur soi : c'est en osant l'examen de soi-même que l'on découvre que l'amitié n'est pas une nécessité absolue. Émilie, en déclarant parler « vrai », ôte les voiles qui empêchent une vision claire du réel et ose se regarder sans fards ; en renonçant à une notion de l'amitié qui en fait une nécessité, elle progresse dans la connaissance impartiale d'elle-même : « je ne suis plus ce que j'étais », affirme-t-elle, pour conclure aussitôt après que « Le cœur se blase, les ressorts se brisent, on ne sent plus rien… ». Vision douloureuse mais clairvoyante de soi, qui surgit au moment où une amitié se brise et où l'héroïne est en quelque sorte rendue à elle-même. Madame de Sally est d'ailleurs définitivement expulsée du récit par la voix de l'héroïne qui se fait prophétique : « Je voudrais au moins qu'elle pût savoir combien je suis touchée de sa situation, mais je n'entendrai pas même parler d'elle. »[84], prédit-elle. Notons que cette curieuse absence de chagrin après la fin d'une amitié se retrouve presque à l'identique dans *Northanger Abbey* à propos de la défection d'Isabella. À Henry qui s'interroge sur son état (« Je suppose que vous avez l'impression, en perdant Isabelle, de perdre une moitié de vous-même. Vous sentez dans votre cœur un vide que rien ne saurait combler. »[85], dit-il), Catherine répond, étonnée d'elle-même :

> Non, dit Catherine après un moment de réflexion, je ne ressens rien de tout cela. Le devrais-je ? À vrai dire, et bien que je sois blessée, malheureuse, je ne me sens pas tellement, non, pas tellement affligée… Pas autant, en tout cas, qu'on pourrait s'y attendre, puisque je ne peux plus l'aimer, puisque je ne recevrai plus de ses nouvelles, puisque je ne la reverrai peut-être jamais…[86]

---

[83] *Montbrillant*, p. 541.
[84] *Ibid.*, p. 545.
[85] *R2*, p. 169 ; *NA*, p. 196 : « *You feel, I suppose, that, in losing Isabella, you lose half yourself ; you feel a void in your heart which nothing else can occupy.* »
[86] *R2*, p. 169-170 ; *NA*, p. 196 : « *'No,' said Catherine after a few moments' reflection, 'I do not – ought I ? To say the truth, though I am hurt and grieved, that I cannot still love her, that I am never to hear from her, perhaps never to see her again, I do not feel so very, very much afflicted as one would have thought.* »

Même clairvoyance froide, même prophétie désabusée : la fin de l'amitié est dans les deux cas synonyme d'un retour sur soi qui n'est en rien une découverte du néant, mais au contraire de l'ouverture à une existence débarrassée de ses faux-semblants.

Madame d'Épinay dénonce l'amitié comme fusion artificielle : cette relation, telle que la dépeignent les fictions, fait croire à une proximité voire à une identité qui n'existent en réalité nullement. Le roman de Madame d'Épinay resitue l'amitié à sa juste place, c'est-à-dire qu'il réintroduit une distance, met en relief l'abîme qui sépare la communication avec l'amie du retrait en soi-même. Les deux réalités ne sont pas comparables ; c'est pourquoi les diverses amitiés d'Émilie procèdent d'aveuglements successifs – l'héroïne se trompe sur Madame de Saint-Amand, sur la Darcy, sur Madame de Ménil… – et non d'une quelconque communion des âmes[87]. Tout idéalisme de l'amitié est rejeté, et la contiguïté cède la place à l'écart, au morcellement. Les romans austeniens, de même, remarquent l'inachèvement d'une existence résumée à sa dimension amicale[88] : *Northanger Abbey* décrit un arrachement à la sphère de l'amitié incarnée dans la relation entre Catherine et Isabella puis entre Catherine et Eleanor ; ces deux unions s'effacent devant le seul lien véritablement fondamental, celui qui rapproche l'homme et la femme, en l'occurrence Catherine et Henry. L'amitié avec Isabella est montrée comme nuisible, pourvoyeuse d'illusion, tandis que l'amitié avec Eleanor n'existe qu'en fonction du médiateur qu'est Henry, qui seul permet l'échange – il résout les quiproquos entre les deux femmes[89], ouvre Catherine à la compréhension de sujets nouveaux – et en assure la durabilité – laissée seule avec son amie, Catherine ne cesse de déplorer l'absence d'Henry, comme si l'amitié ne fournissait pas une matière suffisante pour peupler l'esprit[90]. Le thème de l'héroïne forcée à l'amitié est de ce fait une constante des premières œuvres austeniennes, au travers des couples formés par Isabella et Catherine, Elinor et Lucy, Charlotte et Elizabeth, et Mary et Fanny ; dans les deux derniers romans, de telles erreurs ne se produisent plus,

---

[87] L'auteur n'hésite pas à faire remarquer avec une note d'humour l'obstacle que peut constituer l'amitié dans l'examen de soi-même ; sollicitée par la Darcy et par Madame de Saint-Amand, Émilie s'étonne : « D'où vient, suppose-t-on, qu'il me faille compagnie ? J'ai donc besoin de consolation ? On le sait, et moi seule je l'ignore ? » (*Ibid.*, p. 339). Plus tard, c'est en revanche Émilie qui déplore la démission généralisée de ses prétendues amies : « Mme de Sally, lorsque je lui parle de mes sentimens pour elle, me répond en riant que je me perds dans mes désirs ; qu'elle n'est pas assez sotte pour me croire sur ma parole, parce qu'un beau matin elle trouverait n'être que l'ombre de ce que mon cœur cherche. Mme Darcy ne me donne que les momens que sa passion lui laisse. » (*Ibid.*, p. 405).

[88] Même le renouvellement de l'amitié entre Anne et Mrs. Smith dans *P* est contaminé par l'intérêt : Anne n'y voit que le bénéfice d'une conversation sincère voire profonde, tandis que sa compagne compte détourner le supposé mariage de l'héroïne à son avantage (*P*, p. 207-208 ; *R2*, p. 789).

[89] Cf. *NA*, I, 14 (p. 96-106) ; *R2*, p. 89-97.

[90] Cf. *R2*, p. 173, où Catherine ressent durement le manque de son amant : « Le passé, le présent, l'avenir lui semblaient également maussades. (…) L'humeur d'Eleanor, toujours plus triste en l'absence d'Henry… Que lui resterait-il, à elle, pour l'intéresser ou la divertir ? » (*NA*, p. 201 : « *From Saturday to Wednesday, however, they were to be without Henry.* (…) *Eleanor's spirits always affected by Henry's absence ! What was there to interest or amuse her ?* »).

comme si les héroïnes avaient appris à se méfier des fallacieuses empathies qui dissimulent des motifs égoïstes.

Plus généralement, l'amitié chez Austen est critiquée précisément à cause de la fermeture qu'elle implique : encloses en elles-mêmes, les femmes perdent conscience des réalités du monde extérieur. Il est peut-être étonnant d'émettre cette hypothèse s'agissant de romans dont la dominante intra-féminine a été maintes fois remarquée, mais force est de constater que le gynécée n'est pas un idéal pour l'auteur et qu'en sont relevés toutes les carences et tous les défauts[91]. Le drame d'*Emma* repose essentiellement sur l'incapacité de son personnage principal à tourner la page des relations entre femmes pour franchir la frontière des sexes ; l'insistance de l'héroïne à refuser le mariage est suspecte et s'apparente, non pas à une décision rationnelle, mais à une insurmontable crainte ; le départ de Mrs. Weston est compulsivement comblé par l'arrivée d'Harriet, qu'Emma semble annexer à la seule fin de tenir le principe masculin éloigné ; et de fait, Knightley désapprouve vigoureusement cette amitié absurde. En attirant Harriet, Emma tient Knightley à distance, mais ne se rend pas compte que toute son entreprise repose sur une vision boiteuse du réel : c'est cette amitié qui constitue l'origine des délires imaginatifs de l'héroïne et l'amène à s'égarer dans l'illusion. L'amitié est vue ici comme un principe de déformation de la vérité, alors que l'amour, dont elle est le contrepoint voire l'antithèse, est en conformité avec le réel. *Emma* est un drame de l'immaturité, et celle-ci prend les oripeaux de l'amitié, tandis que l'union bisexuée représente l'arrachement aux fantasmes de la jeunesse. Cette symétrie renversée qui constitue la charpente de la narration se retrouve sur un mode mineur dans *Persuasion* qui décrit le renoncement à la voix amicale : le conseil de Mrs. Russell, cause de la détresse de l'héroïne, est progressivement remis en cause puis dépassé ; significativement, ce conseil fige Anne dans la posture d'une fille incapable de s'arracher à sa famille, et son rejet aboutit à l'union tant différée avec le sexe opposé. Austen insiste sur la sorte d'oxymore qui met en présence la jeunesse déjà fanée d'Anne et sa soumission à son père et à sa sœur, caractéristique d'une fille cadette ; et tout le roman prend d'une certaine manière à rebours la chronologie, puisque le fait d'accepter la fréquentation des hommes a l'effet d'une cure de jouvence, d'un second printemps. Le refus de la demande de Wentworth est explicitement la cause du déclin des beautés d'Anne : « Son attachement et ses regrets avaient pour longtemps rembruni tous les plaisirs de sa jeunesse et lui avaient fait perdre son éclat et son entrain. »,

---

[91] Les femmes dans *PP* sont tout d'abord présentées dans une absence presque totale de toute distinction : les sœurs Bennet sont introduites comme un véritable chœur antique. Le roman consiste dans leur dissociation, dans leur éclatement, comme si le gynécée initial devait être détruit.

écrit le narrateur[92]. À l'inverse, le retour de l'amour est source d'un nouvel éclat, et celui-ci est systématiquement mis en rapport avec la présence de l'aimé : « Elle était ce jour-là d'une beauté remarquable ; ses traits charmants et réguliers avaient repris la fraîcheur et l'éclat de la jeunesse (…). Le capitaine Wentworth tourna aussitôt les yeux vers elle d'un air qui indiquait qu'il l'avait remarqué. », écrit Austen[93]. La relation entre femmes est symboliquement vue comme une restriction contre nature, un arrêt du temps ; seule l'ouverture au sexe opposé permet l'accomplissement de l'être. *Sense and Sensibility* et *Pride and Prejudice* dressent la même analyse, même si c'est de manière plus incidente : la vérité des personnages ne peut être obtenue par la seule réflexion entre femmes ; Elinor et Marianne pas plus qu'Elizabeth et Jane ne peuvent percer à jour les caractères de Ferrars, Willoughby, Wickham et Darcy ; il faut à chaque fois l'intervention d'un homme (Brandon par son discours sur le passé de Willoughby, Ferrars par son auto-justification, Darcy par l'intermédiaire de sa lettre) pour que la réalité apparaisse dans sa pleine évidence. Austen considère l'amitié féminine comme un stade à dépasser, originel, reflet d'une jeunesse avec laquelle il faut savoir rompre, dont la prolongation est cause d'égarements et témoigne d'une conception biaisée de l'existence. Et finalement, alors que les premiers romans se concluent par l'éclosion d'une amitié, à travers les couples Eleanor-Catherine, Elizabeth-Miss Darcy, ou Fanny-Susan, la tendance des œuvres austeniennes est à une lente désespérance des bénéfices de cette relation, ou de la possibilité même de son existence : *Emma* est le récit d'une amitié ratée, entre l'héroïne et Jane Fairfax, les derniers mots échangés entre les deux femmes étant significativement « *Good-bye, good-bye* »[94] ; à l'orée de l'amitié, Jane est arrachée à Emma par son mariage ; l'époux remplace l'amie[95].

Cette vision noire de l'amitié aboutit finalement chez Madame d'Épinay à une assimilation de celle-ci à une maladie ou à un délire : la relation n'est pas fondée sur le rapprochement de deux esprits, mais sur un coup de tête, une folie. C'est ce qui arrive à Émilie avec Madame de Saint-Amand : « Dans quelle ivresse j'étais de Mme de Saint-Amand ! Je la croyais un oracle »[96], s'effraie l'héroïne, avant de rééditer son erreur avec la

---

[92] *R2*, p. 645 ; *P*, p. 27 : « *Her attachment and regrets had, for a long time, clouded every enjoyment of youth ; and an early loss of bloom and spirits had been their lasting effect.* ». Voir aussi *R2*, p. 670-671 ; *P*, p. 59.
[93] *R2*, p. 705 ; *P*, p. 101 : « *She was looking remarquably well ; her very regular, very pretty features, having the bloom and freshness of youth restored* (…). *Captain Wentworth looked round at her instantly in a way which shewed his noticing of it.* ». Cf. encore *R2*, p. 736 ; *P*, p. 143.
[94] *E*, p. 471.
[95] De même, il est explicite que c'est à cause des manœuvres de Frank que les deux femmes n'ont pu devenir amies : le principe masculin apparaît ici véritablement dominateur et décide des relations intra-féminines.
[96] *Montbrillant*, p. 328.

Darcy, dont elle s'entiche sans en comprendre la raison et sans savoir analyser ses sentiments à son égard ;

> Je suis triste et mal à mon aise, aujourd'hui. Je n'ai point vu Mlle Darcy, je ne saurais me passer d'elle. J'attends la journée de demain avec impatience, dans l'espérance de la voir (…). Mon cœur a besoin d'appui, je sens un vuide, une langueur… Il faut que j'aime Mlle Darcy bien plus que je ne crois ; car je ne puis penser qu'à elle[97].

L'amitié est entourée d'images de maladie et de désarroi de la raison face à des sentiments impossibles à étudier. C'est presque un amour lesbien que Madame d'Épinay suggère à la fin du passage, accentuant l'aspect indéterminable voire pervers de l'amitié féminine[98]. Austen est proche de cette image dans *Emma*, où la relation entre l'héroïne et Harriet est souvent assimilable à un penchant amoureux, qui concurrence l'attrait pour le sexe masculin, qu'il s'agisse de Knightley ou de Robert Martin : Harriet est effrayée d'apprendre que son mariage avec ce dernier aurait eu pour conséquence la rupture de ses attaches avec Emma[99]. De même, Charlotte épousant Collins abandonne et d'une certaine manière trahit Elizabeth. L'amour hétérosexuel est incompatible avec l'amitié intra-féminine, suggérant une proximité étrange des deux relations. Celle-ci est cependant l'indice du caractère à la fois essentiel et pervers de l'amitié féminine : assimilable dans sa potentialité fusionnelle avec la relation amoureuse, elle ne lui est pourtant pas équivalente. Les femmes sont susceptibles de mettre la partie la plus intime de leur âme dans le lien qui les unit, mais celui-ci recèle un vice qui immanquablement se découvre et en détruit la pureté. *Pride and Prejudice* et *Histoire de Madame de Montbrillant* sont les exemples les plus flagrants de cette contradiction interne : Elizabeth et Charlotte, tout comme Émilie et la Darcy, échangent leurs secrets et impressions les plus intimes, tout en ayant conscience d'une incompatibilité entre elles, qu'elles ne sauront pas surmonter, et qui entraînera inévitablement la disparition, ou plutôt l'anéantissement violent, de leur relation. Charlotte et Elizabeth parlent de l'engagement de la première dans la plus parfaite sincérité, en exposant leurs divergences, tout en sachant que ce désaccord signe la fin

---

[97] *Ibid*., p. 393.

[98] Cette idée est confirmée plus loin dans le roman, lorsque la Darcy clame son penchant pour Émilie qu'elle met au-dessus de tout attachement amoureux : cassant un vase offert par Formeuse, elle s'écrie « je ne veux rien avoir de lui, ni jamais en entendre parler, puisque je vous suis suspecte ! C'est vous, c'est vous seule, votre estime, votre tendresse, que je veux conserver. » (*Ibid*., p. 699).

[99] *R1*, p. 599 : « Dieu du ciel, comment aurais-je pu le supporter ? Je serais morte de chagrin ! » (*E*, p. 51 : « *Dear me ! – How should I ever have borne it ! It would have killed me never to come to Hartfield any more !* »)

de leur amitié. Et pourtant, rappelle Austen tragiquement, cette amitié est « particulièrement chère »[100] à Charlotte, qui trahit un lien primordial d'où l'existence a tiré sa saveur.

La vision que les deux auteurs donnent de la société féminine est donc singulièrement peu attractive. Loin de constituer un idéal, celle-ci est le lieu de l'indifférence, des faux-semblants, de l'impossibilité d'établir une harmonie. La nocivité de cet enchevêtrement hétéroclite semble dresser le constat du caractère indispensable de la présence masculine pour un sexe incapable de peupler son univers référentiel par les ressources qui lui sont propres. Et de fait, l'homme est au cœur des préoccupations féminines, point de fuite de toute conversation, ciment des représentations d'un sexe dépendant. *Sense and Sensibility* se développe dans un double mouvement, le début du roman prenant la forme d'une extension de l'univers des héroïnes par le renouvellement et l'accroissement de leur entourage et par la rencontre avec des compagnons masculins, avant que la deuxième partie du récit ne réduise peu à peu l'environnement et ne repousse les hommes dans le hors-champ. Marianne et Elinor apparaissent alors délaissées, coupées de leurs référents mâles, et de ce fait en proie à la détresse et à la frustration. Willoughby et Edward disparaissent, remplacés par une pléiade d'éléments féminins (les sœurs Steele, Mrs. Jennings), mais cette substitution révèle la vacuité d'un univers unisexué, l'incapacité des femmes à édifier un univers en marge de la domination masculine. Marianne s'enferme dans l'autisme, Elinor dans le mutisme, du fait de l'éloignement du vecteur masculin. Il en va de même à la fin de *Pride and Prejudice*, où Elizabeth et Jane sont privées de leurs amants et rendues au gynécée familial, et où elles éprouvent leur impuissance et découvrent – ou redécouvrent – un univers miniaturisé dans lequel domine la misère intellectuelle de Mrs. Bennet. L'univers intra-féminin semble être celui de la régression et de l'insatisfaction. Austen ne laisse d'ailleurs pas de remarquer le caractère terne et insignifiant des réunions entre femmes[101].

C'est pourquoi la rencontre entre femmes, incarnée dans le dialogue, s'avère si souvent problématique voire impossible. Loin de refléter l'union de deux âmes qui partagent une même conception de l'existence, elle découvre le gouffre qui sépare les locutrices et met l'accent sur les failles d'une entente supposée[102].

---

[100] *R1*, p. 377 ; *PP*, p. 117 : « (…) *Elizabeth Bennet, whose friendship she valued beyond that of any other person*. »

[101] *SS*, p. 137 ; *R1*, p. 113 : la réunion est qualifiée d'« insipide » (« *insipidity* »).

[102] Le malentendu est un motif spécifiquement féminin chez Austen : reflet de l'impossibilité des femmes à se comprendre, il apparaît dans *SS* (le quiproquo entre Elinor et Mrs. Jennings concernant un mariage entre la première et le Colonel Brandon), *NA* (le malentendu entre Eleanor et Catherine autour de l'interprétation de l'événement terrible prêt à survenir à Londres), *E* (l'équivoque concernant l'homme aimé par Harriet, dont Emma croit qu'il s'agit de Frank).

3. Le refus de la définition

a. L'esthétique du morcellement

On pourrait arrêter l'analyse sur la vision ridicule que donne Madame d'Épinay d'un « cercle » féminin vivant « comme une famille de Juifs », dont chaque participante est « fort occupée d'elle-même, et fort peu des autres », « où toutes ces dames jouent de l'éventail, font des nœuds ou tricotent en grande cérémonie », et où une femme sourde incapable de comprendre ce que lui disent ses consœurs s'érigerait en symbole de l'incommunicabilité féminine[103]. Ou bien sur celle, non moins grotesque, que donne Austen de l'essaim des sœurs Bennet, juxtaposition d'individualités dépourvues de point commun, où les jeunes femmes demeurent inaccessibles les unes aux autres, et imposent l'image d'un univers étanche, sans aucun échange digne de ce nom. Ce serait ignorer que l'entente entre femmes est une quête sans cesse réaffirmée de l'héroïne. Mais alors, que signifie cette critique de l'amitié que mènent nos deux écrivaines ? Elle n'a aucun rapport avec une quelconque préoccupation morale mais porte sur la justesse de la représentation. Pour ces deux auteurs, la représentation de la société féminine menée jusque-là par le roman de l'immuable procède d'une large imposture : l'association entre femmes n'est pas une réalité ontologique ni une donnée innée, elle cède au contraire le pas à la dissociation ; l'être féminin est une vue de l'esprit, une création artificielle dont le but est la simplification abusive des conflits. Réduire les femmes à une unité d'ensemble, c'est faire croire à une homologie immédiate que ne cesse de démentir la réalité, et c'est aussi se donner les moyens de produire un discours sur le genre féminin en en ignorant délibérément la complexité. Quelle distance entre les héroïnes de Riccoboni qui prennent la parole au nom de tout leur sexe pour protester contre le traitement qui lui est fait, et Mary Bennet dont le féminisme superficiel n'est que le produit d'un esprit aliéné par ses lectures et inattentif aux réalités du monde extérieur ! En tournant en dérision ce personnage, Austen ne critique pas une parole rebelle, elle pointe les carences d'un discours plaqué sur une conception simpliste du sexe féminin.

La tâche qu'entreprennent nos deux auteures est par conséquent, de manière surprenante au premier abord, un travail de déconstruction : il s'agit de rejeter les représentations artificielles du sexe féminin véhiculées par la littérature antécédente, et pour cela destituer la structure au profit de l'éparpillement. D'une manière générale, la notion de groupe n'est pas prisée par les deux femmes de lettres ; non que l'individu reçoive un

---

[103] *Ibid.,* p. 523.

traitement plus développé et plus intimiste que dans la littérature antécédente, mais parce que renfermer le réel dans des ensembles, privilégier la globalité à l'éparpillement, revient à donner la primauté à la catégorie, donc à la codification, engeance que nos deux écrivaines ont entrepris de congédier. C'est en revenir aux taxinomies que l'on a condamnées, et d'une certaine manière c'est trahir la fidélité de la description du réel. Les deux auteurs se méfient des ensembles car ils amoindrissent la diversité en voulant réduire les écarts, rassembler sous des bannières nécessairement limitatives. La notion de groupe porte avec elle celle de norme.

Il est intéressant de voir combien la technique du morcellement se retrouve à tous les niveaux des deux œuvres. Le groupe n'existe chez Austen que déstructuré, livré à l'éparpillement, dépourvu de ligne directrice. Le motif de la promenade, si couramment utilisé et symbole de la soudure d'une société qui ne conçoit de divertissement et d'activité que dans la réunion, est déchu de son rôle conjonctif et ne sert qu'à faire ressortir de manière criante les multiples distances qui parcourent les membres d'une communauté : les promenades à Sotherton dans *Mansfield Park*, à Winthrop dans *Persuasion*, à Blaize Castle dans *Northanger Abbey*, à Box Hill dans *Emma*[104], toutes ces occasions d'éprouver la solidité des liens qui enserrent une compagnie, n'aboutissent qu'à de gigantesques échecs où chaque personnage découvre le gouffre qui le sépare des autres. Le désir de trouver le semblable se heurte à la réalité de la divergence. L'excursion à Sotherton spatialise avec rigueur ce constat : Fanny y apparaît comme une ligne directrice progressivement dépouillée de tout son entourage ; alors qu'elle cherche à retenir chacun des participants dans la voie de la moralité, elle est sans cesse déboutée de ce désir et cette défaite prend la forme d'un esseulement de l'héroïne, livrée à elle-même tandis que le groupe s'éparpille en de multiples entités ; ligne directrice symbole du respect de la morale, Fanny est déchue de sa fonction de centre susceptible de rassembler les individus sous une égide éthique et assiste à la dissolution du groupe, rétif à l'inclusion sous un seul mot d'ordre qu'il juge dépersonnalisant, restrictif : tous les personnages s'aventurent au-delà de la borne que représente Fanny immobile sur son banc, échappent à l'emprise morale qu'elle représente, ce que symbolise leur disparition dans le hors-champ[105]. On peut opposer cette conception de la sortie en groupe avec celle que véhicule Burney dans

---

[104] Sotherton : *R2*, p. 285-298 ; *MP*, p. 92-107. Winthrop : *R2*, p. 688-696 ; *P*, p. 80-90. Blaize Castle : *R2*, p. 72-75 ; *NA*, p. 76-79. Box Hill : *R1*, p. 859-868 ; *E*, p. 376-385.

[105] La promenade à Winthrop dans *Persuasion* suit exactement le même schéma en le détachant de la référence morale : Anne constitue un centre à partir duquel tous les individus rayonnent et duquel ils s'éloignent progressivement, en grappes dispersées. Pour une analyse de la promenade à Sotherton comme mise en scène d'une dualité entre clôture et ouverture qui symbolise le dilemme entre morale et transgression, cf. Tony Tanner, « Jane Austen and 'the quiet thing' – a study of *Mansfield Park* », *in* B. C. Southam (dir.), *Critical Essays on Jane Austen*, *op. cit.*, p. 136-161.

Camilla, où les excursions sont des distractions amicales et/ou familiales par lesquelles la société renforce ses liens, et pour lesquelles la menace ne vient pas de l'intérieur mais du dehors, de l'étranger susceptible de porter atteinte à l'intégrité du groupe. Quant à Madame d'Épinay, l'épistolarité est évidemment le premier symptôme de cette inaptitude à la communauté : l'échange de lettres est avant tout mise en évidence d'une distance[106] ; cela est flagrant lors des séparations entre amants, où Madame d'Épinay ne fait que reprendre le genre de la déploration amoureuse, mais encore davantage dans les échanges entre femmes, la lettre manifestant l'impossibilité de la réunion, le caractère inconciliable des âmes. Le choix du journal intime résulte en partie de l'absence de l'épistolière adéquate. Mais l'épistolarité offre aussi à Madame d'Épinay l'occasion de s'étendre à loisir sur la divergence de ton qui empreint les différents discours féminins : le ton dramatique et mélancolique d'Émilie est perpétuellement raillé par ses correspondantes, de Madame de Sally à Madame de Ménil. Et dans les lettres de Mademoiselle Darcy, l'auteur montre l'abîme qui sépare deux visions du monde, l'une, celle d'Émilie, fondée sur l'empathie, l'autre, celle de la Darcy, reposant au contraire sur le désengagement, la priorité donnée au regard porté sur les choses plutôt qu'à la participation à l'événement. Les écritures des deux femmes se caractérisent par leurs dissemblances, l'une fondée sur l'affect, l'autre sur une distance obtenue par la moquerie et le refus du sentiment[107]. Les voix des femmes, comme chez Austen, ne se croisent pas, elles ricochent les unes sur les autres et n'établissent aucune communication, encore moins fondent-elles une solidarité de groupe.

La technique de la fragmentation n'est donc pas un simple principe stylistique, elle correspond à une vision du monde, et particulièrement de la société féminine, fondée sur le divergent, le dissemblable. Il ne s'agit pas pour autant de nier toute prise en compte du féminin comme ensemble par nos deux auteurs. Au contraire, pourrait-on dire : il arrive aux héroïnes créées par Austen et par Madame d'Épinay de prendre la défense de leur propre sexe. L'insurrection d'Emma contre l'obligation dans laquelle est une femme de répondre favorablement à une demande en mariage est exprimée de la même façon par Fanny dans *Mansfield Park* : à chaque fois, l'héroïne proteste contre le postulat d'inertie auquel la *doxa* condamne l'ensemble de son sexe.

---

[106] Pour S. L. Carrell (*op. cit.*, p. 11), « La communication épistolaire s'installe à mi-chemin entre communication et non-communication, entre solitude et solidarité, entre isolement et échange. » Madame d'Épinay explore sans relâche cette dualité : la figure du correspondant y revêt ce triple costume, à la fois nécessité absolue, écho espéré, et mur d'incompréhension.

[107] Cf. *Montbrillant*, p. 587-588 ; cette lettre est un modèle de l'écriture de la Darcy, qui y ridiculise une société qualifiée de « roman mouvant », et y attaque le sentimentalisme d'Émilie : « Cette sensibilité est presque ridicule au moins. Ne pouvoir parler à ses amis que les larmes aux yeux ! »

> J'eusse cru (…) que toutes les femmes pouvaient comprendre qu'il était possible à une personne de mon sexe de ne point accepter, ni aimer un homme, fût-il infiniment aimable. Et si même cet homme avait toutes les perfections, on n'en devrait pas pour autant considérer comme chose établie que le devoir d'une femme est de l'accepter, sous prétexte qu'il se trouve éprouver à son égard quelque affection[108].

Fanny parle ici au nom de son sexe dans son entier, en prétendant détruire une idée reçue sur la « nature des femmes » (« *nature of women* »). Pareillement, Émilie critique le mariage forcé auquel sont soumises nombre de femmes ; « est-on donc obligé d'obéir à ses parens quand ils veulent nous marier contre notre goût ? », s'interroge la jeune femme à propos des noces de Mademoiselle de Beaufort, avant d'élargir son discours en une déclamatoire exclamative : « Ah ! mon tuteur, quel état que celui d'une fille que ses parens marient malgré elle ! »[109] D'une manière générale, l'histoire de Madame de Sally est une anticipation, un enrichissement de celle d'Émilie, les deux récits dressant le même tableau, celui d'un sexe féminin piégé par la loi du mariage, absurdité qui accorde la prépondérance à la liberté et au pouvoir masculins ; il y a bien ici volonté de ne pas réduire la peinture à un personnage mais de l'étendre à la condition féminine. À travers ces héroïnes, les écrivaines réclament le droit à penser et à prendre en considération les femmes en dehors de toute référence à la société, donc selon leur propres mérites, face à l'opinion du sexe masculin vue comme un carcan qui empêche la jouissance de qualités innées au profit d'une aliénation dans des jugements étrangers. Elles revendiquent, sans pouvoir la réaliser, une définition des femmes en elles-mêmes. De même, on trouve dans la bouche d'Anne Elliot une défense des sentiments féminins[110], et dans la bouche d'Isabella un dénigrement du sexe masculin[111]. Autant les plaidoyers de Fanny, Emma, et Anne sont légitimes, autant la critique d'Isabella est caricaturale. Il ne s'agit pas de débusquer un prétendu féminisme d'Austen ni même de Madame d'Épinay, mais de voir que la notion d'ensemble sexué, la division du monde en deux ensembles inassimilables, existe bel et bien, et que le refus de donner une vision uniforme des femmes ne s'accompagne pas d'un refus de considérer celles-ci comme un tout. Simplement, celui-ci est polymorphe et non réductible à une catégorisation définitive. Tout se passe comme si les écrivaines tentaient de tenir un propos sur l'ensemble de leur sexe, mais se

---

[108] *R2*, p. 515, *MP*, p. 363 : « *I* should *have thought* (…) *that every woman must have felt the possibility of a man's not being approved, not being loved by some one of her sex, at least, let him be ever so generally acceptable. Let him have all the perfections in the world, I think it ought not to be set down as certain, that a man must be acceptable to every woman he may happen to like himself.* »
[109] *Montbrillant*, p. 105-106.
[110] *P*, p. 232 ; *R2*, p. 808.
[111] *NA*, p. 47-48 ; *R2*, p. 48-49.

voyaient repoussées dans l'incohérence, oscillant entre plaidoyers rationnels et manifestes abusifs voire grotesques, faute de la perception d'une globalité permettant de réunir les femmes sous un faisceau de signes communs.

b. Une définition jamais énoncée

Divisions et divergences ont-elles pour corollaire le renoncement à toute vision d'ensemble du sexe féminin, ramené à une dissémination incontrôlable ?

Tout d'abord, notons que l'harmonie n'est pas irrémédiablement exclue du tableau que nos deux auteurs brossent des femmes entre elles : elle est toujours limitée à un moment ou bien jugée insuffisante ou trop fragile, mais est bien susceptible de se faire jour, dans une déchirure éphémère des désaccords qui peuplent les représentations des romans. Ainsi de ce court échange entre Emma et Jane Fairfax, jusque-là profondément étrangères l'une à l'autre et peut-être rivales dans les cœurs de Knightley et de Frank, mais subitement réunies en marge d'une compagnie envahissante et superficielle dont elles comprennent ensemble la lourdeur et la pression continuelles : Jane ouvre d'un coup son âme à l'héroïne, lui révélant vivre « des moments de découragement » et être « moralement épuisée »[112], et réclame finalement d'Emma cette « plus grande preuve d'amitié »[113] qui serait de ne pas divulguer sa fuite. La scène s'achève sur cette phrase révélatrice : « Oh, Miss Woodhouse, comme il est bon, parfois, d'être seul ! »[114], soupire-t-elle. Emma ressent alors la proximité qui l'unit à cette femme presque inconnue, tant toutes deux ont conscience de la nécessité de coexister avec un entourage oppressif et étriqué. En marge des mondanités, les deux femmes construisent tout d'un coup un fragile terrain d'entente qu'elle occupent à elles seules. En de semblables moments, les femmes éprouvent les liens qui les unissent, mais ceux-ci demeurent toujours non conceptualisés, du domaine du sentiment plus que de la conscience, et aussi toujours fragiles, le moindre dérangement conjoncturel étant susceptible de les anéantir[115].

La représentation d'un féminin multiple et parcellaire a pour but le rejet des fausses catégorisations effectuées par le roman de l'immuable, et peut-être plus largement par tout un

---

[112] *R1*, p. 856 ; *E*, p. 372 : « *Miss Woodhouse, we all know at times what it is to be wearied in spirits. Mine, I confess, are exhausted.* »
[113] *R1*, p. 856 ; *E*, p. 372 : « *The greatest kindness you can show me…* »
[114] *R1*, p. 856 ; *E*, p. 372 : « *Oh, Miss Woodhouse, the comfort of being sometimes alone !* »
[115] Les conversations entre Emma et Mrs. Weston, essentielles à l'héroïne pour lui rendre l'existence à Highbury supportable, sont souvent menacées par un environnement pesant (cf. *E*, p. 117 ; *R1*, p. 652).

mode de pensée dans lequel l'esprit masculin a une part essentielle[116]. Austen et Madame d'Épinay ne s'ancrent pas dans une rhétorique de la protestation, mais de l'évanescence. En refusant de s'en tenir à une image prétendument distinctive des femmes en leur entier, elles rejettent la définition au profit de l'observation, la totalisation au profit de l'indétermination. En aucun cas, la voix des femmes n'est asexuée, comme on en faisait l'hypothèse au début de la recherche ; la présence du féminin reste prégnante, ne disparaît jamais, mais elle ne constitue pas une référence réductrice qui assimilerait d'emblée toutes les femmes à un même modèle. Ce tableau d'une société féminine éparse confère aux œuvres une double dynamique : d'une part, le fait de regimber contre les raccourcis des définitions masculines crée un espace conflictuel qui nourrit les relations entre sexes et au sein de l'univers féminin ; d'autre part, l'identité féminine fait l'objet d'une recherche à travers les discours et pensées des héroïnes mais aussi à travers l'écriture des deux femmes de lettres. L'ambition d'Austen et de Madame d'Épinay n'est pas de faire correspondre leurs personnages à une définition, elle est au contraire de maintenir la multiplicité contradictoire et souvent énigmatique que constitue le féminin, et, considérée séparément, toute femme.

Une scène de *Pride and Prejudice* est exemplaire de cette volonté : confrontée à un cercle qui cherche la définition d'une « femme accomplie », Elizabeth choisit un discours fondé sur la négativité, le refus de forger une définition précise. On a déjà vu[117], à travers le personnage de Jane Fairfax, le dédain comique avec lequel Austen traite la notion d'« *accomplishment* ». Ici, c'est moins cette notion qui est attaquée que le désir forcené des protagonistes d'enfermer la femme dans un cadre définitionnel réduit duquel il lui soit impossible de s'échapper. La récitation de toutes les qualités nécessaires à former une femme accomplie est moquée à la fois par le narrateur – qui reproduit la liste interminable des attributs indispensables énoncée par Miss Bingley puis par Darcy – et par Elizabeth, qui pointe l'absurdité et l'irréalisme d'un tel relevé[118] ; ce faisant, elle révoque toute idée de définition en en montrant le caractère simplificateur qui l'éloigne de la réalité. « S'il en est ainsi, je ne suis pas surprise que vous ne connaissiez qu'une demi-douzaine de femmes

---

[116] Cette lutte n'est pas la matérialisation d'un féminisme militant des deux auteurs : il ne s'agit pas pour elles de changer ce qui est, mais de porter le doute sur la façon de formuler la réalité. Le regard sur les choses prime sur le désir de les transformer.

[117] Partie I, Chapitre III.

[118] C. Planté (*La petite sœur de Balzac, op. cit.*, p. 37) remarque pertinemment que chez Austen, « on voit que l'aquarelle, le piano ou le chant font partie des *accomplishments* d'une jeune Anglaise de bonne famille, mais on n'imagine guère qu'il puisse en aller de même pour l'écriture, de poésie ou de romans, puisque leur simple lecture frise le ridicule. » L'éducation parfaite, satirisée par Austen, dénie la possibilité à toute jeune femme de s'ériger en auteur ; c'est cet aspect créatif qu'Elizabeth revendique, rejetant le rôle exclusif d'imitation et de reproduction qui lui est assigné.

accomplies. Je m'étonne plutôt que vous en connaissiez *une seule*. »[119], dit-elle, avant de conclure sur la préférence que l'on doit accorder à l'observation plutôt qu'à la création *ex nihilo* de catégories qui ne trouvent pas leur application dans le réel ; à Bingley qui lui demande si elle n'est pas trop sévère envers son propre sexe, elle répond : « Non, mais je n'ai jamais vu réunis tant de capacités, tant de goût, d'application, et d'élégance. »[120] La prise en compte de la réalité oblige à la suspension de la catégorisation et au maintien du divers et de l'incertain[121]. Austen fait allusion à l'aspect iconoclaste du discours d'Elizabeth en montrant qu'il n'est pas compris par son entourage : Miss Bingley s'offusque de cet apparent dénigrement du sexe féminin, sans voir qu'en réalité Elizabeth critique la référence à des catégories forgées par la norme sociale et littéraire qui n'ont aucune raison d'être[122]. La même remarque peut être faite à propos des sœurs Bertram, qui critiquent leur cousine Fanny selon les critères qui caractérisent une femme accomplie, s'étonnant de ses minces connaissances en histoire et géographie et de son ignorance de la musique et du dessin[123] ; le déluge de termes péjoratifs manichéens est l'image d'une critique fondée sur des critères artificiels ; tout le roman montre l'insuffisance de telles délimitations dans la prise en compte du sexe féminin et leur substitue la conscience morale et l'examen intérieur, exigence qui se retourne contre les accusatrices initiales[124]. Et la critique de l'*accomplishment* se poursuit avec les sœurs

---

[119] *PP*, p. 36 : « *I am no longer surprised at your knowing* only *six accomplished women. I rather wonder now at your knowing* any. » Notre traduction (la traduction de Leconte et Pressoir est erronée).

[120] *R1*, p. 319 ; *PP*, p. 36 : « I *never saw such a woman.* I *never saw such capacity, and taste, and application, and elegance, as you describe, united.* »

[121] Ce faisant, Austen apporte une solution au problème principal du discours féminin, celui de sa recevabilité et du soupçon d'imposture qui lui est inhérent : comme le remarquent S. M. Gilbert et S. Gubar (*op. cit.*, p. 35), la femme est étrangère au langage ; dès lors, sa prise de parole, à l'écrit ou à l'oral, est une folle présomption, une perversion de la nature (les auteurs font de Lilith le symbole de cette usurpation de l'acte de nommer). Elizabeth, elle, s'assure un pouvoir sur le discours précisément en refusant de nommer, de formuler une désignation sur laquelle sa maîtrise ne pourrait être que chancelante.

[122] Par la suite, Elizabeth se réjouit même de se situer en marge des normes socialement admises et requises ; elle explique ainsi l'intérêt que Darcy lui porte : « Sans doute, finit-elle par se dire, y a-t-il en moi quelque chose de répréhensible qui attire son attention. » (*R1*, p. 327 ; *PP*, p. 47 : « *She could only imagine, however, at last, that she drew his notice because there was a something about her more wrong and reprehensible, according to his ideas of right, than in any other person present.* »). C'est donc la marginalité qui suscite le désir.

[123] *R1*, p. 222-223 : « "Mais j'ai encore autre chose de stupide et étrange à vous rapporter sur Fanny. Eh bien, elle dit qu'elle ne veut apprendre ni la musique, ni le dessin." "À dire vrai, voilà qui est fort stupide et qui montre à quel point elle est dépourvue de talents naturels et d'esprit d'émulation." » (*MP*, p. 19 : « *'But I must tell you another thing of Fanny, so odd and 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.'* »)

[124] Vineta Colby (*Yesterday's Woman. Domestic Realism in the English Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 112) souligne, elle, le contraste entre Fanny et Mary Crawford : « *There is a recurring theme of contrast, usually running parallel with the Fanny Price/Mary Crawford type of response to nature, in which the "natural" heroine, though highly endowed with prudence, taste, and sensibility, is relatively deficient in the fashionable arts of music, drawing, dancing, and light conversation at which her more sophisticated rival is expert.* » (« Il existe un contraste thématique récurrent, généralement contigu à celui

Musgrove dans *Persuasion*, exemples d'une adhésion parfaite à une éducation programmée qui néglige les qualités de l'esprit au profit d'un vernis de surface recouvrant un profond vide intérieur : Henrietta et Louisa disposent du « bagage ordinaire des talents d'agrément » (« *the usual stock of accomplishments* »), qui musèle leurs particularités et les amalgame aux « milliers d'autres demoiselles » (« *thousands of other young ladies* ») pour qui ne comptent que la « toilette » (« *dress* »), les « façons » (« *manners* ») et les « plaisirs » (« *enjoyments* »)[125], et entretient un bonheur superficiel dû à l'absence de questionnement sur leurs exigences intérieures. Les femmes accomplies comme les sœurs Musgrove suivent un itinéraire prédéterminé, ne disposent d'aucune liberté car elles ont été transformées en personnages identifiables et réductibles à une définition visible et reconnaissable par chacun[126]. L'acmé de cette pétrification est sans doute atteinte par Frederica dans *Lady Susan*, élevée selon les principes traditionnels, et qui passe l'ensemble de la nouvelle dans une léthargie et une hébétude qui la coupent presque du monde des vivants ; sa mère, qui construit son existence sur l'irrespect des commandements, ne cesse de la houspiller, voyant en elle un monstrueux être contraire purement végétatif ; le rôle de Frederica dans la diégèse se réduit à cette fonction de repoussoir et à son attente d'un mariage avec Reginald de Courcy qui validera son adhésion aux requêtes de la société, comme en un certificat de bonne conduite[127]. Conçue de telle façon, la femme est considérée dans une perspective utilitaire qui la dépouille de toute densité intrinsèque ; c'est le prisme par lequel Anne est conçue tout au long de *Persuasion*[128], et duquel elle va finalement s'arracher en existant pour elle-même et en répondant au désir de Wentworth dont Austen préfère sans doute l'exigence, suffisamment

---

qui oppose les réactions de Fanny Price et de Mary Crawford à la nature, dans lequel l'héroïne "naturelle", quoique richement dotée en prudence, en goût et en sensibilité, est relativement déficiente dans les arts à la mode que sont la musique, le dessin, la danse et la conversation légère, où sa rivale plus sophistiquée est experte. »).

[125] *R2*, p. 654-655 ; *P*, p. 39.

[126] À chaque fois, le respect par les femmes du programme qui leur est tracé déclenche l'approbation voire l'admiration de tout l'entourage, satisfait de voir ses idées confirmées par une application concrète (cf. *R2*, p. 236 : « La réputation des demoiselles Bertram parmi les belles du voisinage était maintenant pleinement établies ; et comme elles joignaient à l'éclat de leur beauté et de leurs talents des manières naturellement aisées que leur éducation avait converties en une courtoisie et une obligeance générales, elles étaient l'objet de la faveur ainsi que de l'admiration du voisinage » ; *MP*, p. 35 : « *The Miss Bertrams were now fully established among the belles of the neighbourhood ; and as they joined to beauty and brilliant acquirements, a manner naturally easy, and carefully formed to general civility and obligingness, they possessed its favour as well as its admiration.* »).

[127] On peut encore mentionner les demoiselles Beaufort dans *S*, « jeunes filles parfaitement accomplies et parfaitement ignorantes » (« *very accomplished and very ignorant* »), et dont le but est « de séduire un homme beaucoup plus riche qu'elles. » (« *to captivate some man of much better fortune than their own* » ; *R2*, p. 923 ; *S*, p. 206).

[128] *R2*, p. 717 : « elle avait la satisfaction de se savoir extrêmement utile, à la fois comme compagne immédiate et comme conseillère » (*P*, p. 119 : « *she had the satisfaction of knowing herself extremely useful there, both as an immediate companion, and as assisting in all those arrangements for the future* (…) »).

vague voire contradictoire pour ne pas claquemurer la figure concernée dans des bornes trop étriquées : « Un esprit solide et des manières douces »[129], demande-t-il après s'être moqué des ornements superficiels que donne une éducation traditionnelle (« Un brin de beauté, quelques sourires, quelques compliments à la marine », voilà les qualités qui selon lui définissent un « mariage idiot »[130])[131]. Les héroïnes austeniennes développent finalement toutes, volontairement ou sous la contrainte, cette tendance à s'affranchir du conformisme dans lequel on voudrait l'enfermer, à désorienter son environnement en lui faisant abandonner ses idées préconçues sur les femmes : Marianne subit un renversement qui lui fait quitter les clichés sentimentalistes auxquels elle se soumet[132], l'histoire de Catherine s'apparente explicitement à un congé donné aux mythes fondateurs de l'héroïne. Il s'agit à chaque fois de désarçonner son entourage, et notamment l'autorité masculine, en refusant de lui renvoyer des formules toutes faites et des comportements attendus[133].

Tous les romans d'Austen montrent l'insuffisance de l'encadrement de la femme en même temps que l'acharnement de la société à le convoquer. Cela crée une tension entre la tendance à la production de vérités générales sur l'ensemble d'un sexe, et sa critique par un auteur qui en relève les lacunes voire le fourvoiement. *Pride and Prejudice* est fondé sur cet acharnement du mâle à enfermer la femme dans des taxinomies surannées, auquel répond la constante dérobade de celle qui est ainsi visée : la demande en mariage de Collins à Elizabeth est typique de cette tendance, le prétendant cherchant à assimiler l'héroïne à toutes les « jeunes filles » (« *young ladies* ») dont il dit prévoir les réactions, toutes réductibles à une même coquetterie. Les récriminations d'Elizabeth, choquée de se voir réduite à un code de

---

[129] *R2*, p. 671 ; *P*, p. 60 : « *A strong mind, with sweetness of manner* ».

[130] *R2*, p. 671 ; *P*, p. 60 : « *Yes, here I am, Sophia, quite ready to make a foolish match* (…). *A little beauty, and a few smiles, and a few compliments to the navy, and I am a lost man.* »

[131] La grande complexité de Mary Crawford, qui a frappé tous les commentateurs et les a toujours fait hésiter entre son classement dans les rangs des *villains* ou son identification à une héroïne, est que, tout comme Elizabeth, elle se dérobe à la catégorisation. D. A. Miller (*Narrative and Its Discontents, op. cit.*, p. 78) y voit la raison de la fascination universelle que provoque le personnage : « *Our fascination with Mary Crawford springs from the absence of full term to grasp her, much like Edmund's and Fanny's fascination with her* (…), *or Mary's own fascination with herself.* » (« La fascination que nous éprouvons pour Mary Crawford, comme celle qu'Edmund et Fanny ressentent envers elle, ou celle que Mary éprouve pour elle-même, tient à l'absence de terme concluant nous permettant de la comprendre. »). Cela équivaut-il à un défi lancé à l'expression ou à la nécessaire préservation d'un ineffable dans le rendu de l'identité féminine ?

[132] Marianne n'est d'ailleurs pas étrangère à la manie taxinomique relevée chez ses vis-à-vis masculins : « *A woman of seven and twenty* (…) *can never hope to feel or inspire affection again.* », affirme-t-elle péremptoirement (*SS*, p. 37 ; *R1*, p. 35 : « Une femme de vingt-six ans (…) ne peut jamais espérer ressentir, ni inspirer encore un tendre sentiment (…). »).

[133] La critique des *accomplishments* est l'une des rares positions initiées par Austen qui connaîtra une certaine postérité : V. Colby (*op. cit.*) note que les femmes « *accomplished* » deviennent suspectes au cours du XIXe siècle et cite *Modern Accomplishments ; or, the March of Intellect* de Catherine Sinclair à son appui.

conduite proche du ridicule, n'y font rien : « Je ne suis pas de ces jeunes filles – si tant est qu'il en existe – assez imprudentes pour jouer leur bonheur sur la chance de se voir demander une seconde fois. »[134], proteste-t-elle, déniant toute pertinence au discours galvaudé que son vis-à-vis masculin tient sur l'ensemble des femmes.

Il en va de même dans *Emma*, œuvre qui relève d'une concurrence artificiellement entretenue entre les femmes, et que celles-ci intègrent par intermittence à leur conduite tout en ayant confusément conscience de leur erreur : Emma et Jane Fairfax sont sans cesse rapprochées, mais afin de souligner l'absence d'intimité entre elles deux, préalable nécessaire à l'établissement d'une relation personnelle, et de les mettre en rivalité concernant leur obéissance à des critères de perfection applicables à tout femme. L'héroïne a assimilé l'obligation de répondre à ces normes et procède à une analyse comparative, véritable classement qui dégage son « infériorité » par rapport à Jane en chant et en interprétation musicale[135], avant qu'Harriet ne poursuive le parallèle par l'examen du « goût » et de la « virtuosité » des deux femmes[136]. Il est significatif que cette analyse bipolaire se tienne aussitôt après la constatation d'une brisure de la solidarité féminine par l'héroïne, coupable d'avoir terni la réputation de Jane auprès d'un représentant du sexe masculin[137], comme si la rupture du lien unissant les femmes entre elles dégénérait en asservissement au diktat social producteur d'exigences pour les femmes qui les éloigne de leur nature même. La mise en concurrence au nom de principes codés résulte de l'abandon d'une considération interne des femmes par elles-mêmes. Jane est le parangon de la femme dépourvue de réalité propre ; elle subit une constante réification, au sens où elle n'apparaît dans tout le roman qu'à travers les discours que les autres tiennent sur elles et l'opinion qu'ils en ont : Mrs. Elton est le modèle de cette volonté d'emprisonner la jeune femme dans une vision mécanique ; les « talents » de Jane sont passés en revue maintes fois, en un tour d'horizon des qualités d'une femme accomplie, de même qu'en est brossé un sommaire portrait psychologique qui se croit subtil mais ne fait que mettre en lumière les préjugés de classe de la locutrice[138]. Austen révèle la raison d'être de telles définitions sclérosantes : elles manifestent la volonté du locuteur de

---

[134] *R1*, p. 366 ; *PP*, p. 102 : « *I do assure you that I am not one of those young ladies (if such young ladies there are) who are so daring as to risk their happiness on the chance of being asked a second time.* »
[135] *R1*, p. 746 : « Elle regrettait sincèrement et lucidement l'infériorité de son jeu et de sa voix (…) » ; *E*, p. 234 : « *She did unfeignedly and unequivocally regret the inferiority of her own playing and singing.* »
[136] *R1*, p. 746 ; *E*, p. 235. Harriet et Jane sont, elles aussi, souvent comparées (cf. *R1*, p. 736 ; *E*, p. 222 : réapparaît ici le terme « *superior* »).
[137] Emma se demande « si elle n'avait point enfreint les règles de la solidarité féminine en trahissant devant Frank Churchill ses soupçons sur les sentiments de Jane Fairfax. » (*R1*, p. 745-746 ; *E*, p. 234 : « *She doubted whether she had not transgressed the duty of woman by woman, in betraying her suspicions of Jane Fairfax's feelings to Frank Churchill.* »).
[138] *R1*, p. 788-789 ; *E*, p. 286-288.

prendre possession du sujet qu'il décrit ; Mrs. Elton désire en effet être le Pygmalion de Jane ; cette tendance à définir le personnage sans prendre en compte sa singularité mais uniquement la puissance du moi locuteur aboutit à un attachement tyrannique qui étouffe Jane Fairfax. Celle-ci est toujours entourée d'une aura de perfection qui a pour corollaire un mutisme éternel, comme si le personnage se voyait déchu du droit à la parole, ou comme si prendre la parole pour une femme érigée en mythe, en incarnation terrestre de la perfection, c'était déjà déchoir. Le rôle de la femme est de rester en retrait pour maintenir cet artifice[139]. Mrs. Elton n'est en outre pas la seule à enchaîner la jeune femme, elle est rejointe par tous les autres personnages du récit, qui ne cessent de discourir sur les mérites et défauts cachés de la jeune femme, au point de lui ôter toute densité, toute compacité personnelle. *Emma* est de ce point de vue l'œuvre d'Austen la plus cynique, qui considère la femme comme une réalité à évaluer, à faire correspondre à des critères de perfection aliénants. La femme est observée uniquement à travers sa supériorité ou son infériorité vis-à-vis de son sexe et de son accomplissement par rapport à lui.

Louise d'Épinay, dans sa correspondance avec Ferdinando Galiani, rejette pareillement cette tendance à enclore la femme dans des définitions étriquées et parfaitement réversibles. Discutant de l'ouvrage de Thomas *Sur le caractère, les mœurs et l'esprit des femmes*, elle s'insurge contre les « lieux communs » qui le tapissent, déplore la confusion opérée entre « nature » et « éducation », l'auteur attribuant à la première les effets de la seconde, et plus généralement dénonce la pertinence d'interrogations touchant le sexe féminin (« Sont-elles plus sensibles ? plus sûres en amitié que les hommes ? sont-elles plus ceci ? sont elles plus cela ? », raille-t-elle) qui ne peuvent trouver de réponse satisfaisante, chaque hypothèse se révélant « bien fausse » et se voyant opposer « mille exemples du contraire »[140]. On retrouve cette rébellion contre l'usage de taxinomies inopérantes n'ayant pour but qu'une classification des femmes sur le mode de la simplification – Louise d'Épinay suggère que cette propension relève d'une crainte inavouée quant à la possibilité d'une complexité féminine qui en ferait un danger pour les certitudes de l'esprit masculin. Et Austen n'écrit pas autre chose lorsqu'elle montre Darcy énumérant les conditions à remplir par une femme afin d'atteindre la perfection : l'homme s'érige en législateur et entend par là garder la main sur la nature

---

[139] Comme l'écrit J. Thompson (*op. cit.*, p. 201, n. 30), ce mutisme obligé est l'une des causes de la confusion qui entoure la personnalité véritable de ces femmes si discrètes qu'elles en deviennent inconnaissables : « *the invisibility of character applies particularly to women, who are supposed to be self-effacing, anything but directly readable.* » « (« l'invisibilité du caractère s'applique particulièrement aux femmes, qui sont censées s'effacer elles-mêmes, éviter absolument d'être directement lisibles. »).

[140] Louise d'Épinay, Ferdinando Galiani, *op. cit.*, tome III, p. 30 pour toutes ces citations (lettre CCXII du 14 mars 1772).

féminine, en devenir lui-même le créateur. C'est ce que fait dire Austen à son héroïne au terme de son dernier roman, lorsque Anne refuse de voir dans les livres, tous écrits par des hommes, des preuves à charge contre l'inconstance naturelle des femmes :

> Oui, oui, s'il vous plaît, pas de références à des exemples tirés de livres. Les hommes, en racontant leur histoire, ont eu sur nous tous les avantages. (…) ce sont eux qui ont la plume en main. Je ne reconnais pas aux livres la propriété de prouver quoi que ce soit[141].

Anne met en évidence le fait que l'identité féminine est un produit de l'autoritarisme masculin. En même temps, elle refuse de donner à la littérature un pouvoir définitionnel, et conclut sur la tonalité particularisante de tout discours, chaque sexe ne pouvant tenir un propos universel sur la nature humaine en raison d'une partialité qui lui est inhérente. Pour autant, elle ne renonce pas à prendre la défense des femmes conçues comme un ensemble, mais sans prétendre placer celles-ci sous des catégories précises : « Nous ne devons pas nous attendre à prouver quoi que ce soit sur ce point. »[142], poursuit-elle, repoussant toute rationalisation de la nature féminine.

Dans *Histoire de Madame de Montbrillant*, Madame d'Épinay fait également voir l'impossibilité d'une définition de la femme : Émilie est incessamment confrontée à la difficulté de donner un nom à son état, et plus largement à elle-même. Est dépassé ici un motif du *novel of sensibility*, celui du mystère entourant les origines de l'héroïne : Evelina dans le roman de Burney, Emmeline dans celui de Smith, Adeline dans *The Romance of the Forest*, Clémence dans *Histoire de deux jeunes amies*, sont des femmes sans naissance, et un enjeu de la diégèse est de leur faire retrouver une identité perdue, et ce n'est qu'une fois le mystère dissipé que ces héroïnes peuvent construire leur existence, thème que reprend par la suite Charlotte Brontë dans *Jane Eyre*. Madame d'Épinay et Austen densifient ce thème en le détachant de son aspect exclusivement social et en faisant porter l'énigme sur l'être lui-même, la psychologie du personnage, sa caractérisation interne. Austen met même en parallèle les deux orientations dans *Emma* à propos d'Harriet, dont les origines constituent un arcane qui sera certes résolu, mais de manière dédramatisée, une fois l'action parvenue à son terme – c'est-à-dire après la décision du mariage avec Robert Martin ; le véritable problème réside dans le caractère même d'Harriet et constitue l'enjeu de nombreuses discussions entre l'héroïne et Knightley, l'une professant sa foi dans l'intelligence d'Harriet tandis que le

---

[141] *R2*, p. 808 ; *P*, p. 231 : « *Yes, yes, if you please, no reference to examples in books. Men have had every advantage of us in telling their own story.* (…) *the pen has been in their hands. I will not allow books to prove any thing.* »
[142] *R2*, p. 808 ; *P*, p. 232 : « *We never can expect to prove any thing upon such a point.* »

second réprouve une amitié fondée sur une dissemblance de caractères insurmontable[143]. C'est la définition de la personne même qui importe ici, non sa généalogie. De même, le roman de Madame d'Épinay montre l'insuffisance de la détermination sociale et l'impossibilité d'une qualification adéquate de la femme en elle-même. Si sa mère lui soumet une définition uniquement sociale d'elle-même, Madame de Beaufort lui propose une définition volontariste de la femme comme être qui doit dépasser sa condition soumise et ses instincts trompeurs ; Émilie considère cette seconde idée comme une trahison d'elle-même, puisqu'elle la force à renoncer aux « mouvemens » de son « cœur » réduits à un « amour-propre satisfait ». Elle est finalement conduite, comme Elizabeth le prônait, à suspendre son jugement et à constater les « contradictions » qui l'habitent[144] : l'être est rétif à la qualification, il est en lui-même dissociation, pluralité ; la définition sociale étant insuffisante, la conception volontariste ne reflétant pas l'être mais une idée fantasmatique de celui-ci, Émilie en vient à refuser toute qualification. Ce refus de la formulation comme coup d'arrêt donné à la réflexion sur soi rappelle en tous points celui d'Elizabeth et empêche de voir dans les œuvres des deux auteurs une tentative de définition de la femme ; au contraire, en sont sans cesse rappelées l'évanescence, la fluctuation. « Nous nous ressemblons toutes et nous connaissons notre secret. », affirme Madame de Ménil ; « J'ai cherché un sens plus fin à ces paroles qu'elle n'y en a sans doute attaché. »[145], conclut Émilie : la vérité de la femme n'est détenue par personne, et le monde préfère se raccrocher à des lieux communs, à des répliques dilatoires, qui sont autant d'échappatoires et de duperies.

Une autre scène, extrêmement semblable à celle de *Pride and Prejudice*, qui met face à face Garnier et Volx, débute également sur les exigences masculines quant au comportement et à l'esprit féminins : « je veux être aimé par choix, de préférence, et uniquement »[146], commence Volx, avant que les deux amis ne développent toute l'étendue des impératifs requis ; Garnier interroge :

> Vous voulez de l'esprit, et de l'esprit solide, agréable, mais susceptible de culture et de réflexion (…). Vous voulez de la franchise, de la vérité, une dose de philosophie et de raison un peu plus qu'à l'ordinaire ? (…) Avant tout, qu'elle soit sage et nullement coquette ; qu'elle soit même à l'abri de tout soupçon ?[147]

---

[143] Cf. *E*, I, 8 (p. 55-67) ; *R1*, p. 601-611.
[144] *Montbrillant*, p. 68.
[145] *Ibid.*, p. 563-564.
[146] *Ibid.*, p. 1019.
[147] *Ibid.*

Les questions s'égrènent indéfiniment et à chaque fois, Volx répond par l'affirmative (« Sans doute. (…) Cela est sûr. », « Assurément. »[148]…, dit-il sobrement). L'entretien se poursuit par l'examen du cas de Madame de Montbrillant, la question étant de savoir si elle répond effectivement à ces réquisitions ; ce contrôle reproduit exactement la forme de la première partie de la discussion, Garnier posant les questions (« Elle est pleine de raison, de sens, de philosophie ? (…) Elle est franche, naïve, véridique ? »[149], ne sont que deux exemples) et Volx répondant toujours par l'affirmative. La conversation se termine par une moquerie de Garnier, qui met en évidence l'incongruité qu'il y a à vouloir inscrire une femme dans des cases : « À vous entendre, mon ami, elle est parfaite. »[150], s'écrie le philosophe, tournant en dérision la simplification à laquelle aboutit toujours l'acharnement à la taxinomie[151] : celui-ci construit le portrait d'une femme impossible.

Les deux auteures se rejoignent donc dans le refus d'une rationalisation de l'identité féminine conçue comme une trahison. Tous les critères d'estimation sont fondés sur des systèmes de pensée préétablis, qui s'imposent à la figure de la femme au lieu d'en pénétrer le sens intrinsèque. Clôtures du sens et non passerelles vers une recherche approfondie, ils manifestent l'incompréhension d'une société gouvernée par le besoin de totalité, le désir frénétique de l'agrégation.

On voit également dans une entrevue entre Fanny et Sir Thomas la distance qui sépare une perception du sexe féminin fondée sur des principes généraux et une conception de soi par l'héroïne inexprimable car assise sur des représentations non transmissibles à l'oral. L'expression est empêchée du fait de l'absence de référence à des critères axiologiques : Fanny ne peut mettre en mots des idées évanescentes, rétives à la formulation. Alors que Sir Thomas met son discours sous la gouvernance d'une bipolarité classique entre une application du code social et un égocentrisme qui va à leur encontre, encadre la réaction de sa pupille dans des stéréotypes à propos des « jeunes femmes » (« *young women* ») – que l'on considère par exemple l'attaque contre les supposés défauts traditionnels de celles-ci, « vanité » (« *self-conceit* »), « entêtement » (« *willfulness of temper* »), « tendance à montrer de l'indépendance d'esprit » (« *tendency to that independence of spirit* »), réunion de défauts jugée

---

[148] *Ibid*.
[149] *Ibid*., p. 1020.
[150] *Ibid*.
[151] C'est finalement la seule différence avec la scène de *PP* : la moquerie n'est pas le fait de l'héroïne mais d'un tiers. On peut voir là la tendance de Madame d'Épinay à déléguer son discours à plusieurs personnages, tandis que la relation d'Austen à l'héroïne est plus exclusive. Le roman épistolaire à voix multiples, et son abandon par Austen, contribuent également à cette légère distinction.

« choquante » (« *offensive and disgusting beyond all common offense* »)[152] –, Fanny échappe à cette théorisation qui fait office de carcan, et cet évitement se traduit par le bégaiement, l'hésitation, et l'impossibilité de formuler des arguments : les raisonnements de Sir Thomas ne conviennent pas à une âme inadéquate à une qualification qui ressortirait à des abstractions généralisantes – les répliques de Sir Thomas regorgent d'un lexique où dominent le concept et la froideur du précepte. Cette scène est extrêmement ambivalente, en ce qu'elle montre à la fois la réticence de la femme à une formulation qui ne propose pas une peinture satisfaisante d'elle-même, et la difficulté d'expression qui résulte de cette défiance. Le volontarisme rationalisant de Sir Thomas entre en conflit avec la « confusion » (« *disorder* ») caractéristique de l'esprit féminin. Il est intéressant de voir que la réticence à l'encadrement dont fait preuve Fanny est symétrique de celle de Mary : celle-ci en effet demeure insaisissable tout au long du roman, ses intentions restent brumeuses, malgré l'ardeur masculine à brutalement résoudre cette nébulosité. Edmund, peu avant un voyage de la jeune femme, montre une frénésie particulière à trancher l'hésitation sur laquelle il bute quant à savoir si l'attitude et les sentiments de Mary l'orientent vers un « Oui » ou vers un « Non » dans sa réponse aux espoirs du héros. La succession d'interrogatives au style indirect libre qui reproduisent les doutes du jeune homme bute sur le caractère vaporeux de la femme, irréductible à ce manichéisme définitionnel. Austen se livre à un jeu sur les monosyllabes « *yes* » et « *no* », reflets du minimalisme dans lequel l'homme veut enfermer la femme et auquel elle se dérobe infailliblement[153]. Austen remet en cause le simplisme et l'injustice d'une morale qui pose une cage au lieu d'ouvrir des portes.

Une scène pourrait faire office de symbole de cette volonté de ne pas enclore la femme dans des généralisations réductrices : au début d'*Emma*, est dressé un rapide résumé biographique du personnage éponyme, au travers de sa lecture puis de sa carrière picturale[154] ; or, toutes ces activités s'achèvent sur un inaccomplissement, Emma ayant rédigé de longues listes de projets de lecture non réalisés et ayant laissé son dernier portrait en jachère. La

---

[152] *R2*, p. 483 ; *MP*, p. 327.

[153] *MP*, p. 261 : « *did she love him well enough to forego what had used to be essential points*(…) *? And this question, which he was continually repeating to himself, though often answered with a 'Yes,' had sometimes its 'No.'* » (*R2*, p. 428 : « L'aimait-elle assez pour renoncer à ce qu'elle avait eu coutume de considérer jusque-là comme essentiel ? (…) Et la réponse à cette question qu'il ne cessait de se répéter en son for intérieur, bien qu'elle fût "Oui" le plus souvent, était aussi parfois "Non". ») ; « *the 'no and the 'yes' had been very recently in alternation* » (« le "non" et le "oui" n'avaient cessé de se succéder en alternance ») ; *MP*, p. 262 : « *he had heard her speak of the pleasure of such a journey with an animation which had 'no' in every tone* » (*R2*, p. 428 : « Il l'avait entendue parler de ce voyage avec une animation qui disait "non" dans la moindre intonation de sa voix. ») ; « *Was there a 'yes' in all this ?* » (« N'y avait-il pas un "oui" dans tout cela ? »).

[154] *E*, p. 34 et 42-43 ; *R1*, p. 584 et 591-592.

femme elle aussi demeure pour nos deux femmes de lettres à l'état d'ébauche, entre indétermination et inachèvement. Loin de dissoudre une identité flageolante, le refus de la définition s'apparente au rejet d'images artificiellement créées par l'environnement masculin.

4. La stratégie de la dérobade

Discours qui s'entrechoquent, réticence à la dénomination de soi et de la femme en général : l'existence et la caractérisation d'une voix féminine semblent bien compromises. Pourtant, les deux femmes de lettres essaient de ne pas se limiter à l'amertume de ce constat. Si la femme est insaisissable, elle n'est pas pour autant condamnée au silence ou à l'application de schémas décidés par des tiers. Il lui revient de façonner un discours malgré les handicaps que celui-ci se découvre et l'indétermination de celle qui l'émet. Car c'est bien là la question principale : comment fonder une parole sur une identité fuyante, rétive à la qualification ? Les deux auteurs répondent à ce problème en mettant en place des techniques particulières qui parfois se recoupent, mais s'agit-il de tirer parti de cette contradiction ou d'éviter de s'y confronter ?

Austen et Madame d'Épinay recourent à plusieurs moyens d'expression que l'on peut réunir sous l'appellation de stratégies du contournement. Celles-ci sont destinées à combler le vide laissé par la pauvreté d'une rhétorique non théorisée et à esquiver la nécessité d'une définition de soi. En même temps, de tels remèdes vont servir à masquer la liberté prise par les locutrices, à dissimuler la mise en avant de soi concomitante à toute fissure pratiquée dans le roc de la parole masculine dominante. Trois grands principes peuvent être dégagés dans ce renouveau du langage féminin, l'inclination suggestive, le brassage des niveaux et l'effacement de l'origine.

a. La suggestion

Il peut paraître étrange de parler de suggestion ou d'allusion à propos de ces œuvres, alors que l'on a dit que l'une de leurs caractéristiques était cette fiction d'exhaustivité qui les imprègne. La narration en effet prend l'aspect d'un compte rendu chronologique et intégral d'un fragment temporel. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle s'interdit l'allusion : celle-ci consiste à suggérer un supplément de sens, à laisser entendre l'existence d'un double niveau dans le récit ; grossièrement, l'allusion consiste à dire encore plus que ce qui est effectivement dit. Le sous-jacent se conjugue à l'évident.

Il n'en reste pas moins que nos auteurs s'interdisent de nombreuses commodités : des ressources classiques comme les métaphores ou les comparaisons, qui communiquent leur énergie associative au texte, sont presque entièrement absentes de leurs créations ; de même, semble être valorisée la limpidité d'un discours sans zones d'ombre, où à un élément linguistique correspond une réalité sémantique – c'est le vœu de Henry Tilney, qui s'offusque et se moque des aberrations herméneutiques que peut convoyer une expression mal choisie, et donc mal entendue, les mots employés par Catherine connotant des réalités aberrantes : le rejet du surcroît de sens est dénoncé, en tant que confusion dommageable entre conscience et inconscience ; la locutrice n'a pas la lucidité requise pour contrôler une parole qui lui échappe et ajoute à l'intention expressive une signification annexe involontaire. L'ajout sémantique prête le flanc à la condamnation car il peut renvoyer à une absence de maîtrise du locuteur sur le discours. Inversement, on peut très bien remarquer que l'équation *a priori* idéale d'une unité langagière avec une unité sémantique dévoile perpétuellement son revers : les discours vides sont les modèles de cette disposition, et ils sombrent le plus souvent dans la bêtise ou l'insignifiance ; restreindre sa parole à l'immédiateté de son évidence, c'est la condamner à la superficialité la plus absolue et anéantir toute complexité à son contenu. Il ne s'agit pas de prétendre que tout discours amphigourique est préférable à un discours spontanément intelligible : la suggestion n'est pas assimilable à l'ambiguïté, le sens second ne se superpose pas au sens premier, n'en perturbe pas la clarté, il ouvre une voie additionnelle qui n'obscurcit pas la direction principale. Un discours ne se supplée pas à un autre, il s'y adjoint. L'entreprise des écrivaines consiste par conséquent à montrer l'accouchement d'une parole dans laquelle la suggestion n'est pas une évasion du discours hors des bornes que lui fixe son émetteur, mais au contraire la confirmation d'un contrôle souverain de celui-ci sur celui-là.

L'ironie est évidemment le premier marqueur austenien de cette importance du sous-entendu, qui permet d'accoler à un énoncé limpide la suggestion d'un autre qui délivre un sens inverse. Cependant, l'ironie austenienne nous semble bien plus riche. Commune aux personnages et au narrateur omniscient, elle apparaît véritablement comme un trou pratiqué dans la surface polie d'un langage autrement inoffensif ; l'ironie serait un moyen pour en faire un instrument sans le dépouiller de son apparence pacifique et anodine. Le narrateur austenien est maître dans ce dépassement du niveau bénin, en cette apparente limitation à la surface qui est en réalité pénétration dans la profondeur. Très fréquemment, l'ironie pour lui consiste à livrer une description, et, simultanément, à suggérer une interprétation qui nie la neutralité de l'observation ; le commentaire est suggéré, il n'est pas effectivement énoncé. Lorsqu'il livre le tableau suivant, « *Lucy directly drew her work table near her and reseated herself with an*

alacrity and cheerfulness which seemed to infer that she could taste no greater delight than in making a fillagree basket for a spoilt child. »[155], le narrateur dresse une esquisse que le simple terme « *seemed* » fait basculer du statut de description à la fonction de commentaire : la phrase est truffée de termes exagérés, inadéquats avec le caractère anodin de l'action décrite, et correspond à une critique de la serviabilité intéressée du personnage. L'affirmation atténuée, dont Marina Yaguello remarque qu'elle est un trait spécifique du langage féminin et renvoie au manque d'assurance de la locutrice[156], est ici renversée : c'est par son intermédiaire que la réorientation du sens est entamée ; par elle, le narrateur congédie l'assertion au profit de la suggestion, passe sous la surface pour inspecter l'arrière-plan. L'insinuation du jugement prolonge la description objective. La technique est exactement la même lorsque Elinor, peu après, suggère la possibilité d'un épuisement de l'amour entre Lucy et Edward Ferrars en insistant sur la persistance exceptionnelle de cet attachement[157] ; loin de conforter celui-ci, ce soulignement mine ses fondements en insistant sur sa singularité, son étrangeté voire son anomalie. De même, la célèbre phrase inaugurale de *Pride and Prejudice*, qui énonce la « vérité universellement reconnue »[158] selon laquelle un riche célibataire doit avoir envie de se marier, est une phrase pleine d'ironie, mais qui ne dit pas le contraire de ce qu'elle veut dire : elle énonce une vérité générale incohérente – on ne perçoit nul rapport entre richesse et désir d'épousailles – qui suggère des sous-entendus bien plus vastes : le narrateur critique une tendance sociale répandue, celle que les femmes pratiquent et qui consiste à chasser un mariage financièrement intéressant. Ce faisant, le narrateur formule une critique envers la société : feignant de formuler une tautologie, il dissimule sous son propos un propos féroce et virulent qui dément la tranquillité apparente.

On le voit, narrateur et personnages féminins se partagent cette technique, dont le but est double : d'une part, l'apparente neutralité des discours cache en réalité une orientation ; la locutrice tâche d'obtenir un effet chez son auditoire. Le narrateur austenien est spécialiste de ces formules faussement objectives qui en réalité engagent un verdict : lorsqu'il écrit que le

---

[155] *SS*, p. 138 ; *R1*, p. 113 : « Lucy poussa aussitôt sa table de travail auprès d'elle et se rassit avec un empressement et une gaieté qui semblaient montrer qu'elle ne concevait de plus grand plaisir que de confectionner une corbeille en filigrane pour une enfant gâtée. »

[156] Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1978, p. 37.

[157] *R1*, p. 116 : « Si la force de votre attachement réciproque avait dû faillir, comme cela serait naturellement arrivé chez beaucoup d'autres gens, et dans beaucoup d'autres circonstances au cours de ces quatre années, vous auriez été bien à plaindre. » ; *SS*, p. 141 : « *If the strength of your reciprocal attachment had failed, as between many people and under many circumstances it naturally would during a four years' engagement, your situation would have been pitiable indeed.* » L'irréel du passé, censé rejeter l'hypothèse dans la sphère de l'impossible, n'est qu'une béquille pour repousser l'affirmation au profit de la suggestion, qui atténue le reste de la phrase, elle tout entière placée sous l'idée du dépérissement de la passion.

[158] *R1*, p. 293 ; *PP*, p. 1 : « *a truth universally acknowledged* ».

retrait de Lady Bertram à la campagne s'est accompli « sans trop se préoccuper de savoir si son absence pouvait accroître ou diminuer le bien-être de son mari »[159], la rhétorique de la double hypothèse n'implique pas un choix, elle suggère une décision, le personnage ayant été auparavant présenté comme empreint de médiocrité. D'autre part, la suggestion permet de livrer en toute innocuité une pensée qu'un discours dissimule au lieu de le dire effectivement ; on laisse entendre au lieu de proclamer. Là encore, l'intégrité du moi qui s'exprime est préservée par un décalage entre la surface du discours, qui seule peut être attaquée, et son sens second, lui véritablement subjectif et mettant en jeu des questions périlleuses puisque touchant les rapports entre les interlocuteurs. Sous une objectivité et une neutralité de façade se cache un affrontement, seul réel enjeu du discours. Successivement avec Darcy et avec Wickham, Elizabeth engage ce combat en dissimulant ses armes sous une enveloppe d'innocence. Au chapitre 32 de *Pride and Prejudice*, l'héroïne, sous le prétexte d'une demande d'information anodine, procède à une attaque de la conduite de son vis-à-vis :

> How very suddenly you all quitted Netherfield last November, Mr Darcy ! It must have been a most agreeable surprise to Mr Bingley to see you all after him so soon ; for, if I recollect right, he went but the day before. He and his sisters were well, I hope, when you left London ?[160]

Elizabeth apparemment s'enquiert des déplacements et de la santé de divers personnages. En réalité, son discours est truffé de sous-entendus qui miment les manœuvres sous-jacentes de Darcy. Le regret concernant le départ précoce de la famille de Darcy cache une attaque de l'orgueil du jeune homme suspecté d'avoir intrigué pour éloigner son ami Bingley des Bennet : le « *very suddenly* » inaugural que renforce par la suite « *so soon* », en surface simple manière de déplorer un départ trop rapide, renvoie en réalité à une suspicion relative à une décision brutale que rien ne justifie ; dans la phrase suivante, la proximité temporelle entre les deux départs de Bingley et Darcy est précisée, sans qu'ouvertement aucune relation de cause à effet ne soit remarquée ; mais tout le langage d'Elizabeth contredit une telle vision, comme « *most agreeable surprise* », véritable antiphrase appliquée à la relation entre Bingley et Jane Bennet, les apparentes concessions censées pointer un possible défaut de mémoire qui ne font que souligner la précision du souvenir et l'implication du locuteur dans son discours (« *if I recollect right* »), ou encore l'accent fugace mis sur le rapport étroit qui unit l'abandon de Bingley et le départ de Darcy (« *he went but the day before* »). La réplique s'achève sur

---

[159] *R2*, p. 224 ; *MP*, p. 21 : « *with whatever increase or diminution of comfort might arise from her absence.* »
[160] *PP*, p. 167 ; *R1*, p. 411-412 : « Vous avez tous quitté Netherfield bien rapidement en novembre dernier, Mr. Darcy. Mr. Bingley a dû être agréablement surpris de vous revoir si tôt, car, si je m'en souviens bien, il n'était parti que de la veille. Lui et ses sœurs allaient bien, je pense, quand vous avez quitté Londres ? »

une apparente politesse qui cache une allusion perfide au succès de Miss Bingley, seconde intrigante cherchant à éliminer par l'éloignement une rivale dans le cœur de Darcy. À partir de ce qui n'est qu'une simple tirade de politesse, Elizabeth procède à une attaque incisive des agissements de Darcy ; employant un vocabulaire sans relief, se coulant dans un langage de la bienséance, l'héroïne emploie la banalité d'une situation quotidienne pour créer un horizon de références élargi ; l'univers auquel renvoie le discours est plus vaste que celui qu'il donne à voir de manière explicite[161].

On retrouve le même procédé au chapitre 41[162] : Elizabeth profite de la curiosité de Wickham concernant ses nouvelles relations avec Darcy et commence par répondre à ses questions objectivement, acquiesce à plusieurs reprises à ce que lui dit le jeune homme, puis prend la discussion à son compte en livrant un avis surprenant (« Mais je trouve que Mr. Darcy gagne à être connu »[163], dit-elle), qui désarçonne Wickham (« Vraiment ? » – « *Indeed ?* » –, ne peut-il s'empêcher de s'écrier) et rompt l'accord tacite établi entre eux que scellait leur commun mépris pour Darcy (au chapitre 16), sans pour autant briser le pacte de respect et de politesse qui préside à tout échange : Elizabeth laisse entendre sans le mettre en évidence que sa communauté de pensée avec Wickham est détruite, et de cette façon met à bas les certitudes du jeune homme, la sécurité dans laquelle il pouvait faire évoluer sa parole. Celui-ci essaie alors de rétablir la complicité en exprimant la conviction que Darcy ne peut avoir changé. Elizabeth une nouvelle fois feint d'abonder en son sens, reprend ses propres termes : « Oh ! non, répliqua Elizabeth ; sur ce point, je crois qu'il est exactement le même qu'autrefois »[164] ; mais cette phrase a un sens inverse de celui qui émerge, puisqu'elle souligne en réalité la constance et la fermeté du caractère de Darcy – on retrouve l'emploi de l'ironie comme manière de dédoubler le propos. Sans jamais préciser la teneur exacte de son discours, en faisant semblant d'épouser naïvement les opinions de son interlocuteur, en se limitant à des généralités vagues[165], Elizabeth met Wickham face à un univers de références qui ne peut lui échapper, qui dépasse largement la couche superficielle du discours, et qui met

---

[161] Toutes les remarques d'Elizabeth à Darcy dans ce chapitre sont marqués du sceau de la suggestion, que ce soit pour attaquer son interlocuteur ou pour livrer une opinion iconoclaste sur un sujet sensible, ainsi lorsqu'elle critique à mots couverts les motifs du mariage entre Charlotte et Collins, usant de la délicieuse expression « *She seems perfectly happy, however, and in a prudential light, it is certainly a very good match for her.* » (*PP*, p. 168 ; *R1*, p. 412 : « elle paraît heureuse, et vue à la lumière de la froide raison, cette union présente beaucoup d'avantages. » ; la traduction de Leconte et Pressoir est un peu fade).

[162] *PP*, p. 215-222 ; *R1*, p. 447-451.

[163] *R1*, p. 450 ; *PP*, p. 220 : « *But I think Mr Darcy improves on acquaintance.* »

[164] *R1*, p. 451 ; *PP*, p. 220 : « *'Oh, no !' said Elizabeth. 'In essentials, I believe, he is very much what he ever was.'* »

[165] Ainsi du jeu entrepris autour du terme « *improvement* » et du verbe *to improve* (« amélioration », « s'améliorer ») appliqués à Darcy.

le jeune homme en accusation, lui fait comprendre que sa tromperie est découverte, sans provoquer ouvertement une fracture avec lui. L'héroïne crée un double niveau de sens, la signification immédiate étant englobée dans une signification élargie où se niche la substance de ce qui est exprimé. Une analyse similaire pourrait être menée autour de la propension monosyllabique de nombreuses héroïnes, en particulier Fanny et Anne : une phrase uniquement constituée d'un « *no* » ou d'un « *yes* » laisse imaginer à l'interlocuteur un monde d'implications qui le laisse désemparé[166].

Suggérer, c'est éluder la nomination, la proclamation d'une certitude, tout en évitant de sombrer dans le néant : la parole ne s'achève pas dans le non-sens, elle prolonge le sens immédiat par un niveau auxiliaire qui reste dans l'évanescence.

b. Le brassage des proportions

La métonymie, ou plutôt la différenciation des niveaux, est un autre exemple du contournement mis en place par l'écriture des deux auteurs. Par son intermédiaire, on réduit au circonstanciel le général, au dérisoire le primordial ; la trivialité si présente dans les deux œuvres doit ici être réinterprétée : loin d'être l'échec d'un accouchement du sens comme cela avait été supposé, elle correspond à une stratégie discursive dont le but est de dissimuler la portée d'une parole.

La parole féminine dans ce cas joue de sa fragilité : le refus de la catégorisation simplificatrice aboutit à un emploi subtil du seul socle commun discernable pour le sexe féminin, à savoir la restriction, la conscience de la limite. À l'inverse des héroïnes de l'immuable qui se réfugient dans la mise en scène et en paroles de principes universaux, les deux œuvres étudiées renforcent l'aspect trivial de leurs discours, conçu non pas comme une inaptitude à aller au-delà, mais comme un moyen d'éviter la définition. Faire le choix de l'infiniment petit est une manière de désamorcer la puissance du discours masculin dont la principale ressource est la mainmise sur les principes généraux. Ce n'est pas pour autant faire le choix du néant. On a vu que la logorrhée maladive de Miss Bates dans *Emma* était exemplaire de cette trivialité renforcée de la narration, mais qu'en même temps elle ouvrait la voie à un double niveau de sens dont la locutrice n'avait pas conscience ; cette juxtaposition de l'anodin et de l'essentiel est typique de l'écriture de nos deux auteurs et fait du discours féminin un principe narratif majeur, doté d'une surface qui prend le parti de la banalité, tandis qu'une profondeur sous-jacente est sans cesse susceptible de se faire jour : au travers des

---

[166] Cf. *MP*, III, 1, p. 319-328 ; *R2*, p. 476-482.

longues tirades des personnages, Austen délègue la prise en charge du récit et fonde un nouveau mode de narration, fondé non pas sur la théorisation du sensible, mais sur une interpénétration du dérisoire et du primordial. C'est à partir d'une vacuité que la densité peut prendre forme[167]. C'est ce que résume Mrs. Smith commentant la conversation d'une amie, Mrs. Rooke, qu'elle définit comme du « bavardage » (« *gossip* »), mais dont elle pointe la profondeur et la nécessité ; c'est grâce aux ragots, à ces bavardages à propos des « dernières façons d'être frivole et sot » (« *the newest modes of being trifling and silly* »), bref grâce au goût du potin, que l'on apprend à connaître « l'humanité » (« *species* ») ; aussi ce verbiage, ce papotage, sont-ils un véritable « régal » (« *a treat* »)[168].

Il en va de même chez Madame d'Épinay qui ne hiérarchise jamais les événements jalonnant son existence, et, plus que cela, qui traite simultanément d'actes primordiaux et d'éléments dérisoires ; la distinction entre circonstanciel et universel n'est plus pertinente, à l'inverse de la parole masculine qui renie l'un au profit de l'autre. La forme de narration des deux œuvres prend ainsi les apparences d'un renvoi permanent d'un extrême à l'autre, le superflu provoquant l'essentiel qui lui-même sombre de nouveau dans le superficiel. Les échanges avec René sont symptomatiques de cette écriture de l'alternance ; Madame d'Épinay, dans un passage étendu[169], transforme un tracas de logement, qui donne lieu à des relevés financiers et à des arguties sans nombre sur l'isolation des maisons l'hiver, en un tableau composite dont le sujet est tout d'abord l'amitié ; le souci domestique devient le révélateur de diverses conceptions de cette notion : la bile de René, tournée en dérision par Volx et Lisieux[170], est identifiée à un signe de la solitude forcenée du personnage et de son assimilation de la préoccupation amicale à une persécution. Au-delà, cette affaire sans importance devient une métaphore sociale, René symbolisant la pauvreté méprisée par les parvenus qui ont accédé aux richesses et à la reconnaissance sociale :

> Croyez-moi, ma bonne amie, Garnier est maintenant un homme du monde. Il fut un temps où nous étions tous deux pauvres et ignorés, et nous étions amis. J'en puis dire autant de Volx. Alors il ne

---

[167] K. C. Phillipps (*Jane Austen's English*, Londres, Andre Deutsch, 1970) remarque le goût d'Austen pour les noms abstraits ; cette remarque semble peu probante car ce goût s'accompagne d'une présence tout aussi marquée des termes concrets.
[168] *R2*, p. 745 ; *P*, p. 153 pour toutes ces citations.
[169] *Montbrillant*, p. 1055-1090.
[170] *Ibid.*, p. 1063-1064 ; l'apparition de la satire et donc du comique au sein de réflexions sur des sujets graves témoigne encore de cette oscillation permanente entre deux pôles, Volx ramenant les idées de René sur l'amitié au délire d'un paranoïaque.

> me préférait pas le premier venu et ne cherchait pas à m'humilier. Mais ils sont devenus tous deux des gens importans… J'ai continué d'être ce que j'étais, et nous ne nous convenons plus[171].

L'apostolat de la misère se couple avec un dégoût de la mondanité, et ce double caractère fonde l'intégrité du personnage. À l'inverse, les nouveaux riches sont dénoncés comme des tortionnaires traîtres à leur condition initiale. Le sujet initial a donc donné lieu à une série de réflexions, qui se clôturent par deux courts traités sur l'amitié, l'un de René, au ton résolument philosophique – il s'agit d'une définition des exigences à remplir pour que l'amitié puisse exister –, l'autre, d'Émilie, qui achève l'épisode par un retour du comique, l'héroïne ridiculisant le mémoire de son ami, taxé de discours sur un « commerce de misère et d'ergoterie » et des « petites querelles fausses ou basses qui rétrécissent l'esprit », propres aux « têtes sans idées » et aux « sots petits amans vulgaires » ; elle déplore que le « philosophe » et « ami de la sagesse » René descende au niveau de « ces dévots faibles et bornés qui mettent de petites pratiques faibles et superstitieuses à la place du véritable amour de Dieu »[172] ; bref, Émilie, après l'ascension vers la sphère des idées impulsée par un simple embarras quotidien, procède à un brusque retour vers la banalité et bannit les prétentions philosophiques énoncées à cette occasion. C'est dans ce perpétuel revirement d'un extrême à l'autre que l'écriture prend forme. Ce faisant, les deux femmes de lettres évitent la clôture définitionnelle à laquelle elles sont hostiles, mais ne restent pas engluées dans l'insignifiant, même si celui-ci reste toujours un horizon jamais obscurci. Cette union du sérieux et de l'ordinaire caractérise un discours féminin ennemi de la personnalisation, mais qui cherche les moyens d'acquérir une voix singulière et efficace. À travers une question superficielle, Madame d'Épinay livre une série de pensées complexes, mais qui n'oublient jamais la référence à leur trivialité première. C'est finalement le même processus que celui que l'on avait déjà remarqué à propos de Miss Bates[173], enchevêtrement intime du nécessaire et du contingent, du dérisoire et du primordial : à l'intérieur d'un discours empli de notations annexes, le personnage livre des informations essentielles et introduit évasivement des problématiques et thèmes qui dépassent la modestie générale du propos.

Les œuvres considérées sont toutes marquées par ce mouvement de va-et-vient entre des dimensions sans commune mesure l'une avec l'autre ; un passage débuté dans le dérisoire prend subitement l'allure d'une réflexion philosophique avant d'être rendu à son insignifiance, tandis qu'un passage consacré à une question essentielle sombre d'un coup dans

---

[171] *Ibid.*, p. 1082.
[172] *Ibid.*, p. 1089 pour toutes ces citations.
[173] Cf. Partie II, Chapitre I.

le trivial avant de regagner des sphères plus intellectuelles. Un passage de *Mansfield Park* est exemplaire de ce flux incessant : une réunion débute dans l'évocation d'éléments prosaïques (« soupe » – « *soup* » –, « venaison » – « *venison* » –, « cuissots de chevreuil d'un repas antérieur » - « *former haunch* » –, tous ces termes culinaires plongeant Mary dans le marasme : « Le repas allait, à n'en pas douter, être fort monotone. »[174], pense-t-elle), puis aborde un sujet primordial, celui de l'« embellissement » (« *improvement* ») d'une propriété, thème fondamental dans la littérature austenienne, par lequel se jugent la moralité et les principes de vie d'un homme ; mais la tenue du débat subit un nouveau retournement lorsque la discussion sombre dans le circonstanciel, dans le passage en revue d'éléments contingents tels que « l'abricot » (« *apricot* »), les « pommes de terre » (« *potatoes* »), les « tartes » (« *tarts* ») et les « confitures » (« *preserves* »), qui suscitent des développements d'une ampleur démesurée[175] ; enfin, la conversation regagne les hautes sphères un temps délaissées et examine, à travers la description de Sotherton, les principes de son propriétaire. Dans ces constants revirements, l'écriture, changeant sans cesse de point d'appui, empêche l'arrêt de l'esprit sur un seul objet ou une seule dimension ; on est face à un style à géométrie variable, dont l'ampleur est perpétuellement distordue.

Austen emploie cette méthode de manière récurrente voire systématique, condensant le propos en un seul élément, si minime soit-il, juxtaposant ou confondant l'infime et le fondamental. La tendance est forte de faire tourner la scène autour de l'objet le plus mince possible. À rebours de romans qui font des paroles inutiles des intermèdes ou respirations dans l'intrigue, l'écrivaine s'attarde sur ces discours vains, à en faire l'objet principal des scènes. C'est ce qui se passe dans une scène de *Northanger Abbey*[176] où Mr. Allen, le chaperon de l'héroïne, la félicite d'avoir décliné une invitation choquante qui l'aurait amenée à fréquenter auberges et autres lieux publics sans la protection d'un adulte ; honteuse de n'avoir pas pensé elle-même à cet inconvénient, Catherine reproche à Mrs. Allen de n'avoir pas soulevé d'objection à ce projet auparavant. Toute la conversation prend alors les allures d'un quiproquo, les interlocuteurs ne parlant pas du même sujet l'un et l'autre : tandis que Mrs. Allen s'en tient à une vision superficielle de l'événement, Catherine, soutenue par Mr. Allen, en privilégie la composante morale. L'objection aux « voitures découvertes » (« *open carriages* ») que soulève Mr. Allen porte sur le caractère d'exposition outrancière de soi qu'impliquent de tels véhicules, alors que, dans la bouche de Mrs. Allen, ces voitures sont

---

[174] *R2*, p. 252 ; *MP*, p. 53 : « *It would be a very flat business, she was sure.* »
[175] *R2*, p. 254 ; *MP*, p. 56.
[176] *NA*, p. 94-96 ; *R2*, p. 87-88.

certes à blâmer, mais en raison des dommages qu'elles causent aux vêtements (« on n'y peut pas demeurer cinq minutes sans y salir sa robe », remarque-t-elle[177]). Les habits sont un motif essentiel du discours de Mrs. Allen tout au long du roman ; ils sont ici déclinés en « bonnet » (« *bonnet* ») et « mousseline » (« *muslin* »), ailleurs en « manteau » (« *coat* ») ou « habits de noces » (« *wedding-clothes* »). De la même façon, Mrs. Allen est impuissante à penser la scène passée sous une autre perspective que celle de l'agrément : la gêne occasionnée par le dérangement du costume suffit à condamner la promenade projetée. Face à cette attitude, Catherine oppose un discours empreint de souci éthique, emplissant ses phrases de termes moraux tels que « *improper* » (« inconvenant ») et « *wrong* » (« mal »). Les deux femmes n'ont pas le même objet de discussion, elles raisonnent sur des principes différents : Mrs. Allen en demeure au niveau du goût, Catherine se hisse à celui des principes ; alors que Mrs. Allen se limite à la perception, Catherine se fonde sur la réflexion : Mrs. Allen emploie des verbes de sensation comme *to see* et *to hate*, Catherine majoritairement *to think*. Se mêlent deux manières de s'exprimer et de penser incompatibles, l'une axée sur les principes, l'autre sur l'immédiateté sensible ; c'est l'intrication de ces deux ensembles qui caractérise l'écriture austenienne, insatisfaite de l'abstraction comme de la concrétude absolue.

Notons que l'hyperbole, inverse de la métonymie, concourt en réalité au même but : traités dans une exagération démesurée, les enjeux universels sont brutalement rendus à leur simplicité première, dépouillés de leur gravité et de leur densité. Austen emploie alternativement les deux méthodes. Au chapitre 6 de *Pride and Prejudice*, Charlotte exagère l'importance et la signification des rencontres entre Jane et Bingley, les interprétant comme les préliminaires au mariage , ce qui permet à Elizabeth de moquer cette analyse disproportionnée et de réduire ces tête-à-tête à la pratique bien innocente de jeux et à la consommation de nourriture[178].

L'achèvement de cette figure du brassage des niveaux intervient lorsque le propos d'une scène est réduit à un élément, voire à un objet, dans une esthétique minimaliste qu'affectionne particulièrement Austen : l'idylle entre Mr. Weston et Miss Taylor est ramenée à l'achat d'un parapluie[179] ; leur mariage est réduit à la composition d'un repas[180] ; le dilemme

---

[177] *R2*, p. 87 ; *NA*, p. 95 : « *A clean gown is never five minutes wear in them.* »
[178] *PP*, p. 19 : « *these four evenings have enabled them to ascertain that they both like Vingt-Un better than Commerce* » (non traduit par Leconte et Pressoir ; « ces quatre soirées leur ont permis de s'assurer qu'ils préféraient le Vingt-et-un au Commerce »).
[179] *E*, p. 8 ; *R1*, p. 563.
[180] Le « gâteau de noces » (« *wedding-cake* ») est l'image qui résume l'événement dans son entier (*R1*, p. 569-570 ; *E*, p. 15-16).

entre deux amants s'incarne dans l'hésitation entre deux bijoux[181] ; plus généralement, une gamme de personnages est exemplaire de cette tendance à transcrire l'essentiel dans le contingent : ainsi Mrs. Bertram, Mr. Woodhouse, Miss Bates, Mrs. Jennings, qu'il ne faut pas analyser en fonction de leur éventuelle sottise, mais du choix narratif qu'ils mettent en lumière. Même si cette méthode métonymique est moins accentuée chez Madame d'Épinay, on peut penser à la manière dont les intrigues amoureuses de Montbrillant sont traitées, jamais frontalement, mais toujours pas un biais trivial, tout d'abord un portrait, puis la petite vérole. Ajoutons enfin que cette technique est inverse de celle des écrivaines du *novel of sensibility*, qui ont tendance à figurer des situations artificiellement exagérées où l'événement est souligné par un style emphatique et des motifs outrés.

C'est par Emma que la définition la plus proche de la technique métonymique est donnée : « *a something between the do-nothing and the do-all* »[182]. L'écriture des deux auteurs oscille sans cesse entre la tentation de ne rien dire ou de limiter le propos à des éléments accessoires et la propension à livrer à travers cette réalité minimale un univers d'idées. Le simplisme, les motifs anti-romanesques, sont les prismes grâce auxquels l'écriture féminine a accès au monde dans son entier.

c. L'effacement

Cette dernière technique rassemble en réalité toutes les autres : le discours féminin est empreint de ce rêve de désindividualisation que la parole masculine a réalisé. Les femmes pâtissent d'une incarnation abusive de leur parole, qui les amène à ne pouvoir quitter leur singularité, à se cantonner dans la mise en scène de soi. À mi-chemin entre voix personnelle et voix étrangère, à mi-chemin entre abstraction généralisante et concrétude égocentrique, la femme s'exprime dans la pesanteur du moi, alors même que la conscience de soi est un idéal et non une donnée de l'esprit féminin. Le « je » obstrue toute autre figure, s'impose à la bouche en un sempiternel retour et un perpétuel rappel de la dimension particulière, partiale et partielle, du discours. Aussi Madame d'Épinay et Austen tentent-elles de s'arracher à cette singularité envahissante. La parole féminine prend les atours d'un affranchissement de la gangue du moi. Le mouvement de l'écriture est double : après le dépouillement des catégories et stéréotypes livrés par une littérature raidie dans des motifs préfabriqués qui prennent l'allure de préjugés et de barrières sur le chemin de la pensée, l'écriture féminine se trouve

---

[181] *MP*, p. 267-272 ; *R2*, p. 433-437.
[182] *E*, p. 9 ; *R1*, p. 564 : « un moyen terme entre tout faire et ne rien faire. »

rendue à la solitude de son moi ; dès lors, un second processus consiste à quitter la sphère étroite de l'individu pour redonner sens à un discours insatisfait de la seule référence à son émettrice. Le renvoi direct au moi est évité grâce au détour par l'impersonnel, l'identité individuelle ne constitue plus le socle qui soutient la parole. En somme, la locutrice s'exprime en se plaçant dans l'inaccessibilité ; tout le roman de Louise d'Épinay est assis sur ce principe, l'autofiction prenant corps dans la mise en résonance de voix diverses qui détournent la focalisation en l'empêchant d'être centrée sur le seul personnage de l'héroïne. Le décentrage que l'on a déjà observé, et qui installe cette figure au sein d'un ensemble au lieu de la faire rayonner dans son isolement, est bien l'objectif ultime de nos deux auteurs.

C'est ainsi que dans *Pride and Prejudice*, un combat entre l'héroïne et Lady Catherine[183] s'érige en reflet du conflit essentiel à l'écriture austenienne, celui qui met aux prises un discours centré sur le moi et un contournement de cette pratique qui consiste à doter la parole d'une personnalité fuyante, voire à faire croire à son déni de l'individualité. Dans toute la scène, Lady Catherine épouse étroitement tous les caractères des locutrices frénétiques : elle procède à une constante exhibition de soi, multipliant les « *I* » qui donnent à toutes ses tirades une teinte extrêmement personnelle et dressant l'apologie de son « caractère » (« *character* »), réputé pour sa « sincérité » (« *sincerity* ») et sa « franchise » (« *frankness* »)[184] ; elle oppose d'ailleurs constamment sa sincérité à l'hypocrisie d'Elizabeth, sans voir que sa sincérité est une mise à nu de soi, tandis que la prétendue duplicité de son interlocutrice est une armure, une carapace. Il s'agit pour Lady Catherine d'intervenir activement dans une intrigue, d'imposer sa volonté à des éléments sur lesquels elle n'a pas prise ; elle cherche à exister, à plaquer son discours sur des sujets qui ne sont pas de son ressort ; en accaparant la parole, elle veut recouvrir de sa puissance une réalité qui lui échappe. La mise en avant de soi est la justification même de l'impolitesse et de la brutalité du personnage ; Lady Catherine se fonde sur une supériorité qu'elle forge elle-même ; en somme, le discours se suffit à lui-même, trouve en soi les ressources de sa légitimation, solipsisme typique de ce genre de personnages. Austen fait ressentir avec violence cette intrusion qui ressemble à un viol, et l'échange qu'elle peint est le plus virulent de toute l'œuvre. Pour autant, elle ne se contente pas de mettre face à face deux êtres en colère : à la brusquerie de Lady Catherine, à son désir de se placer sur un terrain personnel, Elizabeth répond par un constant désengagement, un retrait de la scène, une volonté de se protéger en désincarnant sa parole.

---

[183] *PP*, 56, p. 331-339 ; *R1*, p. 527-533.
[184] *R1*, p. 529 ; *PP*, p. 333.

Elle commence en plaçant son discours sous le patronage de l'irréel en employant par sept fois le terme « *if* », qui rejette l'histoire de Lady Catherine dans un conditionnel évanescent et permet à la locutrice de ne jamais apparaître en personne dans son discours, de préserver un espace d'intégrité qui lui évite d'avoir à se prononcer sur elle-même et de s'abandonner aux excès de son adversaire (dans toute la scène, Elizabeth revendique son droit à ne pas dévoiler son âme). Il y a chez Elizabeth le souci de maintenir la différence d'élocution entre elle et la femme qui lui fait face, le refus de se mettre sur le même plan qu'elle ; en cela, elle refuse la lutte intersubjective, mine la rhétorique de son adversaire qui repose, elle, sur une vision de la bataille comme affrontement entre deux personnalités antagonistes. Elizabeth refuse le duel, répond aux provocations dont elle est l'objet par un détachement permanent, un rejet de l'incarnation. Aux arguments circonstanciés que lui présente Lady Catherine, elle répond par une logique mathématique. Elizabeth enferme Lady Catherine dans des raisonnements et des syllogismes qui désamorcent la portée personnelle de l'attaque qu'elle subit : une figure revient avec insistance dans son discours, celle de l'interrogation oratoire qui reprend les prémisses du discours de Lady Catherine pour démontrer l'absurdité de l'attitude de l'opposante ; dans les exemples suivants, « *If Mr Darcy is neither by honour nor inclination confined to his cousin, why is not he to make another choice ? and if I am that choice, why may not I accept him ?* » et « *Supposing him to be attached to me, would my refusing to accept his hand make him wish to bestow it on his cousin ?* »[185], Elizabeth imagine deux réactions de sa part parfaitement inverses ; elle ne révèle donc nullement sa position réelle face au problème soulevé, ne traite pas de ses propres sentiments mais se place sur une argumentation logique. Elizabeth, tout au long de l'entretien, passe par des constructions en balancements, émettant une hypothèse ou établissant un fait pour ensuite en tirer la conclusion[186]. L'aridité d'un réalisme fondé sur une attitude scientifique contrebalance la personnalisation outrancière de l'attaque. Sont distinguées également ici deux manières de mener une discussion : le discours de Lady Cathe-

---

[185] *PP*, p. 335 et 337 ; *R1*, p. 531 et 532 : « Si Mr. Darcy ne se sent lié à sa cousine ni par l'honneur ni par l'inclination, pourquoi ne pourrait-il faire un autre choix ? Et si c'est moi qui suis l'objet de ce choix, pourquoi refuserais-je ? » ; « En supposant que Mr. Darcy m'aime, mon refus le poussera-t-il à reporter sa tendresse sur sa cousine ? »

[186] *PP*, p. 334 : « *If you believed it impossible to be true (…) I wonder you took the trouble of coming so far.* » (*R1*, p. 529 : « Puisque vous ne pouvez croire que ce soit vrai (…), je me demande pourquoi vous vous êtes imposé la fatigue d'un pareil voyage. ») ; *PP*, p. 334 : « *If I have, I shall be the last person to confess it.* » (*R1*, p. 530 : « Si j'ai fait cela, je serai la dernière personne à l'avouer. ») ; *PP*, p. 335 : « *if he is so, you can have no reason to suppose he will make an offer to me.* » (*R1*, p. 530 : « s'il en est ainsi, vous n'avez aucune raison de craindre qu'il me demande de l'épouser. ») ; *PP*, p. 335 : « *if there is no other objection to my marrying your nephew, I shall certainly not be kept from it, by knowing that his mother and aunt wished him to marry Miss de Bourgh.* » (*R1*, p. 530 : « Si la seule objection à mon mariage avec votre neveu est le désir qu'avaient sa mère et sa tante de lui voir épouser miss de Bourgh, elle n'existe pas pour moi. »).

rine, bien qu'orienté vers un but précis, ne suit aucune construction logique, la locutrice changeant plusieurs fois d'argumentation, alternant menaces et appels au bon sens, et se retrouvant désemparée face à la résistance d'Elizabeth ; cette dernière bien au contraire bâtit ses réponses sur un détournement systématique des paroles de son ennemie, élabore une stratégie à partir de la situation d'échange où elle est engagée et non en s'enfermant dans son seul discours à l'instar de Lady Catherine. À chacune des questions intrusives de son adversaire, l'héroïne réplique par des réponses désincarnées, arrachées au niveau individuel. Cette différenciation entre les femmes qui prennent en compte la totalité du dialogue, c'est-à-dire sa polyphonie, et celles qui restent cloîtrées dans la dimension de leur seule parole est essentielle chez Jane Austen ; la femme imbue de sa propre voix échoue à s'insérer dans le dialogue, tandis que celle qui adopte une perspective plus large est habilitée à édifier des stratégies discursives ciselées.

Les même situations se retrouvent dans les échanges entre Lucy Steele et Elinor, entre Elinor et Marianne, entre Emma et Miss Bates, entre Fanny et Mary… À chaque fois, un discours outrageusement personnel, centré sur l'individu locuteur, est contrebalancé par un discours affranchi de la solitude du moi. La couleur de celui-ci est souvent résolument scientifique, ainsi lorsque Elinor décrit Edward Ferrars au début de *Sense and Sensibility*[187] : son portrait n'est pas celui d'un amour poétisé, il prend l'aspect d'une démonstration, assise sur des réalités abstraites (la jeune femme emploie une flopée de concepts tels que « *sense* », « *goodness* », « *understanding* », « *principles* »…), issue d'une observation rationnelle (comme le montre l'emploi du verbe *to study*, « examiner », « étudier »), et aboutissant à une conclusion que résume le terme « *handsome* »[188]. Au lieu de donner libre cours à une vision de Ferrars étayée par ses sentiments, Elinor donne une image abstraite du jeune homme et dépouille son portrait de toute résonance personnelle. Ce faisant, elle s'oppose résolument aux errances poétiques de Marianne, qui pour décrire le même personnage[189] avait employé un lexique exclusivement sensible (comme en témoignent les termes utilisés : « cœur » – « *heart* » – « sentiment » – « *sensibility* », « *feelings* » – « charme » – « *charm* »…), axé sur l'émotion du moment ; le divorce entre Elinor et Marianne passe par la distinction entre le langage abstrait de la première et la spontanéité de la seconde, désireuse que son discours reflète sans fards ses émotions intimes. On retrouve la surdité d'un discours autocentré, qui

---

[187] *SS*, p. 19-20 ; *R1*, p. 21-22.
[188] Pour tout ce passage, la traduction de Jean Privat est insuffisamment précise et réunit souvent deux termes en un seul, « principes » reprenant à la fois « *principles* » et « *understanding* ». En revanche, « *handsome* » est traduit une fois par « intéressant », l'autre par « beau ».
[189] *SS*, p. 17-18 ; *R1*, p. 20.

proscrit toute entente mutuelle et laisse l'interlocuteur désemparé, plongé dans une impasse, face à la désincarnation d'une parole qui cherche ailleurs que dans le perpétuel retour sur le moi les moyens de parvenir à une expression débarrassée des égarements dus à une conscience de soi défaillante. Emma, l'héroïne qui assied au plus haut point son discours sur son autorité personnelle, recourt pourtant très fréquemment à une parole qui se veut impersonnelle et objective, ainsi lors de ses réflexions sur les hommes : ceux qui l'entourent sont pris comme des exemples du sexe masculin en général et servent à établir des thèses sur celui-ci, dans une froideur analytique qui oublie toute référence à l'émettrice et à la singularité de son jugement[190].

Histoire de Madame de Montbrillant constitue dans son entier une tragédie de la dépersonnalisation : par l'intermédiaire de la polyphonie, du journal intime, des comptes rendus objectivistes autour d'affaires financières ou éducatives, des dialogues philosophiques brassant des concepts et des universaux, l'auteur montre cette tentative perpétuelle d'arrachement à soi-même que l'héroïne ne peut réaliser tout à fait, et dont l'écriture réverbère la dislocation. Entachée de l'emprise sclérosante de l'expression sentimentale, l'héroïne aspire malgré cela à se déprendre d'elle-même, au même titre que l'écriture employée par Madame d'Épinay où le fragment reflète la volonté de détacher la perception de soi-même d'une continuité absolue, de lui substituer une pensée empirique, fondée sur les exigences du moment et non sur une interprétation de soi par soi concrétisée par l'écrit. L'œuvre n'est pas encastrée dans la conscience organisatrice de la locutrice ni du narrateur, son principe est de laisser l'expérience venir à soi et non de recomposer le monde en fonction de la perception que l'on en a. Retranscription et non reconstruction, le journal et le fragment témoignent d'un moi livré aux choses et non d'un moi personnalisant l'univers qu'il voit autour de lui. Les voix multiples procèdent de ce désir de désorganiser la structure autocentrée, de découpler le discours de celle qui l'émet, qu'il s'agisse de l'héroïne ou du narrateur. Les dialogues rapportés le sont fréquemment sur un mode théâtral, c'est-à-dire sans intervention du narrateur réduit au rôle de scripteur ; de même, la narration s'apparente souvent au compte rendu du déroulement du temps, sans hiérarchisation entre les événements, sans architecture unificatrice, témoignage de la présence d'une émettrice. Tous ces procédés sont des techniques d'oubli de l'instance locutrice ou narratrice ; ils proviennent du même désir de soustraire la parole à l'exclusivité du moi[191]. C'est l'un des points névralgiques de la

---

[190] Cf. *R1*, p. 647 et 730 ; *E*, p. 111 et 215.

[191] Cette technique n'est absolument pas commune à tous les romans épistolaire à voix multiples : *Julie ou la nouvelle Héloïse*, *Lettres de Milord Rivers*, ne contiennent pas cette insistance dépersonnalisante, les

réflexion de Madame d'Épinay : ne se découvre-t-on pas mieux en empruntant un discours second, issu d'une voix étrangère, plutôt qu'en ressassant inlassablement les impasses d'une parole centrée sur le moi ?[192] La stratégie du discours délégué ou satellisé par l'intervention de tiers est au cœur de cette écriture qui ne dit pas directement, choisit de biais, détourne l'autofiction par un style hybride et pluriel où la parole n'appartient pas exclusivement au moi. Cette thématique se retrouve dans la déclaration d'amour détournée d'Anne à Wentworth[193], l'héroïne professant des généralités sur la constance des femmes dans l'intention de suggérer la persistance de son amour ; la révélation personnelle prend les atours d'une réflexion globale ; l'ampleur dissimule la singularité.

L'humour dans la bouche des femmes offre également un masque, se présente comme la possibilité pour la locutrice de rester en retrait, de s'effacer derrière le dévoilement mécanique des ressorts du dialogue. Mais outre ce premier avantage, l'humour est aussi une magnifique méthode pour créer une empathie autour de soi, donc pour diluer l'implication du moi dans l'empathie de la collectivité. Au chapitre 31 de *Pride and Prejudice*[194], Elizabeth se livre à un duel avec Darcy où elle manie exclusivement le comique et se gagne par là même la sympathie et le suffrage des autres convives. Tout au long de l'échange, l'héroïne mime des tournures épiques ou grandiloquentes qui annulent le sérieux du propos : son vocabulaire est emphatique à propos de situations quotidiennes, héroï-comique, recourant à des expressions telles que « *My courage* » (« mon courage »), « *it is provoking me to retaliate* » (« vous me provoquez à la vengeance »), « *dreadful* » (« affreux ») ; un suspense est même créé autour d'une action horrible de Darcy à grands renforts d'avertissements dramatiques[195], de mises en situation allongées pour planter un décor tragique, d'interrogations oratoires plongeant l'auditeur dans l'anxiété (« que pensez-vous qu'il fit à ce bal ? » – « *what do you think he did ?* » –, déclame-t-elle), et d'une révélation en forme d'acmé oratoire dont le contenu dérisoire possède un effet comique puissant dû au dégonflement soudain de la tension : « Il dansa juste quatre fois. » – « *He danced only four dances !* ». Elizabeth, en usant d'exagérations mélodramatiques, déréalise la portée de son discours ; en construisant

---

paroles qui s'y côtoient ne sont pas détachées de leurs émetteurs – Rousseau intervient même en personne dans son roman, dans les notes, cherchant à réorienter la perception du lecteur sur un discours ou un épistolier.

[192] Le thème du détour est également présent dans le motif théâtral ; les répétitions à Mansfield Park et les représentations chez M. de Bernon permettent à chacun de dire sous les habits d'un autre des propos applicables à soi-même : Mary et Edmund jouent leur amour, Madame de Sally joue « très lestement (…) un rôle un peu gai » (*Montbrillant*, p. 451), reflet de son désir d'émancipation.

[193] *P*, p. 229-233 ; *R2*, p. 806-809.

[194] *PP*, p. 164-166 ; *R1*, p. 409-411.

[195] Elizabeth dramatise (*R1*, p. 410) : « mais attendez-vous à quelque chose d'affreux… » (« *prepare yourself for something very dreadful* » (*PP*, p. 165).

outrageusement son intervention, elle en efface l'évidente subjectivité, dissimule son engagement sous le mécanisme humoristique. Le comique est une arme puisqu'il met en valeur, même si c'est de manière hyperbolique, les défauts d'un personnage, mais il est aussi une cachette efficace, une manière pour le locuteur de dissimuler sa propre participation à son discours. L'opinion d'Elizabeth n'est jamais formulée à la première personne, toujours déguisée sous les oripeaux d'un réquisitoire judiciaire comme le met en évidence la chute, « *Mr Darcy, you cannot deny the fact.* »[196]. Elizabeth et Emma ne sont pas les seules héroïnes à pratiquer la causticité : Elinor en use à plusieurs reprises face à Willoughby, afin de mettre en cause sa tendance à l'emportement ; la parole féminine intervient ici comme un garant contre un pouvoir masculin qui fait perdre aux femmes la notion des réalités, ainsi lorsque Elinor critique la poésie que Willoughby trouve dans la maison des Dashwood en accentuant les défauts bien prosaïques de celle-ci, par exemple « un escalier étroit et obscur et la cheminée de la cuisine qui fume »[197].

Il n'en reste pas moins que cette manière de s'exprimer procède avant tout d'un évitement, que l'on pourrait qualifier d'évitement de la description. Se plonger dans la dépersonnalisation, c'est éluder le portrait de soi, retirer le locuteur de son discours. La force d'une telle entreprise est précisément de n'être tenue par aucun centre, de dissoudre son origine. Certes, le refus de se livrer aux errements d'une parole emprisonnée dans l'instant et l'immédiat est un moyen de préserver la conscience de soi, mais aussi une ellipse de soi dans le monde. La protection aboutit au renfermement. En attaquant son entourage à coups de phrases généralisantes, en plaçant la critique d'autrui au cœur de la prise de parole, Elizabeth s'institue juge impartial et évite de paraître en personne dans son discours : qu'est-ce qu'un juge sinon celui qui renonce à la mise en scène de soi pour se déporter exclusivement sur l'examen de l'autre ? Lors d'un entretien avec Wickham[198], Elizabeth place même tout son discours sous l'autorité de sources extérieures, de la même façon qu'un juge assied ses avis sur des preuves objectives, de nouveau, la locutrice se décharge de la responsabilité de sa parole. Elle piège, désarçonne, surprend, sans se livrer, ce qui lui permet de mettre à nu son interlocuteur tout en préservant son propre mystère[199]. Elizabeth, à l'instar des autres héroïnes

---

[196] *PP*, p. 165 ; Leconte et Pressoir passent par la forme interrogative : « Pouvez-vous nier ce fait, Mr. Darcy ? » (*R 1*, p. 410).

[197] *R1*, p. 61 ; *SS*, p. 70 : « *dark narrow stairs, and a kitchen that smokes* ». L'ambiguïté de Mary Crawford ressort si l'on considère son adresse dans le maniement du comique, qui est chez elle aussi bien une pratique égocentrique consistant à se mettre en valeur qu'un moyen de pointer chez les hommes des défauts cachés (ainsi avec son frère : *MP*, p. 234-235 ; *R2*, p. 404-406).

[198] *R1*, p. 513-514 ; *PP*, p. 308-310.

[199] Les exemples sont innombrables ; citons les chapitres X, XI (*PP*, p. 42-54 ; *R1*, p. 324-332), XVIII (*PP*, p. 80-99 ; *R1*, p. 353-363) et XXXI (*PP*, p. 162-167 ; *R1*, p. 408-411) comme les plus significatifs. Dans ce

dépeintes par Austen et Madame d'Épinay, ne tombe-t-elle pas finalement dans le travers dont Ferdinand Brunetière fait une caractéristique de l'écriture féminine, ce qu'il nomme « cet art "de détourner les choses" »[200], sorte de règne de la périphrase où la locutrice déguise ce qu'elle ne peut ou ne veut dire crûment ?

Cette parole du louvoiement est donc une parole dont l'émettrice se chasse elle-même. Cela est tout à fait conséquent avec le rejet du style sentimentaliste prôné par Austen et Madame d'Épinay, où la parole lyrique exacerbe l'implication du moi. Émilie est l'emblème de cette figure féminine engluée dans ce dilemme entre hypothèses antithétiques. L'impossibilité où elle se trouve de trancher l'alternative est-elle le signe de l'éclosion avortée de la parole féminine ? Surtout, la démission d'une locutrice se chassant de son propre discours est-elle le point d'aboutissement de l'écriture de nos deux femmes de lettres, ou une posture que les œuvres entreprennent de dépasser après en avoir constaté les craquelures internes ?

5. À la périphérie du langage : le fragment comme ultime ressource de la narration

La parole féminine que mettent sur pied les femmes représentées par nos deux auteurs est une parole qui tend vers la désincarnation et déboute la notion de centre[201], s'opposant à une parole masculine qui ne renie jamais son émetteur. Certes, Henry Tilney dans *Northanger Abbey* use de l'ironie, et cette technique a souvent été définie comme une manière de prendre du recul, de se détacher de toute opinion personnelle. Mais ce serait oublier que la parole de Henry fonctionne par sous-entendus : le locuteur ne fait pas oublier sa présence dans ses phrases, celle-ci est toujours là, sous-jacente, ainsi lorsque le personnage compare danse et mariage précisément au moment où il danse avec l'héroïne, ou lorsqu'il se lamente en termes grandiloquents sur un possible rival. À chaque fois, le locuteur feint la non-implication au travers de phrases généralisantes ou de tournures emphatiques, mais en réalité, sa parole regorge de significations dissimulées ; l'implicite, le sous-entendu, ces caractères incarnent le

---

dernier cas, l'attitude de l'héroïne empêche le dialogue d'avoir lieu ; la locutrice, acharnée à effacer l'inscription de son moi dans son discours, recule devant l'échange

[200] Ferdinand Brunetière, *Questions de critique*, Paris, Calmann-Lévy, 1897, p. 52.

[201] B. Didier (*Le journal intime*, *op. cit.*) écrit que les journaux féminins « réussissent ce paradoxe d'être souvent en référence permanente à d'autres êtres, tandis que le journal masculin est habituellement une quintessence d'égocentrisme. » (p. 41) Sans prétendre vérifier l'étendue de cette remarque, on peut noter qu'elle s'applique parfaitement au journal d'Émilie, où l'observation d'autrui est un corollaire indispensable à l'étude de soi.

discours, ils ne le dépersonnalisent pas. On peut opposer à cette parole du sous-entendu le détachement complet auquel Elizabeth veut parvenir ; cette volonté de désincarnation est typique de la parole féminine.

C'est pour cette raison une parole partielle : sa première caractéristique est de ne pas se développer sur un mode continu mais de procéder d'une esthétique du haillon, au sens où elle n'est pas ininterrompue ni invariable mais agit par des surgissements qui semblent aléatoires, qui du moins ne forment aucun *legato*. Souvent, la revendication de la parole est suivie d'un remords cuisant ou de la surprise devant une sorte d'effronterie. Elizabeth elle-même ne développe pas sa verve à longueur de discours, elle agit par assauts suivis de retraites, dans un nombre infini de petites agressions et non par un siège permanent. Une caractéristique du discours féminin austenien est sa tendance aux attaques sporadiques au sein d'un *continuum* d'évitement, que l'on pense à Emma insultant subitement Miss Bates avant de se rétracter, à Catherine laissant de côté sa soumission aux diktats des Thorpe pour réagir violemment à une de leurs exigences, à Marianne qui n'agit que par offensives brutales dont la plupart sont tout aussitôt regrettées[202]… Bribes de révoltes qui font ressortir le carcan dans lequel évolue la parole féminine et que les héroïnes s'efforcent en vain de contourner.

Ce qui est plus grave, sans doute, est qu'une telle attitude n'est pas synonyme de victoire : le discours tel qu'il éclot dans la bouche de ces femmes n'est assuré d'aucune efficacité, et souvent se retourne en défaite ou en vanité. Elinor manie la suggestion pour éviter de s'impliquer dans une société susceptible de la dégrader, mais cette tentative pour préserver la pureté de son moi se heurte à la passivité dont elle fait étalage. Soustraire le moi à l'arène du discours, c'est le condamner à l'impuissance. Ainsi, lorsqu'elle répond aux sœurs Steele, ses répliques dilatoires par lesquelles elle se masque et se dérobe ne produisent aucun résultat : aux propos hyperboliques et exhibitionnistes de Lucy (« Je n'ai jamais vu de ma vie d'aussi jolis enfants. J'en suis déjà folle et, à la vérité, j'ai toujours raffolé des enfants. »[203], s'exclame-t-elle), Elinor oppose des tirades brèves et implicitement railleuses (« Je l'aurais deviné, dit Elinor, d'après ce que j'ai vu ce matin »[204], se moquant allusivement de l'enthousiasme outré de son interlocutrice et refusant de participer à la discussion en délivrant

---

[202] Plus largement, la parole féminine semble reposer avant tout sur des remarques effectuées à propos des discours des interlocuteurs. Mais ce trait n'est pas systématique, et la propension des femmes à engager la conversation au lieu de se contenter de la subir doit également être notée comme l'une des innovations de nos deux auteurs. Ces femmes de lettres paraissent se situer à la frontière de deux conceptions et se refuser à en produire la synthèse.

[203] *R1*, p. 99 ; *SS*, p. 116 : « *I never saw such fine children in my life. – I declare I quite doat upon them already, and indeed I am always distractedly fond of children.* »

[204] *R1*, p. 99 ; *SS*, p. 116 : « *'I should guess so,' said Elinor with a smile, 'from what I have witnessed this morning.'* »

un quelconque avis personnel). À l'inverse, l'invasion des sœurs Steele est menée à bien, elles qui pourtant déploient un discours sans profondeur de champ et s'y dévoilent dans leur plénitude. La fin du chapitre montre Elinor forcée de s'engager dans une relation avec les sœurs Steele, contrainte à l'implication là où elle désirait maintenir un désengagement. La suggestion révèle sa vulnérabilité face à une parole, certes peu respectueuse de l'inviolabilité du moi, mais énergique et inquisitrice.

Le fragment, une fois de plus, est le meilleur reflet de cette expression trouée : il témoigne d'une voix incapable d'unité voire de cohérence. L'écriture fragmentaire témoigne de l'incomplétude de l'expression : elle manifeste la volonté d'un sujet de prendre la parole, son refus à y renoncer, en même temps que son incapacité à fournir une élocution suivie, arrachée aux hésitations de son émetteur. Le fragment, c'est le consentement à l'imperfection, la reconnaissance par le locuteur de la faillite de son approche du langage. La mainmise n'est pas intégrale, tout au plus momentanée, et admet son échec. Le fragment est à la fois renoncement à la totalité, et passerelle vers l'expression ; c'est grâce à lui et par lui que la femme peut s'exprimer, mais c'est aussi la limite de son expression. La femme ne parle que par saillies, elle n'élabore pas une grammaire discursive qui reste l'apanage des hommes.

Le fragmentaire a donc une double face : d'un côté, il est la preuve de l'inachèvement d'une parole sans cesse menacée de naufrage ou d'extinction faute de savoir détourner à son profit le langage existant, de l'autre il permet à la femme de créer un discours en marge de la parole dominante ; c'est par les failles du langage que la femme parvient à faire entendre sa voix. Détourner un langage n'est pas en créer un nouveau, c'est choisir d'employer les interstices d'un élément déjà existant ; dès lors, c'est se cantonner dans l'épars, le lambeau, le disjoint. Cette particularité éloigne une nouvelle fois l'œuvre de nos deux auteurs des romans de l'immobilité, qui se caractérisent à l'inverse par une continuité sans pareille de la parole, du fait que les femmes n'y veulent absolument pas émettre une expression particulière, mais se mouler dans les codes édictés par le discours masculin, dans une quête de l'immuable, fondement de cette littérature. Le fragment œuvre à l'édification d'une nouvelle élocution, mais il est aussi le signe de l'inachèvement de celle-ci.

Journal et correspondance, qui forment la totalité de l'œuvre de Madame d'Épinay, sont les parangons de l'esthétique du fragment. On se permettra à ce sujet d'être en désaccord avec Béatrice Didier, selon laquelle le journal est un moyen d'échapper à la désunion, de restituer « une image globale de ce corps déchiré, de cet esprit émietté par la vie et le

temps. »[205] Chez Madame d'Épinay, il est au contraire refus de la globalité et affirmation du fractionnement, vision de l'individu à travers des stades impossibles à ressouder. Ce qui vient au premier plan de l'écrit est la juxtaposition des moments, qui n'est en aucun cas un amalgame ni une harmonie ; on est bien plus proche d'une mosaïque que d'une jonction, les parties ressortent dans leur isolement, non dans une osmose qui construirait une union factice. Nulle construction d'un être grâce à la magie d'une écriture qui propose composition et architecture à une existence vouée au passager et à la succession, mais consentement à la précarité, et, de ce fait, de la segmentation de l'existence et de sa formulation. L'auteur aime également à mêler les épistoliers au sein d'une même lettre, juxtaposant des écritures hétéroclites dans un éclatement de la notion même de narrateur et narrant un récit à travers une succession d'éléments disjoints. Mais l'œuvre austenienne est aussi une représentante majeure de la technique de l'éclat de verre. D. A. Miller propose un rapprochement très éclairant entre les constructions fantasmatiques d'Emma et l'esthétique du fragment ; le personnage crée « une suite de scènes et de séquences localisées, fragmentaires et non progressives. Son imagination est une sorte de portemanteau de détails et d'effets romanesques, qu'aucune structure d'ensemble cohérente ne vient ordonner. »[206] L'auteur conclut sa thèse par la mise en évidence de l'impasse dans laquelle finit une telle attitude, incapable de trouver un aboutissement à des chimères dépourvues d'organisation. On pourrait ajouter qu'Austen met en regard de cette tendance la propension imitative d'Harriet, tout entière engloutie dans les discours de son entourage auxquels elle tente de se conformer.

Sont ainsi mis en miroir les deux traits stylistiques opposés du roman de l'immuable et du roman austenien : d'un côté une écriture mimétique qui ne pourchasse pas les failles du discours dominant, de l'autre une écriture qui tord ce même discours pour forger une expression personnelle, celle-ci échouant cependant à s'incarner dans une structure propagatrice d'ordre et procédant par avancées suivies de rebuffades, donc par à-coups. Semi-défaite sans nul doute, mais aussi, et D. A. Miller insiste sur ce point, ressource de la narration : les divagations d'Emma sont l'aliment et même la justification du récit, bien qu'il s'agisse d'une « narration sans intention » (« *narrative without purposiveness* »). On l'a

---

[205] B. Didier, *Le journal intime, op. cit.*, p. 112. L'auteur parle d'un effet unificateur du journal, moyen d'échapper au morcellement, dont le diariste se servirait « comme d'un miroir qui restituera une image globale de ce corps déchiré, de cet esprit émietté par la vie et par le temps. » (p. 112) ; « il ne s'agit pas tant d'exprimer un moi qui serait comme occulté, mais de créer, grâce au langage, grâce à l'écrit, une unité, une totalité qui est à construire. » (*Ibid.*, p. 112-113). La vision du moi à partir de lambeaux détachés les uns des autres est au contraire essentielle chez Madame d'Épinay.

[206] D. A. Miller, *op. cit.*, p. 18 : « *a suite of local, fragmentary, unincremental scenes and sequences. Her imagination is a kind of portemanteau of novelistic effects and details, unordered by an overall coherent structure.* »

remarqué, Austen insiste parfois sur l'artifice de sa narration qui se développerait comme un simple passage en revue sans but particulier, régi par le seul passage du temps, dépourvu de justification intrinsèque ; cette particularité conduit le récit austenien à avoir partie liée avec le fragment, succession de morceaux accolés dont le rejointoiement n'est pas une exigence initiale. *Emma* est réparti en trois blocs (l'épisode Elton, l'épisode Churchill et l'épisode Knightley), trois histoires autosuffisantes qui reproduisent un mouvement équivalent, celui d'une danse amoureuse autour de l'héroïne aboutissant à un désillusionnement de celle-ci ; la répétition remplace la progression dans ce découpage du récit, l'histoire ne progresse vers aucun paroxysme, elle est constituée de trois révélations successives qui à chaque fois ne donnent pas lieu à un accomplissement mais ouvrent une brèche dans la matière diégétique grâce à laquelle la narration emprunte une nouvelle voie : la demande en mariage d'Elton détourne le thème amoureux sur Churchill, avant que le désintérêt d'Emma pour celui-ci et la découverte de son engagement ne conduisent à une rupture et à un décentrage sur Knightley ; les personnages eux-mêmes existent par lambeaux, Harriet étant une héroïne dédoublée dans le premier épisode avant d'être reléguée dans le hors-champ et de réapparaître en rivale dans la dernière configuration. La narration est sans cesse menacée d'extinction avant de trouver un biais par lequel acquérir une dynamique de substitution ; elle met en évidence son absence de cohésion. Il en va de même dans les autres romans austeniens, où une intrigue peut tomber en déshérence avant d'être remplacée par une aventure concurrente qui en quelque sorte prend le relais : l'intrigue Thorpe dans *Northanger Abbey* s'évanouit à l'orée du second volume et cède la place à l'intrigue gothique, rigoureusement absente de la première partie du roman (les deux parties de l'ouvrage sont d'ailleurs marquées par un changement brutal de style, le pastiche du roman noir prenant subitement la place du classicisme sentimentaliste) ; *Pride and Prejudice* a été comparé à une pièce de théâtre dans son patchwork de saynètes indépendantes où une communauté est vue par instants, de manière discontinue, dans une technique en éclats de verre ; c'est peut-être *Persuasion* qui représente le plus parfaitement cette esthétique du fragment : non seulement l'histoire se diffracte en une myriade de récits en miniature (intrigue Wentworth – elle-même divisée en deux strates temporelles –, intrigue Louisa Musgrove, intrigue Captain Benwick, intrigue Mr. Elliot, intrigue Mrs. Smith), mais le parcours de l'héroïne lui-même aboutit au constat du caractère nécessairement fragmentaire de l'existence, au sens où Anne traverse par deux fois les mêmes interrogations concernant ses sentiments envers un homme et débouche sur deux conclusions diamétralement opposées qu'elle ne cherche pas à harmoniser ; le roman met en évidence la disjonction qui marque toute existence, l'impossible unification de celle-ci ; mais il met aussi l'accent sur la désunion

du récit, l'incompatibilité de ses différentes parties ; déchue de tout centre, l'histoire est condamnée à la scission.

L'enchevêtrement sinueux des intrigues que l'on relève dans ce dernier roman définit ce que l'on peut nommer la technique de l'attention sporadique, qui consiste en une stratégie de la focalisation suivie de délaissement : un sujet est abordé puis abandonné, avant de se voir repris ultérieurement. Elle existe de façon équivalente chez Madame d'Épinay. Subissant de perpétuelles déviations, abandonnant un sujet pour y revenir après un laps de temps indéfini, le roman de Madame d'Épinay échafaude un enchevêtrement anarchique de thèmes et de péripéties dont les interventions successives apparaissent par ruptures ou changements brutaux de directions. C'est ainsi que l'éducation des enfants, les contraintes financières, le conflit entre passéisme et modernité, font l'objet de traitements parcellisés au lieu de s'assembler en un tout. L'œuvre y perd en unité ce qu'elle y gagne en niveaux de représentation : la profondeur de champ, s'il est permis de recourir à un vocabulaire étranger à la littérature, est une donnée fondamentale du roman, les personnages apparaissant successivement à divers plans du cadre romanesque, tantôt au premier plan, faisant office de figure principale, tantôt en retrait, en surplomb, ou dans un lointain horizon : Lisieux peut surgir sur le devant de la scène comme acteur (par exemple lors de son projet de mariage avec Mademoiselle du Bernon), la contempler en démiurge (c'est son rôle de narrateur-biographe), ou agir en personnage secondaire, effacé derrière l'héroïne et son entourage ; de même, tous les autres personnages apparaissent tantôt comme subordonnés à la figure centrale, tantôt dans la pleine lumière, héros d'une histoire secondaire ou interpolée ; tantôt sujets à part entière, tantôt motifs de la scène principale. Le fragment est le refus de l'homogénéité, mais aussi le refus de la structure, du moins d'une structure qui justifierait la subordination de la partie à l'ensemble. La globalité n'est pas l'objet de nos deux auteurs, car elle constitue une réalité inatteignable en raison de la forme même des œuvres, qui se présentent comme un montage de membres détachés, que nul point de fuite ne vient unir[207]. Un discours qui prend tournure dans les interstices du langage ne peut proposer une composition agencée en fonction d'un objectif défini. Cela, Émilie le formule sans cesse, elle qui, écrivant pour se comprendre, comprendre son temps, et se livrer dans sa nudité à l'esprit d'un lecteur désigné, débouche inlassablement sur une irréductible opacité. Les ouvrages d'Austen et de Madame d'Épinay

[207] Le mariage n'en serait-il pas un pour Austen, à l'instar de ses consœurs du *novel of sensibility* ? En réalité, la fin à l'emporte-pièce des romans de cet auteur a maintes fois été remarquée, comme si elle était un passage obligé mais artificiel : le dernier chapitre de *MP* renverse en un seul coup tout le propos du roman, qu'il semble invalider ; moquerie de l'auteur ou incapacité à terminer une œuvre dont l'accomplissement n'est pas le but ?

sont structurés par la seule inscription temporelle, ils ne présupposent pas d'orientation, et ce de fait récusent la notion de but. Le journal intime est d'ailleurs le lieu de l'accueil le plus intégral, là où aucun sujet ne subit d'anathème, où littéralement n'importe quel thème peut être abordé. De telle sorte que, contrairement à ce que pourrait laisser croire une écriture intime où un individu fait part de son expérience, le journal tel que le présente Louise d'Épinay n'est pas articulé autour de la centralité de l'émetteur – c'est également ce à quoi concourt l'alternance de cette écriture avec la polyphonie épistolaire.

Est-ce à dire que les œuvres de nos deux auteurs, dans leurs évolutions morcelées, sont condamnées à l'inachèvement ? L'absence de finalité ultime est-elle la limite d'une expression qui passe par la circonférence, la périphérie du langage dominant ?

CONCLUSION

Les romans d'Austen et de Madame d'Épinay restent tributaires des représentations traditionnelles : le discours masculin conserve la mainmise sur la conversation, et les femmes ne pénètrent dans celle-ci qu'*après-coup*, alors que le terrain est déjà occupé et qu'il a déjà été défriché, plus généralement aménagé, par les hommes. Ceux-ci ont forgé une esthétique du discours dans laquelle les femmes doivent se mouler, et bien souvent, les romans considérés ne sont que les constats amers et répétés de cette préemption.

Cependant, les œuvres ne s'en tiennent pas là, essentiellement parce que, fût-ce au prix d'un échec, les écrivaines cherchent les voies d'un nouveau discours féminin. Certains des personnages secondaires ont ainsi pour fonction primordiale de souligner les égarements d'une parole féminine aliénée – Miss Bates, Lucy Steele ou Madame de Gondrecourt en sont quelques illustrations. Mais ils n'assument cette fonction que pour faire ressortir la distance qui les sépare d'un discours responsable, qui se pose résolument la question de la place de la locutrice dans son discours. Les œuvres sont alors marquées par le contraste qui existe entre ces actes de parole défaillants et une nouvelle façon de prendre en charge la parole, telle que le sujet s'y reflète, comme émanation pure et limpide de l'expression.

Certes, là encore, les déboires sont pléthoriques : du mutisme maladif de Fanny aux tiraillements stériles d'Émilie, les héroïnes souffrent mille tortures intérieures en voulant atteindre une expression adéquate. Refoulement, sentiment d'un ineffable irrémissible, immersion dans un lyrisme anachronique, les insuccès abondent et se déclinent en une série impressionnante de ratages. Cette situation a pour résultat la vision d'une identité féminine, sinon en loques, du moins pénible à exprimer, donc pénible à construire.

Mais c'est peut-être à ce point que désirent en arriver nos deux écrivaines : il n'entre pas dans leur projet d'exposer un portrait synthétique et exhaustif de la femme comme telle. Au contraire, chaque fois que l'écriture s'approche d'une définition, si partielle soit-elle, le cheminement se bloque et l'auteure se cabre devant tout énoncé définitif. Ce refus de la clôture n'est pas un refus du sens ; simplement, Austen et Madame d'Épinay regimbent devant tout enfermement, tout embrigadement de la femme derrière des énoncés qui reviendraient immanquablement à catégoriser celle-ci. Loin de vouloir rejoindre des impératifs édictés antérieurement, les héroïnes s'attachent à s'y dérober. Cela proscrit toute fixité dans le regard

que l'on pose sur ces femmes – ce que ne vient que confirmer la diversité des héroïnes austeniennes, Fanny paraissant fort peu assimilable à Elizabeth, tout comme Marianne est fort lointaine d'Anne ; le confirme aussi l'évolution jamais achevée d'Émilie, qui fluctue entre les styles sans s'arrêter sur aucun, sans s'identifier à une image globale nécessairement schématique.

Les romans sont envahis par un ensemble de stratégies d'évitement grâce auxquels les femmes, sans avoir déchu l'autorité masculine, évitent d'être encadrées par elle et la contournent. Elles ne sèment pas la confusion dans les représentations traditionnelles, mais elles en révèlent l'insuffisance et les manquements : suggestion, dépersonnalisation, forme fragmentaire, les méthodes sont diverses mais concourent toutes à empêcher toute définition de se refermer autour des femmes, qui ne se réduisent donc pas à une image admise une fois pour toutes.

Toutefois, cet état de fait, qui procède d'une insatisfaction, reste bien insatisfaisant lui-même : c'est toujours pour réagir au regard et à l'emprise masculins que la femme élabore ces techniques qui tentent de la rendre insaisissable. L'investigation débouche sur une amère constatation : loin d'offrir un rempart solide et fiable contre l'oppression masculine, l'expression des femmes se réfugie dans une perpétuelle dérobade, qui s'illustre dans une multitude de ramifications du contournement. Outre que les techniques mises en place ne débouchent que sur une négativité, le refus de la définition, elles sont uniquement des réactions, des répliques, non des impulsions propres. Vaut-il mieux une image de soi décidée par le mâle ou une absence totale d'image ? La technique de la dérobade pose-t-elle un interdit sur toute représentation de soi par soi ?

C'est la narration qui semble en définitive dépossédée d'elle-même : de même qu'Austen et Madame d'Épinay choisissent leurs thèmes et leurs formes en fonction de thèmes et de formes antécédents, de même la narration échoue à faire naître une voix singulière qui s'approprie le discours romanesque. À trop vouloir se dérober, ne finirait-on pas par s'oublier soi-même ? À trop vouloir désincarner la narration, de façon à la rendre inattaquable en voilant la voix qui la produit et qui serait irrémédiablement renvoyée à son sexe, ne finirait-on pas par rencontrer une impasse ? Est-il possible de faire éclore une expression adéquate en posant un masque sur l'origine de la narration ? N'est-ce pas au contraire se résoudre à l'existence persistante d'un indicible niché au cœur du roman et que les deux femmes de lettres ne parviennent pas à abolir ?

TROISIÈME PARTIE. LES LIMITES OPPRESSANTES : L'INDÉPASSABLE INSATISFACTION ?

INTRODUCTION

Piégée par la persistance coriace du discours masculin, la femme est rendue, non pas à son insignifiance première, mais à un strict sens de la hiérarchie entre les sexes. Quoi qu'elle dise, elle rencontrera toujours une parole fière et dominatrice qui lui barrera la route.

Cette prégnance de la limite, du chemin interrompu, a été remarquée par une foule de commentateurs de l'œuvre d'Austen. Certains en font même le principe de l'écriture de cette auteure : « La perfection de mademoiselle Austen est due à la conscience aiguë qu'elle avait de ses propres limites. »[1], peut-on trouver au hasard des ouvrages critiques sur l'écrivaine ; « Les limites qu'elle s'imposait résultaient de ses choix personnels, et étaient plus étroites encore que ne l'exigeaient les limites de son expérience. »[2], lit-on ailleurs. Dans son introduction à *Castle Rackrent* d'Edgeworth, Brander Matthews écrit :

> Ce qui indéniablement limite l'intérêt de l'œuvre de Miss Austen pour le lecteur d'aujourd'hui n'est autre que son caractère étriqué, son acharnement – si ce mot n'est pas trop dur – à accepter bénignement un mode de vie, un ordre social, qui paraît à beaucoup d'entre nous non seulement étranger mais aussi pitoyablement vide et outrageusement prétentieux. Bien sûr, la nature humaine est infiniment intéressante ; et c'est cette nature humaine que Miss Austen saisit au vol ; mais ses hommes et ses femmes s'agitent à l'intérieur d'un monde très spécial, disposent d'une vision très restreinte de la vie, et même sa dextérité, son charme personnel, son humour omniprésent ne peuvent rendre attrayant, aux yeux d'une majorité des lecteurs de notre vingtième siècle, ce tableau d'une civilisation heureusement éteinte aujourd'hui. Notre point de vue n'est plus celui d'Austen, et nous sommes souvent révoltés par des choses qu'elle acceptait placidement[3].

---

[1] Article anonyme tiré du *St Paul's Magazine*, V, mars 1870, *in* B. C. Southam (dir.), *Jane Austen, The Critical Heritage*, tome I, *op. cit.*, p. 226-240 (p. 230 : « *The perfection of Miss Austen is due to her accurate knowledge of her own boundaries.* »).

[2] R. W. Chapman, *Jane Austen : Facts and Problems*, Oxford, Clarendon Press, 1948, p. 116 : « *The limits she imposed on herself were of her own choice, and were narrower even than the limits of her experience required.* »

[3] Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*, Londres, Dent & sons, 1910, p. XII : « *The undeniable limitation of Miss Austen's work for the readers of to-day is to be discovered in its narrowness, in its hardness – if this word is not too harsh – in its complacent acceptance of a scheme of life, of a social order, which seems to many of us not only remote but pitiably empty and offensively pretentious. Of course, human nature is unendingly interesting ; and it is human nature that Miss Austen catches in the act ; but her men and her women dwell in a very special world, with a very restricted outlook on life, and even her dexterity, her personal charm, her omnipresent humour cannot make this portrayal of a civilisation now happily extinct for ever appealing to a*

Austen prônerait le maintien à l'intérieur de barricades tranquillement acceptées et transformerait cet emprisonnement volontaire en une source de joie, en une source d'inspiration également. Non seulement l'univers décrit est consciemment restreint[4], mais le style de la romancière ne s'aventure pas au-delà de ce qui a déjà été pratiqué, rejetant même le style de la passion par crainte des débordements qu'il pourrait occasionner dans un univers qui se veut ordonné et serein, quitte à brider la complexité du réel. Finalement, tous les romans ressasseraient l'idée que pour être libre, pour créer, pour posséder une vision pertinente du monde, il faut rester en deçà de ses facultés, consentir joyeusement à l'auto-restriction. Un « manque de risques » (« *lack of risks* »)[5], c'est ainsi que Nina Auerbach résume le fondement de l'œuvre austenien tel que le décrivent de tels commentateurs.

Certes, c'est à partir d'une table de thé qu'Austen révèle un monde. Cela ne signifie pas pour autant que cette table est l'idéal de l'auteure. De nombreux critiques ont noté qu'Austen n'était pas ignorante des contraintes comprimant l'existence, et en premier lieu l'existence féminine, mais ils n'ont pas vu chez cette écrivaine un quelconque désir de les outrepasser : « Bien qu'elle soit parfaitement consciente du confinement et des restrictions touchant la vie des femmes, Austen n'envisage jamais la possibilité d'une évasion totale ni d'un affranchissement par rapport à de telles restrictions », écrit ainsi Birgitta Berglund[6]. Or, la conscience de limites insurmontables ne signifie pas l'absence d'envie de les dépasser. Un passage de *Mansfield Park* illustre cette tentation d'une parole différente, affranchie des codes et de la banalité du *novel of sensibility*, et abandonnée à des espaces littéraires et géographiques étendus : les récits navals de William Price représentent le rêve d'une littérature de voyage, pleine d'aventures et de dangers, débarrassée des afféteries d'un roman domestique en l'occurrence incarné par Mady Bertram, comiquement terrorisée par les discours du jeune homme[7]. « Avec de pareils moyens à sa disposition, il méritait qu'on l'écoutât »[8], affirme le narrateur, dans une sorte d'envie, comme si l'écriture romanesque

---

majority of readers of this twentieth century of ours. Our point of view is no longer that taken by Miss Austen, and we are often revolted by things which she accepted tranquilly. »

[4] L. Villard, *op. cit.*, p. 209 : « La "gentry", cette classe particulière à la société anglaise, tenant à la fois à l'aristocratie et à la classe moyenne entre lesquelles elle forme un degré intermédiaire, n'est pas seulement la classe que Jane Austen connaît le mieux, elle est encore la seule qu'elle désire connaître. » On retrouve ici l'opinion répandue d'une adhésion volontaire et même forcenée d'Austen aux limites imposées par son existence.

[5] Nina Auerbach, *Romantic Imprisonment. Women and Other Glorified Outcasts*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 4.

[6] B. Berglund, *op. cit.*, p. 224 : « *although she is perfectly aware of the confinement and restrictions of women's lives, Austen never envisages the possibility of total escape and freedom from these restrictions.* »

[7] *R2*, p. 411 : « Grand Dieu ! Comme c'est fâcheux. Je me demande comment on peut songer à aller en mer. » ; *MP*, p. 241 : « *Dear me ! How disagreeable. – I wonder any body can ever go to sea.* »

[8] *R2*, p. 411 ; *MP*, p. 241 : « *With such means in his power he had a right to be listened to* ».

rêvait tout d'un coup à d'autres horizons grâce auxquels le discours féminin trouverait un droit à l'audience qui lui est pour l'heure refusé. Si la parole féminine est déçue de ne pouvoir atteindre la puissance qu'elle désirerait, ne doit-on pas retrouver la même déception dans le regard porté sur l'œuvre elle-même, qui serait non plus une tranquille acceptation des limites mais une déception perpétuelle quant à ses propres insuffisances ?

Meenakshi Mukherjee remarque que les romans austeniens sont partagés en deux : « on trouve dans les romans de Jane Austen une dichotomie essentielle entre la stabilité et l'enracinement d'un côté, et une énergie inépuisable de l'autre. »[9], écrit-elle. La décision ne peut jamais se faire, un argument en faveur d'une valeur étant immédiatement contrebalancé par un argument contradictoire. L'auteur conclut en opposant l'enfermement caractéristique d'*Emma* à l'expansion libératrice de *Persuasion*. Une question se pose alors : l'énergie décelable dans les ouvrages d'Austen doit-elle être canalisée, comme beaucoup de commentateurs le pensent, ou est-elle retenue par un principe antithétique dont la valeur se doit d'être, elle aussi, discutée ? Le dépassement des frontières est-il une entreprise uniformément condamnable ?

La question est tout autant d'actualité pour le roman de Madame d'Épinay : sa structure est très éloquente, en ce que c'est progressivement qu'il prend ses distances avec le genre et la tradition explicitement repris. Émilie s'émancipe peu à peu des maîtres archaïques qui envahissent le début du roman ; le roman par lettres, strictement respecté dans la première partie, cède ensuite le pas à d'autres genres ; l'ambition primordiale de dresser le portrait d'un individu est de plus en plus contestée par des thèmes contigus – peinture de la société, entreprise pédagogique, expérimentation d'un roman-laboratoire où les formes littéraires se bousculent les unes les autres… Or, la fin remet brutalement en cause cet essor ascendant, en clôturant toutes les voies graduellement ouvertes et en en revenant à une orthodoxie didactico-sentimentaliste qui s'était fait oublier. Dans cet ouvrage aussi, deux principes antinomiques sont à l'œuvre, et le roman ne résout pas leur combat.

Ce mouvement de va-et-vient entre enfermement et expansion n'est pas propre à l'œuvre de nos deux écrivaines. Il semble néanmoins qu'il y franchisse un cap : la femme qui prône l'évasion n'est pas cette femme-monstre dont on a déjà parlé ; de même, et c'est là le plus important, la dualité clôture-évasion n'est pas exclusive. Cohabitent les deux entités dans un même temps, dans une même personne, dans une même conscience. Et les deux œuvres,

---

[9] Meenakshi Mukherjee, *Jane Austen*, New York, St Martin's Press, 1991, p. 88 : « *there is an essential dichotomy in Jane Austen's novels between stability and rootedness on the one hand and a restless energy on the other.* »

loin de dépasser ce constat et de tenter d'y trouver une solution, persistent dans son examen, comme si l'écriture n'était possible qu'*entachée* de cette aspiration contrariée, pénétrée de la conscience d'une *négativité* insurmontable.

CHAPITRE I. Le texte mis en perspective : la polymorphie des voix narratives comme réagencement du monde

Introduction

Quelle image de la femme se dégage-t-il lorsque l'on a discerné les maintes rebuffades auxquelles se heurte l'expression d'elle-même et la pénibilité de la définition de soi qui leur est adjointe ? Les écrivaines privilégient-elles l'héroïsme d'une attitude volontariste qui prend le risque de la confrontation avec un langage étranger à des fins d'appropriation, ou l'inachèvement de l'entreprise, cantonnée à des saillies sans lendemain, échouant à formaliser une identité rétive à la figuration ? En réalité, la vitalité d'Elizabeth Bennet semble bien trompeuse, et les héroïnes dépeintes, plus que leurs consœurs issues des romans de l'immuable qui toutes prennent leur essor vers un accomplissement final, se découpent sur un paysage de désolation.

Cependant, des erreurs apparaîtraient sans nul doute si nous limitions l'étude aux seules héroïnes : l'image de la femme n'est pas restreinte aux personnages, les auteures elles aussi ont maille à partir avec cet être féminin si difficilement déterminable. Les problèmes liés à l'expression intéressent au premier chef les femmes qui écrivent.

Or, à grand renfort de masques et de décalages, Austen et Madame d'Épinay ne laissent pas de désorienter le lecteur en rejetant ou en brouillant les références au sexe dans l'origine de leur écriture : nul élément autobiographique chez Austen, nulle référence au sexe de l'écrivain, recherche d'une parole d'autorité qui soit indiscutable par une absence de toute subjectivité dans la voix narrative ; diffraction des narrateurs sans exclusivité donnée au sexe féminin chez Madame d'Épinay, à tel point que le récit de l'existence d'une femme feint d'être livré par la voix d'un homme (Lisieux). Le phénomène de confusion est omniprésent, comme si les deux femmes voulaient parasiter tout retour sur l'identité du locuteur.

Ne pas désirer que le narrateur, pas plus que l'auteur, ne soient repérables dans un écrit n'est pas chose nouvelle. En revanche, semer le désordre dans l'élaboration de la narration, en multipliant les narrateurs, en usant de techniques narratives dont la fonction semble être avant tout de perturber le lecteur, de le désarçonner en lui proposant diverses options – quant à l'interprétation à donner à une séquence, quant à la position, ambiguë, suggérée, contradictoire même, de l'auteur sur un événement, un personnage ou un sentiment

– entre lesquelles le choix est impossible, est surprenant. La volonté de dérouter est manifeste. Pourquoi semblable intention ? Faut-il y voir un nouvel exemple de la dérobade pratiquée par les femmes dans les écrits des deux auteures, ou est-on face à un élargissement de la question de l'expression, qui touche désormais la création elle-même ? Et la référence au sexe fait-elle partie de ce nouveau positionnement ?

1. L'image dégradée de la femme

« *Intellectual solitude* » : cette expression, prononcée au tout début d'*Emma*[1], renvoie certes à l'isolement d'une héroïne que son intelligence propulse bien au-dessus des entendements étriqués qui sont ceux de son entourage. Elle est peut-être aussi le signe d'une incapacité de la femme à faire rayonner cette intelligence dont elle est indéniablement pourvue, mais qu'elle échoue à faire transparaître à ceux qui l'environnent. La « solitude intellectuelle » de l'héroïne austenienne est-elle uniquement le fait d'une société décevante, ou plonge-t-elle ses racines dans une incomplétude de la femme elle-même ? Que les héroïnes, aussi bien d'Austen que de Madame d'Épinay, souffrent d'un sentiment d'inachèvement, est un fait indubitable : il ne leur est pas accordé de réaliser et d'imposer aux yeux d'autrui le discernement qui est le leur. Combien de scènes de *Pride and Prejudice*, de *Sense and Sensibility*, de *Persuasion*, de *Histoire de Madame de Montbrillant*, montrent leur personnage principal en proie à la conscience tragique de participer à un monde qui le confine et le restreint ? Fanny elle-même, pourtant la plus effacée de toutes nos héroïnes, est conduite à déplorer son confinement : ce rejet systématique hors du cadre voire hors de la diégèse, d'abord apprécié, devient une charge ; Fanny souffre alors de ne pouvoir formuler son désir de participer à un monde qui l'exclut. La promenade à Sotherton est le point de départ de cette souffrance : l'héroïne s'y lamente sur sa position en lisière des événements, déplore son incapacité à révéler son amour à Edmund et à rendre ceux qui l'entourent conscients de la légèreté de leur comportement ; dotée d'une conscience morale supérieure à celle de son environnement, elle ne sait comment l'extérioriser. L'inadaptation est au cœur de la problématique romanesque, et nombre d'héroïnes sont contraintes d'accepter une existence dont le mariage n'est qu'un couronnement trompeur, tant le poids d'une compagnie bornée est sensible. La supériorité de la vertu a fait place à la supériorité de l'intellect. Changement fondamental, en ce que la morale est applicable malgré les limitations du milieu extérieur,

[1] *E*, p. 3 ; *R1*, p. 558.

tandis que la pénétration, face à un cercle obtus, ne trouve nul exutoire et se flétrit. Plus grave encore sans doute, la fin des différents romans ne correspond pas à une réconciliation de l'héroïne avec la société ; bien au contraire, le plus souvent, les deux entités continuent à se faire face tout en restant imperméables l'une à l'autre : le Général Tilney tout comme Sir Elliot et sa fille aînée restent engoncés dans leur vanité de classe et ne comprennent pas l'attitude de leurs enfants, l'intelligence d'Elizabeth reste inintelligible à une société bornée, Émilie meurt dans la solitude d'une retraite grâce à laquelle elle échappe à un monde prédateur et engoncé dans ses conflits sans but.

Nos deux auteures ont pour spécificité de ne faire correspondre le désarroi intime de leurs héroïnes avec aucun dérèglement du monde extérieur : celui-ci est au contraire revêtu de sa plus banale normalité. La frustration du personnage féminin n'est pas due à une altération de son milieu, à un déséquilibre surgi au sein de la continuité, il est antérieur à toute modification, en quelque sorte il préexiste à la diégèse. Certes, l'existence des sœurs Dashwood subit des bouleversements dont les causes sont purement externes, mais ceux-ci ne font qu'accentuer des prédispositions : les deux sœurs, soit excès de sensibilité, soit pudeur outrancière, ne savent pas faire paraître leurs sentiments de manière adéquate, et de ce fait sont par essence condamnées à être en porte-à-faux avec leur entourage. Il en va de même pour Émilie qui dès son enfance constate son inadaptation au monde et dont la vie consiste à espérer une solitude que les obligations morales et sociales lui interdisent.

Mais pourquoi l'intelligence féminine échoue-t-elle à se projeter au dehors ? Pourquoi l'héroïne ne sait-elle pas la manifester aux yeux de ceux avec qui elle vit ? Nul tact dans cette attitude, un tact que ne sauraient comprendre des personnalités étriquées. La raison est plus profonde, elle se niche dans la frustration ontologique des femmes, sentiment qui les emprisonne et se répercute sur leur discours.

Le passage par un discours procédant par brèches et passages à vide et l'impossibilité de formuler une définition de soi par les moyens à disposition font de l'héroïne une image du renoncement ; un renoncement qui ne découle d'aucune abnégation, mais d'une insatisfaction. Cette frustration se traduit par une profonde inadaptation, une absence de correspondance entre intériorité et expression, qui rejaillit aussi bien sur les rapports avec la société que sur le rapport à soi : les héroïnes sont en décalage avec leur entourage duquel elles ne réussissent pas à se faire comprendre, et avec elles-mêmes au sens où elles ne parviennent pas à traduire leurs pensées ; cette fissure intérieure prend la forme de l'écartèlement. Condamnées à profiter des failles d'un langage indestructible, ces personnes ne cessent de faire l'expérience d'une scission. Leur tourment consiste dans l'impossibilité de la rupture : il leur est interdit de

mettre à bas les entraves dont elles voient la lourdeur, et, contrairement à leurs consœurs de l'immuable, elles n'aspirent pas à rejoindre une normalité synonyme de trahison de soi. Dotées d'une conscience nouvelle de l'insuffisance du discours en vigueur, elles ne prennent cependant pas le parti de la révolte, ce qui crée cette inhibition repérable à tout moment dans chacun des romans. C'est cela qui rejoint Elizabeth et Fanny, héroïnes que toute la critique s'accorde à considérer comme dissemblables voire inconciliables : Elizabeth, de même que Fanny, se glisse dans des interstices, son dynamisme n'est qu'une fébrilité qui cache son impuissance à créer un discours abouti apte à se dresser contre l'autoritarisme du langage qui lui échoit. *Pride and Prejudice* est d'ailleurs constitué de deux parties nettement distinctes et qui peignent le contraire d'un épanouissement : l'insolence de l'héroïne grâce à laquelle elle irrite voire harcèle son environnement fait place, après la lecture de la lettre de Darcy, au statisme et à la passivité. L'explication écrite de Darcy est le moment où Elizabeth se rend compte de la vanité d'un discours qui houspille et s'expose au démenti, à la récusation, bref à l'invalidation. Austen reprend le motif de la révélation concernant l'immoralité du libertin mais le prolonge et lui fait revêtir une double signification dont la seconde n'en est pas moins centrale : certes, le caractère de Wickham est mis à nu, mais aussi, et surtout, l'égarement d'Elizabeth qui a cru en la portée de son propre discours sans s'apercevoir qu'il n'était que foi erronée en une puissance inexistante et finalement asservissement à une parole masculine habile et influente. Ce que découvre Elizabeth, c'est l'inutilité d'un discours opérant dans la transversalité, et qui se trouve pris dans les rets du langage souverain. La fin du roman rend l'héroïne au silence : elle admet son insignifiance ; son mode d'expression change alors radicalement et regagne la sphère des poncifs du *novel of sensibility* : il ne prend corps que dans le traditionnel échange amoureux ou dans le retour à la confidence ; Jane, précédemment reléguée à l'arrière-plan, regagne le devant de la scène pour recueillir les émotions de sa sœur dans un revirement vers les habitudes du roman sentimental. Le *lively speech* ou discours animé initial, illusion d'une liberté totale, fait place à un langage pondéré, qui se rapproche du *formal language* (langage formaliste) dont Darcy est le chantre, comme si la parole féminine en revenait à la soumission à laquelle elle avait voulu échapper.

Les héroïnes éprouvent un désarroi intime, dû à l'incompatibilité entre leur intériorité et leur discours : le déséquilibre entre surface et profondeur est primordial dans toutes les œuvres considérées. En effet, les femmes sont en rupture avec une société dont les éloigne leur emprise chancelante sur un langage récalcitrant : abondent dès lors les exemples de discours tronqués, imprécis ou boiteux, qui ne constituent pas des traductions pertinentes de l'esprit des protagonistes. La femme est en proie à une aliénation qui provient de la mouvance

d'un langage incontrôlé. L'imperméabilité de l'héroïne au monde est la conséquence de cette expression corrompue où le moi demeure inaccessible. Mais cet hermétisme n'est pas un rempart dressé par la locutrice, il est une barrière que celle-ci ne parvient pas à corroder. La figure de l'inadéquation entre apparence et réalité est de ce fait fréquente : le contentement de surface dissimule une déconvenue intérieure qui ne trouve pas les mots pour se dire, ainsi lorsque Emma n'ose témoigner de son déplaisir par crainte que ses sentiments soient mal (ou trop bien) interprétés ; le personnage est plongé dans la frustration, et, significativement, cette sensation s'apparente à une soumission forcée aux lois imposées par l'environnement, donc à une décadence de la liberté[2].

La frustration surgit en pleine lumière lorsqu'elle est d'ordre sexuel : on peut interpréter ainsi la conduite d'Elizabeth et de Jane Bennet, incapables d'exprimer leur sensualité et adoptant deux attitudes opposées également synonymes d'un discours défaillant[3]. Jane se moule dans un discours lisse et désincarné (« Je vous assure que je puis jouir maintenant de la conversation de Mr. Bingley comme de celle d'un homme agréable et bien élevé, sans la plus petite arrière-pensée. »[4], dit-elle), immédiatement tourné en ridicule par sa sœur qui y voit la feinte et le mensonge (« Vous me défendez de sourire, et vous m'y forcez sans cesse… »[5], rit-elle) ; Elizabeth à l'inverse éclate en un monologue intérieur plein de fureur (« S'il a cessé de m'aimer, pourquoi ce silence ? Quel homme déconcertant ! Je ne veux plus penser à lui. »[6], enrage-t-elle), apparemment contre Darcy dont elle ne comprend pas les atermoiements, en réalité contre elle-même qui ne sait pas lui manifester son désir (« Elizabeth chercha en vain autre chose à dire. »[7], précise le narrateur). L'énervement est le signe d'une inclinaison érotique bridée qui souhaite, sans y parvenir, se produire au grand jour : Jane et Elizabeth ne savent comment dévoiler leurs sentiments et se désespèrent de l'apparente indifférence de leurs partenaires. Le chapitre s'achève sur l'insatisfaction commune des deux sœurs, incapables d'exhiber des sentiments dont l'acuité est pourtant paroxystique, et ce d'autant plus qu'elle n'est pas révélée au grand jour.

---

[2] *E*, p. 362 ; *R1*, p. 847. Cf. aussi *E*, p. 385 (*R1*, p. 867-868), où l'incapacité à trouver l'expression juste débouche sur une violente colère vis-à-vis de soi.
[3] *PP*, 54, p. 319-323 ; *R1*, p. 520-523.
[4] *R1*, p. 523 ; *PP*, p. 323 : « *I assure you that I have now learnt to enjoy his conversation as an agreeable and sensible young man, without having a wish beyond it.* »
[5] *R1*, p. 523 ; *PP*, p. 323 : « *you will not let me smile, and are provoking me to it every moment.* »
[6] *R1*, p. 520 ; *PP*, p. 319 : « *If he no longer cares for me, why silent ? – Teasing, teasing man ! I will think no more about him.* ». On peut noter l'ambiguïté du terme « *teasing* », qui peut tout autant renvoyer à l'attraction que Darcy opère sur l'héroïne.
[7] *R1*, p. 522 ; *PP*, p. 322 : « *She could think of nothing more to say* ».

Notons que cette absence de maîtrise se traduit aussi bien par une mise en sourdine de soi-même que par un discours involontairement débridé, qui dépasse la pensée de la locutrice. Catherine ne sachant comment persuader Tilney de la sincérité de ses excuses et de l'authenticité de ses raisons se répand en protestations incohérentes[8] ; loin d'être choqué par cette frénésie locutoire, Henry y reconnaît la maladresse langagière de la jeune femme – de toute femme sans doute – et, sans se soucier d'un contenu difficilement intelligible, accorde avec mansuétude son pardon. Cette scène est exemplaire en ce que le traitement frénétique du langage par l'héroïne est rapproché d'une attitude de subordination où la femme est suspendue au verdict masculin, incapable d'agir sans son ordre. Le même schéma se produit dans *Pride and Prejudice*, où Elizabeth vitupérant contre la demande en mariage de Darcy et incapable de doser sa révolte s'exprime sans retenue, dans un langage hyperbolique constellé d'accusations multiples ; la frustration accumulée due à un refoulement trop long fait place à un accès de rage où la jeune femme se place délibérément en dehors du code de bienséances, autrement dit quitte la place qui lui est assignée en empruntant un langage violent voire subversif[9]. Ce faisant, les accusations qu'elle porte sont excessives et même erronées, et son emportement se retourne contre elle-même, la suite immédiate du roman provoquant son humiliation et l'amer regret d'avoir tenu des propos inconvenants et incorrects.

On comprend alors que l'héroïne est condamnée à l'isolement : frustrée dans son expression, productrice d'un discours trompeur voire fautif où elle s'aliène plus qu'elle ne se projette dans le monde, elle existe dans une attitude d'extranéité par rapport à la société. Austen et Madame d'Épinay transforment un motif usuel du roman sentimental, celui de l'orpheline ou de l'amante délaissée, pour laquelle l'isolement est dû aux circonstances et non à une disharmonie entre soi-même et autrui. Le dysfonctionnement n'est en l'occurrence pas niché en soi, il ne touche que des circonstances que la diégèse s'emploie à effacer. Les héroïnes de nos deux auteures au contraire sont coupées du monde du fait de leur incapacité à y produire un discours qui reflète intégralement leur identité.

Ainsi, l'existence d'Anne Elliot est vouée à l'effacement de soi ; mais celui-ci ne s'effectue pas au nom d'un sacrifice, notion dont on a excessivement affublé le personnage :

---

[8] *NA*, p. 83-85 ; *R2*, p. 78. Le discours de Catherine est truffé de répétitions, d'appels à témoin adressés à Mrs. Allen pourtant absente lors de la scène, de phrases inachevées.

[9] *PP*, 34, p. 177-183 ; *R1*, p. 419-424. La jeune femme se met d'emblée volontairement hors des codes : « *In such cases as this, it is, I believe, the established mode to express a sense of obligation for the sentiments avowed* (…). *It is natural that obligation should be felt, and if I* could *feel gratitude, I would now thank you. But I cannot* » (« En une circonstance comme celle-ci, je crois qu'il est d'usage d'exprimer de la reconnaissance pour les sentiments dont on vient d'entendre l'aveu. C'est chose naturelle, et si je pouvais éprouver de la gratitude, je vous remercierais. Mais je ne le puis pas. »).

Persuasion ne raconte pas la revanche d'une femme qui a été forcée à taire ses sentiments, il narre avec cynisme la situation d'une femme qui a été contrainte au mutisme et au bâillonnement de ses désirs. L'héroïne paie le prix de n'avoir pas su être elle-même, de n'avoir pas su mettre en mots ses désirs ni, par conséquent, les réaliser. Anne ne s'y trompe pas, qui voit tous les tourments par lesquels elle passe comme un châtiment mérité ; elle ne met jamais en doute sa responsabilité dans son malheur :

> Elle l'avait lésé, délaissé et déçu et, ce qui est pire, elle avait montré, en agissant ainsi, une faiblesse de caractère que son tempérament décidé et confiant ne pouvait tolérer. Elle l'avait abandonné pour obliger autrui. Cela avait été l'effet d'un excès de persuasion. C'était un signe de faiblesse et de timidité[10].

Il est bien dit ici qu'Anne n'a pas obéi à sa propre impulsion en refusant Wentworth, qu'elle s'est trahie elle-même et a posé un bâillon sur ses sentiments. Anne ne cesse de refouler ses sentiments tout en constatant leur opiniâtreté, contradiction qui débouche sur une incompatibilité nichée au cœur d'elle-même[11]. Cette incapacité à exprimer son moi la condamne à un éternel renoncement à soi. À tel point qu'Anne en arrive à avoir honte de ce qu'elle ressent et ne parvient pas à annihiler : « Elle avait honte d'elle, tout à fait honte d'avoir été si nerveuse, si bouleversée par une telle bagatelle ; pourtant il en était ainsi »[12], écrit Austen. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le roman n'est pas le récit de l'injustice faite à l'héroïne par une société qui ne la devine pas ; l'incompréhension naît de l'incapacité d'Anne à exprimer ses aspirations, à se constituer comme sujet ; cette mise en sourdine du moi est le fait de l'héroïne avant que d'être le reflet de la médiocrité de son entourage. Jamais Anne ne fournit à son environnement les moyens de la comprendre. Le renoncement à soi conduit certaines héroïnes austeniennes à faire preuve d'altruisme, mais il les enferme dans la frustration : Anne admet avoir privilégié la carrière de son amant aux dépens de son propre intérêt[13], Elinor choisit de respecter l'engagement secret d'Edward au lieu d'extérioriser ses sentiments, Fanny préfère le bâillonnement de ses prétentions à la

---

[10] *R2*, p. 671 ; *P*, p. 59 : « *She had used him ill ; deserted and disappointed him ; and worse, she has shewn 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.* »

[11] *P*, p. 58 : « *Soon, however, she began to reason with herself, and tried to be feeling less.* » ; la traduction de « *feeling less* » par « modérer ses sentiments » (*R2*, p. 670) est juste mais ne rend pas compte de l'aberration contenue dans l'expression originale, qui consiste à se dessaisir artificiellement d'une partie de soi.

[12] *R2*, p. 686-687 ; *P*, p. 79 : « *She was ashamed of herself, quite ashamed of being so nervous, so overcome by such a trifle ; but so it was* ».

[13] *R2*, p. 644 : « Si elle ne s'était imaginée qu'elle considérait son bien à lui plus même que le sien propre, elle n'aurait guère pu renoncer au capitaine Wentworth. » (*P*, p. 27 : « *Had she not imagined herself consulting his own good, even more than her own, she could hardly have given him up.* »). Austen emploie aussitôt après le terme significatif « *self-denying* » pour qualifier cette décision.

divulgation de ses griefs contre celle qu'aime Edmund, Emma elle-même refoule son amour pour Knightley notamment afin de demeurer aux côtés de son père. Paradoxalement, le renoncement est susceptible de devenir une manière de progresser dans la connaissance de soi-même, alors que l'expression débridée et la formulation irréfrénable de ses désirs est synonyme d'un narcissisme aveugle qui n'apprend rien sur soi : Mary Musgrove cultive un égocentrisme vide, tandis que Louisa Musgrove se découvre en renonçant à ses plaisirs enfantins, en abandonnant sa quête du contentement ponctuel. La connaissance de soi est en son essence liée à une renonciation, presque à une auto-mutilation.

Il en va de même pour Émilie dont le parcours est semé de multiples renoncements à soi-même, depuis le reniement de l'amour conjugal, jusqu'à l'abandon progressif d'une écriture introspective seule capable de conférer un sens à l'existence : alors que le journal intime et plus largement le récit épistolaire sont initialement conçus comme une manière de réfléchir sur soi-même, ils deviennent peu à peu une simple manière de rendre compte d'un emploi du temps, hors de toute construction subjective, avant de s'achever sur une rhétorique du désespoir où tout aspect opératoire de l'écriture est écarté. Émilie renonce à elle-même en renonçant à tenir un discours sur elle et en se contentant de relater des événements puis de les déplorer et de s'assimiler à un regret continu. Mais l'effacement de soi apparaît aussi dans le sacrifice de l'amour envers Formeuse, dans l'abandon d'une société féminine où le moi trouve un écho en la personne de l'amie, ou dans les attaques portées contre le rôle maternel – ainsi lorsque l'héroïne est empêchée d'allaiter son enfant. Le roman est ainsi constitué d'infinis dépouillements de soi, reflets de la découverte progressive d'une incapacité à conférer à son discours une dynamique qui imprime la marque du moi sur le cours des choses ; le discours inopérant d'Émilie est à l'image d'une identité qui échoue à se traduire en mots et qui de ce fait se dissout sous la prégnance du discours dominant.

Plus qu'une image d'impuissance, la vision qui est donnée des femmes est une image de capitulation, les héroïnes renonçant à elles-mêmes au fur et à mesure qu'elles constatent l'impossibilité de faire coïncider leur intériorité avec le discours qu'elles tiennent sur celle-ci. Il n'est absolument pas question ici de lier l'insatisfaction féminine à un manque de clairvoyance sur soi : il a été vu que l'auto-définition est volontairement tenue à distance par chacune des femmes considérées. Celles-ci possèdent sur elles-mêmes une lucidité dont sont dépourvues nombre de leurs contemporaines : Emma ne se trompe que dans son observation du monde extérieur, son auto-analyse est réaliste et le personnage n'hésite pas à s'adresser des remontrances ni à contempler sa médiocrité. Le hiatus se situe au moment où l'auto-analyse doit être traduite à l'oral (ou sur le papier dans le cas d'Émilie). C'est alors que le langage

dominant affirme sa prégnance et que la parole féminine touche ses limites. La discontinuité du discours a pour effet une discontinuité de l'identité, les personnages ne pouvant formuler d'eux-mêmes une image permanente, sombrant toujours dans l'éphémère et l'inachevé. C'est pourquoi ce manque d'accès de soi à soi s'achève sur une figure récurrente, le ressassement de l'irréel du passé, témoin de cette insatisfaction permanente, de ce désespoir impuissant qui découle d'un discours où le moi se dilue[14].

2. Relégitimation du langage

a. Un langage qui dépossède de soi-même

Cette aliénation mise en évidence, l'entreprise des femmes va consister à relever les insuffisances d'un langage hémisphérique et à établir un lien ontologique entre soi-même et l'expression, la formulation. Cette ambition ne peut être réalisée par le retour au moi, étai trop fragile pour légitimer un discours, mais par une décortication systématique du langage lui-même. Alors que les hommes explicitent les méandres d'un langage qui dépend d'eux, les femmes doivent les explorer pour se mettre en adéquation avec eux. Le discours masculin est soit le produit d'une stratégie (séduction, imposture, persuasion…), soit la manifestation de convictions inébranlables qu'il s'agit simplement d'affirmer : dans les deux cas, il est le reflet d'une certitude et d'une habileté qui elles-mêmes renvoient à une conformité initiale de l'homme et du langage. Les femmes, elles, se débattent avec leur expression, pestent contre l'inadéquation fondamentale avec la parole dont elles sont l'objet ; de ce fait, quelle que soit la conséquence de cette situation (pénurie des mots à leur disposition, disjonction entre ce qu'elles désirent dire et ce qu'elles disent effectivement), le constat de l'accaparement du langage par les hommes est toujours au terme de l'expérience.

En montrant que le langage n'est pas dès l'origine détenu par la femme, Austen et Madame d'Épinay renversent le lien entre locuteur et expression : au lieu de considérer que la personne s'extériorise par le truchement des mots, que ceux-ci ne sont finalement qu'une passerelle entre l'individu et le monde extérieur, les deux auteures suggèrent en effet une efficacité du langage sur l'être. Adopter un type de langage, c'est déjà accepter d'être déterminé par des causes extérieures, se résoudre à une première dépossession de soi ; l'expression ne représente pas l'intimité de l'être, elle est un qualificatif préexistant. C'est ce

[14] Cf. par exemple *P*, p. 28 (*R2*, p. 648) ; *E*, p. 395 (*R1*, p. 876).

que met en image l'hésitation d'Emma devant la désignation de Frank[15] : incertaine de ses sentiments, l'héroïne est tout d'un coup effrayée en se voyant incapable de prononcer le nom du jeune homme et en cherchant des manières détournées, affadies ou dilatoires, de le nommer, telles que « Votre ami du Yorkshire… Votre correspondant du Yorkshire… » (« *Your Yorkshire friend – your correspondent in Yorkshire* »). En osant porter d'elle-même au jour le nom du jeune homme, Emma décide par un coup de force volontariste de ne pas aimer le jeune homme, la nomination ayant pour effet de créer la réalité ; dire « *Mr. Frank Churchill* » est une manière d'affirmer, ou plutôt de déclarer, qu'elle n'est pas amoureuse de lui, comme la suite le confirmera. L'expression détermine le sentiment, ce qui fait comprendre tout le danger de l'élocution susceptible de créer une personnalité dans son entier. La sage Elinor reproche ainsi à sa mère de ne pas faire la différence entre « aimer », « plaire » et « estimer », *to love*, *to like* et *to esteem*[16], et par là de créer artificiellement un attachement sans aucune confirmation tangible ; Marianne et sa mère sont les parangons de ces personnages qui font exister une réalité par la parole, qui forcent le cours des choses en décidant de les nommer (on retrouve ce rêve de la parole performative)[17]. En refusant de donner un nom à son lien avec Edward, Elinor ne crée pas une situation irrémédiable dont elle pourra pâtir, à l'inverse de ce que fera sa sœur avec Willoughby. Elinor porte une attention jamais démentie aux termes qu'elle emploie, en fonction d'une analyse linguistique avant tout, comme si celle-ci précédait l'émotion. Le mot crée la chose. Catherine ne cesse d'expérimenter cette déformation de la réalité par la faute de la parole, ainsi en ce qui concerne l'amour pour John Thorpe qu'Isabella lui impute[18] : Catherine récrimine contre une mauvaise interprétation de ses paroles, ressent une culpabilité face à son mauvais usage des mots à sa disposition, découvre que ceux-ci n'ont pas correspondu à ses intentions mais qu'ils ont créé une réalité sur laquelle elle ne peut revenir. Le langage échappe à l'héroïne et la laisse dans un état de confusion extrême sur elle-même, et qui plus est désemparée face à une situation qu'elle se reproche d'avoir fait éclore. Cette extériorité première du langage est une donnée fondamentale des deux œuvres, en ce que celles-ci la montrent en acte alors que les romans de l'immuable n'en font pas un enjeu mais une donnée de base. La clairvoyance sur cet état de fait implique une dramatisation de la voix narratrice, qui a pour tâche de contester

---

[15] *E*, p. 301 ; *R1*, p. 801.
[16] *R1*, p. 19 ; *SS*, p. 16. La discussion sur les verbes est reprise par les deux sœurs peu après (*R1*, p. 22 ; *SS*, p. 20).
[17] Sitôt après l'apparition de l'amour dans le discours, Marianne passe à l'évocation du mariage : « Quand vous me direz de l'aimer comme un frère (…) » (*R1*, p. 22 ; *SS*, p. 20 : « *When you tell me to love him as a brother* (…) »), dit-elle à Elinor, déclaration qui laisse celle-ci effrayée.
[18] *NA*, II, 3, p. 133-136 ; *R2*, p. 117-119.

un langage castrateur avec les seules ressources de ce même langage. Le brassage des voix par Madame d'Épinay n'a que cette question à l'esprit : les épistoliers ne cessent d'analyser et de critiquer le ton et le style de leurs correspondants ; on pourrait dire du roman qu'il est tout entier métalittéraire et autoréflexif, en ce qu'il produit un discours sur le langage qu'il véhicule lui-même. La variété des narrateurs n'a pas pour effet la multiplicité des langages employés[19] – au contraire ceux-ci restent remarquablement confinés à un nombre restreint de styles – mais bien une série d'attaques sur le seul langage promu par la tradition et dont Madame d'Épinay ressasse l'inadaptation aux besoins du sexe féminin.

b. L'empirisme ou l'écriture du tâtonnement

Vouloir relégitimer le langage, lui conférer un lien essentiel avec l'être et donc se livrer à une purification de toute formulation afin de la faire équivaloir aux mouvements internes de la personne, voilà une manière pour les femmes de prendre pied sur le terrain du discours, de ne pas s'ingérer en intruses sur un terrain déjà tenu par le mâle, mais, en apprenant à se servir des mots, de définir une manière appropriée et pertinente de s'exprimer. C'est ce combat dans les mots et contre les mots, nécessairement hostiles puisque déjà sanctuarisés par les hommes, que dessinent Austen et Madame d'Épinay : la femme cherche à s'approprier un langage marqué par une pétrification progressive et par sa source exclusivement masculine. Ce faisant, elle s'ancre dans le réel et concurrence l'homme en remettant en cause les fondements linguistiques de sa domination. La contestation de l'origine et de l'évolution du langage ancre à l'occasion l'entreprise dans une perspective historique : Marianne, héroïne pourtant ambiguë et marquée par les abus du *novel of sensibility*, refuse par instants les expressions stéréotypées qui ne renvoient plus à une quelconque réalité et sont dégradées par l'emploi que l'on a fait d'elles. À Sir John Middleton lui disant « *You will be setting your cap at him now* »[20], elle réplique par une diatribe contre ces expressions figées, auxquelles elle adjoint « *making a conquest* » (« faire un coup de tête ») dont le sens est recouvert par la grossièreté et que le temps a fait déchoir. Elle s'élève contre une tendance à négliger la signification immédiate d'un discours au profit d'un langage devenu vide car dévoyé, aliéné par le temps qui l'a dégradé au point de lui faire perdre toute pertinence[21].

---

[19] À l'inverse de ce qui se passe dans *Les liaisons dangereuses*, où les variations langagières servent, entre autres, à la caractérisation spécifique de chacun des personnages.
[20] *SS*, p. 44 ; *R1*, p. 41 : « Vous allez mettre le cap sur lui (…) ».
[21] Remarquons toute la dualité du personnage de Marianne, à la fois héroïne austenienne et vestige du roman sentimental, qui en d'autres occasions déploie un langage outrageusement lyrique, emphatique et anachronique.

L'attaque est formulée contre le représentant d'une telle propension, le principe masculin qui détient le pouvoir sur l'élocution. Alors que Henry Tilney définit, Marianne ne fait que mettre en cause : on saisit là toute la différence de perception du langage qui sépare hommes et femmes ; les premiers sont ancrés dans un savoir inébranlable, tandis que les secondes ont un regard extérieur, qui engage un jugement et pas une certitude, qui implique donc la locutrice et ne se rapporte pas à un état invariable de l'expression. Les premiers sont figés dans leurs certitudes, les secondes attaquent l'artificialité d'un langage pétrifié. Alors que les hommes closent le sens par leur acharnement dénominatif, jamais les femmes ne proposent de définition ; elles attaquent cette manie qui aboutit à retirer toute légitimité à la formulation.

C'est ce qui explique sans doute le fait que le langage féminin est essentiellement un langage de la défense : les femmes ne peuvent que réagir personnellement à des idées ou à des situations, elles n'enclenchent jamais une réflexion *ex nihilo*. Le langage féminin s'ancre toujours dans une réalité préexistante, il ne crée pas son objet. Austen et Madame d'Épinay procèdent à une *remise en mouvement* du langage après une période de pétrification, mais celle-ci ne peut s'effectuer que sur un arrière-fond déjà présent. Émilie ne crée pas son histoire, elle évolue au travers de toute une série de réponses et de répliques à des impulsions extérieures : les mémoires qu'elle adresse à sa famille, les protestations contre les traitements que lui inflige son mari, les querelles avec René, les réponses aux soupçons maternels quant à sa vertu, toutes ces prises de parole ne sont que des ripostes (justifications, objections, explications, éclaircissements, reparties…), jamais des actes dont l'héroïne est elle-même l'origine. On peut évidemment rapprocher cette caractéristique de l'écriture de Madame d'Épinay elle-même : l'une des raisons d'être du roman qu'elle écrit est de répondre aux allégations de Rousseau ; une femme mal jugée de ses contemporains répond par une apologie d'elle-même. De même, les héroïnes austeniennes sont régulièrement amenées à se justifier contre des critiques et allégations diverses : ainsi de Catherine face aux critiques moqueuses de Henry, d'Elizabeth et de Fanny justifiant leurs refus respectifs d'épouser Darcy et Crawford, d'Emma face aux accusations répétées de Knightley, et même d'Anne qui doit justifier sa conduite passée auprès de son amant à la fin du roman. Les femmes ne créent pas leur propre système de langage[22], elles explorent un langage antécédent en cherchant à le malmener, du moins à l'élargir.

---

[22] L'imagination débordante et parfois délirante de Catherine et d'Emma ne les conduit pas à inventer un nouveau langage : au contraire, c'est l'asservissement au style du *romance* qui pousse Catherine à l'erreur.

Histoire de Madame de Montbrillant, par la myriade de voix qu'il fait s'entrechoquer, témoigne de cette exploration dont les œuvres étudiées sont le siège. La restriction à une voix unique n'est pas envisageable d'emblée, tant le langage est appréhendé dans un irrémédiable éloignement : les écrits d'Émilie témoignent de l'emprise sentimentaliste dont l'héroïne, et avec elle le roman, doivent se dégager. La polyphonie met en évidence les failles de ce style autocentré qui ne dépeint pas le réel mais seulement l'engloutissement d'un moi par lui-même qui le conduit à éluder la réalité. Émilie est décrite comme cherchant à s'extirper d'une rhétorique décalée, et cet effort prend l'apparence d'une sortie hors du solipsisme. Madame de Sally remplit l'office d'une constante attaque portée contre un lyrisme envahissant et vecteur d'illusion, invitant Émilie à asseoir ses écrits sur l'examen et non sur la déploration : la prise de pouvoir sur la vérité qui résulterait de cette modification serait également une victoire sur un langage aliénant et trompeur ; « Ne voyez-vous donc pas que, tout en disant : *il a tort, il a raison, je l'aime, je ne l'aime plus*, vous en avez la tête tournée ? », se moque Madame de Sally, satirisant le lyrisme garni d'oxymores de sa cousine qui lui fait perdre la conscience d'elle-même[23]. Le prosaïsme destructeur du personnage apparaît comme une libération des faux-semblants du style sentimental – citons encore son analyse satirique d'une lettre de M. de Montbrillant dont sont mis en lumière les « impertinences », « platitudes » et « raffinemens de tendresse » auxquels ne croit que la « tête romanesque » d'Émilie[24] –, la voix de la purification d'un langage qui domine l'esprit d'une locutrice aliénée au lieu d'en être le docile instrument. Madame de Sally ouvre la perspective d'une critique du statut du langage dans la conscience des femmes et permet au roman de se dégager de son carcan sentimentaliste initial pour explorer d'autres voies, rechercher une spécificité qui lui fait défaut ; c'est le parcours de la suite de l'œuvre, exploration de divers modes narratifs dont la conscience de l'héroïne est le pivot[25].

Ce que les deux œuvres manifestent, c'est une prise de conscience de la puissance qu'a le langage sur l'être et le désarroi qui s'ensuit chez des femmes dépossédées de leur liberté d'expression, réduite à néant dès lors qu'elle est sous la coupe d'une détermination masculine. Dès lors, la femme ne peut se rejeter que sur une pratique de l'empirisme : rétive à la théorisation, dépourvue d'un langage structuré susceptible de lui conférer une stabilité

---

[23] *Montbrillant*, p. 127.
[24] *Ibid.*, p. 187-188.
[25] N. Page (*op. cit.*, p. 49) remarque que l'écriture d'Austen elle aussi repose sur la variété de modes narratifs qui alternent les uns avec les autres sans ruptures abruptes. Il conclut cependant que ces modalités se réunissent dans un « ensemble harmonieux » (« *harmonious whole* »), alors que nous pensons que la distinction est inscrite au cœur de l'esthétique austenienne, qui fait ressortir la non-coïncidence de ces procédés.

inébranlable, elle progresse d'expérience en expérience, ce qui, notamment chez Madame d'Épinay, se concrétise dans une écriture du tâtonnement. Les deux écrivaines plaident en faveur d'une variabilité de la réalité : contrairement au roman de l'immuable qui reconduit dans le présent des préceptes issus du passé, Madame d'Épinay et Austen prônent une vision évolutive de la réalité et en particulier du langage, qui peut se détacher de son ancrage initial pour être réinterrogé dans la contemporanéité.

Le rapport de Louise d'Épinay au comique est intéressant à observer de ce point de vue : héritage du portrait satirique qui ne retient que les défauts d'autrui, il encourt l'accusation de gratuité ; vision du réel affranchie des bienséances castratrices, il est au contraire révélation des imperfections du monde ; détournement par la dérision de la portée d'une question, il ôte toute profondeur à la réalité et est synonyme d'insouciance peu morale. Louise d'Épinay fait de son ouvrage une investigation de la variation de ce concept au travers d'écritures qui mettent en pratique l'un ou l'autre de son versant. Sous la plume de M. de Montbrillant[26], il est jouissance de la description des vices, moquerie sans finalité, mise en scène d'une virtuosité de l'écriture réduite à sa dimension de spectacle ; sous celles de Madame de Sally et de la Darcy, il est tantôt ressort pour la prise de conscience et moquerie de conceptions traditionalistes sclérosées, tantôt élision des préoccupations morales[27] ; sous celle d'Émilie, il est traque des vices sociaux, étude comportementale qui débusque les pesanteurs d'existences livrées à des codes arbitraires[28]. Par cette triple présentation, Madame d'Épinay montre le questionnement qui est le sien sur l'opportunité de ce comique difficilement saisissable tant ses connotations sont disparates. Elle aborde de front l'ambivalence du comique, tantôt outil de décryptage du réel, tantôt masque posé sur un appétit du vice. Ce qui importe ici à l'auteure, c'est d'explorer l'envers d'une réalité linguistique, de ne pas se limiter à une acception du langage et par là de progresser dans la maîtrise de celui-ci : les différentes connotations du comique sont découvertes peu à peu et comparées les unes aux autres afin de déterminer leur à-propos ou leur inconvenance. Le contrôle sur l'expression est poursuivi, il n'est pas garanti : l'écriture évolue dans le risque permanent de sombrer dans la répétition de formes anciennes, ou de se dissoudre dans

---

[26] *Ibid.*, p. 275.

[27] *Ibid.*, p. 116-117, 187-188, 240 et p. 106, 109-110 : dans le premier ensemble de lettres, l'humour est une manière de révéler les implications sous-jacentes d'une situation, de porter au jour les vices cachés d'une réalité (le caractère de Montbrillant ou la sensiblerie ridicule d'Émilie) ; dans le second ensemble, le comique se fait protestataire et annonce les futures errances licencieuses de Madame de Sally, son oubli des lois morales. L'humour de la Darcy oscille de même entre la vanité d'un humour qui sélectionne les ridicules pour les surdimensionner et sa nécessité comme révélateur d'une société parcourue par la superficialité et l'affectivité outrancière (cf. p. 587-588).

[28] *Ibid.*, p. 76-80, 83.

l'investigation du vide. Lisieux, jugeant l'humour contenu dans les lettres d'Émilie, met en garde celle-ci contre une écriture du « seul plaisir » que ne viendrait justifier aucun soubassement, qui serait dépourvue de ces « remarques très judicieuses » qui en assurent la pertinence et permettent de tirer un « profit » de l'observation des ridicules[29]. Madame d'Épinay montre la construction irrégulière d'une écriture, ses avancées mais aussi ses moments de doute et de reflux, où la pensée qui la sous-tend tâtonne dans l'exploration du langage. La maîtrise de celui-ci n'est pas acquise d'emblée, elle se conquiert progressivement.

La volonté de purifier le langage débouche sur l'incompréhension du vis-à-vis masculin, et plus largement sur l'inefficacité ou tout au moins le doute. À l'image d'Edmund qui ne comprend jamais véritablement ce que cherche à lui dire Fanny, les hommes demeurent ancrés dans leur assurance et dans la certitude d'être les détenteurs des clefs du langage. Si l'union de Darcy avec Elizabeth laisse espérer une communication idéale – non encore réalisée puisque l'héroïne renonce temporairement à agacer Darcy de ses légères impertinences par peur de le froisser[30] – nombre d'autres situations n'apportent aucune nouveauté dans les rapports dialogiques entre sexes. La parole des femmes reste marquée par une inefficacité primordiale, reflet d'un manque de prise sur la réalité elle-même, qui ne se dissout pas malgré des tentatives répétées.

Cependant, les deux auteures cherchent régulièrement à affirmer leur mainmise sur la diégèse, par des interventions de l'*authorial voice* ou d'un narrateur omniscient qui certifie la continuité et la clarté du récit. Cette attitude est-elle trompeuse ou correspond-elle à une réelle assurance ? S'agit-il de la proclamation sans ambages d'une emprise bien réelle ou d'une manière de voiler l'évidence de la fêlure ?

3. De l'objectivité à l'impassibilité : les limites du désengagement

On a beaucoup glosé sur le détachement souverain du narrateur austenien et de l'auteure Jane Austen. N'est-ce pas avoir un peu trop rapidement assimilé l'indécidabilité des œuvres de cette écrivaine à un retrait de celle-ci, désireuse de rester entièrement extérieure à son ouvrage ? N'est-ce pas avoir un peu trop rapidement admis que l'ironie, qui fait coexister des inconciliables, est l'épiphanie de cette désaffection de l'auteur pour son œuvre et le signe tangible d'une parfaite indifférence ? N'est-ce pas avoir oublié qu'Austen critique chez ses personnages cette tentation d'une désertion de la société, comme chez Emma, qui se croit à

[29] *Ibid.*, p. 83.
[30] *P*, p. 351 ; *R1*, p. 542.

l'abri des éclaboussures que provoquent les événements survenant autour d'elle, avant de se découvrir irrémédiablement impliquée dans ceux-ci ?

La présence d'un narrateur hétérodiégétique dans le récit est une façon coutumière d'assurer à celui-ci un déroulement dégagé de la subjectivité de ses protagonistes, d'opposer à celle-ci un point de vue panoramique qui l'affranchit de la partialité limitée de ses éléments dispersés et autocentrés. En ce sens, elle apparaît comme la source la plus commode de cette parole dépersonnalisée qui semblerait *a priori* constituer le rêve chimérique de nos auteures, par lequel ils se déprendraient de la référence envahissante à l'origine féminine de leur écrit. Cette technique, extrêmement simple en apparence, n'a d'ailleurs pas été boudée par leurs consœurs, de Madame de La Fayette à Sarah Fielding en passant par Catherine Bernard et Susan Ferrier, toutes ces écrivaines recourant à une voix sans visage capable de régner sur un récit dont elle a une connaissance exhaustive et raisonnée.

Le narrateur hétérodiégétique serait le substitut d'une voix féminine défaillante, la possibilité pour la femme de prendre la parole d'une manière déguisée et de faire preuve d'une autorité qui lui est autrement déniée. C'est une voix sans source, expression d'une pure conscience dénuée de toute personnalisation. Il jouerait le rôle d'une parole d'autorité, fonction inaccessible à la femme en général : en effet, l'absence d'émetteur, la fiction de l'universel, bannissent tout questionnement sur la légitimité ou le pouvoir requis pour s'exprimer. Or, ce chemin n'est pas celui toujours emprunté par nos auteures : certes, le narrateur omniscient a des plages réservées dans toutes les œuvres considérées, mais celles-ci sont soit noyées dans un déluge de discours partiels dont le roman épistolaire est le véhicule le plus évident[31], soit conçues comme des pis-aller servant à résoudre une difficulté narrative, comme cela se produit à la fin de *Mansfield Park*, de *Persuasion* ou de *Northanger Abbey*, où le narrateur destitue les personnages de toute parole pour dénouer l'enchevêtrement du récit et lui plaquer une explication irréfutable ; encore cette méthode s'apparente-t-elle difficilement au recours à un narrateur hétérodiégétique, la voix narrative ne se privant pas de renvoyer à une subjectivité qui la déchoit de toute rationalité exclusive[32] : le narrateur proclame son attachement à l'héroïne dans *Mansfield Park* et dès lors court le risque d'être taxé de favoritisme comme cela lui a d'ailleurs été reproché ; quant à la réprobation de Mary, elle peut être conçue comme une manière volontariste d'expulser un acteur trop séduisant et dont

---

[31] On a vu entre outre l'oscillation dans laquelle était prise la seule voix omnisciente, reflet de l'hybridation de Lisieux, celui-ci étant tantôt narrateur, tantôt personnage.

[32] Il est malaisé de décider à qui renvoient les nombreux « *I* » qui ponctuent certaines des œuvres austeniennes, au narrateur ou à l'auteur qui surgirait d'un coup dans le récit (cf. *P*, p. ; *R2*, p. 819 : « Ce serait, pour conclure, une triste moralité ; mais je la crois vraie »).

la personnalité énergique apparaît comme un idéal plutôt que comme un péché ; le narrateur bannirait avec Mary son propre fantasme. Nos deux écrivaines sont donc fort circonspectes dans leur emploi d'une voix certes pleine d'autorité, mais où en même temps la question du « je » discursif est éludée dans une fuite vers une désincarnation qui s'apparente à une solution de facilité[33].

Solutions de facilité, manœuvres dilatoires, les voies menant à l'expression semblent toutes correspondre à des manières de dissimuler une réalité indésirable : le constat des femmes dépeintes par Austen et Madame d'Épinay est un constat d'impuissance, d'une inaptitude à forger un langage personnel ; c'est pourquoi elles se rejettent sur un travestissement du langage existant ; mais celui-ci reste bien présent dans le discours, il n'est nullement modifié, tout au plus déguisé, utilisé transversalement. Il n'est guère possible de bâtir une œuvre sur un tel maquillage sporadique ; aussi les deux auteurs éprouvent-elles le besoin de dépasser un stade insatisfaisant, dont elles font l'apanage de leurs personnages mais auquel elles refusent de se limiter. Cette tentative s'appuie sur le désaveu, ou plutôt à la mutation, de la figure du narrateur, dans une politique du décentrage dont on a vu toute l'importance dans l'écriture des deux femmes de lettres[34].

Les deux écrivaines, en reniant la mainmise de l'héroïne sur le texte, l'un des vestiges les plus pesants du roman de l'immuable , émancipent leur production de cette tutelle et se donnent les moyens de réfléchir le roman en dehors de cette seule figure. Arrachée à l'unilatéralisme d'une voix qui montre ses limites, l'écriture trouve l'énergie d'explorer d'autres voies. Les œuvres étudiées, si elles montrent les efforts de personnages féminins pour acquérir une voix personnalisée, dressent également à loisir la critique des résultats obtenus. Aussi prennent-elles par endroits la forme peu courante de réquisitoires contre leurs héroïnes. Ce trait n'est pas nouveau, l'un des thèmes du roman de l'immuable étant l'avis didactique donné à des femmes inconscientes de leurs erreurs. Mais l'objet de tels conseils ne concerne

---

[33] L'examen des lettres écrites par Austen révèle une prise de parole différente : certes, la subjectivité du moi écrivant est centrale dans les deux cas, mais l'auteur de lettres s'exprime d'une voix beaucoup plus despotique que l'auteur de romans. Pour R. Sales (*op. cit.*), Austen auteur de lettres est un « dramaturge impatient » (« *impatient dramatist* », p. 43) : « *The letters as a whole provide her with opportunities to fashion events and people into a script over which she has control or 'mastery'.* » (p. 35 : « Les lettres dans leur ensemble lui offrent des occasions pour transposer événements et personnes dans un texte sur lequel elle a le contrôle ou la "souveraineté". »).

[34] Toutes les réflexions suivantes s'inscrivent en faux contre l'interprétation d'un narrateur austenien égal de Dieu dont D. A. Miller se fait le chantre (*Jane Austen, or the Secret of Style*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 32) : « *she always writes like a real god, without anthropomorphism. Nowhere else in nineteenth-century English narration have the claims of the "person", its ideology, been more completely denied.* » (« elle écrit toujours comme un véritable dieu, loin de tout anthropomorphisme. Nulle part ailleurs dans la narration anglaise du XIXe siècle les droits de la "personne", son idéologie, n'ont été aussi intégralement niés. »).

jamais le mode de formulation, toujours l'idée contenue dans la parole incriminée : tout au plus peut-il être reproché une licence excessive de la parole, mais celle-ci est toujours vue comme l'effet d'une conception déviante, d'une vigilance morale défaillante. Austen et Madame d'Épinay portent la critique sur l'expression elle-même, non pas comme reflet d'un esprit à l'entendement déficient, mais comme image d'une inadéquation aux exigences locutoires du monde contemporain. Il est probable que ce soit l'une des raisons pour lesquelles Madame d'Épinay a préféré l'autofiction à l'autobiographie, dans laquelle personnage, narrateur et auteur se recouvrent parfaitement ; l'autofiction rompt cette fusion et ne rend plus l'empathie entre narrateur et personnage indispensable. Cette rupture est le premier pas vers une prose de la distance que toute l'œuvre confirme. Si *Histoire de Madame de Montbrillant* est un plaidoyer *pro domo* destiné notamment à battre en brèche les discours véhiculés dans *Les Confessions*, il est aussi une attaque virulente contre les modes d'expression du sexe féminin dans son ensemble ; deux niveaux coexistent, nantis d'objectifs contradictoires selon que l'on se place à un niveau singulier ou général. L'œuvre austenienne est pénétrée de la même ambivalence, qui consiste à montrer d'un côté que les obstacles à la formation d'un discours sont communs à tout le sexe féminin, et de l'autre à éloigner l'instance narratrice des entraves dans lesquelles s'enferrent les personnages, afin de produire deux écritures marquées par la même contrainte initiale, mais aboutissant à des réponses dissemblables. Cette dissociation inachevée est caractéristique de nos auteurs et sert à présenter deux stades de la prise de parole féminine. Inachevée en effet car elle n'exclut pas des rapprochements ponctuels : on a vu que le narrateur est susceptible de recourir aux mêmes solutions transversales que ses personnages ; mais lui ne s'arrête pas à de tels succédanés et poursuit une recherche inaccomplie.

La place particulière du narrateur dans chacune des œuvres a plusieurs fois été évoquée : il s'agit maintenant de voir en quoi les attaques que subit cette figure, loin de fonder une nouvelle effigie en laquelle cristalliseraient les aspirations de nos auteures, empêchent de voir dans ce personnage le représentant de l'écriture idéale que celles-ci convoitent. Elles se situent à une charnière : il a été vu[35] que la chronologie de la production austenienne a parfois été interprétée comme un acheminement vers la focalisation interne, même si cette proposition est discutable ; quant à Louise d'Épinay, elle recourt à l'ambigu roman épistolaire à voix multiples dans lequel les narrateurs se démultiplient, chacun conférant à l'histoire un ordre particulier et disséminant le propos en une myriade de points de vue qui chacun édicte

[35] Partie II, Chapitre I.

son propre système de valeurs, à l'inverse de ce qui se produit dans *Evelina*, *Lettres d'une Péruvienne*, ou *Lettres de Milord Rivers*, où les épistoliers sont d'abord moins nombreux mais où surtout la marche du roman et la mise en évidence des valeurs dont il traite sont centrées autour d'un personnage : Zilia est la norme par rapport à laquelle se mettent en place les idées abordées par Madame de Graffigny, Villars est l'équivalent du narrateur surplombant dans le rôle de pédagogue qu'il endosse d'un bout à l'autre du récit. En outre, le privilège accordé au fragment dans chacune des œuvres des deux écrivaines sème le doute si l'on considère que le narrateur est synonyme de mise en ordre, si inaboutie celle-ci soit-elle ; dans le cas d'un roman à la première personne où héroïne et narrateur se confondent, la position de surplomb par rapport aux événements est inexistante, cependant l'histoire reste gouvernée par un principe organisationnel et sa progression s'effectue dans la continuité, règle que le fragment fait voler en éclats.

Les deux femmes de lettres ont en commun le sentiment d'une insuffisance dans la répartition des rôles telle que l'a conçue le roman de l'immobile : l'exclusivité donnée au narrateur n'est pas tenable, pas plus que ne l'est la satellisation du récit autour d'un seul personnage. Ces deux méthodes engendrent des discours manichéens en raison de leur caractère systématique et de leur vision unilatérale, reconduisant à l'infini un même mode narratif. Les écrivaines se dégagent de ce procédé rouillé et font de leurs œuvres le lieu d'une remise en perspective de la voix narratrice : le narrateur ne peut plus apparaître comme un démiurge seul habilité à guider le récit et à lui donner son sens. On a vu[36] que le roman de l'immobile promouvait l'adéquation entre le narrateur et le récit, l'absence d'écart entre l'un et l'autre, tandis que Madame d'Épinay et Austen rompent cet accord de principe. La figure du narrateur ne peut sortir indemne d'un tel découplage : déchue de son lien consubstantiel avec un récit qui s'explicite de lui-même et impose sa limpidité, elle laisse de côté toute propension didactique et met en scène sa quête locutoire. La pratique de l'*obtrusive narrator* (narrateur interventionniste), systématique dans le roman de l'immuable, existe à des fins d'édification : c'est par la voix assertive du narrateur que la leçon du récit est exprimée ; le narrateur tire sa légitimité de son rôle de transmetteur de la moralité de l'histoire. Il n'en va pas de même chez nos auteures, pour qui le narrateur participe à l'histoire, non comme relais d'une pensée développée par le roman, mais comme figure détachée de cette fusion de principe, affranchie des contraintes d'éducation qu'elle était jusque-là censée observer. Le syncrétisme du narrateur avec le récit est abolie, et de ce fait ce personnage est délivré de son

[36] Partie I, Chapitre II.

rôle de courroie de transmission ; il ne s'agit plus pour lui de formuler les enjeux et les buts poursuivis par l'auteur, car il est lui-même un pan de l'édifice. Dans le cas du roman didactique, le narrateur – ou celui qui lui était assimilé – était l'instance qui affirmait le passage du romanesque à l'éducatif ; sa fonction était en quelque sorte une fonction conclusive, puisqu'il mettait un terme aux interrogations et réduisait la diégèse à sa finalité pédagogique ; il est maintenant un élément du romanesque dont le discours ne repose plus sur un postulat d'infaillibilité. La technique de l'*authorial voice* dont a vu l'importance pour Austen ne saurait équivaloir à cette position irrécusable, car elle ne se situe pas sur le même plan : elle ne permet pas de promulguer une leçon, mais d'éclaircir un point donné ; l'auteur n'y apparaît pas comme divulgateur d'une vérité, mais comme créateur d'une spécificité à laquelle il apporte un éclairage particulier : c'est le cas dans *Northanger Abbey* lorsqu'il défend la cause du roman[37], exprimant alors une opinion et non édictant un précepte. Mais c'est aussi le cas chaque fois qu'est soulignée la distance entre l'histoire particulière et les habitudes génériques : l'auteur met l'accent sur une originalité, il ne se situe pas sur le plan de la vérité. Le simple fait qu'Austen emploie le « je » destitue sa parole de toute prétention universelle : elle se met en scène participant à un combat, non dans les habits d'une formatrice. Quant au narrateur du roman de Louise d'Épinay, il éclate littéralement : au principe du roman gît l'insuffisance d'une voix coordonnatrice, puisque Lisieux, biographe et narrateur, choisit de recourir à l'exposé de lettres plutôt que de prendre en charge lui-même le récit ; est affirmé au sein du texte l'échec d'une vision unifiée du récit, donc l'échec d'une voix narratrice dominante ; la diffraction et le brassage des voix dénient au narrateur toute transcendance.

Les deux écrivaines posent donc un doute sur le lien indéfectible unissant le narrateur au récit qu'il transmet et le destituent de sa nature de vecteur structurant et ordonnateur. Il ne s'agit pas de dire que le narrateur perd toutes ses caractéristiques et notamment son éventuelle omniscience, mais de voir que sa voix entre dans une tension avec les autres composantes du récit, qu'elle perd l'extériorité, la force de conviction et l'infaillibilité qui étaient les siennes auparavant[38]. Dès lors, c'est le langage employé par ce personnage qui fait l'objet d'une

---

[37] *NA*, p. 26-27 ; *R2*, p. 31-32.

[38] A. W. Litz (*op. cit.*) remarque que dans *E*, si le narrateur tend vers l'impersonnalité, il délègue la fonction de commentaire moral à l'un de ses personnages : « *As the novel progresses the author seems more and more willing to speak as impersonal historian, an authority of what is "generally known" ; explicit moral comment becomes increasingly the province of Mr. Knightley.* » (p. 148 : « Au fil du roman, l'auteur semble de plus en plus désireux de parler avec la voix d'un historien impersonnel, d'une autorité traitant de ce qui est "de notoriété publique" ; le commentaire moral explicite relève progressivement de la compétence de Mr. Knightley. »). La même concurrence se retrouve dans *MP* selon Howard S.

reconsidération. La distance qui s'instaure entre lui et les éléments de la diégèse proscrit l'unité discursive propre au roman de l'immuable, et l'un des buts des écrivaines est de faire ressortir cette distinction. Le roman vise à différencier une parole féminine, prisonnière d'un langage dont elle ne peut s'extraire que transitoirement, d'une voix autre, dont l'origine féminine est indéniable, mais qui tente de s'extirper de cette référence obligée.

Peut-on dire pour autant que l'idéal des deux écrivaines est de parvenir à une dépersonnalisation pérennisée, à une entière neutralité ? La réponse n'est pas évidente, car leur but n'est pas de rejoindre cette voix abstraite qui est celle du roman de l'immuable, placée sous la coupe de valeurs qui dénient toute portée à l'individu. Elle est d'autant moins évidente que les romans considérés se fondent sur la dispersion et non sur la réunion : Austen et Madame d'Épinay ne craignent pas de s'appesantir sur des voix égarées, de faire ressortir les manquements et insuffisances des discours tenus. Il peut même paraître incorrect et déplacé de parler de dépersonnalisation en ce qui concerne l'œuvre de Madame d'Épinay, dont le ressort repose sur une succession de points de vue tous limités par leur extrême subjectivité, dont la lettre est l'emblème. Tout est discours dans le roman épistolaire : la situation d'énonciation, donc l'implication du « je » dans l'énoncé, sont irrémédiablement présentes ; l'événement se déplace vers les paroles. L'émergence d'une parole autre se produit donc au sein d'un concert d'errements et de carences. En réalité, le discours féminin chez nos deux auteures existe dans la mise en regard : le but n'est pas de parvenir à la création d'un langage parfait, proclamateur de vérité – Austen et Madame d'Épinay font référence à un système de valeurs, mais ne le considèrent pas comme intangible, agissent sur lui au gré de leurs œuvres et lui font subir des modifications. Dès lors, l'intérêt se porte sur la pertinence du point de vue, et la question devient : quelle est la manière de rendre recevable un point de vue à travers une parole marquée par l'imperfection et l'inachèvement ?

La spécificité des deux écrivaines consiste à ne pas fournir l'image d'un point de vue exclusivement recevable. Elles mettent en place une juxtaposition prolongée, à travers laquelle le récit progresse et est analysé, sans que jamais une vision ne s'érige en entité totalisante. La charge de la narration et de la mise en perspective est alternativement dévolue à diverses figures dont la confrontation est instituée en principe de construction du roman. On retrouve là l'importance de la discontinuité : de telles œuvres sont rétives au rassemblement sous une autorité unique, elles s'épanouissent dans le passage incessant d'une origine à

Babb (*Jane Austen's Novels, The Fabric of Dialogue*, Ohio, Ohio University Press, 1962) : si le narrateur y tend vers l'omniscience, c'est le jugement de l'héroïne qui, seul, est infaillible (cf. p. 145-147).

l'autre, d'une causalité à l'autre. Les instances narratives dialoguent, elles ne s'excluent pas. D'une œuvre issue d'une origine unique, on passe à une œuvre aux entrées multiples[39].

4. La polyphonie énonciative

a. La technique de la bigarrure

Le passage par une voix autre n'est pas spécifique à nos auteurs et a déjà été relevé, en lien avec le culte du passé[40]. Mais il a été vu aussi[41] qu'Austen et Madame d'Épinay entretenaient des liens fort ambivalents avec cette tendance, puisqu'il ne s'agissait pas pour elles de se mettre sous la tutelle d'une voix dispensatrice de la norme, que la formulation d'après autrui ou d'après des références du passé se révélait insatisfaisante au sens où elle évitait à la femme de résoudre la question de son identité. Aussi les héroïnes étudiées ne sont-elles pas des expertes de la citation, concrétisation la plus évidente de la polyphonie énonciative. Ce qui est intéressant est que, contrairement au roman de l'immuable où la citation ou la référence à des discours anciens n'a pour but que l'adhésion aux préceptes façonnés par les hommes, Austen et Madame d'Épinay, dans le cadre d'un espace bisexué, l'emploient afin de créer une situation conflictuelle et non un rapprochement. Le recours à la voix étrangère permet de concurrencer l'homme sur son propre terrain. Chez Austen, cette technique est explicitement montrée comme une méthode pour contrebalancer la mainmise masculine sur la parole ; elle apparaît comme une manière d'acquérir un pouvoir sur la conversation. Dans un passage déjà cité de *Mansfield Park*, Fanny réticente à admirer la chapelle de Sotherton se place sous la protection d'une autorité supérieure en citant Scott, comme si elle redoutait de prendre en charge à elle seule l'argumentation et avait besoin du passage par une voix étrangère pour valider son objection ; aussitôt, Edmund lui oppose un démenti professoral et la met face à son erreur, tentant de reconquérir sa place d'éducateur de Fanny. La dernière phrase de la jeune fille, « Quelle sotte j'ai été de ne point songer à tout cela, mais je suis pourtant déçue. »[42], témoigne de la soumission de l'héroïne, mais est aussi exemplaire de ce refus de se laisser submerger par la puissance mâle, comme l'indique la restriction finale, manifestation d'une voix qui revendique confusément le droit à

---

[39] L'absence de tout matériau autobiographique dans les romans d'Austen, outre d'un mépris de l'étalage de soi-même, provient peut-être de ce refus d'asseoir l'origine d'une œuvre sur le seul moi.
[40] Cf. Partie I, Chapitre I.
[41] Partie II, Chapitre I.
[42] *R2*, p. 281 ; *MP*, p. 87 : « *It was foolish of me not to think of all that, but I am disappointed.* »

l'expression. La jeune fille reprend d'ailleurs sa critique aussitôt après. Le détour par une autre voix communique à la critique une valeur étendue, reliant l'expérience présente à une réflexion sur l'inspiration religieuse que doit insuffler tout monument dédié au culte ; ce faisant, la voix féminine se dépouille de son origine singulière et opte pour un discours dépersonnalisant, axé sur l'idée et non sur la seule opinion individuelle. Anne a la même tendance à l'effacement derrière l'autorité de voix sanctionnées par la tradition lorsque, dans un passage déjà cité[43], au lieu de faire profiter le Capitaine Benwick de ses propres avis, elle se réfugie derrière des auteurs et ouvrages d'autorité afin d'engager le jeune homme à la résignation face au destin. Ce faisant, elle gagne une supériorité sur son interlocuteur, lui marqué par les seuls ouvrages de poésie qui l'engagent à la complaisance dans la souffrance. Se référer à une instance externe, c'est pour l'héroïne un moyen de donner sens à son discours et donc d'opposer à la puissance masculine une parole riche de signification, à prétention universelle. Mary Crawford ose même détourner une citation, déformant un discours sanctifié par les ans sans autre légitimité que son seul plaisir : l'esprit féminin empiète ici résolument sur la force de son homologue masculin et oppose à la prétention de vérité de celui-ci la vigueur de sa liberté[44].

Mais recourir à la polyphonie est une entreprise plus complexe que le simple recours à la citation : celle-ci implique toujours la notion de modèle (que celui-ci soit à suivre ou à contester), alors que le mélange des voix chez Austen et Madame d'Épinay n'a pas de rapport avec un quelconque canon ; abandonner la voix unique, c'est refuser d'enfermer le discours dans une rhétorique dominante et lui préférer une technique fondée sur la variété, qui prohibe tout ancrage univoque et toute individualisation du discours. L'identité fuyante de la femme trouve son expression dans le brassage, l'enchevêtrement de voix inassimilables les unes aux autres, qui tissent un discours aux multiples orientations. La principale entreprise des deux femmes de lettres est de mettre un terme à la caractérisation univoque typique du roman de l'immuable ; si le mélange des genres est une manière de contrer l'emprise de stéréotypes littéraires, l'entrelacement des voix offre une échappatoire à l'impasse dans laquelle se retrouvent des femmes prisonnières d'un mode unique de représentation d'elles-mêmes, et qui se révèlent incapables de fonder un discours féminin nouveau. Le « je » n'est jamais seul en scène dans l'une et l'autre œuvres, il n'existe qu'accompagné, entouré de paroles annexes qui l'enrichissent mais sont tout autant susceptibles de le contredire. L'héroïne n'est pas la seule à

---

[43] *P*, p. 98-99 ; *R2*, p. 702-703.
[44] *MP*, p. 164 ; *R2*, p. 437. Mary parodie Hawkins Browne, qui parodie lui-même Pope, comme si Austen avait voulu rendre évident le fait qu'au même titre qu'un homme, Mary revendiquait son droit à la transformation de discours masculins.

employer un discours étranger : *Histoire de Madame de Montbrillant* est largement fondé sur cette pratique, qui fait intervenir au sein du roman des voix issues de la réalité et se nourrit de ces emprunts ; mais l'instance extérieure chez Madame d'Épinay ne prend pas la seule forme d'un mélange entre réalité et fiction. C'est l'une des caractéristiques les plus étonnantes de cette œuvre, autofiction qui choisit de disperser la prise en charge de la narration à plusieurs personnages au lieu de se centrer autour d'un « je » seul porte-parole du récit. Louise d'Épinay, en recourant à ce mode d'expression, bannit l'approche frontale du discours : le « je » unique est évité, alors même qu'il constitue la pierre angulaire de l'œuvre.

Ce refus du face-à-face avec soi-même, qui était déjà discernable dans la nécessité d'un destinataire au journal intime, est typique de la stratégie de la dérobade : il quête l'identité du moi sans en produire une définition finale, l'être se découvrant à partir de l'entrelacs des voix qui l'entourent et parlent de lui. La vérité ne surgit pas de la voix unique mais de l'hétérogénéité qui parfois dessine un abîme, comme c'est le cas dans la dernière partie de l'ouvrage, où le discours de René percute de plein fouet ceux d'Émilie, de Volx et de Garnier : Madame d'Épinay insère des lettres authentiques de Rousseau, qui laissent deviner un conflit moral entre les personnages et élargissent l'espace herméneutique ; lorsque René écrit : « J'ai pour juge ma conscience, et vous renvoie à la vôtre. »[45], surtout après avoir fidèlement reconnu les « bontés » qu'il a reçues de son amie, ne suggère-t-il pas que la moralité que professe Émilie peut manquer de limpidité et de rectitude, et que l'héroïne n'est pas seule habilitée à endosser les habits de juge quand elle est elle-même partie[46] ? Il y a ici une stratégie narrative qui consiste à disperser les émetteurs afin de couper court à toute personnalisation du discours, objectif récurrent de nos deux auteures qui cherchent avant tout à éviter les pièges d'une voix incertaine d'elle-même car incapable de parvenir à la formulation d'elle-même. Madame d'Épinay montre le côté douloureux de cette réalité en confrontant à l'occasion l'héroïne à une idée d'elle-même qui va à rebours de ses frêles certitudes : c'est le cas dans la controverse avec René, où Madame d'Épinay intègre des lettres entières de Rousseau dans le cours de l'œuvre ; lors de la rupture entre les deux amis, la revendication de l'intégrité, apanage d'Émilie depuis le début du roman – par exemple lorsqu'elle refuse la proposition d'un amant secret défendue par la Darcy[47] –, passe entre les

---

[45] *Montbrillant*, p. 1249.
[46] Et quand elle n'a pas accès à toutes les données pour comprendre une situation : l'antagonisme entre René et Garnier n'est que rapporté par les correspondants d'Émilie, celle-ci n'est jamais présente sur la scène du conflit.
[47] Il est à ce propos intéressant de noter qu'Émilie succombe finalement à la tentation de la chair ; sa position face à l'intégrité absolue affichée par René est dès lors beaucoup plus fragile…

mains de René ; de même, la figure de l'héroïne souffre-douleur rencontre son revers, René identifiant son amie à une tortionnaire :

> Il y a donc bien du plaisir à nuire ? à nuire aux gens qu'on eut pour amis ? Soit. Pour moi, je ne pourrai jamais goûter ce plaisir-là, même pour ma propre défense. Faites, dites tout à votre aise. Je n'ai d'autre réponse à vous opposer que le silence, la patience, et une vie intègre. Au reste, si vous me destinez quelque nouveau tourment, dépêchez-vous, car je sens que vous pourriez bien n'avoir pas longtemps le plaisir d'en jouir[48].

René épouse les traits de l'héroïne sentimentale qui prône le désintérêt de soi-même et la renonciation au combat au nom de la morale ; l'image de la fin prochaine est elle aussi issue du roman sentimental, toute héroïne de Burney, de Radcliffe ou de Madame de Genlis ayant à un moment ce même pressentiment. En d'autres passages, René accuse Émilie de « tyrannie », de le réduire au rang d'« esclave »[49] en oubliant son titre d'ami ; il rappelle à chaque fois son attachement à la vérité et revendique le respect de sa « conscience »[50] entendue comme siège de la morale. Bref, Madame d'Épinay, par l'introduction de cette voix extérieure, confronte l'héroïne, mais aussi l'ensemble de la narration, à la contradiction, au surgissement de l'antithèse en plein cœur du récit : l'uniformité du portrait, qui aurait fait de l'ensemble du récit une définition orientée dans un seul sens, prisonnière d'une seule voie, s'efface et rencontre son contraire. Madame d'Épinay utilise pleinement les ressources du roman épistolaire où le personnage est tour à tour narrateur et lecteur : la voix d'Émilie est corrigée, nuancée, ou contredite par des voix adverses, et son portrait constitué dans cette alternance entre activité et inertie, prise en charge de l'écriture et réception de discours étrangers. C'est la définition même de l'entreprise littéraire de Madame d'Épinay, qui se refuse à adopter une voix personnelle unique et dissimule son discours sous un foisonnement de voix hétéroclites, dont paradoxalement le but est d'esquisser la peinture d'un être. La citation et le recours à la voix étrangère ouvrent donc à un décentrage du discours qui n'est plus pris en charge par le seul narrateur ou la seule héroïne. Chez Madame d'Épinay, le brassage des lettres, la dispersion de la voix narratrice, la réalité empiétant sur la fiction, miment un déchiffrement, la mise au jour d'un caractère dont la complexité nécessite la nuance, ce que n'offre pas la voix unique, bloquée dans l'unilatéralisme et la personnalisation.

Dans un beau passage, l'écrivaine exploite toutes les ressources du roman épistolaire en montrant un événement vu par plusieurs narrateurs (Émilie, la Darcy, Desbarres, dans une

---

[48] *Montbrillant*, p. 1300.
[49] *Ibid.*, p. 1219-1220.
[50] *Ibid.*, p. 1249.

moindre mesure Formeuse), provoquant un ralentissement du rythme. À la narratrice principale se superposent trois autres conteurs qui démultiplient l'instance narrative et dépouillent l'héroïne de son statut d'observatrice privilégiée. Ce sont non seulement plusieurs portraits psychologiques qui sont brossés, mais surtout plusieurs manières de narrer : un récit en commente un autre et en critique les faiblesses : ici, c'est la naïveté d'Émilie qui est moquée, Desbarres lui expliquant sans fards le tempérament libidineux de Grangé. La controverse pécuniaire narrée par Émilie devient tout à coup anecdote libertine ; l'objectivisme de la première narratrice est brutalement remplacé par l'érotisme grossier du second. De même, les récits d'Émilie et de la Darcy diffèrent, cette fois-ci en fonction du jugement qu'ils portent sur l'affaire dont il est question. Le premier récit est marqué par l'hésitation : les phrases y sont balancées, la prééminence des dialogues donc du récit brut montre que la narratrice laisse volontairement l'histoire à l'interprétation du lecteur ; elle se refuse à un jugement définitif : « J'étais embarrassée quel sens donner à ses paroles. »[51], écrit l'héroïne à propos des phrases tendancieuses de son interlocuteur ; tout au plus admet-elle l'amour que Grangé lui porte, sans suggérer son aspect purement charnel (« J'étais touchée de l'amitié qu'il me marquait ; mais je craignais qu'il n'y attachât un sens plus fort que je ne voulais »[52], confesse-t-elle dans une tirade emplie de concessives et d'incertitude). Le récit de la Darcy critique au contraire cette technique du retrait et l'effacement du narrateur, et lui substitue une narration marquée par une forte subjectivité, orientée en faveur d'un personnage et vers la condamnation de l'autre : Grangé y apparaît dans toute la cruauté que lui confère le pouvoir qu'il a acquis auprès d'une femme qui se dérobe à ses vœux, et la description d'une Émilie « imbécile », « étonnante (…) pour la naïveté »[53], n'est pas plus élogieuse. Un récit critique l'autre et empêche tout arrêt de l'interprétation : le lecteur se voit proposer diverses options qui s'opposent au travers de modes narratifs divergents.

Contrairement à l'autobiographie, l'ouvrage de Louise d'Épinay ne s'apparente pas à une recomposition : il n'interprète pas depuis un point de vue fixe et unique l'existence du personnage en fonction d'un sens final. Le dénouement du parcours n'est pas connu d'emblée et la signification globale n'est pas garantie. Au contraire, la toile se tisse au fil du récit, dans les variations apportées par la multiplicité des voix et dans le maintien d'une incertitude sur l'existence d'une vérité ultime : la moralité que ne cesse de professer l'héroïne est mise à mal aussi bien par les lettres de René, qui introduisent une équivoque, que par les femmes

---

[51] *Ibid.*, p. 633.
[52] *Ibid.*, p. 633.
[53] *Ibid.*, p. 636.

émancipées comme Madame de Ménil ou Madame de Saint-Amand, qui montrent l'envers de cette rigueur éthique en en dénonçant le caractère illusoire ainsi que l'inadaptation au monde contemporain, qui ébranle la foi dans les principes issus du passé.

On discerne là l'une des grandes exigences de Madame d'Épinay vis-à-vis de la création littéraire : celle-ci ne doit plus être perçue comme le fruit d'une seule conscience qui en gouverne toute l'architecture, mais comme une entité tendant à s'évader de ce régisseur initial pour mener une vie propre, livrée au bariolage de narrateurs divers. C'est ainsi que l'on peut comprendre le sens de la critique formulée contre l'œuvre de René :

> Après le dîner, nous avons lu les cahiers de René. Je ne sais si je suis mal disposée, mais je n'en suis pas contente. Cela est écrit à merveille, mais cela est trop fait et me paraît être sans vérité et sans chaleur. Les personnages ne disent pas un mot de ce qu'ils doivent dire ; c'est toujours l'auteur qui parle[54].

Ce qui est blâmé, c'est la prétention d'une voix à recouvrir l'intégralité d'une œuvre et à ne laisser aucun espace à la pluralité des origines ; René s'assimile à un démiurge et du même coup imprègne de sa personne l'ensemble de sa création. De ce fait, l'œuvre impose un sens prédéterminé au public, le soumet à une signification donnée d'avance, et par là même momifiée, embaumée dans un carcan fabriqué par un despote. Il est dénié à l'œuvre, placée sous la coupe d'un esprit totalitaire qui la soumet à sa seule loi, toute liberté de ton. Cela conduit logiquement à une critique du style lui-même, qui porte tant la marque de son créateur (il est « trop fait », construit à l'excès, soumis au diktat littéraire d'un auteur soucieux de rendre sa présence concrète à travers le travail sur la forme) qu'il est dépouillé de tout naturel, non pas tourné vers le monde mais replié sur l'individu qui lui a donné naissance[55]. C'est pourquoi il se détache du réel en le recouvrant sous la personnalité omnipotente de l'écrivain qui se glisse derrière tous les éléments de l'œuvre et ne leur offre aucun espace autre que celui de sa propre volonté. C'est cette caractéristique qui engendre l'impression de décalage entre ce qui est dit et ce qui aurait dû l'être. La réduction de l'écriture à une origine unique est une trahison de l'acte d'écrire[56].

---

[54] *Ibid.*, p. 1119.

[55] Émilie adresse la même critique à son mari en stigmatisant ses lettres « trop étudiées » (p. 531), signe qu'elles cherchent à mettre le lecteur sous la coupe d'un auteur qui le manipule et lui soumet des images qu'il ne peut contester.

[56] René est un double négatif d'Émilie et de Madame d'Épinay dans le rapport qu'il illustre entre un artiste et son œuvre. C'est d'ailleurs en réaction à la lecture de l'œuvre de René qu'Émilie se décide à écrire elle-même un roman (*Ibid.*, p. 1143 : « je viens de commencer un ouvrage dont le début me plaît. C'est le roman de René qui m'en a donné l'idée. Toutes ses lettres sont si belles, si faites, que la lecture m'en paraît froide et fatigante. »).

L'ironie austenienne est sans doute, encore une fois, le meilleur exemple de ce travail sur la polymorphie narrative, puisqu'elle consiste à laisser une voix s'exprimer tout en lui juxtaposant, ou en suggérant, son exacte antithèse : cette coexistence détache la voix narratrice de toute prise de parti ; une réalité est exprimée concomitamment à son contraire. On a vu que ce trait était la porte ouverte à un désengagement de l'instance narratrice[57]. Mais elle présente aussi l'intérêt d'être fondée sur la divergence voire l'incompatibilité, et par conséquent de ne jamais fermer le sens. À une identité féminine non trouvée correspond une écriture dont l'essence est d'être hétérogène, ouverte au choix, perpétuellement déchue de sa prétention au gouvernement du sens. L'écriture surgit dans une mise en rapport où l'oxymore a la place centrale. L'ironie de *Emma* consiste dans son adhérence jamais démentie aux fantasmes du personnage principal, couplée à une allusion perpétuelle au fait que celui-ci ne cesse de s'égarer ; illusion et suggestion de la réalité des faits sont énoncées en même temps, et la substance de l'ouvrage tient dans la persistance de cette dichotomie structurante. Mais il est possible de voir de l'ironie également dans le couple Mary-Fanny de *Mansfield Park* : l'auteur y peint deux positionnements inverses, l'un fondé sur une vision stéréotypée du sexe féminin[58] et sur la suprématie du moi par rapport aux exigences morales, l'autre sur l'adhésion à celles-ci et sur la quête d'une formulation juste de soi, tout en montrant que c'est la première attitude qui ouvre à l'épanouissement de soi, tandis que la seconde condamne au refoulement et dresse entre l'individu et la société un mur d'incompréhension. Il est intéressant de remarquer que cette écriture ironique s'applique aux femmes et à leur manière de s'exprimer, de formuler leur conception du monde. Une fois de plus, on constate le caractère primordial du dédoublement dans la parole féminine, alternativement personnelle et confrontée à son contraire, du moins à une voix étrangère qui la rectifie ou la conteste. L'ironie ouvre finalement à une écriture de la division plutôt qu'à une écriture du désengagement : loin de congédier le réel au nom de ses antinomies intrinsèques, la locutrice ironique s'installe au cœur même de la tension suscitée par le rapprochement de ces contradictions[59].

---

[57] Cf. Partie II, Chapitre II.

[58] Cf. les opinions arrêtées de Mary sur le fait que Fanny ait ou non fait son entrée dans le monde, ou sa croyance en une docilité innée de la jeune femme (*MP*, II, 12, p. 297-304 ; *R2*, p. 460-466).

[59] À notre connaissance, D. Mansell (*op. cit.*) est le seul à avoir suggéré une distinction entre l'ironie pratiquée par les héroïnes austeniennes et celle que revendique Austen elle-même : « *Elizabeth is the first of the young ladies in the novels – to be followed by Mary Crawford and Emma – whose cool sense consistently takes the form of an ironic detachment that is commonly imputed to Jane Austen herself.* » (p. 80 : « Elizabeth est la première des jeunes femmes présentes dans les romans – elle sera suivie par Mary Crawford et Emma – dont le discernement égal prend harmonieusement la forme d'un détachement

b. Le dialogue des narrateurs polymorphes

La prolifération des narrateurs semble être la condition d'existence du roman épistolaire à voix multiples ; or, celui-ci s'est développé selon une trajectoire qui tendait à faire triompher une interprétation, un seul point de vue, au détriment de tous les autres ; l'œuvre avait pour finalité l'anéantissement progressif de la multiplicité. *Lettres de Milord Rivers* consiste dans la traque d'une explication touchant le comportement du couple de héros : le roman soumet plusieurs hypothèses avant de les annuler et de leur substituer le seul mobile amoureux. Il n'en va pas de même chez Madame d'Épinay, et ce en raison de la juxtaposition, voire de la superposition, non démentie, des voix narratives, mais aussi du caractère protéiforme de celles-ci. On a déjà discuté le mélange du narrateur omniscient et des narrateurs-personnages dispersés et à la connaissance limitée. L'analyse peut être prolongée si l'on considère que cette alternance sert apparemment deux objectifs contradictoires, dont la biographie et le journal sont les pôles. L'objectivité du narrateur surplombant oriente l'œuvre vers la composante biographique : il s'agit de proposer le portrait achevé d'une personnalité, de procéder à une compilation de documents, donc à la recomposition d'une existence une fois son accomplissement advenu. Il y a là correspondance avec le projet biographique dont le propos n'est pas une récitation fragmentaire et concomitante à l'événement, mais la réinterprétation d'une existence depuis un point de vue postérieur dont le but est de s'ériger en vérité irrécusable. Louise d'Épinay aurait donc fait le choix de rapprocher son autofiction du processus autobiographique[60] grâce auquel l'individu se contemple en fonction d'un point d'arrivée : celui-ci est la pierre de touche à partir de laquelle la personnalité est disséquée, il fournit un axe au récit en ce qu'il l'assure d'une finalité et d'une cohérence ; l'existence est légitimée grâce à la présence de cette clôture par laquelle toutes les facettes de l'individu trouvent leur sens et se répondent les unes aux autres ; l'autobiographie est une entreprise de la résonance, les parties se faisant écho en vue de la construction d'un tout. Tout autre est l'entreprise du journal : celui-ci procède par accumulation et succession, en dehors de toute référence à un pivot autour duquel le propos trouverait une organisation. L'absence de ce point d'ancrage conduit à la dispersion, et donc, comme on l'a vu, à l'esthétique du fragment. Le fragmentaire, c'est l'incertitude du sens et la limitation autoritaire de la vision : la

---

ironique que l'on impute communément à Jane Austen. »). La distance est consubstantielle à l'ironie, mais pas le détachement – Mansell l'attribue à l'orgueil, mais il a sans doute d'autres ramifications.

[60] Biographie, autobiographie : le passage par la fiction permet à Madame d'Épinay de jouer sur les notions. Si son œuvre ressortit en partie à l'autobiographie, elle est maquillée en biographie par l'intermédiaire de Lisieux, outil servant à mettre à distance le personnage étudié et proscrivant la confusion entre « je » narrant et « je » narré caractéristique de l'autobiographie.

conscience ne peut s'élever au-delà de l'instant, elle ne peut s'ériger en une structure, contrairement à ce qui se passe dans l'approche biographique. Le narrateur omniscient et rétrospectif tel qu'on le trouve dans le texte autobiographique s'oppose à ce que l'on peut nommer l'arsenal des narrateurs immédiats, myriade de narrateurs homodiégiétiques dont l'écriture et la perception se confondent avec l'écoulement chronologique, par rapport auquel ils n'ont aucun recul, engoncés comme ils le sont dans l'instant.

Or, ces deux orientations à première vue exclusives l'une de l'autre coexistent dans le roman de Madame d'Épinay. La conscience surplombante de Lisieux, qui joue avec la temporalité en suggérant des analepses[61] ou en donnant du présent une vision arrachée à la simultanéité[62], alterne avec le point de vue limité des épistoliers dans un surprenant va-et-vient. La charpente assurée par Lisieux est systématiquement contredite par le retour du morcellement : la personne d'Émilie apparaît tantôt comme un corps déchiqueté, tantôt comme une individualité aboutie. Il est intéressant de voir que cette alternance, cette antinomie affichée au cœur du texte, débouchent sur une dislocation du sens, comme si le narrateur omniscient se voyait mis en échec par l'aspect glissant des narrateurs immédiats. En effet, l'interprétation d'Émilie par Lisieux repose grossièrement sur un duel entre nature et culture, qui imprègne l'ensemble de l'existence du personnage ; cela induit deux orientations antithétiques : l'une est dévolue à la nature et apparente le parcours d'Émilie à une Passion, où l'héroïne subit les conséquences de son innocence qui se concrétise dans la faiblesse et l'ingénuité ; l'autre est dévolue à la culture et montre l'arrachement d'Émilie à ses tares intrinsèques par l'intermédiaire de son éducation philosophique. La narration est alors divisée en deux parties au mouvement contraire, dont la césure coïncide avec l'apparition de Volx : c'est ce que met en évidence la remarque du narrateur selon laquelle la conduite d'Émilie aurait voisiné la perfection, « si son caractère naturel n'avait repris quelquefois le dessus et ne l'eût mise en contradiction avec les principes vraiment sages et honnêtes que son nouveau guide lui avait donnés. »[63] Voilà l'herméneutique soumise par le narrateur omniscient. Or, elle est contredite par la polyphonie énonciative des narrateurs immédiats : si l'on considère leur ordonnancement, on s'aperçoit que la répartition ainsi proposée est invalidée. Effectivement, la contestation de la nature et l'éducation de celle-ci par l'intermédiaire d'idées provenant de

---

[61] Par exemple en anticipant la découverte du rôle néfaste de René (*Montbrillant*, p. 1124).
[62] Il prend la parole pour éclaircir le caractère de M. de Montbrillant, occulté aux regards d'Émilie (*Ibid.*, p. 222-223), ou pour « l'intelligence » d'un échange de lettres, s'élevant au-dessus de la perception partielle des personnages pour faire profiter le lecteur de son omniscience (p. 1177).
[63] *Ibid.*, p. 1004. La critique par Lisieux de la faiblesse due à une trop grande émotivité du personnage principal est un *leitmotiv* du récit cf. p. 341 (où « l'excès de sensibilité » est opposé à la « fermeté » et au « courage »), 370-371 (où la faiblesse est assimilée à une « faute ») ou p. 444.

l'extérieur sont bien antérieures à la rencontre avec Volx ; Émilie raconte à loisir ses dîners avec la société mélangée de Madame de Ménil et la remise en cause de certitudes inscrites au cœur de son être, inhérentes à sa personne, qui en résulte. En retour, l'effacement de la nature par la culture n'est ni total ni irréversible : Émilie n'abandonne jamais sa propension au style de l'émotion et du lyrisme, y compris dans sa relation avec Volx, lui-même contaminé par ce réveil du sentimentalisme ; nulle distinction n'est perceptible dans l'échange entre amants séparés selon qu'il s'agisse de Formeuse ou de Volx ; l'évolution constatée par le narrateur omniscient est contestée par la polyphonie des narrateurs immédiats. La volonté d'imposer une structure au récit est mise en échec, le désordre persiste malgré le désir de lui supposer une construction interne.

Loin de concourir à l'établissement d'une uniformité, la voix du narrateur omniscient, du fait de sa cohabitation avec une manière différente de prendre en charge le récit, constate l'insaisissable dérobade du sens. La voix unique et la voix multiple, loin de s'épauler, se contestent, ce qui est une manière de dénoncer l'insuffisance de chacune. Les narrateurs immédiats font ressortir les simplifications abusives du narrateur omniscient, qui en retour pointe les carences dans l'appréhension des événements dont font preuve ses vis-à-vis, ainsi que la nécessité d'une organisation pour mettre fin à l'anarchie de discours tronqués et erratiques. La recherche de la finalité s'oppose à la dissipation du sens. La voix de Lisieux fait preuve d'un acharnement à formuler la réalité d'une manière impérative voire autoritaire, tandis que les narrateurs immédiats ont pour fonction de disperser cette tendance au despotisme d'une et une seule interprétation. C'est le cas dans la perception de la société de Madame Médéric, dont Lisieux anticipe le revers par une critique de son manque de franchise et de son fond licencieux. Or, l'image qui en est donnée par les récits d'Émilie ainsi que par d'autres lettres est nettement plus complexe et met en échec le simplisme abusif du biographe : la débauche peut s'interpréter comme un élan de liberté dans un monde gouverné par les apparences et par un respect purement formel de la morale ; la critique concernant la licence cache sans doute un recul devant des idées novatrices qui choquent des esprits rétifs au changement ; c'est là que se fait jour l'envers du narrateur dominant : il ouvre à un retour du didactisme (lui-même n'hésite pas à assimiler son discours à une « leçon »[64]) et en cela rejoint ses confrères du roman de l'immuable. L'éclaircissement sur la société de Madame Médéric par le narrateur dominant anticipe la présentation de ce cercle ; celle-ci, effectuée par l'intermédiaire du journal d'Émilie, sans apposer un démenti irrémédiable à l'explication de

[64] *Ibid.*, p. 568.

Lisieux, donne une image bien plus complexe qu'attendue de la conversation, qui oscille entre artifice du bon mot et première introduction à la pensée philosophique des Lumières : les propos des personnages sont inspirés du *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot[65]. Madame d'Épinay fait apparaître un vice caché du rôle de narrateur, sa propension à rassembler abusivement les lignes de fuite du récit en une seule exégèse. La diversité interprétative n'est pas automatiquement condamnable, c'est même le mérite du roman épistolaire à voix multiples que de mettre en miroir des regards qui s'entrecroisent sans nécessairement s'accorder.

La présence d'un narrateur omniscient ne garantit donc absolument pas la proclamation d'une vérité globale et définitive. Au contraire, il semble que cette figure ne soit convoquée que pour être mise en résonance avec des voix inverses, afin d'en miner l'infaillibilité supposée. Un mode de narration apparaît comme la correction de l'autre. C'est encore une fois l'hétérogénéité qui est mise en avant, au détriment d'une perception monocorde. Le sens et la vérité ne sont pas discernables dans l'éternel mais dans une succession d'instants – ce qui est aussi l'une des caractéristiques de l'écriture fragmentaire, qui permet à son auteur de se contester perpétuellement lui-même : Émilie est elle-même une narratrice polymorphe, qui critique certains de ses partis pris esthétiques au fil du roman et les fait évoluer en fonction de ces estimations. Tout se passe comme si le narrateur était débouté de ses prétentions à refléter un point de vue universel, comme si sa tendance à la désincarnation se heurtait à l'irrémissible expression de la subjectivité d'un moi[66].

Cette tension est au cœur du texte de Madame d'Épinay et dépasse le cadre du narrateur omniscient : les épistoliers sont montrés en proie à une hésitation concernant leur statut. Au niveau le plus grossier, Madame d'Épinay présente une succession de subjectivités qui s'entrecroisent, enchaînent rapprochements et contradictions, et accouchent d'un sens non identifiable avec la vérité, chaque narrateur proposant une vision et non une certitude. Mais le roman, au-delà de cette classique application de l'épistolarité plurivoque, explore en chacune des figures les modalités de mise au jour de l'écrit. Tout personnage est conduit à s'interroger sur la légitimité de sa prise de parole et sur la façon dont celle-ci doit être réalisée, bref sur

---

[65] Elisabeth Badinter y voit également des réminiscences d'Holbach (*Ibid.*, p. 1576).

[66] C'est, selon G. Gusdorf (*op. cit.*, tome I), l'une des spécificités du journal par rapport à l'autobiographie que de maintenir une excentricité de l'analyse et une irrésolution de la vérité : « Il pratique une logique de l'alternance, de la discontinuité qui ne s'impose pas de réduire les contradictions, alors que l'autobiographie présuppose une logique de l'identité. » (p. 318) ; « raconter sa vie, c'est admettre la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action, appliquée à l'expression de la personnalité (…). Le journal n'est pas soumis à une telle discipline ; il note la vie à l'état brut, dans ses variétés et ses contradictions, dans le démenti incessant des humeurs. » (p. 324).

l'inadéquation entre le statut de personnage et le statut de narrateur. Le roman montre un curieux dialogue entre les deux positions, l'une et l'autre étant alternativement désignées comme insuffisantes. Les lettres alternent en effet entre points de vue sans vision surplombante de la conscience, et pensées cherchant à se dégager de l'immédiat pour rejoindre la sphère de l'abstraction et des idées objectives. Les personnages eux-mêmes sont pris dans cette dualité entre deux configurations narratives contradictoires.

Émilie ne cesse d'osciller entre l'écriture de passages englués dans la spontanéité du ressenti et une écriture qui se veut examen objectif voire pédagogique des faits ; le factuel cède alors la place au réflexif, et la voix narrative quitte le champ de la concomitance pour gagner celui de l'intemporalité. Cette dissociation existe au sein même du journal, impossible à réduire à un seul et même style ni à une seule et même démarche. Les amorces des écrits de l'héroïne renseignent souvent sur la facture de l'ensemble : en effet, un prélude extrêmement fréquent consiste dans une exclamation de la rédactrice, réaction instantanée à une scène dont elle vient d'être l'actrice ou le témoin, effleurement du sentiment brut au sein du texte. Cette rhétorique propre à l'exorde couple l'écriture à la puissance du sentiment au lieu de la voir comme une prise de pouvoir sur celui-ci. Ce type de prologue annonce la tonalité du passage qui suit, à savoir une position inclusive de la locutrice dans son discours, l'imbrication du statut de personnage dans celui de narrateur et le refus – ou l'échec – d'une position désengagée. Une telle conformation persiste d'un bout à l'autre du roman, montrant qu'il ne s'y produit pas d'évolution apparente touchant le personnage du narrateur. L'exorde d'une lettre de la jeune Madame de Montbrillant à son tuteur présente une épistolière incapable de s'arracher à l'empire de l'instant présent, et une écriture entièrement dirigée par les émotions subies :

> Pourquoi, mon tuteur, mon cher tuteur, n'êtes-vous pas venu avec moi à Paris ? Que ferai-je ? Je me meurs… N'en dites rien à ma mère ni à mon beau-père, je vous en conjure… Mais quel parti prendre ? Faut-il vous avouer la conduite ?… Le méritais-je ?… J'avais bien raison de craindre… Pardon, je ne sais ce que je dis ; un moment, un moment de repos ![67]

Le présent met en évidence l'absence de reconsidération de l'événement avant son passage à l'écrit, les interrogatives et les phrases inachevées mettent l'accent sur une conscience en lambeaux, en deçà du stade de la réflexion ; tous les moyens sont requis pour montrer l'absence totale de maîtrise de la locutrice sur son discours, ce que confirme l'ensemble de la lettre, qui accumule questionnements, ruptures dans le récit et contradictions, et se révèle

---

[67] *Ibid.*, p. 244.

inapte à construire une quelconque image cohérente de l'événement relaté, non plus que de l'intériorité de l'héroïne. De tels préambules se retrouvent tout au long de l'ouvrage, et adoptent tous une composition similaire : la narratrice y exprime la vivacité de son émotion en lui adjoignant sa cause, à savoir la scène que la suite du récit s'emploie à raconter. Les exordes suivants, « Où suis-je ? Où suis-je ?… (…) Quelle humiliation ! Est-il possible qu'un homme se respecte assez peu pour exposer sa femme ?… »[68], « Quel chaos dans mon âme ! Quel bouleversement dans mes idées ! (…) J'étais, sans le savoir, la victime des débauches de M. de Montbrillant… »[69], ou « Ah ! mon ami, je suis outrée. Il ne seront pas contens, qu'ils ne nous aient séparés. Que deviendrez-vous en apprenant la nouvelle scène ? »[70], sont tous issus du même principe : la narratrice entame la correspondance par une brève description de son état avant d'en suggérer la cause ; la lettre consiste alors dans le « précis »[71], c'est-à-dire dans le décalque fidèle de l'incident dont il est question, hors de tout réarrangement postérieur. La voix narrative qui relate l'événement ne se déprend jamais de son emportement premier, du moins ne prétend jamais s'élever au-dessus de la seule transcription des circonstances ; la conjoncture, l'instant, dominent le matériau narratif, au détriment de toute réflexion annexe ; le narrateur se confond alors avec le personnage et se dénie à lui-même toute velléité de composition : sa fonction ne consiste pas en un réaménagement du factuel, mais en sa simple traduction écrite. La spontanéité de la lettre joue alors à plein : narrateur et acteur, narration et événement, se confondent ; le discours éclot en même temps que la perception.

Simplement, ce procédé n'est pas la seule manière pour Émilie de prendre la parole. Lui répond un mouvement inverse, où le narrateur se soustrait à la conjoncture et quitte son statut de narrateur immédiat soumis aux circonstances. En de tels endroits, le présent fait place au regard rétrospectif posé sur un passé plus ou moins éloigné et le langage de l'émotion cède à celui de la réflexion, l'entendement l'emportant sur l'affectivité. De même, la chronologie des faits est subordonnée à leur réadaptation par cette vision seconde. C'est dans de semblables moments que l'écriture se laisse aller à la condensation, réunissant plusieurs faits en un seul rapport ; c'est ce qui se passe par exemple lorsque Émilie décrit sa vie à Genève, où elle tâche de tirer une vision générique de l'observation réitérée de traits étrangers, transformant l'expérience singulière en traité sociologique[72]. L'usage du présent change radicalement de sens, puisque l'on passe du présent de narration censé représenter la

---

[68] *Ibid.*, p. 311.
[69] *Ibid.*, p. 400.
[70] *Ibid.*, p. 678. Cf. aussi p. 1449-1451 pour un exemple situé à la fin du roman.
[71] *Ibid.*, p. 681 ; ce qui équivaut, sous la plume de la Darcy, à « conter tout ce qui se passe ici » (p. 452).
[72] *Ibid.*, p. 1259-1263.

puissance du conjoncturel sur le personnage, au présent de vérité générale, reflet de l'emprise de la réflexion sur le discours. Les connotations affectives laissent la place aux connotations socioculturelles par l'intermédiaire de termes techniques spécifiques ; c'est ainsi que les réalités genevoises sont décrites par l'intermédiaire d'emprunts au langage de la contrée traitée, non par les seules ressources lexicales de la narratrice – qui prend soin d'expliquer chacun de ces emprunts par un équivalent national, les « *Deux-cents* » se révélant être un Conseil de bourgeois, les « *sociétés* » des assemblées proches des salons, les « *cercles* » des assemblées exclusivement masculines. Il faut noter que tout ce passage suit un exorde où affleure le poids de l'émotion (« Je ne sais pourquoi, mais je suis d'une tristesse mortelle. (…) D'où me vient ce pressentiment qui m'obsède ? Je crains, et je sens que je crains pour vous (…) »[73], écrit Émilie), comme si gagner une position de surplomb permettait d'échapper à la pesanteur du spontané, de se déprendre de l'aspect envahissant du présent. Les deux possibilités narratives sont clairement mises en concurrence, et leur disjonction se répercute sur le « je » narrant, écartelé entre deux modes de discours radicalement divergents.

Le roman de Madame d'Épinay se divise donc en deux modalités antinomiques : par moments, la narration est soumise à l'attraction de l'instant et ne prend aucune hauteur par rapport à l'événement ; à d'autres moments, l'histoire est au contraire reformulée au sein d'un cadre correspondant à un projet précis ; le récit d'une scène unissant mère et enfants a pour but de montrer les bienfaits de la formation des seconds par la première et prépare le traité envoyé par Émilie à son fils[74] ; la narratrice érige la scène en *exemplum* d'une relation familiale féconde sur le plan éducatif ; l'histoire est ainsi dépassée par l'intention à l'œuvre dans sa translation écrite[75]. Cette répartition n'est pas le fait du seul personnage d'Émilie, tous les épistoliers y participent, de la Darcy à Volx en passant par René[76] : chacun est tour à tour pris par la proximité de l'événement et arraché à elle. C'est ainsi que la rhétorique de l'exorde se retrouve inchangée sous la plume de tous les épistoliers[77]. L'œuvre de Madame d'Épinay ne délivre aucune interprétation péremptoire, elle explore les liens mouvants qui unissent

---

[73] *Ibid.*, p. 1259.
[74] *Ibid.*, p. 945-946.
[75] Il n'est pas nécessaire que l'écrit prenne les apparences du traité pour que l'on puisse parler de projet narratif : la relation de l'équivoque autour du duel fabulé est voulue par la narratrice comme un intermède comique destiné à l'« amusement » du lecteur (*Ibid.*, p. 1074-1076).
[76] Cf. par exemple la lettre de René à Volx (*Ibid.*, p. 1220-1225) où il tire de sa relation avec Émilie une analyse de la notion d'amitié et un réquisitoire contre Madame de Montbrillant ; le singulier permet d'accéder à la généralité, et l'immédiateté laisse place à la vision seconde.
[77] Ainsi Madame de Saint-Amand (*Ibid.*, p. 327 : « Ah ! ah !… j'en meurs encore de rire, ma Reine. »), Madame de Sally (p. 362 : « Eh ! bon Dieu, quel vacarme ! Je suis furieuse, enragée ! Oui ; exactement enragée ! Il y en a un qui a fait une action abominable »), Volx (p. 1156 : « Voyez, ma chère amie, combien je suis à plaindre ! »), Garnier (p. 1465 : « Quelle fatale promenade ! Monsieur, vous n'aurez que deux mots : Mme de Montbrillant est fort mal : la fièvre, le délire… »)…

narrateur et personnages et aboutit à une vision duelle, dans laquelle la subjectivité est sans cesse corrigée par l'objectivité, et vice-versa. La production du sens est liée à la dispersion de son origine, la signification passe donc par le prisme de la subjectivité. Celle-ci n'est pas vue comme une absolue limitation à partir du moment où elle entre en résonance avec sa position contraire : c'est dans l'alliance hétérogène de ces deux modes narratifs que l'expression prend forme. Nulle hiérarchisation ni jugement de valeur dans cette opposition : l'expression désengagée du narrateur non participant n'est pas proclamée comme l'idéal à atteindre ; le but visé est le maintien du caractère hybride de la narration. C'est dans la mise en rapport des deux positions fondamentales que le sens se tisse, progressant par contradictions, remises en cause, mais aussi épaulements successifs : les moments où la narration gagne une perception surplombante correspondent à des reprises en main du discours par lui-même, ainsi lorsque Émilie envoie ses mémoires et traités à sa famille[78] ; en de telles occasions, elle quitte son statut d'actrice subordonnée aux événements pour juger sa propre histoire, ses relations avec son entourage, et les communiquer au lecteur dans l'impartialité d'une vision extérieure de soi-même. Mais cette perception est elle-même corrigée par le retour de la pluralité énonciative, qui réintroduit la diversité et débarrasse l'horizon narratif de son mouvement vers la neutralité, pour le réintroduire la confrontation avec le monde, le réinsérer dans la diégèse. Tantôt extérieur à celle-ci, tantôt irrémédiablement accolé, le discours narratif se nourrit de cette oscillation. Ce que montre Louise d'Épinay, c'est l'impossibilité de maintenir indéfiniment une conscience flegmatique ou indifférente, une clairvoyance désengagée : une telle situation, qui est celle du roman de l'immuable, est une vue de l'esprit et une trahison de la réalité.

Si Austen ne compose pas ses romans sur le mode plurivoque, elle recourt au même type de dialogue entre subjectivité et objectivité, simultanéité et arrachement au moment présent. Dans son œuvre, l'insatisfaction quant à l'expression des femmes ouvre à un décentrage sur la figure du narrateur ; néanmoins, celle-ci n'existe jamais seule, elle intervient comme adjonction, peut-être – mais il faudra nuancer cette hypothèse – comme adjuvante, ne se dispense pas, comme chez Madame d'Épinay, d'une confrontation avec le point de vue *a priori* limité émis par les personnages féminins. On pourrait interpréter la présence non démentie d'un narrateur omniscient et parfois didactique (ainsi qu'il apparaît dans le dernier chapitre de *Mansfield Park*) comme la persistance des traditions du roman de l'immobilité,

[78] Le mémoire intitulé « À ma famille assemblée » (*Ibid.*, p. 537-538) est une réorganisation *a posteriori* des rapports d'Émilie avec son époux, dans lequel elle condense en un tableau synthétique ses déboires conjugaux ; l'usage du passé composé montre bien qu'il s'agit d'une action achevée, sur laquelle on porte un regard rétrospectif et arraché à la prégnance de l'instant.

Austen ne sachant choisir entre passé et modernité[79] ; mais ce serait ignorer l'entrelacement que cette survivance permet de tisser avec les autres voix du roman. Austen ne se contente pas de juxtaposer arbitrairement discours surplombant et discours concomitant à l'événement ; et ces deux types de discours ne revêtent pas toujours la même portée.

Dire de la voix narrative austenienne qu'elle est entièrement désincarnée est un faux-sens. Le désengagement, que l'on a analysé comme une caractéristique de l'ironie, signifie un refus d'adhérer à la diégèse, un recul devant la participation, non le dépouillement de toute personnalisation. Au contraire, l'ironie est une attitude qui a rapport avec la subjectivité : loin d'imposer une leçon ou de prôner des valeurs universelles et immatérielles, elle consiste en une dissolution de la vérité et un privilège accordé à la mise en rapport ; c'est une comparaison prolongée, dont nul terme définitif n'est issu. Chez Austen, le narrateur oppose son discours à un discours interne à la diégèse, afin d'en annuler la teneur, mais sans prétendre lui en substituer une autre promue seule détentrice du vrai. Il ne s'agit pas d'imposer une sentence représentant la sphère immatérielle de l'intellection, mais d'accoler deux propositions antithétiques sans abolir l'abîme qui les sépare. Nulle vérité issue de la bouche du narrateur, nulle prétention de neutralité de sa part : au contraire, son but est de faire surgir une absurdité ou une insuffisance, il y a donc bien une orientation préalable, une intentionnalité de départ qui oblige à considérer cette voix comme engagée dans la réalité ; elle n'est pas délivrée de son inscription dans la contingence. Il semble donc erroné d'opposer à la voix personnalisée des acteurs du récit une voix désincarnée qui serait celle du narrateur[80]. N'oublions d'ailleurs pas que la désincarnation porte toujours chez Austen une suspicion d'irresponsabilité, dont l'emblème est Mr. Bennet, qui, en reniant ses sentiments familiaux, s'enferme dans une ironie et un solipsisme qui lui font oublier ses devoirs moraux.

---

[79] De fait, le narrateur austenien n'est pas débarrassé de toutes les caractéristiques propres à cette fonction dans le roman sentimental : sont présentes dans la bouche de ce narrateur les condamnations périodiques d'un personnage (comme Rushworth dans *MP* ou Mrs. Bennet dans *PP*), qui, après avoir été dénigré par d'autres protagonistes, se voit jugé par l'instance narratrice et dès lors mis au ban de la société, comme si l'auteur avait besoin de souder la collectivité, y compris le lectorat, contre un ennemi désigné. Cette technique rappelle le narrateur péremptoire de Burney ou d'Edgeworth.

[80] Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961) a raison d'opposer à la neutralité, position qui semble impossible à atteindre, l'« impassibilité » flaubertienne, où la subjectivité n'est pas proscrite mais dépassionnée. Le narrateur austenien est bien plus en adéquation avec cette seconde définition. W. A. Craik, quant à lui (*Jane Austen : the Six Novels*, Londres, Methuen & Co, 1970, p. 34-36), étudie avec finesse l'aspect virevoltant, et, pourrait-on dire, insaisissable, du narrateur omniscient dans *SS*, tour à tour autoritaire, incisif, ironique, créateur d'épigrammes… En revanche, son analyse du narrateur dans *MP* lui dénie ce polymorphisme : il serait tout le temps dans la même position de supériorité par rapport à ses personnages et au lecteur ; cette thèse est éminemment discutable, l'attitude du narrateur n'étant d'ailleurs par la même selon qu'elle touche Edmund, Fanny ou Mary.

Austen rejette le détachement absolu au profit de la distance[81]. Aussi, si l'on partage l'avis de Beatrice Battaglia lorsqu'elle parle de « procédé caméléon » (« *procedere "cameleontico"* »)[82] à propos du narrateur austenien, qui permet à Austen de « critiquer et subvertir sans que le lecteur la prenne sur le fait »[83], si l'on partage l'idée que le narrateur chez Austen est insaisissable du fait de sa polymorphie et de ses attitudes changeantes, on ne suit pas la critique lorsqu'elle ajoute qu'Austen désire « une critique sans auteur, anonyme »[84], « par peur d'être tenue pour responsable d'une critique à coup sûr non orthodoxe. »[85] Le narrateur ne rejette pas sa responsabilité et ne s'efface pas derrière des mots coupés de leur source. Il est au contraire présent, protéiforme certes, mais responsable des thèmes et idées qu'il aborde[86].

La voix narrative est, tout comme chez Madame d'Épinay, en proie à un balancement, qui la fait osciller entre une fonction explicative où elle met en lumière l'essence d'une scène ou d'un personnage, et une fonction contrapuntique, qui consiste à se placer au niveau des personnages et à mettre en perspective leur discours avec un discours concurrent – sans qu'il y ait nécessairement incompatibilité de l'un et de l'autre. Soit la diégèse est réduite à une seule interprétation, soit elle est soumise à une dualité, dont la marque la plus évidente est l'ironie, mais qui prend également d'autres apparences. Ce qui importe à Austen est d'étudier les rapports entre narrateur et personnage dans l'émission du discours : sont-ils toujours semblables ou doivent-ils faire l'objet d'une évaluation permanente ?

c. Le narrateur face au personnage : des connexions mouvantes

Disjonction n'est pas contradiction

De fait, Austen et Madame d'Épinay rompent avec la relation toujours égale que le roman de l'immuable instaure entre personnage et narrateur. Une voix porte en elle la réverbération de sa concurrente. La voix de Fanny n'équivaut pas à celle du narrateur, quand

---

[81] D. Mansell (*op. cit.*) note que « l'esprit » (« *wit* ») dont fait preuve le narrateur austenien ne se décharge jamais d'un certain sentiment de culpabilité. Le critique a l'intuition du manque d'assurance du narrateur chez Austen, qui craint toujours de franchir la bordure entre distance et désengagement.
[82] Beatrice Battaglia, *La Zitella Illitterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*, Ravenne, Longo editore, 1983, p. 205.
[83] *Ibid.* : « *Jane Austen vuole criticare e sovvertire, ma senza che il lettore la colga sul fatto* ».
[84] *Ibid.* : « *una critica senza autore, anonima* ».
[85] *Ibid.* : « *timore di poter essere ritenuta responsabile di una critica non certo orthodossa.* »
[86] Refusant lui aussi l'idée d'un narrateur entièrement détaché, D. Mansell (*op. cit.*) préfère parler d'une « distance esthétique » (« *aesthetic distance* », p. 80) entre soi et le sujet traité, qui mène à un « détachement ironique » (« *ironic detachment* ») que l'on ne doit pas confondre avec un refus de prendre parti. Selon l'auteur, cette attitude est constante chez le narrateur austenien mais, parmi les héroïnes, seule Elizabeth la revêt quelquefois.

bien même leur propos est similaire : lorsque le badinage entre Crawford et les sœurs Bertram est évoqué, il est l'objet du blâme de l'une et de l'autre ; mais ce qui compte est la différence qui existe entre l'une et l'autre dans la manière d'exprimer ce reproche. Tandis que le narrateur décortique avec assurance les défauts de Crawford, Fanny ne répercute pas l'intégralité de sa conscience dans son discours ; on retrouve dans cette divergence l'opposition entre la syntaxe johnsonienne qui convient à la délivrance d'une vérité irrécusable et le style précaire dont la femme est coutumière ; l'articulation de la voix narratrice autour d'une syntaxe binaire et de notions moralement connotées par leur constant usage dans le roman didactique heurte la voix imprécise et chancelante du personnage féminin : « *thoughtless and selfish from prosperity and bad example, he would not look beyond the present moment* »[87], affirme le narrateur dans une phrase rigoureusement construite sur le déploiement des causes et des effets, alors que Fanny ne peut que hasarder des « allusions » (« *hint* ») et des sous-entendus ; « *What a favourite he is with my cousins !* »[88], se borne-t-elle finalement à dire pour suggérer l'anormalité d'un attachement qu'elle n'ose affubler d'aucune dénomination précise. On a ici mise en regard de deux manières d'exprimer une idée, l'une qui fige le sens en lui imposant une interprétation, l'autre qui recule devant cette clôture immédiate et choisit de laisser subsister une certaine indétermination. Il ne s'agit pas ici que du manque d'assurance de l'héroïne ; est en jeu également une conception du roman comme véhicule d'une leçon ou comme perpétuation d'un non-dit ; et c'est précisément ce non-dit qui permet au récit de se prolonger, et qui forme l'essence de la dernière partie de l'ouvrage : celle-ci s'interroge sur la possibilité d'une réforme de Crawford sous l'influence de Fanny et suggère par ricochet l'éclosion hypothétique d'un amour entre les deux personnages, comme en une attaque du jugement catégorique promulgué par le narrateur ; celui-ci est révoqué en doute car porteur d'une vision intransigeante, tandis que les hésitations locutoires de Fanny laissent le champ libre à une réinterprétation de la réalité – c'est le même processus que celui qui affecte les assertions univoques du narrateur Lisieux. Ce qui intéresse Austen n'est pas la proclamation d'une vérité, c'est de se pencher sur les concordances et discordances qui s'établissent entre des voix hétéroclites[89]. La bienveillance dont le narrateur fait preuve envers Fanny ne signifie pas

---

[87] *MP*, p. 118 ; *R2*, p. 307 : « rendu insouciant et égoïste par la prospérité et le mauvais exemple, il refusait de regarder plus loin que le moment présent. »
[88] *MP*, p. 119 ; *R2*, p. 308 : « Comme il est dans les bonnes grâces de mes cousines ! »
[89] Jane Nardin (*Those Elegant Decorums. The Concept of Propriety in Jane Austen's Novels*, New York, University of New York Press, 1973, p. 9) ne dit pas autre chose lorsqu'elle écrit que « le narrateur austenien est tout simplement un assemblage de fonctions plutôt qu'un personnage fiable ou même dépeint avec précision (…). Jane Austen fragmente son point de vue narratif précisément parce que la

l'approbation : la distinction est continûment maintenue. Après tout, rien n'empêchait Austen de faire parler ses héroïnes à la première personne – tendance à laquelle recourent nombre de romans de la période.

Le discours indirect libre est le meilleur moyen de rendre concret ce lien distancié qui unit narrateur et héroïne : accès direct à la pensée du personnage qui s'érige en fil directeur de la narration et en vecteur d'interprétation de la diégèse, il est aussi une manière pour le narrateur de ne pas se fondre dans cette parole totalisatrice et de rappeler sa présence hors-cadre[90]. Souvent, il est employé pour souligner la partialité et les partis pris des personnages ; mais à d'autres moments, il est requis pour suggérer la mouvance de la réalité, et, par conséquent, le retrait de la voix d'autorité qui serait le fait du narrateur. En de telles occurrences, l'insuffisance de cette dernière figure apparaît pleinement, ainsi que la nécessité de combler ses manques par des voix dissemblables. Le discours indirect libre est ce moment où la voix du personnage est seule en scène, sans impliquer d'autre autorité que la sienne ; le narrateur omniscient se désengage de cette parole partielle et lui délègue la charge de rendre compte de l'histoire. Dès lors, il est évident que le discours proposé ne correspond à aucune vérité incontestable ; c'est même sa raison d'être que de correspondre à une conscience circonscrite ; mais si le périmètre assertif y perd, le périmètre herméneutique s'en trouve élargi. L'œuvre austenienne ne repose pas sur une opposition entre une vision globale porteuse de vérité et une vision partiale source d'erreur ou de confusion ; elle décrit deux manières de traduire la réalité, sans que la parole de l'omniscience et donc de la dépersonnalisation s'érige en modèle. Il s'agit véritablement d'un aller et retour d'un discours à l'autre où importe la résonance, indépendamment de toute hiérarchie.

---

conscience centrale tapie derrière ses romans voit la réalité comme composée de multiples facettes. » (« *the Jane Austen narrator is merely a complex of functions, rather than a reliable or even consistently portrayed persona* (…). *Jane Austen fragments her point of view precisely because the central consciousness behind her novels is one which sees reality as multifaceted.* »).

[90] Nous ne partageons pas l'interprétation de J. Thompson (*op. cit.*, p. 73-74) qui voit dans le style indirect libre une manifestation de la sujétion féminine : « *Austen's particular subject, female emotional change, is crucially dependent upon free indirect discourse because of the social insistence on female passivity : men are given full license to express their thoughts (within limits) ; women must rein in theirs.* » (« Le sujet particulier d'Austen, le changement émotionnel chez la femme, dépend étroitement du discours indirect libre, à cause de cette passivité féminine sur laquelle insiste la société ; les hommes ont tout loisir d'exprimer leurs pensées (dans certaines limites) ; les femmes doivent réfréner les leurs. »). S'il ne faut pas mésestimer les restrictions qui pèsent sur l'expression féminine, le style indirect libre nous semble plutôt correspondre à un enrichissement : la vie intérieure des femmes est rendue accessible dans son intégrité, non transformée par son contact avec l'extérieur. En outre, la présence du style indirect libre n'exclut nullement celle du style direct. Clara Tuite (*Romantic Austen. Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 71) voit d'ailleurs dans le style indirect libre l'amorce d'un pouvoir féminin inédit : « *free indirect discourse inscribes within the novel genre a new model both of feminine authorship and feminine authority in the exercise and refinement of feeling and discretion.* » (« Le discours indirect libre inscrit au cœur du genre romanesque un nouveau modèle d'écriture et d'autorité féminines dans la pratique et l'affinage du sentiment et de la retenue. »).

Northanger Abbey porte les traces les plus visibles de cette complémentarité naissante entre les deux voix, et peut même être vu comme le passage d'une utilisation manichéenne du style indirect libre à son emploi comme mise en évidence de la variabilité du réel. Entièrement seule tant qu'il s'agit de mettre en forme ses fantasmes gothiques, la pensée de l'héroïne retranscrite sans intervention extérieure est clairement détachée de celle du narrateur hétérodiégétique[91] ; mais la fin du roman, à partir de l'expulsion de Catherine par le Général, voit la réunion des deux voix. Le narrateur omniscient ne se met pas à distance pour décliner toute implication dans le discours de l'héroïne, il entre en harmonie avec lui, le complète en donnant une vision dépourvue de toute moquerie de Catherine humiliée et abandonnée. Le discours indirect libre ne disparaît pas, il met en évidence le désarroi de celle qui l'exprime, mais il est enrichi par l'adjonction du narrateur omniscient[92]. Au cours d'un même récit, Austen passe d'une écriture de la disjonction à une écriture de l'association.

Aussi nombre de passages adoptent-ils cette technique du découplage proche du récit itératif où un même événement est relaté plusieurs fois (technique fort usitée par le roman épistolaire, et en quelques occurrences par Madame d'Épinay). L'attente du bal dans *Mansfield Park* fait l'objet d'un tel traitement : Austen procède à l'entrelacement de l'approche du narrateur et de celle de l'héroïne ; l'événement est revêtu d'une double signification, une vision nuançant l'autre et lui interdisant de s'ériger en vecteur herméneutique unique. Le style indirect libre donne du bal une image majestueuse et exceptionnelle, communiquée par l'agitation et le ravissement de Fanny : « *such an evening of pleasure before her ! It was now a real animation !* »[93], pense-t-elle, avant de s'étonner d'être élevée au rang de ses cousines (« *She could hardly believe it. To be placed above so elegant young women ! The distinction was too great. It was treating her like her cousins !* »[94]). L'assimilation de l'événement à un conte de fée est complète, et ce moment devient un moment-charnière par lequel Fanny accède au statut d'héroïne : délivrée de la passivité et de l'aspect utilitaire dans lesquels elle était auparavant cantonnée, elle quitte son effacement pour prendre pied en son nom propre dans la diégèse. Mais, dans le même temps, cette rupture, considérée par le narrateur hétérodiégétique, perd sa fonction de consécration : les sentiments de Fanny subissent alors un réexamen qui en dénonce l'excès, la disproportion par rapport à l'objet sur lequel ils portent :

---

[91] *NA*, p. 176-179 ; *R2*, p. 152-155.
[92] *NA*, p. 215-219 ; *R2*, p. 185-188.
[93] *MP*, p. 277 ; *R2*, p. 442 : « quelle soirée de bonheur s'annonçait pour elle ! »
[94] *MP*, p. 282 ; *R2*, p. 447 : « Elle n'en croyait pas ses yeux. Qu'on l'élevât ainsi bien au-dessus de tant d'élégantes jeunes femmes ! C'était un trop grand honneur. On la traitait comme ses cousines ! »

> To dance without much observation or any extraordinary fatigue, to have strength and partners for about half the evening, to dance a little with Edmund, and not a great deal with Mr. Crawford, to see William enjoy himself, and be able to keep away from her aunt Norris, was the height of her ambition, and seemed to comprehend her greatest possibility of happiness[95].

Dans ce commentaire du narrateur, l'exiguïté des désirs de Fanny bat en brèche son statut d'héroïne. La disproportion entre l'expression « *height of her ambition* » et la série d'éléments qui s'y rattache retourne le ton de la scène en comique. La voix du narrateur relativise la portée de l'épisode : l'intronisation du personnage dans ses fonctions héroïques se heurte à la médiocrité de son esprit. Austen, par cette mise en compétition de voix dissemblables, donne deux voies à l'interprétation de l'histoire et s'abstient de trancher (c'est exactement le même mécanisme qui joue dans l'ironie).

Loin d'annihiler la recevabilité du discours indirect libre, le narrateur hétérodiégétique sert souvent de caution à l'apparition de celui-ci : en effet, Austen ne suit pas la répartition grossière qui ferait du discours indirect libre l'expression d'un sens amoindri en raison de son obédience exclusive à la subjectivité, et du narrateur omniscient le porteur d'un sens à la véracité garantie par son objectivité. Discours indirect libre et narrateur hétérodiégétique s'épaulent plus qu'ils n'en décousent. Il est rare qu'Austen réserve au discours indirect libre de longues plages dans lesquelles il occupe seul le terrain ; l'entrelacement est plus profond. Le discours indirect libre apparaît généralement pour de courtes périodes au sein d'un *continuum* narratif. Le discours indirect, où le narrateur fait obstruction à l'expression du personnage en en traduisant et élucidant les pensées, est contigu avec cet autre discours où le protagoniste s'affranchit de la gangue narrative pour livrer lui-même son intériorité. Reflet de nouveau de la tendance des femmes à faire surgir leur parole par bribes, en de brusques saillies ? C'est possible. Mais ces émergences subites et éphémères sont aussi des légitimations du droit à la parole féminine : enclavées dans la voix dominante du narrateur omniscient, elles apparaissent comme suggérées et justifiées par lui ; c'est une manière pour Austen de ne pas faire reposer ces interventions sur un vide, mais de les lier à l'analyse impartiale de la réalité. La compréhension globale du narrateur hétérodiégétique n'est pas irrémédiablement séparée du discernement confus qu'a le protagoniste sur lui-même.

---

[95] *MP*, p. 273 ; *R2*, p. 438 : « Danser sans trop attirer l'attention, et sans être trop harassée, avoir de la résistance et des partenaires pendant environ la moitié de la soirée, danser un peu avec Edmond, et pas beaucoup avec monsieur Crawford, voir William s'amuser, et parvenir à se tenir à l'écart de sa tante Norris, voilà à quoi s'élevaient ses ambitions, et ce qui lui offrirait, semblait-il, les plus grandes chances d'être heureuse au cours de la soirée. »

Un mouvement typiquement austenien consiste à narrer une situation par la voix du narrateur hétérodiégétique, à en décortiquer tous les aspects, jusqu'à ce que le tableau soit suffisamment précis et asséné pour justifier l'entrée en scène d'une subjectivité qui en est en quelque sorte la conclusion logique : loin de se contredire, les deux discours se corroborent. Les fantasmagories d'Emma ne sont pas uniquement tournées en dérision par le narrateur hétérodiégétique : souvent, la description d'une situation amène naturellement leur irruption. C'est le cas à la réception d'une lettre de Frank, dont la teneur est minutieusement étudiée, et qui provoque une nouvelle chimère dans l'esprit de l'héroïne. La missive contient à la fois la suggestion de l'amour de Frank pour Emma, « le nom de Miss Woodhouse y apparaissant à plusieurs reprises, systématiquement associé à de gentilles allusions aux agréments de sa compagnie, à des compliments sur son bon goût ou au rappel de propos qu'elle avait tenus devant lui »[96], et une évocation d'Harriet : « Comme vous le savez, je n'ai pas eu mardi un seul moment de libre pour faire mes adieux à la belle amie de Miss Woodhouse, et je vous prierais donc de lui transmettre mes excuses et mon souvenir respectueux. »[97], écrit Frank. La réaction d'Emma est double : tout d'abord décrite par le narrateur omniscient (elle comprend que l'attachement que Frank éprouve pour elle n'est pas fanatique, ce que le reste du roman confirme), elle laisse ensuite place à une rapide incursion du style indirect libre.

> His recollection of Harriet, and the words which clothed it, the 'beautiful little friend,' suggested to her the idea of Harriet's succeeding her in his affection. Was it impossible ? – No. – Harriet undoubtedly was greatly his inferior in understanding ; but he had been very much struck with the loveliness of her face and the warm simplicity of her manner ; and all the probabilities of circumstance and connection were in her favour. – For Harriet, it would be advantageous and delightful indeed[98].

Le passage de la narration objective au style indirect libre est malaisé à localiser avec exactitude. Ce qu'Austen échafaude ici, c'est une légitimation des utopies forgées par Emma. La voix de l'héroïne et celle du narrateur hétérodiégétique sont enchevêtrées, et l'une apparaît

---

[96] *R1*, p. 774 ; *E*, p. 270 : « Miss Woodhouse *appeared more than once, and never without a something of pleasing connection, either a compliment to her taste, or a remembrance of what she had said* »

[97] *R1*, p. 774 ; *E*, p. 270 : « *I had not a spare moment on Tuesday, as you know, for Miss Woodhouse's beautiful little friend. Pray make my excuses and adieus to her.* »

[98] *E*, p. 270-271 ; la traduction de J. Salesse-Lavergne (*R1*, p. 775) ne rend pas compte de la subtilité de l'entrelacs des discours. Notre traduction : « Le fait qu'il ait mentionné Harriet, et les termes dont il avait usé, "belle amie", firent naître dans l'esprit d'Emma l'idée que Miss Smith pourrait fort bien lui succéder dans le cœur du jeune homme. Était-ce si impossible ? Non. Elle était certes beaucoup plus intelligente qu'Harriet, mais Frank avait été frappé de la grâce de son visage et de la chaleureuse simplicité de ses manières ; et puis, la parenté de la jeune fille pouvait donner lieu aux espérances les plus favorables. Oui, c'est certain, ce mariage serait pour Harriet non seulement avantageux, mais aussi fort plaisant. »

comme la conséquence de l'autre, non comme son antagoniste. Le discours indirect libre, qui procède par brusques floraisons suivies de non moins soudains évanouissements, est comme suggéré par la narration objective[99]. Le texte ne vise pas à établir une antithèse entre un langage rationnel et un langage marqué par l'instant et la partialité, il réunit ces deux figures au sein d'une même rhétorique. C'est ce qui explique les difficultés majeures fréquemment rencontrées dans la qualification précise des discours qui s'entrechoquent dans un même élan narratif[100].

La pluralité des voix comme mode d'accès à la complexité du monde

L'alternance entre les voix n'est pas le signe d'une disjonction des discours qui servirait à souligner le déséquilibre entre un narrateur hétérodiégétique totalisateur et des personnages livrés à la partialité. Au contraire, très fréquemment, les deux voix suppléent les unes aux autres sans s'agréger, dans une écriture non pas de la dislocation mais de l'empathie. C'est le cas dans de nombreux passages de *Persuasion*[101] ou de *Sense and Sensibility* : le narrateur hétérodiégétique cède la place à une voix autre pour sceller l'authenticité de la narration[102]. On peut dans ces occurrences parler d'identification distanciée entre narrateur et héroïne, les deux personnages se déléguant alternativement la prise en charge d'un récit qu'ils manœuvrent en commun[103]. L'accès direct aux pensées des personnages n'a pas pour effet d'invalider la teneur du discours, comme c'est très souvent le cas dans le roman de l'immuable où cette technique sert à refléter la perplexité de l'âme face aux dilemmes moraux auxquels elle est confrontée ; il est, au même titre que le récit objectif, une composante de la narration qui contribue à la faire avancer. Loin d'être une stase du récit, un moment où celui-ci bégaie et s'enlise dans l'équivoque, il gouverne lui aussi l'évolution de la diégèse.

Le style indirect libre est une manière de mettre en valeur le non-recouvrement de deux voix, mais il pointe surtout l'insuffisance du langage rationnel à envelopper la

---

[99] Pour un autre exemple, cf. *MP*, p. 280 (*R2*, p. 445) ; les sentiments de Fanny sont tous retranscrits par le narrateur, jusqu'à l'avènement subit d'une courte interrogative : dans « She *looked all loveliness – and what might not be the end of it ?* » (« Celle-ci était la beauté et le charme incarnés ; comment tout cela se terminerait-il ? »), le premier membre est encore pris en charge par le narrateur, tandis que la seconde partie de la phrase relève du style indirect libre.

[100] Un exemple parmi tant d'autres : *PP*, p. 247-248 (*R1*, p. 468-469).

[101] Ainsi en *P*, p. 57-59 (*R2*, p. 669-670) et 164-165 (*R2*, p. 754-755).

[102] Le début du volume II de *SS* livre un très bel exemple de ce pas de deux où les voix se complètent l'une l'autre, laissent le champ libre à l'autre dans une alternance harmonieusement cadencée (*SS*, p. 133-135 ; *R1*, p. 109-111). Cf. encore *SS*, p. 343-345 (*R1*, p. 273-274).

[103] Précisons en même temps que la distance entre narrateur et héroïne n'est jamais la même : Elinor n'a pas universellement et éternellement raison dans *SS*, et c'est souvent de Marianne qu'est issue une perception de la vérité qui échappe à sa sœur et que le narrateur hétérodiégétique ne met pas en évidence (ainsi lors du premier retour d'Edward, où Marianne est la seule à s'étonner de sa froideur et soupçonne un changement dans sa situation vis-à-vis d'Elinor (*SS*, p. 83-84 ; *R1*, p. 72).

complexité du réel. Il ne s'agit pas avant tout d'opposer un point de vue limité et une omniscience, mais d'explorer la complémentarité de deux langages. Se projetant dans l'intériorité d'Elizabeth confondue par la lettre de Darcy, l'écriture change d'optique afin de parachever l'herméneutique[104] : la réaction de l'héroïne est vue par deux biais, narration omnisciente et discours indirect libre, leur distinction étant souvent ardue, preuve supplémentaire du fait qu'ils concourent au même dessein. La valeur du discours indirect libre n'est pas uniquement mimétique, elle ne réside pas seulement dans une fiction de retranscription directe des pensées ; le style indirect libre est aussi explicitation, en ce qu'il comble les creux du récit, assure la transition de l'abstrait au concret. La rationalité du langage employé par Darcy a besoin de passer par le tamis de l'intériorité afin de devenir opérante : le rapport brut des faits n'a de valeur que couplé à leur contextualisation dans l'esprit de l'héroïne. Le discours indirect libre est un complément stylistique nécessaire, une ramification et un approfondissement du discours objectif. La voix de l'héroïne pallie une lacune de la narration. Ce faisant, la parole féminine se déprend tout à la fois d'un repli sur le moi dont on a vu les dégâts, et d'une dépersonnalisation intégrale qui revient à un dépouillement de soi. C'est aussi ce qui se produit à propos de Mary Crawford, systématiquement condamnée par la voix intérieure de Fanny, mais pas par le narrateur hétérodiégétique : ce déséquilibre entre les deux présentations enveloppe la jeune femme d'une énigme et sert de ressort au récit, dont le pivot constitue la résolution de ce mouvement de balancier. Alors que Fanny déplore l'immoralité latente du personnage, le narrateur fait irruption sur scène pour faire état des doutes qui doivent présider à l'examen de ce caractère[105] ; ce faisant, il réintroduit une distance entre lui et l'héroïne, bannit leur confusion, et fait de l'amélioration ou de la dégradation de Mary l'enjeu de la fin du roman, en le présentant comme pris entre deux possibilités, que met en évidence le désaccord entre ces deux voix. Narrateur hétérodiégétique et héroïne offrent deux visions également incertaines du personnage et ce contraste crée une controverse que nulle objectivité, nulle décision péremptoire, ne vient dénouer. Aucune des deux perceptions qui sont livrées en concomitance n'est infaillible. *Mansfield Park* est très intéressant à analyser sous cet angle, car, loin de progresser de la confusion vers l'évidence, il semble suivre un chemin inverse : le début du roman est placé sous l'autorité d'un *obtrusive narrator* qui relate, avec l'omniscience que lui

---

[104] *PP*, 36, p. 192-198 ; *R1*, p. 430-434.

[105] *MP*, p. 377-378 ; *R2*, p. 526-527. Après avoir cédé la parole à Fanny qui observe dans le déchirement les progrès de l'amour entre Edmund et cette Mary à l'esprit « dévoyé et égaré » (« *a mind led astray and bewildered* »), le narrateur porte le soupçon sur les « certitudes » (« *persuasions* ») de Fanny et plaide pour l'« impartialité » (« *impartiality* ») dans l'évaluation de la moralité de Mary.

confère sa fonction, les causes commandant la situation de Fanny, et introduit les protagonistes dans leurs traits de caractère principaux, sans laisser place à l'ambiguïté. Mais la suite du récit montre la mise en concurrence progressive de ce narrateur avec le point de vue de l'héroïne ; dès lors, le discours perd l'objectivité absolue présente en son commencement et évolue dans la comparaison entre les deux voix en présence. L'autre personnage qui subit ce traitement dédoublé est bien entendu Edmund, que, à l'inverse de ce qui se produit autour de Mary, la voix de Fanny place sur un piédestal, tandis que celle du narrateur tente de lui faire quitter cet empire disproportionné. Ainsi dans ce passage où Edmund, vu par Fanny, rejoint le type héroïque traditionnel, magnifié dans des imprécisions abstraites (« *every thing good and great* »[106]), trop vagues et connotées affectivement pour être prises en charge par le narrateur et dans des séries de termes d'émerveillement (« *respectful, grateful, confiding, and tender* »[107]). L'un des enjeux du roman va être de faire percevoir la complexité d'un caractère primitivement destiné à la canonisation. Le regard de Fanny sera sans cesse redoublé de l'œil critique du narrateur, dans une traque de la perception juste.

Notons à ce sujet qu'Austen, sans l'avoir véritablement inventée, donne toute son ampleur à une figure romanesque rare, à mi-chemin entre discours direct et indirect sans se confondre avec un discours indirect libre, dans laquelle le lecteur est mis en présence de la voix d'un personnage en train de s'exprimer mais rapportée à la troisième personne ; la construction syntaxique est celle du discours direct, médiatisée par l'abandon du « je ». Dans de tels passages, la présence du narrateur hétérodiégétique n'est pas effacée, elle met à distance la parole du protagoniste sans pour autant déformer aucunement le propos ; la traduction est littérale mais la transcription de l'oral à l'écrit se donne à voir. Les deux voix concurrentes s'expriment sans être déformées l'une par l'autre ; la coexistence ne proscrit pas l'authenticité. En même temps, ce procédé ne s'apparente pas à une fusion : les voix demeurent distinctes, elles s'enlacent sans se superposer. Le commentaire du narrateur est ainsi parfaitement complémentaire de cette technique : souvent, la moquerie est palpable, ainsi dans *Emma* où le discours d'Harriet est subitement rapporté entre guillemets, reproduisant les hésitations et turpitudes syntaxiques de l'élocution, mais sans plus aucune présence de la première personne[108]. Il en va de même pour Mrs. Elton dont la logorrhée donne lieu à la même transcription, qui ne retire rien au contenu de l'énoncé non plus qu'à la

---

[106] *MP*, p. 38 ; *R2*, p. 239 : « un modèle de beauté et de noblesse ».
[107] *MP*, p. 38 ; *R2*, p. 239 : « un mélange de respect, de gratitude, de confiance et de tendresse ».
[108] *E*, p. 24-25 ; *R1*, p. 576-577.

façon dont il est prononcé, mais en fait disparaître la première personne[109]. En procédant de la sorte, le narrateur conserve vis-à-vis du protagoniste la distance qui éloigne le locuteur réel de celui qui rapporte son discours, ce qui lui permet de porter un jugement sur celui-ci : la pauvreté voire la mauvaise foi des motifs de dédain avoués par Emma sont relevées en une phrase de conclusion lapidaire, « C'étaient là les motifs de l'aversion d'Emma, et il faut avouer qu'elle n'en avait pas de meilleurs. »[110] Cette technique est d'autant plus surprenante qu'elle semble démentir toute notion de contrôle, de maîtrise du discours : certes, le narrateur encadre la parole du protagoniste dans une typographie narrative classique ; certes, il destitue la subjectivité de son omnipotence en supprimant le « je » ; mais en même temps il ne s'assure aucune prise sur la configuration de la parole, celle-ci apparaissant dans sa virginité, telle que la transmet le personnage qui en demeure le seul émetteur.

Andrew H. Wright donne deux explications à cette pratique, d'une part une manière d'abréger un discours de peu d'intérêt, d'autre part une manière de laisser un doute sur la fidélité de la retranscription[111]. Cette interprétation est sans doute contestable, elle nous semble surtout très insuffisante. Avec cette méthode, Austen a sans doute trouvé sa distance idéale, l'écriture qui correspond au plus près à cette empathie suspendue qui unit narrateur et protagoniste : le discours féminin est livré sans altération formelle, sans que pour autant l'illusion romanesque soit complète ; la disparition de la première personne malgré la fiction d'un rendu direct crée un premier éloignement nécessaire à la confrontation des voix narratives. Le style direct possède cet inconvénient de mimer dans la fiction d'une exactitude immédiate une élocution qui dès lors passe pour réelle, tandis que la technique austenienne déchoit d'emblée la parole de ce mimétisme absolu et trompeur sans trahir le rythme, les termes idiomatiques, les fluctuations et les nuances d'un langage qui se cherche. L'empathie suspendue transcrit sans déformer, mais établit de façon visible l'impureté de la reproduction et ouvre à la disjonction des voix ; la voix du narrateur hétérodiégétique est en germe dans ce style direct imparfait[112].

---

[109] *E*, p. 367-368 ; *R1*, p. 852.
[110] *R1*, p. 691 ; *E*, p. 168 : « *These were her reasons – she had no better.* »
[111] A. H. Wright, *op. cit.*, p. 74-75.
[112] James Thompson (*Between Self and World. The Novels of Jane Austen*, Pennsylvania State University Press, 1988, p. 99) analyse *MP* en fonction des sauts et dérobades du narrateur hétérodiégétique, qui s'introduit subitement dans la conscience des personnages pour aussitôt s'en dégager : « *There is no consistently omniscient narrator to explain what transpires ; instead, the narrator passes in and out of the characters' thoughts with deceptive ease. The narrative shifts so often and so unobtrusively that it is often difficult to attribute a particular judgement to either character or narrator. We are treated with a collection of partial and conflicting views.* » (« Il n'y a pas de narrateur omniscient continu pour expliquer ce qui se produit ; au lieu de cela, le narrateur pénètre et quitte les pensées des personnages avec une aisance trompeuse. Le récit se modifie si fréquemment et si imperceptiblement qu'il est souvent difficile

C'est sans doute *Sanditon* qui aurait atteint l'apogée du décentrage des instances narratives : dans ce fragment, le centre n'existe plus, la stabilité encore moins, et l'héroïne à peine ; tout au plus le point de vue de Charlotte commence-t-il à se faire jour dans les derniers chapitres existants. Le dialogue des points de vue constitue en somme la raison d'être du roman, sa seule raison d'être assurément, tant le contenu du récit est absent, livré à l'arbitraire de voix prises par la folie de leur propre expression. Le narrateur participe à ce maelström dont on a peine à déterminer s'il s'agit encore d'un principe structurant ou s'il incarne au contraire la dissolution d'une voix féminine qui éprouve son propre non-sens ou sa propre impossibilité. C'est cette dernière hypothèse que semble retenir Tony Tanner, qui écrit que « Tout se passe comme si Jane Austen indiquait qu'elle n'a plus rien en commun avec les autres voix. Celles-ci lui sont étrangères. »[113] ; l'auteur y voit la marque que l'auteur reconnaît alors son impotence.

Les deux femmes de lettres suppléent aux déficiences de la parole féminine par une écriture de la mise en relation : il ne s'agit pas, comme le font les héroïnes, de contourner le langage dominant ni d'en exploiter les marges, mais de se confronter à une dualité, celle qui oppose individualisation et désincarnation, et de construire un discours fondé sur leur alternance. Le récit est tour à tour soumis à des lois apparemment contradictoires, tantôt pris en charge par un narrateur impersonnel, tantôt rendu à des points de vue partiels. Certes, ce type de discours repose encore sur l'exploitation de carences, non sur la création d'un langage nouveau. Mais c'est précisément la spécificité des deux femmes de lettres que d'accepter ce travers et cet inachèvement constitutifs de la parole féminine, et de construire leur écriture sur leur mise à profit. Narration hétérodiégétique et narration immédiate exploitent l'oscillation constitutive de la parole féminine entre maîtrise de soi et perte de contrôle, tension vers la désincarnation et emprise de la singularité. Nos auteures ne résolvent pas la dualité, elles en font le principe structurant de leur style[114].

---

d'attribuer un jugement particulier à un personnage ou au narrateur. Nous sommes face à un assemblage de visions partielles et conflictuelles. »). Nous souscrivons à l'analyse de David Lodge (« Jane Austen's Novels : Form and Structure », *in* J. D. Grey (dir.), *op. cit.*, p. 165-178) concernant les variations de distance « d'une phrase à l'autre » (« *from sentence to sentence* », p. 176) entre discours du narrateur et discours du personnage, mais Lodge y voit le signe d'un projet machiavélique de l'auteur pour forcer le lecteur à admettre inconsciemment les idées transmises par la fiction, les « valeurs implicites véhiculées par l'auteur » (« *the "implied author's" values* »).

[113] T. Tanner, *Jane Austen, op. cit.*, p. 284.

[114] Cette technique n'est rendue possible que parce que les héroïnes de nos deux auteurs se sont dépouillées des oripeaux sclérosés du roman sentimentaliste qui les réduisaient à des coquilles vides. Les héroïnes d'Austen et de Madame d'Épinay ne sont plus des personnes en attente d'une personnalité, elles préexistent au début de la diégèse.

Une écriture symphonique née de l'insuffisance de la voix narrative

Cette écriture fondée sur la non-coïncidence des instances narratives met au premier plan la variabilité de la distance. L'origine du récit n'est pas univoque, elle correspond à une multiplicité de centres plus ou moins éloignés les uns des autres : les écrivaines jouent sur cet écart mobile et la narration se construit de cette mouvance. Il est rare que le rapport entre narrateur omniscient et narrateurs immédiats soit constant d'un bout à l'autre de l'œuvre, contrairement à ce qui se produit dans le roman de l'immuable : le regard du narrateur hétérodiégétique sur Arabella dans *The Female Quixote* est inaltérable et correspond à l'amplitude maximale qui sépare savoir et inconscience, raison et divagation ; l'héroïne ne prend d'ailleurs jamais en charge une quelconque partie de la narration, le narrateur est fixe et inamovible du début à la fin. Rien de tel chez nos femmes de lettres : toutes deux explorent l'instabilité du décalage initial entre les narrateurs au lieu de se contenter de l'inertie d'un rapport figé. Les présentations de personnages chez Austen peuvent ainsi exploiter ce rapport changeant : le Colonel Brandon dans *Sense and Sensibility* fait l'objet de cette esthétique du dédoublement. Tout d'abord introduit par le narrateur hétérodiégétique, en est donnée l'image d'une personne tranchant par sa gravité et son raffinement sur la société insipide et médiocre de Barton Park : « taciturne et grave » (« *silent and grave* »), « parfaitement bien élevé » (« *particularly gentlemanlike* »), il s'élève au-dessus du « manque de goût éhonté » (« *shameless want of taste* ») des autres convives et impose le respect ; ce tableau élogieux est pourtant mis en balance avec la réapparition de la voix des héroïnes, qui le nuancent en y apposant leur propre commentaire. C'est l'envers du personnage qui est alors suggéré, non pas son panache mais sa platitude : le « respect » (« *respect* ») se mue en « indulgence » (« *allowance* »)[115] dès lors que sa modération est interprétée par Marianne comme l'effet de la vieillesse voire de la décrépitude : la jeune femme décale la perspective en la braquant sur les « infirmités » (« *infirmity* ») à propos desquelles sa prolixité se déploie à loisir (« douleurs, crampes, rhumatismes et autres genres de maux qui affligent les personnes faibles et âgées »[116], précise-t-elle). Le personnage est ainsi destitué de sa grandeur et livré au ridicule, placé dans une perspective diamétralement opposée à celle mise en lumière par le narrateur hétérodiégétique. Et ce dualisme va pénétrer l'ensemble du roman, Brandon étant certes

---

[115] *R1*, p. 32-33 ; *SS*, p. 33-34 pour toutes ces citations.
[116] *R1*, p. 36 ; *SS*, p. 37 : « *aches, cramps, rheumatisms, and every species of aliment that can afflict the old and the feeble* ».

présenté comme une planche de salut pour une Marianne en perdition, mais aussi comme une dégradation dans le prosaïsme consécutive à la chute d'un romanesque utopique dont l'emblème serait Willoughby. Le roman repose sur l'exploration de cet écart originel entre deux voix dont aucune n'est revêtue d'une véracité dont l'autre serait dépourvue. Et le personnage ainsi décrit va tour à tour se rapprocher de l'une ou l'autre des conceptions contradictoires qui ont été exprimées à son propos. La fin du récit ne comble d'ailleurs pas véritablement la distance : le mariage de Marianne correspond certes à une ouverture d'esprit du personnage, mais aussi à une constriction de ses désirs, à une préférence accordée au raisonnable, double mouvement dont Brandon est la clef de voûte.

Le procédé est identique chez Madame d'Épinay, chaque personnage étant revêtu d'un halo différent selon qu'il se présente lui-même ou qu'il est contemplé par l'œil du narrateur hétérodiégétique, ou encore celui d'Émilie[117]. La dissémination des origines narratives fait subir à tout protagoniste un schéma évolutif qui progresse dans l'interaction des voix concurrentes : la Darcy se développe dans la divergence entre sa propre voix, celle du narrateur biographe, et celle d'Émilie, et la dichotomie entre intérêt personnel et attachement altruiste, entre concupiscence voilée et émancipation contrôlée, dessine du personnage une image mouvante que son expulsion du récit ne résout pas – certes, il est banni pour sa convoitise pécuniaire et amoureuse, mais sa sensualité est aussi l'application des principes de liberté sexuelle qu'il a énoncés dès son entrée en scène[118] : la Darcy est exclue aussi bien pour son immoralité qu'en raison de la modernité radicale voire rebelle de ses principes ; par ricochet, cette exclusion rejaillit sur l'héroïne elle-même, vue comme celle qui écarte la dissidence et la rébellion, bref comme la représentante d'une conception archaïque ; l'héroïne est elle aussi décryptée en fonction des voix qui l'entourent, la connaissance de soi s'échafaude dans la dispersion narrative au fondement du récit. C'est par la polyphonie que l'énoncé de soi prend corps.

L'instance narratrice désincarnée ne peut donc jamais se dispenser de sa mise en relation avec les voix narratives concurrentes, qui chacune renvoient à une individualité. L'expression n'existe que par comparaison. Certes, Austen et Madame d'Épinay, ce faisant,

---

[117] Là encore, le choix du roman épistolaire plutôt que de l'autobiographie ou du mémoire apparaît judicieux, car, comme l'écrit Jean Rousset (*op. cit.*, p. 110), « C'est une conséquence du parti autobiographique que ce déséquilibre radical dans la balance des acteurs ; l'un est sujet, tous les autres sont objets ; on renonce d'emblée à un éclairage également réparti ; l'injustice est inhérente à cet ordre narratif, qui se présente comme un système monarchique ou solaire : un suzerain, le héros promu narrateur, et une cour de subordonnés. » Madame d'Épinay, elle, travaille dans une fiction d'égalité entre ses personnages. L'héroïne existe au sein d'un chœur bariolé.

[118] *Montbrillant*, p. 383-386.

donnent congé aux velléités de faire surgir une voix désincarnée et impersonnelle : lorsque les personnages prennent le relais du narrateur hétérodiégétique, ils remplacent le récit par le discours (de manière continue chez Madame d'Épinay) et inscrivent l'implication de l'énonciateur au cœur du texte, renonçant à son affranchissement par rapport à celui-ci. Cette généralisation du discours a pour effet de mettre la situation de l'énonciateur au cœur du texte au lieu de considérer celui-ci comme un écheveau qui travaille de lui-même. Pour autant, les écrivaines ne replongent pas dans les affres de l'émotivité débridée. Mettre en comparaison, c'est établir une distance par rapport à soi-même, ne pas se laisser submerger par la puissance d'une parole isolée qui prendrait le pouvoir sur tout le discours. La mise en relation proscrit l'obédience à une seule forme de discours et empêche le débordement de l'un ou l'autre des modes d'expression employés. Elle présente l'avantage de ne donner la préséance à aucune des orientations en présence. Ce qui aurait pu paraître curieux dans le cas de l'œuvre de Madame d'Épinay se révèle en réalité logique : créer une œuvre sur soi-même, c'est admettre que l'écriture est nécessaire à la compréhension, du moins à la quête, de soi ; dès lors, il est évident que le rapport de l'énonciateur à sa production et à la manière dont il accouche de celle-ci constitue la question fondamentale à partir de laquelle l'intimité a une chance de pénétrer en elle-même. Il ne suffit pas de dévider le fil d'une existence pour déchiffrer celle-ci ; Louise d'Épinay s'interroge sur la volatilité de la vérité et de la connaissance de soi-même, et pour représenter cette perplexité confronte plusieurs manières de rendre compte de soi. Parler de soi, ce n'est pas livrer une vérité préalablement sue, c'est traquer par l'écriture les signes du décryptage souhaité, inscrire l'incertitude dans la narration. Le projet de l'autofiction et le projet autobiographique sont irrémédiablement discordants.

d. La fin du désengagement

Austen et Madame d'Épinay constatent ainsi l'inopportunité d'une parole entièrement désincarnée. Les narrateurs immédiats sont une manière de suspendre l'autorité du narrateur hétérodiégétique et de bloquer la transformation du récit en abstraction telle qu'elle est observable dans le roman de l'immuable. Les deux femmes de lettres ne procèdent pas à une démonstration. L'inscription de l'écriture dans un point de vue ne doit pas être perçue comme une déchéance, contrairement à ce que pensent des héroïnes soucieuses de rejoindre la sphère des valeurs intangibles pour y rivaliser avec le langage masculin ; elle repose sur la perpétuelle correction d'une attitude par une autre qui lui fait face ; cette frontalité dessine les contours du discours féminin idéal. L'origine de la narration est dédoublée.

C'est pourquoi les interprétations qui font du narrateur austenien le chantre de l'abstraction échouent à être convaincantes. Notons tout d'abord que la question de l'instance narrative chez Austen a suscité bien des controverses et des conclusions contradictoires. Si Patricia Voss-Clesly[119] voit dans les six romans une évolution vers la focalisation interne, donc la renonciation à l'objectivité du narrateur hétérodiégétique, d'autres auteurs[120] font d'Austen la représentante des valeurs fondatrices de la communauté et de son narrateur un personnage entièrement dévolu à l'émission d'idées, posant un écran devant toute subjectivité. En réalité, Austen n'accorde aucun privilège à l'abstraction comme telle ; son œuvre n'est pas une œuvre du concept. Tony Tanner, en focalisant son analyse sur le couple *propriety-impropriety*, certes central dans les romans austeniens, mais non souverain comme le critique semble le penser, réduit le style de l'écrivaine à une technique consistant à enrayer et à désamorcer le sentiment : la nocivité de celui-ci doit être enrayée par un langage formaliste et encadrée par un arsenal conceptuel seul susceptible de protéger le respect de la morale ; la voix du narrateur serait une manière de contenir le désordre du monde. Austen n'est pas aussi catégorique : son écriture ne vise pas à l'encadrement du sentiment à l'intérieur de notions générales ; souvent, celles-ci ne parviennent même pas à être énoncées, comme c'est le cas dans *Mansfield Park*, où l'immoralité et la déchéance des principes qu'introduisent les Crawford ne sont jamais qualifiées avec exactitude ; Fanny est le modèle de ce discernement du vice qui ne se traduit pas en mots. Il n'y a pas chez Austen éloge d'un langage conceptuel et condamnation d'un langage recentré sur l'individuel, mais bien coexistence ; ce que condamne l'auteur, c'est la possible exclusivité d'un discours. La parole puissamment personnalisée de Marianne est tout aussi nécessaire que celle d'Elinor vouée à la raison ; l'une est le contre-pied de l'autre et l'empêche de s'adjuger la détention de la vérité. Howard S. Babb remarque bien ce combat entre un langage assis sur le sentiment intime (« *private feeling* ») et un langage fondé sur la connaissance (« *knowledge* »), tendant à une

---

[119] P. Voss-Clesly, *op. cit.* : l'auteur parle de « *pervasive internal referent point* » ou, plus simplement, d'« *internal viewpoint* », et fait de *Persuasion* l'apogée de ce point de vue autosuffisant restreint à une personne.

[120] Entre autres T. Tanner (*Jane Austen, op. cit.*), A. H. Wright (*op. cit.*), Howard S. Babb (*Jane Austen's Novels, The Fabric of Dialogue*, Ohio, Ohio University Press, 1962) ; ce dernier voit l'écriture austenienne comme un arrachement à la spécificité individuelle et comme un élan vers la sphère des absolus, auxquels sont donnés les titres les plus divers (« *general statements* », « *enduring values* », « *a world of immoveable areas* », « *static regions* », « *standards of society* »…), le tout concourant à la création d'une sorte de langage-concept. En même temps, Babb pointe le revers de cette généralisation universalisée dans le personnage de Marianne. À l'inverse, B. Hardy (*op. cit.*, p. 180) distingue deux types de généralisations chez Austen, l'une certes sérieuse, l'autre en revanche résolument triviale : « *The author's reluctance to make us a present of her opinion is confirmed by her occasional willingness to deliver opinions on unimportant matters and to utter commonplaces.* » (« La réticence de l'auteur à nous offrir son opinion est confirmée par son empressement occasionnel à délivrer des avis sur des sujets de peu d'importance et à énoncer des banalités. »).

« application universelle » (« *universal applicability* »)[121], dont deux symboles sont Marianne et Elinor, mais il recule devant le constat suivant, à savoir que ce combat repose sur une symétrie initiale ; la confrontation n'est donc pas tournée vers le triomphe du second langage sur le premier, elle relève le caractère inextricable de leur entremêlement. Dans la présentation d'Edward, effectuée par les deux sœurs, le discours d'Elinor a besoin de son contrepoint pour donner une image complexe du personnage, il n'est pas seul habilité à en exprimer la vérité[122]. Si Elinor énonce en une série de notions abstraites la haute opinion qu'elle a du jeune homme, le langage de Marianne, centré sur la sensation, introduit une nuance en pointant la froideur là où Elinor voit l'intelligence, la monotonie et le manque de goût là où Elinor voit délicatesse et timidité ; le discours expansif de Marianne présage le revers du personnage critiqué, à savoir son mutisme et sa tendance au refoulement, qui le mèneront, lui et Elinor, au bord du désespoir. L'accumulation de concepts ne décrypte pas mieux le réel que le discours spontané où la réaction immédiate prime sur la réflexion, c'est la réverbération d'un langage sur l'autre qui ouvre au déchiffrement. Bien plus, le recours à l'abstraction peut être conçu comme un frein à la réflexion : c'est le cas pour Sir Thomas, lorsqu'il découvre que l'enseignement théorique de la morale ne saurait se dispenser de son application pratique, de sa descente depuis le monde des idées jusqu'au monde de la chair[123]. Il n'y a pas de recherche de l'absolu ni même d'une abstraction prédominante chez Austen ; si son lexique est friand de termes génériques, il laisse aussi largement la place à la singularité. Nos deux écrivaines ne conceptualisent pas le sentiment, ce qui serait plutôt une caractéristique du roman de l'immuable[124]. Si l'émotion est contenue par la rhétorique, elle est un instrument de celle-ci, elle ne lui est pas hostile. La persistance du sentiment comme rouage de la narration n'est donc pas condamnée, elle ne correspond pas à un manque de contrôle sur le discours[125].

---

[121] H. S. Babb, *op. cit.*, p. 57.
[122] *SS*, p. 17-20 ; *R1*, p. 20-22.
[123] *R2*, p. 612-613 ; *MP*, p. 476-477.
[124] C'est l'interprétation de T. Tanner (*op. cit.*, p. 37) : « *If she avoids over-direct expression, excessive and potentially distracting particularity* (…), *and tends always towards the conceptual, the general, the communal, the sense and values which should be held 'in common', this is because she is constantly enacting and re-creating a requisite decorum and propriety in her language.* » ; « Si elle évite l'expression trop directe, les particularités excessives et potentiellement perturbatrices (…), et tend toujours vers le conceptuel, le général, le collectif, le sens et les valeurs qui devraient être partagés par la communauté, c'est parce qu'elle ne cesse d'appliquer et de recréer dans son langage la décence de l'étiquette. »).
[125] Dans le même ordre d'idées, S. Morgan (*op. cit.*) avance la thèse d'un traitement distinct de la morale par Richardson et par Austen : si le premier la voit comme un absolu non modifiable par les spécificités d'un personnage ou d'une situation, la seconde la considère comme un processus évoluant en fonction des singularités auxquelles elle s'applique (cf. p. 47).

Il y a même chez nos deux auteures une attaque larvée contre l'omnipotence de valeurs qui dévoilent leur tyrannie : la famille, le mariage, la propriété, ne cessent d'être désignés comme oppressifs, tandis que la correction elle-même, à laquelle participe cette *propriety* si chère à la critique austenienne, révèle en plusieurs occurrences son revers. La correction excessive du langage s'apparente rapidement à un refoulement et déclenche des conséquences parfois dramatiques : en surveillant outrageusement ses expressions, Elinor se nie elle-même et se rend impénétrable à son entourage qui la blesse inconsciemment ; en contraignant son attitude et ses sentiments, Jane Bennet passe pour indifférente à Bingley et provoque indirectement leur séparation ; en n'osant pas sortir du carcan de la politesse et de l'effacement de soi, Fanny cède au modèle de soumission que lui inculque la dictatoriale Mrs. Norris. D'une façon générale, la correction outrancière du discours correspond à une obéissance indue à la souveraineté patriarcale et à une méfiance vis-à-vis de soi-même qui confine à l'étouffement de la personnalité – Madame de Gondrecourt ne cesse de gloser sur le danger qu'il y a à affranchir l'expression des formes et des bienséances ; elle est la représentante de cette parole féminine servile qui censure le moi. Un langage démesurément châtié renvoie à une incapacité expressive de la locutrice. L'effacement de l'individu est lié à l'invasion d'un discours par l'abstraction, moyen le plus commode pour oublier la singularité de l'émetteur au profit d'une imitation du modèle masculin.

À la question de savoir s'il faut sans ambages respecter le langage tel qu'il est transmis, les écrivaines répondent donc par la négative. Cette condamnation d'une déférence absolue à accorder au langage ne se retourne pas en son inverse, une révolte qui abolirait sans reconstruire, elle donne lieu à un discours qui joue sur la transversalité ; le doute porté sur l'universelle validité du langage oblige à une reconsidération de celui-ci par le biais d'un regard qui n'adhère plus, mais ne se met pas non plus entièrement en marge de la norme.

e. Un langage qui n'élucide pas

Déporter l'écriture sur une multiplicité d'instances narratives, c'est aussi prolonger indéfiniment le refus de la nomination, plus généralement de la définition ; c'est opter pour une mouvance pérennisée au lieu de construire l'œuvre sur la réunion finale de ses directions autour d'un centre et d'un sens communs. Les deux écrivaines, dans leur volonté de ne pas se placer en imitatrices du discours masculin, prennent à rebours la conception dominante du langage. Celui-ci n'est pas l'expression infaillible de valeurs collectives, mais celle d'une pensée non élucidée. À l'origine disséminée du langage correspond un terme non unifié. C'est

ce qui explique chez Madame d'Épinay l'opacité, chez Austen la dérision, qui imprègnent la fin de leurs œuvres. Si le discours qu'elles mettent en place repose sur la relation, c'est-à-dire le maintien de perspectives dialogiques et non leur union en une déclaration commune, l'aboutissement des ouvrages ne peut être qu'ambivalent, puisqu'il ne peut s'identifier à une conclusion. Les dénouements ne sont pas décisoires.

C'est le paradoxe que soulève Julia Prewitt Brown, qui écrit : « Il n'y a pas de fins apocalyptiques chez Jane Austen ; on ne trouve aucune révolution, seulement une régénération des attitudes. L'accès de l'héroïne à la connaissance n'est jamais achevé – c'est-à-dire que l'héroïne n'est jamais aussi éclairée sur sa situation que l'auteur ou le lecteur peut l'être. »[126] Une insatisfaction, un inachèvement, persistent : l'accomplissement n'est jamais intégral, il laisse le champ libre à d'autres améliorations, que le roman se contente de laisser en suspens. Cette réflexion peut aisément être étendue à l'œuvre de Louise d'Épinay. De fait, Austen et Madame d'Épinay critiquent la frénésie conclusive de leurs contemporains : la conclusion est une réalité inexistante chez Madame d'Épinay, qui lui préfère l'inachèvement, auquel la forme du journal est particulièrement appropriée, elle qui se bâtit sur le passage d'un temps non asservi à une quelconque fin[127]. Le manque d'aboutissement des conversations nie toute possibilité de résolution. De même, la présence du biographe omniscient, censée réduire les énigmes de l'existence de l'héroïne, ne sert finalement qu'à accentuer l'opacité d'Émilie : le recul dont il profite n'évite pas la présence de fêlures, d'une incomplétude de l'image donnée de l'héroïne – on peut remarquer que, considéré dans une perspective autobiographique, le roman de Louise d'Épinay se concentre sur ce qui précède l'accès du personnage à la vie intellectuelle : l'apothéose de la femme écrivaine et philosophe n'est pas réalisée. Jamais Lisieux ne parvient à rassembler les différents angles sous lesquels sa pupille est considérée. Le mélange de ses fonctions, personnage et narrateur, a pour effet de brouiller le regard qu'il porte : l'éloignement permanent qui le sépare de celle dont il parle rejaillit sur son statut narratif et donne la vision d'un narrateur auquel son sujet échappe, dont l'emprise, du moins, est chancelante. En outre, ses interventions dans le cours d'un récit où le « je » de l'héroïne se fait souvent entendre, que ce soit à travers la lettre ou à travers le journal, accentuent la distance à soi-même qu'Émilie remarque régulièrement : le « je » de l'héroïne

---

[126] Julia Prewitt Brown, *op. cit.*, p. 149 : « *There are no apocalyptic endings in Jane Austen ; there is never a revolution, only a regeneration of attitudes. The heroine is never completely enlightened – that is to say, she is never as enlightened as the author or as the reader potentially is about her situation.* »

[127] B. Didier (*Le journal intime, op. cit.*, p. 41) fait du romantisme le premier pourfendeur de la notion d'achèvement. Madame d'Épinay auteur précurseur du romantisme ? La question mériterait d'être approfondie.

s'avère inapte à se recouvrir lui-même, le passage par un truchement extérieur crée une extranéité du personnage à lui-même ; finalement, la présence d'un narrateur hétérodiégétique intermittent, loin de concourir à la clarté du récit, ne fait que pointer le doigt sur les multiples fractures dont il est constitué, et renforcer une occultation du moi dont souffre l'héroïne jusqu'au terme de sa vie. Les éléments épars de la narration ne font l'objet d'aucune synthèse. La fragilité des points de vue est maintenue d'un bout à l'autre de l'ouvrage, ainsi que leur stricte équivalence les uns par rapport aux autres[128].

Les fins des romans austeniens ont quant à elles souvent été critiquées, elles ont du moins étonné, ainsi Lloyd W. Brown[129] qui se demande comment Austen, partisane du réalisme, peut consentir à se plier aux canons de la justice finale triomphante ; la vision comique de la réalité si chère à l'auteur n'est-elle pas alors sacrifiée ? De même, Sandra M. Gilbert et Susan Gubar voient dans les *happy ends* en forme de mariages une ascension trop rapide vers le bonheur parfait, ce qui court-circuiterait le sens en procédant à une simplification des enjeux[130]. À condition d'admettre cette opinion, qui semble bien véridique si l'on regarde les scènes de demande en mariage, systématiquement éludées comme si l'auteur regimbait à en faire un axe central de la diégèse et était au premier chef préoccupée des à-côté de ce moment soi-disant crucial où est censé s'accomplir le récit, on peut se demander s'il n'y a pas de la part d'Austen un désir de tourner en dérision la conclusion commune à tout *novel of sensibility* et de mettre en cause cette manière abrupte de clore le propos – la question s'est posée et se pose toujours au sujet du dernier chapitre de *Mansfield Park*, le plus caricatural dans son utilisation du procédé ; mais on a vu également en quoi la fin de *Sense and Sensibility* était problématique ; la dernière phrase de *Northanger Abbey* correspond à une suspension moqueuse où le narrateur soumet son lecteur à une sorte de devinette à double sortie sans lui proposer de solution[131]. Le narrateur abandonne le lecteur

---

[128] Selon Elizabeth J. Mac Arthur (*Extravagant Narratives. Closure and Dynamics in the Epistolary Form*, Princeton, Princeton University Press, 1990), le roman épistolaire est par essence une structure ouverte qui ne favorise pas la conclusion, et en cela elle représente une potentialité subversive dans un siècle où la bourgeoisie, voulant renforcer sa confiance en elle et sa stabilité, met l'accent sur la notion de conclusion qui permet de proclamer et de cimenter une autorité récemment assise. « Contrastant avec le roman fermé du XIXe siècle, l'ouverture propre à la forme épistolaire peut indiquer un intérêt porté au processus concomitant de création du sens et le désir de mettre en question le *statu quo* moral et politique. » (p. 18 : « *In contrast to the closed nineteenth-century novel, the openness of the epistolary form might indicate an interest in the actual process of creating meanings and a desire to put into question the moral and political status quo.* »)

[129] Lloyd W. Brown, "The Comic Conclusion in Jane Austen's Novels" (*Publications of the Modern Language Association of America*, n°86, octobre 1969, p. 1582-1587).

[130] S. M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, p. 170.

[131] Pour P. M. Spacks (*The Female Imagination, op. cit.*, p. 216), les fins extrêmement brutales de Jane Austen servent à rappeler au lecteur qu'il n'est que devant une fiction, soulignant ainsi la distance par rapport au réel, qui, lui, ne permettrait pas de semblables résolutions : « *Although the firm control of the*

face à la réalité brute sans lui proposer de résolution et parfois en le mettant devant un dilemme, accentuant ainsi l'indétermination. Ce schéma se répète en outre à l'intérieur du récit, nombre de séquences se refermant sans que leur sens soit livré – ainsi des relations entre Knightley et Harriet d'une part, Jane Fairfax d'autre part, dont Emma contemple l'évolution sans tirer de déduction.

La parole féminine n'est pas une parole dont la forme recouvre parfaitement le sens, elle est au contraire une parole qui expose l'écart subsistant entre ces notions : le sens est rétif à sa formulation ; les deux auteurs mettent l'accent sur cette inadéquation en laissant ce non-dit final, en faisant correspondre leur discours à une ébauche, non à une toile achevée. La femme existe dans une réorientation permanente du discours, non dans l'affirmation d'une seule vérité. C'est l'idée sur laquelle est bâti *Emma*, roman sans but à l'image de la vie de l'héroïne, plongée dans l'inachèvement et l'absence de finalité : la diégèse progresse par involution, les esquisses de récits se voyant systématiquement enrayées ; l'intrigue Elton avorte sur une demande en mariage incongrue et relègue le prétendant, figure masculine centrale du début du roman, à l'arrière-plan ; l'idylle entre Emma et Frank s'arrête avant d'avoir pris corps, Emma constatant qu'elle ne parvient pas à être amoureuse[132] ; le rapprochement entre Frank et Harriet demeure à l'état de fantasme avant d'être réduit à néant par le mariage du jeune homme. À chaque fois, l'histoire est paralysée avant d'advenir, et la voie de substitution qui s'ouvre subit le même sort. C'est le même refus de la clôture qui conduit, certes exceptionnellement, le narrateur austenien, et ce dans une attitude véritablement incompatible avec toute la tradition du *novel of sensibility*, et peut-être plus généralement du roman du XVIIIe siècle, à admettre l'irréductible énigme d'une héroïne, le mystère infranchissable qui la nimbe : qu'éprouve Elizabeth apparemment délaissée par Darcy ? Incapable de le formuler elle-même, l'héroïne demeure inaccessible également à ce narrateur jusque-là omniscient, qui d'un coup se révèle faillible[133].

---

narrator's tone assures the reader that nothing will go permanently wrong in this fictional universe, the novel makes it apparent that only the freedoms of fictionality ensure happy outcomes. » (« Bien que le ton du narrateur, plein de fermeté et de contrôle, assure au lecteur que rien n'ira définitivement mal dans cet univers fictionnel, le roman met en évidence que seules les libertés de la fiction assurent des conclusions heureuses. »).

[132] Pour D. A. Miller (*Narrative and Its Discontents. op. cit.*), le flirt équivaut à une suspension de la relation (« *a suspense in relationships* », p. 20), à une hésitation entre signification et absence de signification, à l'évitement prolongé de la qualification définitive. Selon cet auteur, qui réfléchit sur *MP*, Henry Crawford renonce à Fanny par peur de cette clôture qui ferait déchoir la richesse du sens. Miller pense que cette suspension est la condition nécessaire au début du récit, à la possibilité même de la narration, mais aussi qu'elle doit être vaincue et résolue afin de ne pas sombrer dans le non-sens.

[133] *PP*, p. 260-261 : « *If gratitude and esteem are good foundations of affection, Elizabeth's change of sentiment will be neither improbable nor faulty. But if otherwise, – if the regard springing from such sources is unreasonable or unnatural, in comparison with what is so often described as arising on a first interview with its*

Austen et Louise d'Épinay semblent par conséquent jouer de la pluralité du discours pour suspendre tout verdict final, et par là même s'accordent le droit à la rectification, à l'erreur, à l'incomplétude. *Histoire de Madame de Montbrillant* peut en son entier être vu comme une métaphore de la rature ou de la retouche. Ce roman utilise l'épistolarité où l'échange a pour rôle essentiel de pointer le manquement, l'inachèvement, la faute. Les épistoliers se construisent dans la mise en évidence des imperfections de leurs écritures, se rabrouent les uns les autres à propos d'un ton ou d'un effet de style qui déclenche l'insatisfaction et pointe un manquement ou une déficience, à tout le moins le sentiment d'une incomplétude dans la maîtrise de l'écrit. Ce sont les défaillances qui sont relevées plutôt que les vertus, et le roman sans cesse est obligé de se reprendre, de modifier une orientation mal échafaudée. Nul projet rhétorique n'est discernable dans l'architecture du récit comme cela se produit dans *Histoire de Miss Jenny*, nulle stratégie surplombante par rapport à laquelle la diégèse s'échafaude comme c'est le cas dans *Les liaisons dangereuses*. Au contraire, cette œuvre montre sans cesse des idées avortées, des desseins mis à mal, des intentions déstructurées, des orientations abandonnées. Loin de s'acheminer vers un accomplissement final, le roman progresse par étiolement, évolue en se dépouillant de toutes ses velléités dynamiques : la voie sentimentale qui débute la diégèse est plusieurs fois reconvoquée en une série de tentatives pour animer la diégèse, avant que ne soit sanctionnée la défectuosité et la vétusté qui lui sont inhérentes ; puis vient le tour du roman philosophique, éconduit lui aussi sous la tyrannie des idées du passé et l'inaptitude du moi à forger des abstractions, toutes se révélant inopérantes ou hors de portée d'une conscience non assurée de sa force ni de sa constance ; la voie du roman engagé prônant un féminisme combatif est plusieurs fois envisagée avant d'être repoussée par l'éparpillement de singularités féminines irréductibles à une image ; le roman regorge de desseins forgés par l'héroïne et qui restent à l'état d'intentions ou d'ébauches, de même que de nombreux personnages disparaissent sans qu'il leur ait été assigné un rôle défini ou dans un retournement brutal de leur fonction, ainsi qu'il advient à René ou à la Darcy, dont la cohérence interne demeure extrêmement floue ; nombre d'intrigues encore souffrent de lacunes ou de blancs qui en voilent l'intelligibilité, ou se

---

object, and even before two words have been exchanged – nothing can be said in her defence (…). » Étonnement devant cet aveu d'ignorance si étrange du narrateur austenien ? Toujours est-il que V. Leconte et C. Pressoir ne traduisent pas cette phrase (« Si reconnaissance et estime sont les socles sur lesquels la tendresse peut s'épanouir, le revirement des sentiments d'Elizabeth n'est ni invraisemblable ni anormal. Dans le cas contraire, si la considération qui jaillit de ces sources n'est ni raisonnable, ni naturelle, en regard de ce qui est si souvent décrit comme apparaissant dès la première rencontre avec son objet, et avant même que deux mots aient pu être échangés, rien alors ne peut être retenu pour sa défense. »).

dissolvent sans avoir été parfaitement résolues. La linéarité du récit cache une désorganisation interne. L'écriture n'existe que dans la mise en perspective progressive, non dans le déploiement d'un plan concerté.

Il a été dit que l'écriture austenienne révélait une ardeur explicative, une propension à éclaircir le moindre recoin du réel[134]. En réalité, cette tension vers la mise en lumière intégrale est trompeuse : certes, le style austenien repose sur la recherche d'une équation, de la jonction des causes et des effets, mais par là même, il est conduit à se nuancer perpétuellement. Ce que les constructions complexes de la phrase austenienne mettent en avant, c'est surtout la vanité de rêver à une évidence innée du monde : la syntaxe austenienne est certes parcourue de causales et de consécutives, elle est aussi percluse de concessives, d'hypothèses non vérifiées, de balancements non résolus, d'affirmations atténuées et de modalisations du discours qui réfutent toute accessibilité intégrale au sens. Ce que rejette Austen, c'est un langage de l'approximation ; pour autant, le langage qu'elle prône n'est pas celui de l'illumination ; elle prône une écriture de la rectification, où les pans du réel se corrigent ou se retouchent les uns les autres, dessinant une image complexe de laquelle toute conclusion est proscrite. L'affirmation n'existe qu'accompagnée d'une concession, d'une atténuation, ou encore d'un prolongement suggéré qui en montre l'incomplétude. Le jugement final sur Willoughby, pourtant vestige le plus conforme des libertins des romans immobiles, est emblématique de l'équivoque rémanent à toute assertion : la condamnation qui le frappe (« Oh ! l'insolente cruauté ! Elinor, peut-on l'excuser ? », demande Marianne, à quoi sa sœur répond par l'irrévocable « Non, Marianne, en aucune façon. »[135]) est tempérée par une justification partielle. Le jugement d'Elinor est à ce propos un modèle de cette traque de l'éclaircissement qui ne débouche que sur une accumulation de nuances voire de contradictions : si l'héroïne pardonne en partie au jeune homme, elle pressent que ce geste cache des motifs inavouables et fait fi d'une acception stricte de la morale. La syntaxe ternaire qui dévoile les causes est

---

[134] D. A. Miller, *op. cit.*, p. 51 : « *Common to all the heroines is a mania for explanation, an imperious desire for settled answers, which will stabilize and fix their response to experience.* » (« Sont communs à toutes les héroïnes une recherche maniaque de l'explication et un désir impérieux de réponses claires, qui détermineront et délimiteront leurs réactions à l'expérience. »). On comprend mal cependant l'argumentaire de l'auteur, selon qui d'un côté Austen, de même que ses héroïnes et dans un mouvement imité du dialogue socratique, désire parvenir à la connaissance (« *full and definitive knowledge* », p. 82), mais de l'autre côté se refuse à définir pleinement ses personnages (notamment Mary Crawford), tout en privant les autres protagonistes de toute vision surplombante. D'autant que Miller a commencé son étude en mettant l'accent sur la richesse induite par l'absence de clôture et sur la présence d'une succession de fausses conclusions (« *pseudoclosures* », p. 53).

[135] *R1*, p. 148 ; *SS*, p. 182 : « *'Oh ! barbarously insolent ! – Elinor, can he be justified ?' 'No, Marianne, in no possible way.'* »).

mise en échec par la persistance d'un indicible où se niche sans doute l'essentiel des raisons expliquant l'indulgence dont bénéficie Willoughby :

> She felt that his influence over her mind was heightened by circumstances which ought not in reason to have weight ; by that person of uncommon attraction, that open, affectionate, and lively manner which it was no merit to possess ; and by that still ardent love for Marianne, which it was not even innocent to indulge[136].

Il est même suggéré que ce sont les qualités grâce auxquelles Willoughby obtient son pardon, cet attrait magnétique qu'il dégage, qui portent atteinte à la valeur de cette absolution, la sensualité s'immisçant dans un acte de charité[137]. Mais cette indulgence est elle-même modérée par un nouveau retournement du discours, rappel de l'irrémédiable déchirure qui a souillé le caractère du jeune homme[138], avant que le jugement ne s'effiloche dans un irréel du passé où l'hypothétique prend le pas sur l'assertif[139].

La traque de l'explication exhaustive cache par conséquent un désir de différer indéfiniment la promulgation d'une conclusion. Nuances et rectifications permanentes sont une manière de mettre continûment en résonance les aspects de la réalité. Cette manière de prôner une mouvance de la vérité est essentiellement le fait des femmes du récit : de même que le trio des Dashwood rejette toute sentence irrévocable à propos de Willoughby, de même *Pride and Prejudice* se refuse à toute réprobation univoque de Charlotte grâce à un dialogue entre femmes qui propose plusieurs interprétations de l'étonnant mariage entre une femme intelligente et un nigaud : si Elizabeth considère cette union comme une dégradation de l'intelligence et un dévoiement des sentiments, Jane y voit l'effet de la prudence et du désir de

---

[136] *SS*, p. 321 ; *R1*, p. 256 : « Elle comprenait que cette impression sur son esprit était fondée sur des choses qui, raisonnablement, auraient dû n'avoir aucun poids : la rare attraction qui se dégageait de sa personne, ses manières ouvertes, affectueuses et vivantes qu'il n'avait aucun mérite à posséder, et cet amour encore ardent pour Marianne qui désormais n'était même plus innocent. »

[137] M. Mudrick (*op. cit.*, p. 85) va même jusqu'à envisager la possibilité d'un attrait coupable d'Elinor envers Willoughby : « *Yet as surely as we are intented to condemn Willoughby after this disclosure, we must nevertheless at this very point observe Elinor – and presumably the author – almost in love, and quite amorally in love, with him.* » (« Pourtant, s'il est évident que nous sommes censés condamner Willoughby après cette révélation, il l'est tout autant que nous devons au même moment observer Elinor – ainsi, que, probablement, l'auteur – presque amoureuse – d'un amour immoral – de lui. »).

[138] *R1*, p. 267 (il s'agit cette fois-ci du jugement de Mrs. Dashwood) : « elle le plaignit, elle souhaita qu'il fût heureux. Mais elle ne retrouva pas pour lui ses sentiments d'autrefois. Rien ne pouvait lui redonner son auréole de foi inviolée, de conduite irréprochable envers Marianne. » (*SS*, p. 336 : « *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.* »).

[139] *R1*, p. 267 : « Si Mrs. Dashwood avait, comme sa fille, entendu l'histoire de la propre bouche de Willoughby, si elle avait subi l'influence de sa présence et de son attitude, sa compassion eût été probablement plus vive. » (*SS*, p. 336 : « *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 manner, it is probable that her compassion would have been greater.* »).

respectabilité[140] ; la misanthropie naissante de l'une est compensée par la confiance en l'humanité de l'autre ; il est finalement impossible de déterminer si l'attitude de Charlotte résulte d'un abandon de tout principe moral ou au contraire d'une observance de la loi sociale. Austen suggère sans doute que la subordination au code édicté par les préceptes mondains dissimule une violation de la morale entendue comme accord avec les principes d'une conscience intérieure qui doit être maintenue en vigilance et dont l'application ne se plie pas au jugement de la collectivité. Mais cette thèse n'est jamais explicitement formulée – d'autant qu'à d'autres moments, l'approbation de la société est au contraire vue comme une nécessité, malgré sa congruence flottante avec cette réflexion intérieure aux aguets. La désignation d'un sens irrémédiable est indéfiniment repoussée par un dialogue contradictoire où chaque voix apparaît, non pas comme une annulation – bien au contraire, les deux discours semblent également recevables – mais comme une atténuation ou une révision de l'autre. Il en va de même dans *Emma* au moment du mariage d'Elton, où le narrateur fournit l'exemple d'une merveilleuse réverbération, changeant radicalement le sens de son discours en un seul mouvement : présentant tout d'abord un jeune homme victorieux, entouré d'un champ lexical de la bataille et du triomphe voire du butin, il suggère une conquête traditionnelle de l'épouse par le prétendant, avant de truffer son énoncé de détails de plus en plus explicites, qui tendent à renverser la figure de l'assaillant et à y placer la tête de la femme elle-même, nullement « difficile à impressionner » (« *so easily impressed* »), « si bien disposée envers Mr. Elton » (« *so sweetly disposed* »), « tellement empressée à le séduire » (« *so very ready to have him* »)[141], bref, origine tout aussi crédible de l'attaque amoureuse. En un tournemain, le sens initial a été contesté et annulé par son exact inverse ; la conclusion ne consiste pas dans le triomphe de l'un sur l'autre, mais dans une indécision d'autant plus jouissive qu'elle porte sur les deux acteurs du récit le même soupçon d'avidité financière et sensuelle, qu'elle n'épargne en somme aucune des parties. Ce brassage sémantique s'opère dans sa concentration la plus extrême au sein d'une seule et même phrase, et paradoxalement c'est en usant pleinement des

---

[140] *R1*, p. 384 : à Jane plaidant « Considérez seulement l'honorabilité de Mr. Collins et l'esprit sensé et prudent de Charlotte. Souvenez-vous qu'elle appartient à une nombreuse famille, que ce mariage, sous le rapport de la fortune, est très avantageux » (*PP*, p. 128 : « *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* »), Elizabeth rétorque « Vous ne modifierez pas, pour excuser un unique individu, le sens des mots principe et intégrité, et vous ne pourrez nous persuader, ni moi ni vous-même, que l'égoïsme et la prudence sont équivalents, ni que l'inconscience du danger est une garantie de bonheur. » (non traduit par Leconte et Pressoir ; *PP*, p. 128-129 : « *You shall not, for the sake of one individual, change the meaning of principle and integrity, nor endeavour to persuade yourself or me, that selfishness is prudence, and insensibility of danger, security for happiness.* »).

[141] *R1*, p. 705 ; *E*, p. 185.

ressources de la syntaxe johnsonienne qu'Austen y parvient : la division binaire ou ternaire permet l'évocation de plusieurs sens antagonistes au sein d'une même construction[142].

5. L'écriture de l'émergence

Comment dire sans proclamer : l'éclosion contre l'assertion

La polyphonie de nos romans induit donc la disparition de ce narrateur omnipotent détenteur de la clef du récit, et à sa suite la disparition d'un langage figé dans la promulgation d'un sens exclusif à tout autre. Qu'est-ce que cela signifie replacé à l'échelle de la conception littéraire de nos auteurs ? On assiste en réalité à la disparition du récit en tant que tel : celui-ci ne progresse que par l'intermédiaire de discours qui s'entrechoquent, le narrateur étant lui-même happé par cette extension généralisée du dialogue, qui n'est plus l'apanage des seuls protagonistes et s'érige en charpente de l'œuvre. Dès lors, ce qui est désigné, c'est la vanité d'une parole dégagée de son énonciation : Austen et Madame d'Épinay se penchent sur les conditions d'apparition de la parole, sur son émergence, le moment où le discours se forme et où l'esprit s'interroge sur la figuration qu'il entrevoit (on a déjà dit que ce problème de figurabilité était au cœur de la problématique de ces écrivaines). Ce n'est pas la brutalité du fait qui intéresse les deux femmes, c'est leur verbalisation et la distance que celle-ci instaure avec une prise en compte impersonnelle du monde, affranchie de toute référence à une incarnation postérieure. Austen et Madame d'Épinay ne cessent de représenter ce moment où la projection d'une conscience s'impose au détriment d'une récitation oublieuse de la voix qui l'émet – ce qui s'apparente à une imposture : Austen ne cesse de moquer ces voix qui se prétendent porteuses d'une vérité universelle comme celles de Darcy ou de Lady Catherine ; que fait Elizabeth quand elle démontre à Lady Catherine le ridicule de ses attaques, sinon lui désigner son prêche comme l'expression d'un orgueil de classe et clamer que cette morale qui se veut universelle est tout entière contaminée par la subjectivité de la locutrice ?

Mettre en évidence le processus de formation d'un discours et son caractère erratique, c'est prendre le risque de ne pas produire un énoncé valable, donc de différer éternellement la proclamation du sens. C'est ce qui se produit constamment dans le roman de Madame d'Épinay, et sporadiquement dans ceux d'Austen, lorsque les personnages échouent à se mettre en forme dans leur parole. C'est en tout cas toujours ce caractère récalcitrant de

[142] Pour des exemples développés, cf. N. Page, *op. cit.*, p. 108-111. L'auteur limite cependant son explication au désir de nuance et d'exactitude d'Austen, alors que ses illustrations vont aussi bien dans le sens d'une fuite des certitudes et d'une persistance du doute.

l'expression qui est souligné. Aussi assiste-t-on souvent à des ratés, correspondant à des scènes qui s'arrêtent en lisière de la question centrale dont elles manquent le cœur. C'est ce qui explique cette écriture de la langueur si importante chez Madame d'Épinay, effet d'une impuissance à atteindre les soubassements d'une situation ou d'une inaptitude à traduire ceux-ci dans un langage satisfaisant[143]. Émilie ne parvient jamais à qualifier le mal-être qui l'accompagne, celui-ci se dérobant toujours à la formulation ; aussi progresse-t-elle d'une désignation à l'autre, avouant à d'autres moments son incompétence en optant pour l'appellation « mon mal »[144], commode pour masquer l'impossibilité à nommer. L'expression hésite entre « tout dire à la fois » et condenser l'âme en « un mot »[145], preuve d'une incohérence totale et d'un échec de l'écriture. Celui-ci éclate dans l'entrevue avec l'abbé Martin, pendant laquelle l'héroïne rejette l'intégralité de son état sur des contingences, notamment la corruption de la société et les déboires conjugaux, prétextes contournant le cœur du sujet puisque Émilie avoue que ce ne sont pas « la véritable cause de mes chagrins »[146]. La tâche de l'abbé, qui communique son mouvement à la scène, est alors de faire parvenir son interlocutrice à la désignation réelle de son état : l'entrevue prend la forme d'une mise en doute systématique des énoncés d'Émilie. Finalement, celle-ci est poussée à une déclaration tranchante : « Je lui peignis la solitude où se trouvait mon âme, le désespoir qui s'emparait de temps en temps de moi, et enfin l'ennui insupportable que me causait mon existence. »[147], rapporte-t-elle, croyant avoir réussi à nommer l'indicible. Or, une fois de plus, l'abbé lui démontre qu'elle ne fait là qu'énoncer des « motifs frivoles », reflets de « mouvemens violens et contradictoires » dus à une excessive « sensibilité » ; en somme, il la place face à son incapacité à formuler exactement son intériorité, lui montre sa tendance naturelle à plaquer des noms sans rapport avec une quelconque réalité, qui accouchent de contresens sur soi-même : la proclamation par Émilie de son dégoût du monde cache en réalité un irrépressible « besoin d'aimer encore ». La sanction tombe en définitive, « Je vois plus de dépit que de remords dans vos expressions. »[148] Au lieu de transmettre la vérité de son moi, l'héroïne n'a fait que s'enferrer dans des formules vides de sens. Ce mouvement de

---

[143] Cette écriture qui élude le moment crucial est évidemment en lien avec le style anti-acméique évitant le paroxysme et procédant par retombées et courbes descendantes, que l'on a remarqué chez l'un et l'autre auteurs (Partie I, Chapitre II).
[144] *Montbrillant*, p. 791.
[145] *Ibid.*, p. 798.
[146] *Ibid.*, p. 824.
[147] *Ibid.*, p. 825.
[148] *Ibid.*, p. 825-826 pour toutes ces citations. Les conclusions de l'abbé se vérifient aussitôt : « M. Martin n'avait que trop raison. J'étais mal disposée à la dévotion. Ah ! mon tuteur, que je suis faible !… Et peut-être dupe ? J'adore Formeuse. », écrit Émilie dans le passage suivant.

rebuffade est très fréquent chez Madame d'Épinay : loin de pointer l'hypocrisie d'un langage de mauvaise foi, chargé de cacher une vérité honteuse, il correspond au constat sans cesse renouvelé d'une impossibilité à dire. La vérité se dilue au seuil de sa promulgation. Et ces rebuffades incessantes aboutissent à un report perpétuel de la mise au jour de la vérité.

Ce n'est d'ailleurs plus la vérité qui préoccupe nos deux auteures, dès lors qu'elles bâtissent leurs histoires sur un entrelacs de discours et non sur le déploiement d'un récit qui s'éclaire progressivement lui-même. Le fait de représenter différents types de rapports au discours sur un pied d'égalité proscrit la communication d'une norme. Ce qui importe n'est plus l'énoncé lui-même, mais les conditions de son émergence. Il ne s'agit pas de dire que les deux femmes de lettres peignent un monde absurde, dépourvu de signification, mais de voir que cette dernière n'est pas l'horizon autour duquel s'articule la diégèse : seule la première partie de *Sense and Sensibility* s'attache à la révélation du caractère trompeur de Willoughby ; la seconde au contraire se concentre sur l'inaptitude de Marianne à nommer sa situation et à son enfermement dans des expressions galvaudées ; ce n'est que lorsqu'elle aura réussi à définir sa situation et à qualifier de manière définitive sa disposition intérieure que son histoire pourra s'achever. Tout le roman repose donc sur l'éclosion retardée d'une parole. Il en va de même pour Elinor, enchaînée tout au long de l'œuvre par les exigences des convenances qui l'empêchent de parler, et qui ne se libère que lorsqu'elle avoue à sa sœur les tourments qu'elle a endurés et la profondeur de sa souffrance. Significativement, le récit se précipite vers sa conclusion dès lors que les deux sœurs se remettent à dialoguer, sortant d'un monologue intérieur qui diffère la dénomination. La vérité est accessoire à partir du moment où la diégèse fait du jaillissement de la parole son enjeu principal. Si les héroïnes se font si souvent rabrouer – ou se rabrouent elles-mêmes –, ce n'est pas pour atteinte au décorum ni pour leur hypocrisie, mais parce qu'elles ne savent pas traduire le sel de leurs pensées.

Ce que découvrent les auteures, ce n'est pas la nécessaire dialogisation des discours dans le contexte romanesque ; celle-ci est au principe de l'objet roman[149]. Leur entreprise se situe ailleurs, dans l'observation de l'éclosion même du discours, qui donne lieu à une écriture reposant sur la peinture de ce que l'on peut appeler les *consciences discursives*, dans leur diversité fondatrice. Leur but n'est pas de reprendre périodiquement le contrôle du discours, le

---

[149] Nous empruntons le terme de « dialogisation » à Mikhaïl Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 122-182). L'auteur cependant s'intéresse exclusivement aux discours formés s'affrontant, et fait de chacun d'entre eux le porteur d'une idéologie, tandis que nous nous penchons sur les diverses formes de prise de parole, les diverses manières de faire naître un discours, de légitimer le surgissement de l'expression. De plus, Bakhtine parle essentiellement de langages distingués socio-linguistiquement, tandis que cet aspect est très secondaire chez nos écrivaines.

narrateur hétérodiégétique n'étant qu'une conscience discursive parmi d'autres, et non le symbole d'une maîtrise idéale de la matière diégétique. Il n'y a pas de système de langage unique ; la polyphonie ne tend pas vers la découverte d'une unité verbale en laquelle se résoudrait le désordre des discours entremêlés. Le roman de l'immuable, lui, concevait la pluralité des voix comme une succession de déviations par rapport à une centralisation idéale vers laquelle s'acheminait le récit. Nul semblable apogée chez nos femmes de lettres, pour qui la dialogisation consiste au contraire dans le refus d'une conscience linguistique normative. Il n'existe pas d'écriture idéale, comme le montre sans doute, métaphoriquement, l'évocation de cet ouvrage composé par Émilie, peut-être la condensation de ses expériences et l'aboutissement tant redouté et tant désiré de cette parole perpétuellement fuyante, dont les épistoliers mentionnent l'existence mais dont la teneur se dérobe aux yeux du lecteur. Cette hypothèse d'une réussite finale de l'expression demeure à l'état de suggestion, comme un horizon utopique ineffable. Mais ce non-dit n'est pas le signe d'une défaite intégrale de l'écriture ; il montre simplement que cette dernière ne consiste pas dans le triomphe d'une assertion sûre de son fait, mais qu'en son principe, elle est gouvernée par la correction des discours les uns par les autres, donc par la vanité d'une formulation unique.

Comment parvenir à la figuration : l'exploration discrète de nouveaux territoires

Pour autant, cette attention portée à l'éclosion de la parole ne signifie pas que le roman est benoîtement soumis à l'anarchie de discours empiétant les uns sur les autres dans le plus pur arbitraire. Au contraire, ce qui est montré, c'est que la parole n'existe que pensée, dans une réflexion filée sur elle-même, non dans la gratuité de son expansion. En ce sens, Austen et Madame d'Épinay se situent à l'opposé des vues professées par Diderot dans *Jacques le fataliste et son maître*, roman du désordre discursif où les voix s'enchaînent et s'enchevêtrent sans solution de continuité, brossant un tableau du monde dominé par le hasard et l'imprévu, dans lequel la parole n'obéit à aucune stratégie d'ensemble mais survient sur un fond de liberté absolue. Au contraire, nos femmes de lettres soumettent le discours à une réflexion sur lui-même, à une surveillance de tous les instants, qui lui impose une contrainte systématique et lui dénie toute gratuité. L'entreprise de correction permanente oblige à réfléchir sans relâche sur la manière de parvenir à une figuration, elle proscrit toute liberté sans substance qui livrerait le discours à un lassant libre arbitre, ou, comme chez Diderot, proposerait au récit de multiples directions pouvant aller jusqu'à la contradiction. Le roman n'est pas le lieu où l'esprit se plaît à ouvrir des portes aux destinations inconnues ou fantaisistes, il est tout au plus le lieu d'une expérimentation, où l'auteur s'interroge sur l'opportunité, la légitimité, et la

faisabilité d'une figuration. Les écrivaines sont prises dans un questionnement sur le caractère dicible ou indicible d'une scène ou d'une idée.

Le thème de l'amour naissant et inachevé est ainsi longuement travaillé par Austen, depuis *Pride and Prejudice* jusqu'à *Persuasion*. Thème étranger à la tradition du roman sentimental qui cantonne l'héroïne à un attachement unique, il est au contraire cher à notre auteure, qui à chaque fois apporte une réponse différente à la question de la représentation de cette naissance interrompue. Comment figurer ce que la tradition n'a encore jamais représenté ? cette idée est-elle seulement figurable ou dicible ? Si le penchant amoureux est suggéré dans *Pride and Prejudice* dans la relation entre l'héroïne et Wickham, la notion même d'amour n'y apparaît jamais, le narrateur utilisant des expressions qui renvoient à un engouement soudain proche de l'entichement, bref qui préservent la pureté intérieure d'Elizabeth (« Elizabeth partit l'esprit rempli de Mr. Wickham. »[150], écrit simplement Austen). En même temps, cette attirance qui ne dit pas son nom est revêtue d'une sensualité évidente ; celle-ci vient contrarier ce respect de la morale et en dévoiler la fragilité. De plus, Elizabeth apparaît en état de séduction active, à rebours de toute la tradition sentimentale qui cantonne la femme dans un rôle uniquement réactif : « (…) mettant à sa toilette un soin tout particulier, elle s'était préparée joyeusement à achever sa conquête, persuadée que c'était l'affaire d'une soirée. »[151], écrit l'auteure. L'empressement vestimentaire, signe typiquement austenien renvoyant à la frivolité et au libertinage, est ici exceptionnellement appliqué à une héroïne et la fait chuter dans l'appétit de la chair ; elle se fait prédatrice. Austen oscille entre un recul devant l'éventualité de la promulgation d'un amour en train de s'épanouir, et une volonté de souligner la jouissance voluptueuse qui imprègne cette relation ambiguë. Comme si elle regrettait cette ambivalence, l'auteure fait dire à son héroïne peu après :

> Pour l'instant, je ne suis pas amoureuse de Mr. Wickham. Non, très sincèrement, je ne le suis pas, mais c'est, sans comparaison, l'homme le plus agréable que j'aie jamais rencontré, et, s'il s'attachait à moi… Non, décidément, il vaut mieux que cela n'arrive pas ; je vois quel en serait le danger[152].

En réalité, nul remords dans cette tirade : Austen y met en évidence cette lisière où se situe son personnage, ce frôlement du sentiment qui l'habite et auquel elle risque de succomber.

---

[150] *R1*, p. 350 ; *PP*, p. 80 : « *Elizabeth went away with her head full of him.* »
[151] *R1*, p. 353 ; *PP*, p. 84 : « *She had dressed with more than usual care, and prepared in the highest spirits for the conquest of all that remained unsubdued of his heart, trusting that it was no more than might be won in the course of the evening.* »
[152] *R1*, p. 390 ; *PP*, p. 137 : « *At present I am not in love with Mr Wickham ; no, I certainly am not. But he is, beyond all comparison, the most agreeable man I ever saw – and if he becomes really attached to me – I believe it will be better that he should not. I see the imprudence of it.* »

L'héroïne est au bord d'une émotion qui reste à l'état d'ébauche. Ce faisant, l'écrivaine explore une situation jamais touchée par le roman de l'immuable en s'interrogeant sur sa figurabilité. Si l'avènement de l'amour n'est jamais montré, l'écriture met l'accent sur son imminence. L'éventualité échoue à devenir réalité. Se reflète dans cette séparation ténue la tension qui habite les frontières où la contiguïté de la morale et du péché est palpable[153]. Dans *Emma*, l'amour est en revanche explicitement mentionné, et tout d'abord semble effectivement advenu. Par la suite, il se révèle n'être qu'un fantasme de l'héroïne, une création de son esprit ou une matérialisation de sa frustration, et est relégué au rang d'illusion[154]. Mais la représentation du penchant coupable prend ici une tournure différente, puisque Austen se confronte à sa formulation et explore longuement ses ramifications (une large partie du roman est consacrée au flirt conscient d'Emma et de Frank, dans lequel là encore l'héroïne tient un rôle prépondérant).

Dans *Mansfield Park*, le mépris de Fanny pour Crawford laisse plusieurs fois la place à l'évocation d'un retournement possible ; si le narrateur précise que celui-ci ne se produit pas, il le montre comme résolument envisageable au vu des sentiments et attitudes des deux parties ; c'est ainsi que la lecture d'une pièce par le jeune homme provoque un plaisir subit de l'héroïne, donnant lieu à un échange de regards typique de l'amour naissant :

> Edmund (…) was amused and gratified by seeing (…) how the eyes which had appeared so studiously to avoid him throughout the day, were turned and fixed on Crawford, fixed on him for minutes, fixed on him in short till the attraction drew Crawford's upon her, and the book was closed, and the charm was broken[155].

La seule utilisation du terme « *charm* » suffirait à prouver l'effet magique de la séquence et à faire entrevoir un basculement en germe dans la conscience de l'héroïne ; la délicatesse du lien oculaire, image presque lexicalisée, métaphorise la réciprocité du sentiment. D'un côté, le

---

[153] On ne peut donc être en accord avec l'opinion de A. H. Right (*op. cit.*), selon qui le rapprochement d'Elizabeth et de Wickham n'est dû qu'à la croyance de l'héroïne en la similitude de leurs opinions sur Darcy : « *She credits Wickham's testimony because it is congenial to her – she misapprehends him because she wants to avoid entanglement with Darcy, while in fact there is nothing to fear from her relationship to Wickham : she is essentially indifferent to him.* », écrit-il (p. 123 : « Elle a foi dans le témoignage de Wickham parce qu'il recoupe ses idées ; elle se trompe sur le jeune homme parce qu'elle veut éviter de s'engager avec Darcy, alors qu'en réalité il n'y a rien à craindre de sa relation avec Wickham ; il lui est avant tout indifférent. »).

[154] Cf. *E*, p. 268 (*R1*, p. 772-773) pour le tableau de l'oscillation d'Emma devant la pensée de Frank. Austen y représente de façon presque mathématique les balancements et conclusions incertaines de l'héroïne.

[155] *MP*, p. 347 ; *R2*, p. 500 : « Edmund (…) vit ensuite son regard se tourner vers Crawford, alors qu'elle avait paru si soigneusement éviter de le regarder pendant toute la journée, et se poser sur lui, l'espace d'un instant, bref, jusqu'à ce que le regard de Crawford, comme attiré par le sien, se fût posé sur elle ; alors le livre fut posé, et le charme rompu. »

narrateur ne cesse de mettre l'accent sur le dégoût qu'éprouve Fanny pour un jeune libertin, de l'autre, elle fait voir les failles de cette aversion et la ténuité qui la sépare d'un sentiment inverse[156]. Cette impression est confirmée lors de la rencontre des deux personnages à Portsmouth, où Fanny a honte de sa famille devant son compagnon, rappelant en cela les sentiments d'Elizabeth face à Darcy[157] – la honte chez Austen est toujours le prélude à un sentiment amoureux, ou un effet de celui-ci : Anne rougit de sa famille devant Wentworth, Knightley force Emma à avoir honte d'elle-même, Catherine est pleine de confusion en s'apercevant de son ignorance étalée aux yeux de Henry, puis de la modestie de sa demeure familiale. Austen ne montre pas Crawford comme un banal libertin, il est dans ce que l'on pourrait qualifier un *in-between*, à mi-chemin entre *villain* et héros potentiel. Se rendant compte de l'attirance qu'il a pour elle, Fanny ne craint d'ailleurs pas qu'il cherche à la tromper, mais bien qu'il soit sérieux, comme si c'était la possibilité du sentiment, et non de la pure séduction sensuelle, qui provoquait son inquiétude. Le volontarisme dont fait preuve l'héroïne dans la taxinomie simpliste où elle enferme Crawford reflète la peur face à un amour que le roman traditionnel ne permet pas, mais dont Austen désigne la proximité :

> Tout pouvait être possible, tout sauf une affection et un attachement sincères, ou encore l'assentiment sincère donné à cet attachement. Telle était la conclusion à laquelle elle avait abouti, lorsque Sir Thomas et monsieur Crawford les rejoignirent. Restait pour elle à garder cette certitude de façon aussi absolue, une fois qu'elle se trouverait en présence de monsieur Crawford dans la même pièce ; car il lui parut une ou deux fois que le regard qu'il attachait sur elle avait une signification toute particulière ; du moins eût-elle dit, s'il s'était agi d'un autre, qu'il y avait dans ce regard quelque chose de franchement sincère et d'explicite[158].

Dans *Persuasion* enfin, l'amour redevient pure éventualité et ne franchit jamais le stade de l'hypothèse ; Anne face à Mr. Elliot envisage un schéma diégétique qui la séparerait du héros, mais sans que le penchant pour le *villain* ne prenne jamais corps[159]. Pourtant, dans ces deux derniers romans, le thème exploré par Austen prend une nouvelle épaisseur, en ce

---

[156] J. Fergus (*op. cit.*, p. 128) compare Mary, Edmund, Fanny et Henry, en écrivant que chacun d'eux éprouve envers un autre plus de sentiments qu'il ne le voudrait. La différence entre Fanny et les autres nous semble pourtant fondamentale : si Mary et Henry se laissent tranquillement entraîner par leur affection, si Edmund la justifie plus ou moins heureusement, Fanny est entraînée à son corps défendant, malgré elle.

[157] *MP*, p. 417-420 ; *R2*, p. 561-563.

[158] *R2*, p. 474 ; *MP*, p. 313-314 : « *Every thing might be possible rather than serious attachment or serious approbation of it toward her. She had quite convinced herself of this before Sir Thomas and Mr. Crawford joined them. The difficulty was in maintaining the conviction quite so absolutely after Mr. Crawford was in the room ; for once or twice a look seemed forced on her which she did not know how to class among the common meaning ; in any other man at least, she would have said that it meant something very earnest, very pointed.* »

[159] *P*, p. 157-159 ; *R2*, p. 748-750 : la confusion d'Anne tient à la possibilité, en épousant Mr. Elliot, de devenir maîtresse de Kellynch, mais son cœur se prononce contre un tel mariage.

que la possibilité d'un amour second est lié à la mort éventuelle du premier : ce qui est représenté n'est pas la naissance d'un penchant réciproque définissant le couple héroïque, mais l'hypothèse d'une dissolution de celui-ci et de son remplacement par un attachement de substitution. Toute la première partie de *Persuasion* décrit le déclin d'un sentiment encore vivace et l'esquisse d'une stase, d'une atonie affective où l'amour disparaît. Une redéfinition du couple héroïque est envisagée, à rebours de toutes les règles du roman de l'immuable ; *Mansfield Park* est même bâti sur cette commutation, le roman s'attardant sur deux couples symétriques, Edmund-Mary et Henry-Fanny, au détriment du couple héroïque fondateur dont le manque de synchronisme est souligné à l'envi. En quatre peintures différentes, Austen a dépeint les interrogations soulevées par une écriture confrontée à la représentation de thèmes non adoubés par la tradition ; de ce fait, ceux-ci nécessitent une étude qui dévoile explicitement ses hésitations, ses avancées et ses reculs. La question posée par Austen est toujours la même : est-il envisageable d'écrire sur un amour vil, du moins décalé par rapport aux normes établies par la morale ou par les règles du roman sentimental ?[160] Les tergiversations de l'écriture miment la difficulté à désigner un tel acte ; l'écriture corrige sans cesse sa manière de le désigner.

On retrouve maintes fois ce problème d'une figuration d'un type nouveau, qui demeure à la lisière de l'émission, par exemple à propos du personnage si complexe de Mary Crawford, qui se situe à mi-chemin entre la reconduction des valeurs mondaines d'une société qui réduit la femme à la frivolité d'un discours inconscient de son artifice, et l'expression d'une opinion féminine dégagée de la gangue de retenue, de rigidité et de soumission qui joue pleinement chez Fanny. *Mansfield Park* décrit cette personnalité prête à s'arracher aux commandements sociaux qui structurent l'inconscient féminin, mais qui ne parvient pas à rendre cette émancipation effective et se laisse rejoindre par les stéréotypes[161]. C'est une écriture de l'effleurement, ou de l'affleurement, qui se dessine ici, nos auteurs semblant

---

[160] L'amour inachevé soulève évidemment la question du second attachement, proscrit de la tradition sentimentaliste, et qu'Austen introduit au sein de ses romans, le réalisant dans *Sense and Sensibility* et l'évoquant dans tous ses autres romans.

[161] C'est peu ou prou la même idée que défend B. Hardy (*op. cit.*, p. 159), pour qui Mary « lutte pour ne pas être assimilée par son environnement, mais cette assimilation, si implantée dans la durée, rend toute échappatoire inenvisageable. » (« *She struggles against the assimilation by her environment, but it has been going on for too long, and she cannot escape.* »). K. L. Moler (*op. cit.*, p. 139-141) est plus ambigu sur le personnage, estimant qu'il est au bord de la connaissance de lui-même mais échoue à y parvenir, tout en écrivant que Mary n'est après tout que sophistication et cynisme, pur produit de la mondanité londonienne. A. Fleishman (*op. cit.*, p. 49) soutient à peu près la même idée : « Le sentiment peut, comme dans tous les romans de Jane Austen, de *SS* à *P*, aussi bien détruire que racheter, et les Crawford sont presque rachetés par leur amour pour Fanny et Edmund » (« *Feeling can, as in all Jane Austen's novels from* Sense and Sensibility *to* Persuasion, *both ruin and redeem, and the Crawfords are almost redeemed by their love for Fanny and Edmund.* »

souvent au seuil de l'expression d'une idée ou d'un sujet, avant de se rétracter en laissant une empreinte non explorée. La même évanescence touche Jane Fairfax, personnage de ce que W. J. Harvey, cité par A. M. Duckworth[162], nomme « *shadow-novel-within-the-novel* », histoire qui aurait pu être mais n'a pas été, éternel arrière-plan existant dans une tension vers l'avant-scène[163], ou la réflexion sur la femme-auteur chez Madame d'Épinay, qui mentionne l'œuvre d'Émilie sans en donner le contenu, se limitant à une courte réaction de Volx où se lit toute l'ambiguïté de la position de l'écrivaine en ce siècle des Lumières, élément aberrant voire dangereux mais aussi irrémédiablement fascinant par son anormalité même.

Si l'on n'avait risqué la digression, on aurait aimé approfondir le lien entre cette écriture de la bordure qui explore la possibilité d'éclosion d'une idée ou d'une réalité sans la réaliser effectivement, et le fait que le monde représenté par Austen et Madame d'Épinay n'est pas fixe, qu'il se concentre sur des perméabilités et des basculements en formation plutôt que sur des positions arc-boutées sur leur socle. Louise d'Épinay dépeint le lent déclin de la noblesse oisive et l'émergence progressive d'une bourgeoisie non encore unifiée autour d'éléments fédérateurs puissants. Austen dépeint elle un monde parcouru par des passerelles et par des individus difficilement assimilables à une classe précise : c'est ce que remarque D. W. Harding à propos d'*Emma*, entre les nouveaux riches de Maple Grove, les ascensions de Mr. Perry, des Cole, de Robert Martin, et la décision de Mr. Weston de quitter l'exploitation de la terre pour le commerce[164]. On retrouve partout ces notions de germination, de basculement, de lisière, que l'on pourrait explorer au-delà de la seule question de l'écriture et du discours.

Comment dépasser l'indicible : le risque de la rature

Plus largement, le vide a été vu comme une préoccupation majeure des deux écrivaines, à tel point que leurs œuvres donnent souvent l'impression de proposer un panorama de la vacuité humaine. Ce qui n'a pas été interrogé est l'origine de cette représentation : le roman de l'immuable n'aborde pas cette question, l'ennui n'y renvoyant

---

[162] A. M. Duckworth, *op. cit.*, p. 168.

[163] Margaret Kennedy (*Jane Austen*, Londres, Arthur Barker LTD, 1950, p. 83) traduit ainsi cette complexité de Jane Fairfax : « Nous en savons à la fois trop et pas assez sur elle, elle attire notre regard trop souvent, et nous attendons sans cesse qu'elle s'avance et dise quelque chose. Elle n'est pas plus un personnage principal qu'un personnage secondaire. » (« *We know at once too much and too little of her, she catches our eye too often, and we are always expecting her to come forward and say something. She is neither a major nor a minor character.* »). Son statut est en tous points indécidable.

[164] D. W. Harding, *op. cit.*, p. 68 : « « *The Martins, the Coles, Mr Perry, are all moving up the social scale, and Mr Knightley will welcome them at whatever point they may have reached* (…). » (« Les Martin, les Cole, Mr Perry, tous gravissent l'échelle sociale, et Mr Knightley les accueillera, à quelque endroit qu'ils se soient arrêtés (…). »).

pas à un néant ontologique subitement perçu, mais à un désœuvrement mondain typique de la femme frivole pour laquelle l'amusement est un besoin vital (parangon de cette attitude, Mrs. Arlbery dans *Camilla* est comiquement effrayée par l'absence de divertissement ou par le moindre soupçon de sérieux apporté à une conversation). Austen et Madame d'Épinay ont l'intuition d'une autre conception de l'ennui, où se dénude le néant qui ronge l'existence. Mais les pinceaux destinés à le dépeindre ne leur sont pas fournis. Dès lors se développe un questionnement autour de la représentation de ce vide, les écrivaines se demandant s'il est possible d'en façonner une figuration. Ce faisant, elles mettent en cause la notion même de récit et disent que le développement d'une histoire dépend tout d'abord des discours tenus sur elle ; c'est le principe du roman épistolaire à voix multiples, qui déplace l'attention du récit vers les instruments du récit, donc vers la manière dont le récit est mis au monde[165]. Le manque d'événements signifie la disparition du fait brut qui s'éclaire lui-même ; la diégèse est réduite à la formulation d'une atonie permanente. Aussi l'écriture devient-elle le lieu d'une réflexion sur elle-même, où les narrateurs s'interrogent sur leur capacité à raconter un néant et à le mettre en perspective.

Les voies de figuration sont diverses. Le vide peut être suggéré par le narrateur omniscient lui-même, déployant la chronologie comme un pensum où ne prend pied aucun sujet digne d'être narré : c'est le cas de *Northanger Abbey* où le récit est identifié à un calendrier linéaire dépourvu d'événements. Ce vide devient en même temps un enjeu central du roman, constitué d'une suite de prises en compte d'un vide généralisé à travers lesquels l'héroïne est amenée à découvrir l'insignifiance de la vie à Bath qu'elle a tout d'abord niée, et à perdre l'illusion gothique d'un univers étrange pour se résoudre à contempler un monde dépourvu de toute acuité. Ce qui ouvre à un autre mode de représentation du néant, qui prend la forme de la désillusion, et dont l'héroïne est le siège : les chimères fantasmagoriques disparaissent devant la banalité quotidienne, la visite à Woodston, lieu par excellence de la normalité domestique, mettant fin aux constructions imaginaires suscitées par la découverte de Northanger Abbey. Le changement du discours de Catherine, qui quitte l'emphase littéraire pour rejoindre la régularité prosaïque, reflète cette mise au jour progressive de ce nouveau type. Deux conceptions du vide sont donc proposées par le roman, l'une qui l'apparente à l'insignifiance d'existences féminines étriquées, et où l'on peut reconnaître une prise de parti sociologique critiquant la minorité prolongée dans laquelle les femmes sont maintenues, à cause de laquelle elles ne rencontrent que fadeur et monotonie, l'autre au déroulement

[165] Jean Rousset (*Forme et signification, op. cit.*, p. 74) écrit que dans le roman épistolaire, le narrateur est compositeur et n'est plus « assujetti aux faits qu'il raconte ».

paisible d'une quotidienneté sans remous. On peut en ajouter une troisième, héritière du *novel of sensibility*, où le vide renvoie simplement à une réflexion absente, et dont la frivole Isabella, descendante de Mrs. Arlbery, est le porte-parole. Trois visions du néant s'entrecroisent, chacune véhiculée par un mode de narration ou par un narrateur spécifique. C'est encore une fois le dialogue des discours qui fait ressortir l'importance du problème de la figuration. Cette mobilité du vide se retrouve dans *Mansfield Park*, où les consciences discursives de Mary et de Fanny reproduisent l'opposition entre ennui mondain et vide féminin ontologique dû à une instrumentalisation permanente, mais aussi dans *Pride and Prejudice* ou *Emma* : dans ces deux romans, les héroïnes sont certes confrontées à la peur du néant, leur incapacité à agir sur le monde trouvant un exutoire dans la frénésie qu'elles mettent à l'analyser, à le décortiquer, s'oubliant dans cet acharnement et oubliant finalement la réalité elle-même, puisqu'elles en arrivent à pervertir la vérité en lui substituant des chimères ; la déformation du monde dans un discours qui verse dans le fantasme fait ressortir l'absence de densité d'une réalité décevante. On retrouve en mineur dans *Pride and Prejudice*, mais aussi dans *Sense and Sensibility* et *Persuasion*, cette identification du vide à une dissolution de la narration, le narrateur hétérodiégétique étant à un certain moment confronté à l'absence de tout fait susceptible de devenir histoire, au risque de disparition de ce que l'anglais nomme *narratibility*. Les romans austeniens sont donc des écheveaux où s'entrelacent différentes formalisations du vide, dans une traque du mode discursif apte à traduire cette vacuité jusque-là non exprimée. De même, Madame d'Épinay cherche à rendre compte du vide par une dégénérescence progressive de l'événement, réduit peu à peu à une toile de fond dédramatisée, et met au centre de sa narration les réactions au néant d'une existence sans relief, montrant tour à tour l'échec à qualifier ce vide qui absorbe la conscience, et à d'autres moments la capacité à le désigner et à adopter un point de vue sur lui. Tout l'intérêt de semblables instants est de montrer la défaillance ou au contraire le renouvellement des ressources du discours : l'écriture chancelle au bord de l'indicible et progresse par ratures et inachèvements.

L'enchevêtrement des discours a donc pour corollaire une concentration de l'écriture sur ces moments cruciaux où la parole se fait jour, où le désir de forme devient forme effective mais est encore soumis à l'éphémère, à la fragilité d'une expression trouble susceptible d'être annulée, du moins raturée, par une réflexion sur soi qui ne peut être que postérieure à la formalisation. Ce n'est qu'en se contemplant elle-même que l'écriture peut revenir sur ses erreurs. Les multiples formes prises par les narrateurs austeniens, la

polyphonie du roman de Madame d'Épinay, participent de cette écriture dont le caractère est d'ouvrir sans cesse des brèches dans sa propre cuirasse.

Ce que découvrent les auteures, c'est que le roman se dispense d'une manière unique de raconter. Loin du roman de l'immuable qui se met sous la coupe d'une loi, qu'il s'agisse du didactisme ou du sentimentalisme de la romance, les œuvres étudiées mettent face à la coexistence de modes narratifs éloignés les uns des autres, éventuellement complémentaires mais promouvant surtout une écriture de l'espacement, de l'intervalle, où l'émergence du récit est figurée de diverses façons. C'est pourquoi l'on ne peut admettre la théorie qui fait d'Anne la seule voix régnant dans *Persuasion* : l'empathie d'Austen pour son personnage et la prédominance de sa voix intérieure trompent sur la bigarrure qui en réalité habite le roman. Non seulement l'héroïne n'est pas la seule courroie de transmission du récit – le narrateur omniscient y est bien présent, mais d'autres personnages comme Mrs. Smith et Mary Musgrove prennent périodiquement la parole pour donner un éclaircissement sur l'histoire ou en aider la progression –, mais la voix même d'Anne est le siège d'un bouleversement, au sens où aucune modalité d'expression hégémonique n'est désignée : *Persuasion* est au contraire le récit d'une errance à travers une variété de modes d'élocution, qui miment le cheminement du protagoniste principal. Tout d'abord versée dans le langage analytique de l'observatrice désincarnée, Anne est ensuite en proie aux tourments sentimentaux de l'actrice impliquée incapable d'extérioriser ses émotions ni d'en donner une perception limpide (dans ce mouvement, la voix de l'héroïne se fait hésitante et plonge dans plusieurs stéréotypes de l'écriture sentimentaliste), avant de bâtir un discours sans équivoque, assis sur une position de surplomb représentative de cet engagement distancé que le personnage a épousé. Au sein de la voix principale, une multitude de sous-ensembles empêche une quelconque unification expressive. L'expression idéale n'est pas une utopie irréalisable, elle est une stérile chimère.

Il est intéressant de remarquer à cette occasion une fois de plus la proximité entre ces femmes de lettres et Diderot, et de nouveau avec *Jacques le fataliste et son maître*, dont la philosophie du hasard et de la liberté ne s'accorde certes pas avec la pensée des nos écrivaines, mais dont les préoccupations proprement littéraires sont en revanche très proches : dans son roman, Diderot s'attache longuement à décrypter diverses manières de raconter une histoire, ainsi dans l'épisode qui entoure l'histoire enchâssée de Madame de la Pommeraye. S'y affrontent des conceptions antagonistes de la narration, dont les tenants sont d'un côté le maître, de l'autre l'hôtesse, l'un mettant l'accent sur les nécessités de la composition qui crée un vraisemblable global, l'autre axant le récit sur l'obédience à une réalité qui dicte ses lois sans se préoccuper d'une reconfiguration postérieure qui en trahirait la teneur ; or, l'auteur ne

propose nulle synthèse à ce débat, ne promulgue aucune décision qui prétendrait y mettre fin. Là encore, l'écriture idéale est rejetée dans l'irréalité, au profit de la peinture de narrations qui cohabitent sans être contiguës les unes aux autres. Si l'influence des Lumières sur Louise d'Épinay n'est pas à prouver, la question d'une répercussion effective voire consciente de celles-ci sur Austen mérite d'être soulevée : la bigarrure des modes narratifs dans les romans austeniens, qui leur fait par endroits prendre la forme de dialogues contradictoires d'où n'émerge qu'une vérité plurielle, n'est-elle pas redevable à des œuvres comme *Le neveu de Rameau* ou *Le rêve de d'Alembert*, et plus largement à la pensée d'un courant qui destitue des pseudo-vérités issues du passé pour leur substituer une vision complexe du monde ?

Conclusion

Il n'est pas de stratégie narrative unique ; ou plutôt, la stratégie des deux auteures consiste dans une dispersion répétée de l'instance narrative. L'émetteur est pluralisé et les voix s'entrelacent à tel point que la profération d'un sens ultime semble bien problématique : toutes ces voix entrent en effet en résonance, sinon en concurrence, les unes avec les autres. Ce qui se fait jour dans cet accouchement différé d'une signification clairement identifiable, c'est la disjonction entre une voix qui se voudrait entièrement désincarnée, coupée de son émetteur – en l'occurrence une émettrice – et le retour perpétuel de l'incarnation : les positionnements pris par le ou les narrateurs, le refus du ton didactique propice à la dépersonnalisation grâce au recours à la froideur de la morale, la polyphonie discursive, tous ces éléments présents chez les deux femmes de lettres martèlent l'impossibilité d'une extranéité du locuteur par rapport à son discours.

Cette situation ne laisse pas d'être porteuse de problèmes, car elle reporte sans cesse l'émission d'un sens définitif. Les écrivaines sont toujours en passe de formuler une signification précise mais s'arrêtent au seuil de sa réalisation. Elles suggèrent sans s'aventurer au-delà – notons qu'il s'agit là d'une manière habile de maintenir l'intérêt du lecteur : Madame d'Épinay et Austen ne se complaisent pas dans des plaintes stériles concernant leurs difficultés d'expression, elles en usent à des fins romanesques, établissant un suspense, créant une attente, jouant des déceptions et irritations du lecteur. Aussi se trouve-t-on face à une écriture en attente, ou une écriture qui joue sur ce qui est presque formulé – habile manière, là encore, de frôler des sujets épineux ou tendancieux sans les aborder frontalement.

Les romans considérés se présentent donc comme une bigarrure de modes narratifs dont est mis en relief tantôt l'éloignement, tantôt la proximité, mais dont la réunion n'est

jamais effectuée. Demeure toujours un gouffre plus ou moins important entre deux modalités, que le récit exploite ou dont il accentue la disharmonie.

Cependant, à trop disperser les origines de l'expression, les écrivaines courent le risque de se borner à la production de non-sens. Les deux œuvres, en démultipliant l'éparpillement de voix vulnérables, donnent-elles une vision kaléidoscopique du monde ? Et l'écriture se limite-t-elle à ce problème de figuration en s'interdisant tout prolongement qui tirerait parti de cette réflexion initiale ? En réalité, cette rature toujours permise, si elle bannit tout manichéisme dans les conceptions mises en œuvre, prétend aboutir à la formation d'une structure globale ; celle-ci s'exprime avec éclat dans la comparaison intra-féminine, lieu d'une approche transversale de la réalité.

CHAPITRE II. L'espace inquiétant

Introduction

L'œuvre existe comme un tout, aussi bien chez Madame d'Épinay et Austen que chez les autres écrivains, et la diffraction des voix narratives n'est en rien un obstacle à cette perception de la globalité. Orientés vers un portrait de l'existence de leurs héroïnes, tous les romans saisissent les étapes marquantes du cheminement de celles-ci et s'achèvent sur un accomplissement, si décevant, prévisible, ou au contraire tragique, soit-il. L'architecture existe bel et bien. On peut toutefois se demander s'il n'y a pas contradiction entre la diffraction qui vient d'être relevée et la constitution d'une œuvre homogène : le décentrement des voix narratives ouvre-t-il à une déstructuration de l'espace de l'œuvre ?

A priori, rien n'est plus éloigné d'Austen que cette idée de déconstruction du roman ; l'ouvrage de Madame d'Épinay est en revanche bien plus problématique. En outre, si l'on observe avec attention les romans austeniens, il est possible d'y repérer systématiquement des failles, comme autant de toussotements d'un récit peinant à se définir un espace ordonné et harmonieux. Ces répercussions de la polyphonie énonciative sur la structure interne de l'œuvre sont-elles perçues par les écrivaines ? Il serait difficile d'y voir des erreurs ou des défauts, tant leur présence est régulière. Quel est alors leur sens ? Sur quoi débouche l'exploration de l'espace de l'œuvre ? La mise en relation de discours les uns avec les autres aide-t-elle à la construction de l'identité féminine, ou a-t-elle une autre portée ?

Il est tentant de voir dans cette mouvance de l'espace littéraire un reflet de la mouvance définitionnelle des femmes : une équivalence est-elle possible ? est-elle voulue par les écrivaines ? Et dans ce cas, tout comme les femmes, l'œuvre doit-elle être définie au premier chef par son caractère insaisissable ?

Le fait est que la place de l'auteur et du lecteur est centrale pour les deux écrivaines : interventions de l'auteure dans le récit, interpellations du lecteur, recours à la littérature épistolaire où la lecture tient une place aussi imposante que l'écriture, tous ces procédés sont employés par Austen et Madame d'Épinay, dans une vaste exhibition de l'espace narratif, dans une sorte de mise à nu réitérée de l'œuvre littéraire. Pourquoi semblable mise en relief ?

1. L'écriture de la comparaison

a. Les entrelacements du récit

On a vu que le solipsisme était le symptôme du désarroi de la femme confrontée à un vide qui risquait de l'absorber. Dès lors, la conscience de soi ne peut passer que par des rapports de corrélation avec le monde qui lui fait face. En outre, le passage d'un enfermement en soi-même à un mode de pensée bâti sur la comparaison correspond en tous points au langage fondé par les deux auteures : la mise en relation n'est pas une manière d'enclore, elle est une passerelle vers un élargissement du sens. Faire de la polyphonie énonciative le fondement du discours, c'est faire s'entrechoquer des voix qui se répondent les unes aux autres au lieu de demeurer cloîtrées dans leur isolement initial.

L'une des caractéristiques du discours féminin est en effet la mise en comparaison. Contrairement à leurs homologues masculins qui raisonnent en fonction d'absolus dont ils sont les dignes porte-parole, les personnages féminins démentent cet ancrage de l'élocution dans des valeurs qui se soutiennent elles-mêmes et tracent des rapprochements qui explorent la réalité dans le but de faire surgir des associations cachées. Ce n'est qu'en mettant en balance des éléments sur lesquels elles n'ont pas prise que les femmes peuvent fissurer le bloc de certitudes que les hommes tiennent entre leurs mains. D'une certaine manière, c'est l'un des projets majeurs du roman de Madame d'Épinay, réponse polyphonique à l'œuvre univoque de Rousseau : Madame d'Épinay n'attaque pas les thèses de son adversaire en les réfutant l'une après l'autre dans un argumentaire inverse, elle n'oppose pas un démenti argumenté aux accusations du philosophe ; plus adroitement, elle retrace une histoire commune en la biaisant, loin de tout récit prétendument objectif qui se serait apparentée à la *narratio* judiciaire ; elle relate des faits dans une fiction de multilatéralisme, afin que leur association fasse jaillir la vérité du conflit, et de ce fait justifie les positions de l'auteure. Madame d'Épinay ne peut se permettre de dire qu'elle écrit la vérité ; le langage dont elle dispose et le type de discours qu'elle se juge capable de tenir l'empêchent de soutenir pareille ambition. Dès lors, elle se rejette sur un constat d'évidence, la dispersion originelle du vrai dans la bigarrure des opinions ; et c'est de cette chamarrure portée au sein du texte que surgit la thèse finale, non pas énoncé de la vérité, mais, encore une fois, insinuation ; l'arrangement

des voix que le texte associe et entrechoque assure le maintien d'un implicite et la fiction d'un inachèvement, tout en suggérant l'établissement de l'exactitude[1].

Mais cette rhétorique comparative ressurgit dans toutes les ciselures du texte. Il ne s'agit plus ici de la question du modèle, dont on a vu l'insuffisance[2] : l'héroïne ni le narrateur n'est en quête de maître étalon. On ne traite plus d'imitation mais d'association. L'œuvre porte partout les traces de ce désir de rapprochement grâce auquel la construction de soi et du discours qui s'y rattache est assurée de ne pas rester vaine, du fait qu'elle se dispense d'une référence de départ[3]. Le discours peut s'édifier sans fondations initiales.

Il y a là un nouvel exemple du décalage entre nos œuvres et le roman de l'immuable : celui-ci représente un monde cloisonné, où la communication est difficile, voire proscrite, et où l'élan vers l'extérieur est synonyme de péril. L'inconnu doit être maintenu à distance ou réduit à des proportions qui permettent son encadrement dans la norme en vigueur. Pour Austen et Madame d'Épinay, l'existence de l'inconnu n'est pas prouvée : le monde n'est pas défini par l'éloignement de ses différentes parties, mais par leur contiguïté. C'est l'un des éléments de la critique du roman gothique dans *Northanger Abbey*, qui invente un fantastique, introduit une distance là où il n'y a que voisinage[4]. Là où Burney trace des frontières, Austen et Madame d'Épinay établissent des passerelles, distinguent le point commun. L'écriture n'est plus fondée sur un retranchement frileux en soi-même, mais sur une étude de soi née du regard porté sur l'extériorité et sur l'examen des accords qui unissent ces réalités[5].

---

[1] Le problème de l'équivalence des points de vue est, selon R. Bochenek-Franczakowa (*op. cit.*), l'une des spécificités de ce genre littéraire, le sens général devant venir de la constitution de l'univers présenté.

[2] Partie II, Chapitre I.

[3] G. Gusdorf (*op. cit.*, tome I, p. 153) souligne que le choix de la forme épistolaire, loin de bloquer la quête de l'identité, ouvre à des « vérités cachées » que seul permet de révéler l'échange dialogique, grâce à sa faculté de mise en comparaison : « Le commerce de l'autre avive le sens des ressemblances et des dissemblances. L'écriture de la lettre suscite un décentrement, un changement de la perspective de soi sur soi en vue de l'exposition à l'autre. »

[4] Cf. la célèbre tirade de Henry Tilney, *NA*, p. 187-188 : « *What have you be judging from ? Remember the country and the age in which we live.* (…) *– Does our education prepare us for such atrocities ?* (…) *Could they be perpetrated without being known, in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing* (…) *?* » (*R2*, p. 162 : « Qu'est-ce qui a pu vous faire croire des choses pareilles ? Souvenez-vous du pays et de l'époque où vous vivez ! (…) Notre éducation nous a-t-elle préparés à de telles atrocités ? (…) De pareils crimes seraient-ils perpétrés sans être bientôt sus, dans un pays tel que le nôtre où les communications directes ou bien le courrier sont tellement développés (…) ? ».

[5] R. Bertinetti (*op. cit.*, p. 45) distingue les personnages de *PP* en fonction de leur habileté à observer : « *Il nodo centrale del libro è rappresentato dalla differenza tra chi osserva e chi invece si limita a vedere. L'atto del vedere è meccanico, lo sguardo corre su una superficie liscia e priva di appigli, mentre colui che osserva avverte i sommovimenti grazie ai quali si increspa l'immagine del mondo, si accorge delle differenze, è pronto ad accogliere il nuovo.* » (« Le nœud central du livre est représenté par la différence entre qui observe et qui au contraire se limite à voir. L'acte de voir est mécanique, le regard court sur une surface lisse et privée d'aspérités, tandis que celui qui observe s'aperçoit des mouvements sous-jacents grâce auxquels l'image du monde se ride, discerne les différences, est prêt à accueillir la nouveauté. »).

L'esthétique du fragment concourt à ce rapprochement du monde, en ce qu'il le divise en éléments au lieu de le faire surgir dans une continuité qui imposerait son inquiétante ampleur[6].

Un motif très courant de la mise en relation concerne le temps. C'est dans la mise en perspective de la temporalité que se dessine l'une des plus intéressantes spécificités de l'écriture de nos femmes de lettres : celles-ci décrivent un monde non arraché à l'éphémère ni à la puissance de l'instant, mais où cette pression du présent est sans cesse dépassée par sa mise en rapport avec une considération élargie, où la concomitance entre en résonance avec des temps seconds. Au niveau de la microstructure, les héroïnes se caractérisent par leur faculté, qui est même une habitude, à mettre en rapport deux horizons temporels différents : Elizabeth est sans cesse présentée dans l'activité qui consiste à faire se côtoyer deux périodes éloignées l'une de l'autre, que cette pratique soit effectuée sous la contrainte (après la réception de la lettre de Darcy) ou de son propre mouvement (à Pemberley, lorsqu'elle réexamine le comportement passé de Darcy à la lumière d'éléments nouveaux, et que la hauteur et le dédain sont réinterprétés comme les reflets d'un tempérament conséquent et raisonnable). De même agit Elinor, qui, tout d'abord abasourdie par l'annonce de l'engagement secret d'Edward et prompte à le condamner, se soustrait progressivement à la pression de l'instant et la confronte avec des sections temporelles éloignées[7] ; grâce à cette opération, elle réévalue la conduite d'Edward et conclut à sa probité et à la constance de son attachement pour elle[8]. Fanny est elle aussi celle qui se souvient, qui peut comparer présent et passé, tandis que son entourage se laisse aveugler par l'immédiat : à Edmund qui regrette le changement brutal des soirées familiales depuis la réapparition de son père, Fanny réplique

---

[6] Gilbert Ryle, dans son article « Jane Austen and the moralists » (*in* B. C. Southam (dir.), *Critical Essays on Jane Austen, op. cit.*, p. 106-122), est proche de cette idée lorsqu'il avance que les romans d'Austen explorent les différents degrés d'une qualité en observant leur parenté : Jane Austen « *pin-points the exact quality of character in which she is interested, and the exact degree of that quality, by matching it against the same quality in different degrees, against simulations of that quality, against deficiences of it, and against qualities which though different, are brothers or cousins of that selected quality.* » (p. 108 : Jane Austen « identifie la qualité précise qui l'intéresse chez un personnage, et le degré précis de cette qualité, en la comparant à différents degrés de cette même qualité, à des simulations de cette qualité, à des défaillances de celles-ci, et à des qualités qui, bien que différentes, lui sont sœurs ou cousines. »). Emily Auerbach quant à elle (*Searching for Jane Austen*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2004, p. 137) remarque que les personnages secondaires chez Austen fonctionnent comme des répliques distordues des personnages principaux : « *Often in her novels, Jane Austen uses minor characters as exaggerated versions of her protagonists' flaws, as if allowing them to view themselves in a distorted amusement park mirror.* » (« Souvent dans ses romans, Jane Austen emploie les personnages mineurs comme des versions exagérées des défauts des protagonistes, comme pour permettre à ceux-ci de se voir dans les miroirs déformants d'un parc d'attraction. »). Sans être inexacte, cette réflexion pourrait, semble-t-il, s'appliquer à bien d'autres œuvres, y compris parmi le roman de l'immuable.

[7] *R1*, p. 109-111 ; *SS*, p. 133-135.

[8] On peut noter que ce réexamen déchoit Lucy de toute efficacité sur la personnalité d'Elinor : la rivale est dépouillée de la puissance nuisible que lui procure traditionnellement son statut. Dès que cette représentation surannée a été écartée, Austen ouvre à une nouvelle relation intra-féminine.

que cette monotonie n'est pas une modification, mais le retour à un état ancien[9] ; l'héroïne réintroduit le passé dans l'horizon narratif, tandis que son environnement vit dans une temporalité tronquée.

Au niveau de la macrostructure, l'immédiateté dans laquelle Émilie se perd est sans cesse corrigée ou reconsidérée par cette figure du dépassement qui gouverne le récit de son existence. Le présent ne prend sens que mis en perspective avec des moments distants, et cet arrachement à l'éphémère est l'un des élans typiques de l'écriture fragmentaire : celle-ci procède par segments temporels indépendants, qui pris séparément donnent une vision de la soumission à la chronologie et à l'immédiateté les plus étroites, tandis que leur mise en rapport ouvre à une sphère herméneutique supérieure. Le roman de Madame d'Épinay cultive le paradoxe de décrire la totalité d'une vie à travers une succession d'instantanés où seul est lisible le poids du présent. La vision directe de l'expérience n'existe que mise en perspective, envisagée par rapport aux angles d'approche variables que l'écriture fragmentaire met en œuvre. Le but n'est pas d'appliquer un programme comme c'est le cas dans le roman de l'immuable ; il s'agit pour Madame d'Épinay de faire surgir des recoupements à partir de la diffraction irréductible des éléments en présence. Jamais Émilie ne parvient à une synthèse de ses tribulations, jamais une structure générale de l'œuvre ne lui est perceptible, le présent immédiat règne toujours en maître. Mais Madame d'Épinay oblige à reconsidérer sans cesse l'inachèvement de ces expériences en fonction d'autres segments qui les environnent : Volx n'apparaît pas *ex nihilo*, comme le surgissement soudain de la philosophie dans l'existence d'Émilie ; il est rendu nécessaire par l'insatisfaction des deux premiers amants, Montbrillant et Formeuse ; Volx représente cette union de l'âme et du corps qui met fin à la frustration intellectuelle et sentimentale de l'héroïne, même si jamais ce couronnement n'est rendu explicite. Le roman de Madame d'Épinay n'est pas construit sur une perception globale, mais sur une chaîne d'instants qui dialoguent et se recomposent. La désintégration de la réalité mise en œuvre par l'écriture fragmentaire ouvre à une reconfiguration du monde, qui, sans prétendre lui restituer une unité perdue – ce que l'on observe dans le processus autobiographique –, donne un sens à l'inachèvement[10].

---

[9] *R1*, p. 37376 ; *MP*, p. 200-201.

[10] Autres exemples de comparaisons dans le roman de Madame d'Épinay, les collèges et les hôpitaux (*Montbrillant*, p. 542 : « Savez-vous que je comparerais volontiers les collèges, où l'on enferme les enfants par troupeaux pour les instruire et les former, à ces maisons publiques établies par nécessité par le soin des malades que l'excès de besoin et de misère a laissés sans ressource au milieu de la société ? »), Genève et la France (*Ibid.*, p. 1260-1262, 1277).

La dimension concrètement spatiale n'est pas non plus absente de cette technique, notamment chez Austen, comme le souligne A. M. Duckworth à propos de la visite à Pemberley dans *Pride and Prejudice*, dans laquelle Elizabeth délaisse le point de vue issu exclusivement de soi pour être attentive aux variations dans la perception du réel qui sont induites par la mise en perspective des différents éléments de celui-ci[11] ; on a ici une symbolique de l'espace qui quitte son acception immédiatement concrète pour s'ériger en modèle d'interprétation du réel, et par suite, de soi-même : en voyageant dans Pemberley et en s'apercevant que son approche nécessite le dialogue de ses différentes parties, Elizabeth retrace son parcours à travers la personnalité complexe de Darcy et son propre voyage depuis ses préjugés initiaux jusqu'à la découverte de l'amour qu'elle éprouve pour lui.

La comparaison ne touche cependant pas que l'horizon spatio-temporel : le discours comparatif se déploie dans l'exploration d'autrui, se confronte à la diversité du monde et y puise son dynamisme. À Knightley qui réfléchit et s'exprime en fonction d'absolus dont il maîtrise la connaissance et la pratique, Emma réplique par une mise en mouvement de la réalité : celle-ci ne correspond plus à des exigences ou préceptes antécédents, elle évolue en fonction de sa propre variété. Tandis que l'un reproche à Frank de ne pas se conformer à son « devoir » (« *duty* », terme répété plusieurs fois), de manquer de « courage » (« *vigour* ») et de « résolution » (« *resolution* »)[12], bref de renier ses devoirs filiaux (l'allusion aux principes religieux est présente en filigrane dans toute la diatribe ; on peut y voir déjà une prise de distance d'Austen, qui, on l'a dit, n'accorde qu'une place toute négligeable au critère religieux dans son estimation des caractères), l'autre ne se positionne pas sur semblable terrain et démonte l'accusation en plaçant la situation de Frank sur une balance ; d'une certaine manière, il s'agit de retirer toute substance à la scène, de la réduire à sa dimension circonstancielle ; mais ce faisant, Emma pervertit le discours de Knightley en en démontrant l'inadaptation. Elle compare Frank à son antagoniste en montrant que l'hétérogénéité de leurs

---

[11] A. M. Duckworth, *op. cit.*, p. 125 : « *By traveling first through the park, then by looking back over it, Elizabeth is made aware of the permanence of the estate and yet of the necessarily partial and angled view of the individual. She sees that no overall view is possible to the single vision, but that an approximation to such a view is possible provided the individual is both retrospective and circumspect. More than this, it is not only the angle of the view but the distance from the object which renders the individual sight faillible. An abrupt hill may have its steepness emphasized, just as Darcy's personal abrutpness may be exaggerated, by the distance from which it is viewed.* » (« En parcourant d'abord le parc, puis en y posant de nouveau le regard, Elizabeth prend conscience de la permanence du domaine et en même temps de la vision nécessairement partiale et orientée de l'individu. Elle comprend que la vision individuelle n'offre aucune image d'ensemble, mais qu'il est possible de s'approcher d'une telle image à condition d'adopter un regard rétrospectif et circonspect. Mais plus que l'angle de vue, c'est surtout la distance où l'on se situe par rapport à l'objet qui rend la vision individuelle faillible. Une colline abrupte peut voir son escarpement exagéré, tout comme la rigidité de Darcy peut être exagérée, par la distance à laquelle on la regarde. »

[12] *R1*, p. 676 ; *E*, p. 146.

situations débouche fatalement sur une conception opposée de l'existence ; la notion de devoir n'a pas le même sens dans l'esprit de l'un et de l'autre ; Emma fait perdre à l'abstraction sa valeur d'absolu. « On n'a pas le droit de juger les actes d'un homme si l'on n'est point parfaitement renseigné sur sa situation »[13], commence-t-elle, avant de déplorer l'intransigeance de son interlocuteur, insoucieux de la conjoncture à laquelle celui qu'il accuse est soumis ; à un discours qui se place au niveau de l'universel afin d'ignorer la contingence répond un discours qui fait le choix de celle-ci afin de montrer l'aberration de son contraire dans la perception du monde. Enfin, Emma oppose l'indépendance dont jouit Knightley au joug que subit Frank, à qui les « circonstances » ne permettent pas « autant qu'à vous de mettre en pratique les idées qu'il croit justes. »[14] Emma raisonne en accord avec la variabilité du réel, ne se place sous aucune bannière, et suspend son jugement, alors que celui-ci est chez Knightley immédiatement délivré.

Emma est par excellence le roman de la comparaison. Le parcours de l'héroïne est enchâssé dans un motif triangulaire voire quadrangulaire : Emma est mise en rapport avec des consœurs grâce auxquelles elle ébauche une définition d'elle-même. Harriet, Jane et Mrs. Elton sont les trois pôles autour desquels s'articule cette esquisse et à partir desquels Emma se forge une conscience d'elle-même. La courte présentation inaugurale du narrateur montre une nouvelle fois l'insuffisance de cette voix dans l'édification du récit, son incompétence à épuiser la complexité d'un personnage : le narcissisme d'Emma tel qu'il est dégagé ne dit rien de l'énergie fantasmatique de la jeune femme, non plus que de sa frustration ontologique face à un monde décevant voire inepte. Le récit va dès lors s'attacher à dépasser ce manquement originel, et ce par l'intermédiaire d'une confrontation de l'héroïne avec le réel dans la personne des femmes qui l'entourent. Le plan d'*Emma* consiste en un arrachement des protagonistes féminins à la construction chimérique qu'en a effectuée l'héroïne, qui a pour corollaire la compréhension d'Emma par elle-même. C'est par sa comparaison avec d'autres femmes que la personnalité d'Emma subit une investigation, de même que c'est par elle que l'héroïne se dépouille de ses faux-semblants et illusions et accède à la conscience de soi. La figure de la comparaison triangulaire est omniprésente dans le roman, et son évolution emblématique : Emma comprend la vanité d'un entendement supérieur qui se révèle incapable d'appliquer les principes qu'il prône et sait reconnaître lorsque Harriet fait étalage de cette « nature affectueuse et tendre » (« *warmth and tenderness of heart* »), sans laquelle

---

[13] *R1*, p. 676 ; *E*, p. 146 : « *It is very unfair to judge of any body's conduct, without an intimate knowledge of their situation.* »
[14] *R1*, p. 677 ; *E*, p. 148 : « *He may have as strong a sense of what would be right, as you can have, without being so equal under particular circumstances to act up to it.* »

« l'intelligence la plus aiguisée » (« *clearness of head* »), sous-entendue la sienne, n'a aucun prix. Emma fait l'expérience d'un manque intérieur grâce à cette méthode associative qui se prolonge dans l'examen de Jane, que sa « froideur » (« *coldness* »)[15] condamne, mais rapproche également de l'héroïne : toutes deux sont alors vues comme des êtres que leurs hautes qualités intellectuelles coupent du monde en bridant leur spontanéité affective. Lucides et clairvoyantes sur autrui, elles sont pourtant dépourvues des facultés qui fondent une communauté. Ce faisant, Austen montre certes une conscience en train de se façonner, mais ébauche aussi un portrait de l'être féminin. La comparaison présente cet avantage de se pencher sur les singularités mais aussi de les réunir, donc d'amorcer un mouvement qui s'élève au-dessus de l'individuel pour aborder les traits généraux, poser des jalons pour la constitution d'un ensemble commun.

La comparaison triangulaire se poursuit tout au long de l'œuvre, Austen traquant le point commun entre les femmes et en tirant un portrait élaboré dans la réverbération des unes sur les autres : le rapport amoureux est ainsi une source commode facilitant le rapprochement ; c'est ainsi que Mrs. Elton, Harriet et Emma sont comparées en fonction de leur relation avec Elton, tandis que Jane, Harriet et Emma le sont par rapport à Knightley. Cela permet à Emma de réfléchir sur la raison d'être de son détachement : son refus d'Elton l'éloigne de la vulgarité et de l'indigence intellectuelle de Mrs. Elton (la comparaison de cette dernière avec Harriet souligne l'importance de la classe sociale dans la formation du caractère : Harriet se soumet à la brillance superficielle de sa rivale dans une attitude d'auto-flagellation qui la conduit à l'effacement ; « c'est une telle consolation de savoir qu'il ne s'est point mésallié ! »[16], s'exclame-t-elle dans une exclamation pleine d'abnégation voire d'immolation de soi-même), tandis que l'hypothèse d'un mariage entre Jane et Knightley est le premier pas d'Emma vers la découverte de son amour pour ce dernier[17], qui en outre l'oblige à contempler frontalement ses dissemblances avec Jane et à rendre justice à celle-ci tout en gagnant une cruelle lucidité sur ses propres défauts. Les chapitres 8 à 10 du volume II[18] sont composés en fonction de ce changement progressif, Emma y évoluant de l'insouciance à l'inquiétude (l'alliance avec Jane serait certes dégradante, mais les qualités intrinsèques de celle-ci pourraient compenser ces considérations matérielles reposant sur des

---

[15] *R1*, p. 777 ; *E*, p. 273 pour toutes ces citations.
[16] *R1*, p. 779 ; *E*, p. 276 : « *To know that he has not thrown himself away, is such a comfort !* »
[17] *E*, p. 231 : « *A Mrs. Knightley for them all to give way to ! –No – Mr. Knightley must never marry.* », pense-t-elle (*R1*, p. 743 : « Une Mrs. Knightley devant laquelle tout le monde devrait plier !… Non, Mr. Knightley ne devait point se marier (…) »).
[18] *E*, p. 215-250 ; *R1*, p. 729-758.

préjugés de classe) et procédant à une analyse morale d'elle-même qui la force à admettre son injustice envers la jeune femme dont la sainteté n'est plus uniquement condamnée mais fait ressortir les carences de l'héroïne. En contrepartie, Jane n'est plus un idéal désincarné symbole de l'oppression masculine dont elle applique servilement les commandements, elle chute dans la chair et apparaît comme un double de l'héroïne : le chapitre 10 montre le même respect ambigu et vacillant de la morale par les deux femmes, les scrupules naissants d'Emma étant contrecarrés par une tendance innée à la satire narquoise[19], tandis que l'enveloppe de Jane se craquelle et laisse entrevoir des failles dans ce monument de vertu[20]. Ce moment où Emma reconnaît la valeur de Jane est une première étape vers l'abandon de son narcissisme, il est aussi une charnière dans la perception qu'elle a d'Harriet, dont le possible mariage avec Knightley apparaît alors dans toute son aberration, l'esprit étriqué de la jeune fille étant humilié par la majesté et la finesse complexes de Jane – la frivolité et la simplicité d'Harriet sont assénées au beau milieu du passage en un contrepoint humoristique et cruel au mérite des deux autres femmes[21].

Si cette méthode comparative est à son apogée dans *Emma*, elle rayonne dans toute l'œuvre austenienne jusqu'à *Persuasion*, pourtant décrit comme le plus centré sur l'héroïne de tous les romans de notre auteur. Il n'en reste pas moins qu'Anne approche d'elle-même en s'étudiant par rapport aux femmes de son entourage, depuis Louisa Musgrove, qui répète avec Wentworth l'idylle passée de l'héroïne[22], jusqu'à Mrs. Smith qui la réconcilie avec la vie en société en lui prêchant l'inutilité de la résignation, attitude dans laquelle Anne a perdu sa jeunesse[23] : toutes deux se découvrent dénuées de tout, notamment d'une amitié digne d'elles, et de ce fait font l'expérience d'un profond dénuement intérieur, et toutes deux, en dépassant cet isolement et cette vacuité, reconquièrent une identité personnelle. De même, Catherine progresse dans la connaissance d'elle-même à partir du moment où elle ne se laisse plus

---

[19] *R1*, p. 754-756 ; *E*, p. 245-247 : Emma tance l'ironie déplacée de Frank (« Ce n'est pas bien (…) vous ne devez pas lui faire de peine. », dit-elle ; « *It is not fair.* (…)*Do not distress her.* »), se promet de ne plus blesser Jane, mais ne peut contenir sa jubilation face aux remarques piquantes de son compagnon (« Emma aurait préféré que Frank se montrât moins ironique, mais il l'amusait malgré elle » ; « *Emma wished he would be less pointed, yet could not help being amused* (…) »).

[20] *R1*, p. 756 : « Il semblait décidément que cette Jane Fairfax si sage et si parfaite chérissait en son cœur des sentiments des plus répréhensibles. » (*E*, p. 247 : « *This amiable, upright, perfect Jane Fairfax was apparently cherishing very reprehensible feelings.* »).

[21] *R1*, p. 746-747 ; *E*, p. 234-236.

[22] Wentworth admet lui-même que c'est la comparaison entre les deux femmes qui lui a fait prendre conscience de la valeur d'Anne : « il avait dû attendre jusqu'à ce jour-là, et jusqu'à la période de réflexion qui s'ensuivit pour comprendre toute l'excellence de l'esprit avec lequel celui de Louisa soutenait si mal la comparaison (…) » (*R2*, p. 814 ; *P*, p. 239 : « *till that day, till the leisure for reflection which followed it, he had not understood the perfect excellence of the mind with which Louisa's couls so ill bear a comparison* (…) »).

[23] *P*, p. 151-153 ; *R2*, p. 743-745.

submerger par son amitié quasi fusionnelle avec Isabella mais qu'elle ne la considère que comme un pivot à la réflexion, un angle d'approche par rapport auquel elle se met elle-même en perspective[24] ; c'est ce qui se produit également pour Elinor face à Marianne[25].

Les femmes se construisent et se découvrent dans ce regard réciproque qui est porté sur elles[26]. Ce caractère se retrouve avec autant de force et de fréquence chez Madame d'Épinay ; Émilie compare sa situation et ses réactions avec celle de son entourage féminin, qu'il s'agisse de la Darcy, de Madame de Sally, de Madame de Ménil, ou même de sa propre mère :

> Tandis que j'étais témoin à peu près de tout ce que je viens de vous dire, je comparais en moi-même sa situation avec la mienne, et j'étais forcée de convenir que, dans le temps même le plus heureux que je puisse me rappeler, je n'avais que de l'ivresse ; mais je n'ai jamais goûté cette joie qui n'existe qu'avec une vie sans reproche et dans un cœur tout à fait détaché des illusions. (…) Je sens que, plus je réfléchis, plus je me rapproche d'elle[27].

La comparaison ouvre à un élargissement temporel qui s'opère dans une reconsidération de soi-même à travers le passé, et aboutit au sentiment d'une communauté, voire d'une identité, que la mise en comparaison n'a fait qu'accentuer.

Quant à la narration elle-même, elle explore de nouvelles voies de représentation, fondées sur un art plurivoque ou plutôt diffracté de la description : le sens se construit dans un écart initial et le rôle de l'œuvre est de rapprocher, sans les confondre, ces bribes éparses. Le fragment trouve ici sa justification : la vérité n'est pas innée, elle nécessite une approche ; la narration a cette fonction de mettre en évidence la dispersion du réel et de suggérer des associations, de tracer des lignes susceptibles de rejoindre des morceaux éloignés les uns des autres. Les divers éléments de l'œuvre entrent dans un dialogue implicite et s'éclairent les uns les autres. C'est en cela que l'on peut parler d'une polysémie austenienne : non pas que les mots y possèdent plusieurs significations, mais au sens où un élément n'existe pas dans l'isolement ; toute réalité se révèle être un chaînon menant à une autre partie du monde et se

---

[24] Cf. *NA*, p. 197 (*R2*, p. 170), où Catherine compare sa situation vis-à-vis de Henry avec celle d'Isabella vis-à-vis du frère de celui-ci, tâche de distinguer l'une de l'autre, mais doit reconnaître les similitudes qui les rejoignent.

[25] *R1*, p. 139 : « Et, en ce qui concernait sa sœur, elle ne pouvait réfléchir, sans le plus profond chagrin, sur les angoisses dans lesquelles l'avait jetée une rencontre aussi malheureuse (…). Sa propre situation gagnait en comparaison, car tant qu'elle pourrait estimer Edward (…), elle en goûterait toujours une grande consolation. » (*SS*, p. 171 : « *As for Marianne, on the pangs which so unhappy a meeting must already have given her* (…), *she could not reflect without the deepest concern. Her own situation gained in comparison ; for while she could* esteem *Edward as much as ever* (…), *her mind might be always supported.* »).

[26] Marianne ne commence à se comprendre qu'à partir du moment où elle compare sa douleur à celle de sa sœur, où elle se met à être attentive à leur proximité et délaisse son égocentrisme autiste (*SS*, p. 251-255 ; *R1*, p. 199-203).

[27] *Ibid.*, p. 762.

voyant modifié ou reconsidéré par son entremise. Les deux auteures ouvrent la voie à une mutabilité des concepts.

b. L'ébauche d'un ensemble féminin : entre concrétude et évanescence

Certes, l'individu féminin se découvre dans la mise en rapport avec ses semblables. Est-ce que cela signifie pour autant que la rhétorique comparative a pour toile de fond la constitution d'un ensemble féminin que l'on aurait pu croire irréalisable ? Si réunion il y a, celle-ci ne passe pas nécessairement par l'établissement de relations effectives, elle est le produit d'une réflexion sur les recoupements possibles entre femmes ; le rapprochement est susceptible de ne pas dépasser le stade de la réflexion. C'est la pensée qui noue des liens, non un accord affectif dont on a vu l'illusion. Oubliant les codifications traditionnelles, Austen et Madame d'Épinay instaurent un mode de contiguïté où les femmes se regardent les unes les autres, et par ce biais modèlent le réel et sa perception. Le rapport aux autres femmes modifie le sens du monde, il ne se greffe pas sur lui comme en surplus : la rivale n'est pas cet obstacle qui fait entrave à la marche normale du monde, elle contribue à façonner celle-ci et introduit des réaménagements de la perspective – ainsi de Lucy qui, sous l'angle de la diégèse, est une entrave au bonheur d'Elinor, mais qui quitte rapidement ce statut pour n'apparaître plus que comme l'occasion fournie pour une investigation de l'héroïne par elle-même : au même titre que Willoughby vite réduit à une projection intérieure de Marianne, Lucy s'efface du récit et n'apparaît plus que secondairement, dans les discours que l'on tient sur elle et leurs répercussions sur la pensée d'Elinor ; les rapports des deux femmes sont entièrement dédramatisés, l'héroïne demeurant de bout en bout étrangère à l'action, se contentant d'en recueillir les retentissements et les contrecoups, bref d'en saisir l'essence, et de la passer au tamis de son esprit[28]. Mais l'exemple le plus évident de cette altération du regard incitée par la rivale est sans nul doute *Mansfield Park*, où l'héroïne reconnaît et admire en son ennemie ce qui manque en elle ; l'adversaire est révélatrice de la frustration de l'héroïne et s'érige en double de celle-ci, dont elle est une sorte d'accomplissement. Mary excite tout autant le désir d'Edmund qu'elle reflète celui, bridé, de Fanny. Le lien entre femmes n'est pas effectif, il se tisse dans l'intimité d'une pensée. Le regard est une manière d'établir une communauté féminine inexistante dans la société.

---

[28] Et que dire de l'histoire de Marianne, dont la rivale demeure hors champ presque d'un bout à l'autre du récit ? La relation à la rivale est rendue entièrement abstraite, vue uniquement dans les répercussions qu'en subit l'âme de Marianne.

Cependant, ces relations forgées dans le retranchement de la pensée demeurent des ébauches intellectuelles sans traduction concrète. Les œuvres de nos auteures sont, on l'a dit, parcourues par l'invincible frustration de leurs personnages féminins. Faut-il voir dans ces recoupements opérés dans le strict repli de l'intériorité un nouveau symptôme de cette insatisfaction ontologique ? Ou ouvre-t-elle au contraire à la possibilité d'une communauté féminine réalisée ?

Le rapprochement des femmes entre elles est un élément fondamental des deux œuvres, non seulement parce qu'il ouvre à la compréhension de soi, mais aussi parce que cette appréciation transversale apparaît comme un singulier moyen de réduire la dissémination de cette société féminine que l'on a caractérisée comme une juxtaposition d'individualités plutôt que comme un assemblage homogène. Et il appert que suivre le chemin de la comparaison n'équivaut pas à suivre sans hésitation la voie de l'unification. En réalité, cette figure de la comparaison est essentiellement ambiguë, susceptible de renverser des barrières immémoriales, mais en définitive apparaissant comme un ange gardien du *statu quo*.

La comparaison est souvent iconoclaste, rapprochant des réalités à première vue antinomiques. Conservatrices, les deux écrivaines le sont à plus d'un titre ; l'absence totale de voix et de corps donnés aux domestiques chez Austen, une conception de la société comme cloisonnée selon une stricte échelle de classes chez Madame d'Épinay qui l'amène à se renfermer sur son propre milieu de la haute bourgeoisie, voilà quelques exemples de ce traditionalisme qui traverse tous les romans. Or, le passage par une comparaison intra-féminine constitue l'un des moments où le critère social se grippe et se voit transgressé, si mince cette infraction soit-elle. Ce passage enfreint les barrières de classe, comme on le voit dans la proximité qui s'établit entre Elizabeth et Miss Darcy en fin de roman, comme on le voit surtout dans celle qui réunit Émilie et Mademoiselle Durand : loin de se limiter à des relations de maîtresse à domestique, elle se développe autour de la question de la maternité et de l'éducation des enfants. Mademoiselle Durand est le pivot autour duquel Émilie construit et prend en charge son identité maternelle : les deux femmes reflètent chacune une perception spécifique du rapport à l'enfant, qui se modifie en fonction du regard porté sur elle. La satisfaction d'Émilie devant les progrès de son fils est montrée comme le résultat de cette réciprocité des expériences, alors que, livré à la solitude, le personnage ne faisait que ressasser son embarras face à la question de l'instruction à donner à ses enfants[29]. L'héroïne s'érige en figure maternelle responsable et créatrice grâce à sa mise en rapport avec un autre

[29] Comparer les p. 844 et 865 de *Montbrillant* avec les p. 878, 945.

protagoniste, qui lui renvoie une image où la complexité d'une situation est rendue féconde. C'est à partir de l'arrivée de Mademoiselle Durand que l'héroïne est amenée à livrer un avis sur le caractère de ses enfants, une opinion venant nuancer ou approfondir l'autre, ainsi sur la distinction entre « fierté » et « entêtement » à propos de Pauline, qui revient à plusieurs reprises et se précise à chaque fois[30] ; l'enseignement est d'ailleurs double et Mademoiselle Durand n'est pas promue modèle infaillible, l'influence d'Émilie sur sa perception est également mise en valeur[31]. L'aboutissement de cette formation mutuelle est l'accession d'Émilie au statut d'auteur, tout d'abord du traité pédagogique destiné à son fils[32], puis des avis à Mademoiselle Durand, qui correspondent non pas à des commandements impérieux, mais se désignent comme le fruit du travail commun accompli[33], par lequel Émilie a renoncé à se laisser gouverner par l'autorité de son mari et à développer des idées qui lui sont propres, par lesquelles elle s'assure d'une efficacité sur la formation de ses enfants. Elle termine sa lettre sur l'image d'une communauté formée par elle et sa destinatrice, et dressée contre l'ignorance du monde extérieur ; parlant de l'avenir de Pauline, elle écrit : « Les sots entêtés de leurs vieux préjugés diront peut-être que nous n'y entendons rien. Laissez-les dire ; un jour à venir, elle et son mari nous remercieront. »[34] L'instruction de la petite fille reste jusqu'au bout du roman une question qui unit les deux femmes, Mademoiselle Durand conduisant Émilie à réfléchir sur ses avis et à les modifier[35] : le plan d'éducation n'est pas arrêté, il évolue en fonction de l'échange des idées qui se produit continûment. Ce qui est montré est la construction de deux figures par le prisme du regard que chacune porte sur l'autre : Émilie y façonne elle-même son statut de mère en l'identifiant à un engagement actif, non à une soumission aux lois conjugales. La définition de soi passe par une émancipation par rapport aux préceptes masculins. La naissance d'une communauté exclusivement féminine en est le pendant logique.

Cette transgression des classes sociales par les relations intra-féminines ressort enfin pleinement dans *Emma*, roman où la compréhension progressivement élargie de l'héroïne épouse la régression régulière de son snobisme : chaque étape menant à la conscience de soi, dictée par une réflexion sur les rapports entre Emma et les femmes qui l'entourent, correspond

---

[30] *Ibid.*, p. 897 et 1024 : Émilie admet finalement le caractère obstiné de sa fille, tout en louant son attention à l'avis d'autrui, preuve d'un caractère « sensible ».
[31] *Ibid.*, p. 1024.
[32] *Ibid.*, p. 946-956.
[33] *Ibid.*, p. 1067 ; Émilie loue d'emblée l'action menée par Mademoiselle Durand : « Les réflexions que vous me faites, Mademoiselle, sur le caractère de ma fille sont très judicieuses », écrit-elle.
[34] *Ibid.*, p. 1071.
[35] *Ibid.*, p. 1140, 1289.

au renversement d'un préjugé de classe. Le personnage principal renonce au patronage d'Harriet en devenant réceptive à ses qualités intrinsèques, quitte son mépris – qui voile un complexe d'infériorité – à l'égard de Jane en découvrant la complexité de celle-ci, se reproche sa morgue envers Miss Bates en réalisant le dénuement intérieur de celle-ci, bien qu'il soit inconscient, et abandonne ses supposées prérogatives sociales face à la répugnance que lui inspire sa possible identification avec Mrs. Elton. Chaque pas franchi dans la perception de soi s'accompagne d'un pas en avant dans la réunion des entités féminines. Dans cette œuvre, le cheminement intérieur qui s'opère dans la présence d'autrui a sa contrepartie dans la constitution d'une harmonie féminine.

Aussi Austen rejette-t-elle définitivement l'opposition pour lui substituer la comparaison : Elinor et Marianne sont certes des vestiges de ces personnages symboliques qui incarnent des notions contradictoires dont l'une, dépréciée, fait resplendir l'autre au firmament de la morale, mais il est évident que *sense* et *sensibility* entretiennent des rapports bien plus complexes dans le roman, et que, si l'affectivité outrancière de Marianne est réprouvée, la dévotion exclusive à la raison de sa sœur montre tout autant ses limites. Plutôt qu'à un grand écart et à une incompatibilité, l'œuvre parvient à un rapprochement ; les sœurs, au lieu de trahir leur communion de départ pour apercevoir leurs irrémédiables différences, réduisent la distance initiale au fil du récit. Il est même intéressant de voir que les introductions des protagonistes sont elles-mêmes menées par comparaison et qu'elles n'aboutissent pas à des tableaux inverses : Elinor est dotée de « sentiments profonds » (« *strong feelings* »), tandis que Marianne est loin d'être dépourvue de « raison » (« *sense* »), contrairement à sa sœur Margaret (la comparaison se ramifie)[36]. La disjonction n'en est pas une, il s'agit en réalité de nuances à partir d'une communauté originelle. Elinor a certes tendance à être présentée comme la norme autour de laquelle sont jugées les autres femmes, mais le propos du roman consiste aussi dans la remise en cause de cette place première, à l'instar de ce que va subir Elizabeth dans *Pride and Prejudice*, de manière encore plus accusée, comme si Austen se désaffublait progressivement de ses réticences à attaquer de front les traditions du roman didactique. L'identification d'Elinor à un modèle ne cesse d'être érodée voire saccagée[37].

---

[36] *R1*, p. 12 ; *SS*, p. 6-7. Les héroïnes sont enfin clairement rapprochées dans la phrase suivante : « Marianne disposait, à beaucoup d'égards, des mêmes moyens que sa sœur. » (« *Marianne's abilities were, in many respects, quite equal to Elinor's.* »). La symétrie des constructions en indépendantes juxtaposées commençant par "*She*" renforce l'impression d'une identité de départ.

[37] On a vu plus haut le revers de son hypercorrection, assimilée à un refoulement permanent.

La définition et la désignation d'une chaîne féminine sont bien l'un des horizons des œuvres considérées. C'est en parvenant à l'émergence d'un regard conjoint sur le monde que les femmes reconnaissent leur proximité. Ce qu'opère Fanny sur Susan à la fin de *Mansfield Park* est une mise en pratique de dispositions intérieures inemployées. Mais le changement qui s'effectue chez Susan ne donne pas à Fanny l'aspect d'une figure d'autorité, elle permet un rapprochement par lequel les deux sœurs sont amenées à profiter l'une de l'autre et à découvrir la similitude de leurs esprits. Susan a adopté des opinions « justes et équitables » sans maître à penser tel qu'Edmund « pour diriger ses pensées ou établir ses principes »[38] : rien ne saurait mieux dire que la présence d'un homme dans la formation de soi n'est pas indispensable. « L'intimité qui commença ainsi pour elles fut pour chacune fort bénéfique. »[39], écrit encore Austen, soulignant la réciprocité de l'enrichissement obtenu par cette réunion. Il est évident que cette communauté nouvelle n'est pas artificiellement créée, qu'elle repose sur une proximité initiale qu'il s'agit de mettre au jour, de réaliser. Les romans austeniens sont emplis de ces velléités communautaires restées en friche ou à l'état d'ébauches, et que l'acquisition d'un regard commun est susceptible de révéler.

C'est ce qui distingue le sexe féminin : son sentiment collectif naît dans le regard qu'il porte sur le monde, dans sa propension à penser dans le lien et non dans l'absolu comme son pendant masculin. C'est par la mise en relation que l'on aperçoit la communauté de vues. Les révélations d'Elinor à Marianne sur l'engagement d'Edward sont un moment paroxystique en ce qu'elles établissent un parallélisme entre les deux sœurs et rejoignent leurs regards : Marianne abandonne sa complaisance narcissique envers elle-même pour établir un pont avec Elinor. Le regard féminin édifie des passerelles qui unissent divers pans de la réalité et fondent une approche commune. Il est explicitement énoncé que la réforme de Marianne est assise sur cette comparaison instaurée avec sa sœur : « Marianne de son côté sentait bientôt son courage l'abandonner, à traiter un sujet qui la laissait toujours plus mécontente d'elle-même parce qu'il réveillait dans son esprit une comparaison inévitable entre la conduite d'Elinor et la sienne. »[40], écrit Austen ; même si ce rapprochement n'est pas un moyen pour la jeune femme de sortir de sa dépression, il instaure une chaîne entre elle et sa sœur par laquelle le personnage est réintroduit dans un monde dont il s'était abstrait. C'est par la fondation d'un

---

[38] *R2*, p. 554 ; *MP*, p. 410 : « *Her greater wonder on the subject soon became* (…) *that, brought up in the midst of negligence and error, she should have formed such proper opinions of what ought to be – she, who had no cousin Edmund to direct her thoughts of fix her principles.* »
[39] *R2*, p. 555 ; *MP*, p. 410 : « *The intimacy thus begun between them was a material advantage to each.* »
[40] *R1*, p. 207 ; *SS*, p. 260 : « *Marianne's courage soon failed her, in trying to converse upon a topic which always left her more dissatisfied with herself than ever, by the comparison it necessarily produced between Elinor's conduct and her own.* »

duo féminin que l'individu est conduit au retour dans la réalité. L'adjonction de Mrs. Jennings dans cette vision commune, puis, plus tard, de Mrs. Dashwood, donne l'image d'une extension continue, d'un passage du singulier au général. Toutes ces femmes forment une sorte de tribunal où leurs regards se croisent et se rejoignent pour forger un jugement collectif[41].

c. La dissemblance au cœur de la comparaison

Est-ce que cela signifie pour autant que dans l'union des perspectives s'incarne l'union des individus ? La réponse pourrait varier en fonction des ouvrages considérés : le roman de Madame d'Épinay en effet érige le ricochet en figure omniprésente de la communication entre femmes : les lettre qui s'entrechoquent ne livrent jamais une image d'harmonie, les épistolières restent irrémédiablement distantes les unes des autres, et jamais une femme ne devient le miroir d'une autre comme ce peut être le cas dans certaines œuvres d'Austen. La figure du cercle, ou du trait d'union, y apparaît par intermittence : le dernier paragraphe de *Sense and Sensibility* résout la contradiction entre les deux sœurs qui a marqué l'ensemble du récit en lui substituant la perspective d'une union indéfectible où les esprits de l'une et de l'autre se répondent ; Elinor et Marianne échangent des « communications constantes » et vivent « à peu près continuellement ensemble », « sans aucune dispute et sans amener entre leurs époux le moindre désaccord. »[42] Plus que réunies, les deux héroïnes sont aussi porteuses d'entente et d'harmonie. La création d'une société féminine n'est cependant jamais acquise et surgit, à l'instar de nombreux éléments des œuvres se rapportant aux femmes, dans des interstices, par bribes (si un cercle est créé à la fin de *Pride and Prejudice* ou de *Mansfield Park*, il n'en est rien dans *Emma*, récit de l'échec d'une héroïne à trouver une contrepartie féminine). Le roman de Madame d'Épinay, lui, se distingue de ceux de Jane Austen par son pessimisme plus radical. L'héroïne a tendance à y proclamer sa solitude plutôt qu'à revendiquer son appartenance à l'ensemble de son sexe et à mettre en relief les points

---

[41] D'une façon générale, c'est dans *SS* que l'assimilation du gynécée à un endroit duquel on observe sans participer à l'action, et où se tissent des comparaisons complexes entre femmes, est la plus poussée : les termes et expressions se rapportant au regard, à l'enfermement, et forgeant des rapprochements entre les femmes, sont innombrables (cf. notamment I, 16 et II, 4, deux chapitres centrés sur le regard et définissant une communauté féminine). On peut penser aussi aux nombreuses visions de femmes à la fenêtre, posant leurs yeux sur un monde extérieur dont elles sont discrètement coupées.

[42] *R1*, p. 290 ; *SS*, p. 367 : « *Between Barton and Delaford, there was that constant communication which strong family affection would naturally dictate ; – and among the merits and the happiness of Elinor and Marianne, let it not be ranked as the least considerable, that though sisters, living almost within sight of each other, they could live without disagreement between themselves, or producing coolness between their husbands.* »

d'accord qui l'unissent. La constitution effective d'une chaîne de communication féminine est bien souvent déçue. Austen et Madame d'Épinay donnent à voir les errements d'un esprit féminin qui colle à l'éphémère tout en tentant sans cesse de tracer de nouvelles conceptions de l'être féminin pris comme un tout.

Les femmes existent dans un rapport distant entre elles ; leur assemblage est une question complexe, qui engage la question de l'appartenance comme celle de la distinction. La comparaison n'est en réalité que le signe de cette inclusion douteuse : l'équivalence qu'elle réalise ne laisse pas place à la confusion. Le principal problème soulevé est celui de l'emplacement à trouver, non de la définition à produire ni de la structure à intégrer. L'absence de définition est caractéristique des deux auteures, et complémentaire de leur refus à situer leurs héroïnes à l'intérieur de grilles valables pour l'ensemble de leur sexe. C'est aux héroïnes de l'immuable qu'il incombe de rejoindre une fratrie, de se fondre dans une sorte de communauté des élus d'où sont exclus les déviants et ceux qui ne respectent pas la loi. Nos deux femmes de lettres, elles, écartent toute idée de théorisation. À Émilie, à Elizabeth, à Emma, se pose simultanément à ce problème d'appartenance la question de la distance à préserver, de l'espacement nécessaire au maintien d'une spécificité primordiale et d'une perception adéquate du monde[43]. Dès lors, nulle prétention à désigner d'une formule lapidaire l'univers dans lequel nos auteurs situent leurs personnages. Celui-ci apparaît bien davantage structuré en une myriade de lieux indépendants qui ne composent aucune globalité. Là où les saynètes d'*Evelina* sont assimilables à des touches grâce auxquelles prend forme une silhouette générale, les séquences des romans étudiés ne déterminent nulle architecture d'ensemble mais au contraire compartimentent le réel et empilent les lieux au détriment de tout espace commun. L'écartement l'emporte sur l'agrégation.

---

[43] La question mériterait peut-être d'être étendue : la définition de la femme n'est sans doute pas la seule concernée par cette nécessité de la distance à préserver. Toutes les héroïnes considérées, afin d'acquérir une juste perception sur un objet, un personnage ou une notion, loin de réduire la distance qui les en sépare, s'en éloignent. La compréhension de Darcy par Elizabeth est obtenue grâce au détour par Pemberley qui procure une sorte de vision seconde, fondée sur la répercussion et la résonance plutôt que sur le discernement immédiat (comme c'était le cas pour Wickham : le libertin ne séduit qu'en éblouissant, en empêchant le recul) ; de même pour Anne qui n'obtient l'éclaircissement sur ses relations avec Wentworth qu'à travers une reconsidération de celles-ci au sein d'un horizon temporel et social élargi (significativement, l'aveu d'amour a lieu au sein d'un groupe, pas dans le repli qu'implique le seul duo des héros). Fanny n'obtient Edmund qu'à partir du moment où elle exerce un esprit critique qui contrebalance l'immédiateté de la fascination. Catherine n'adopte un regard adéquat sur le réel qu'une fois le magnétisme des féeries gothiques évanoui – sans que pour autant la référence aux thèmes de ce genre littéraire ne soit déclaré inefficace pour l'interprétation du monde : le Général Tilney ressemble bien à un Montoni, mais acclimaté à la contemporanéité. Et Émilie cherche toujours à se dégager de la pesanteur de l'émotion, que ce soit face à son époux ou face à Formeuse, afin de réfléchir sur ses sentiments et sur sa situation. Ce n'est ni le détachement ni le désengagement qui est désiré, mais l'éloignement, la mise à distance.

Par conséquent, une fois cette mise en rapport effectuée, les deux auteures ne s'avancent pas plus loin. Il est peut-être étrange d'obstruer ainsi le chemin vers la création d'un corps féminin soudé ; il n'en reste pas moins que le thème de la comparaison, loin de constituer une ouverture ou un principe dynamique, aboutit à une impasse. La figure comparative est l'une des plus statiques qui soit : loin de projeter un terme dans un autre à l'instar de la métaphore – si l'on veut poursuivre dans le lexique des figures de style –, la comparaison procède à une équivalence où chacun des termes préserve son intégrité, le supplément de sens qui lui est conféré par le rapprochement ne menaçant en rien sa compacité ni sa spécificité. C'est exactement ce qui se produit avec les femmes dépeintes par les deux écrivaines : fréquemment voire incessamment rapprochées de leurs consœurs, elles n'en demeurent pas moins figées dans la solitude d'un portrait qui les individualise et clôt toute aspiration à un assemblage du sexe féminin dans son ensemble.

Cette séparation se manifeste à tous les niveaux de l'œuvre : si les auteures s'en tiennent au stade de la comparaison, la scission entre femmes est aussi répercutée au sein de la diégèse. Fanny, souvent vue comme l'héroïne préférée d'Austen elle-même, participe de cette dislocation prolongée. C'est elle qui repousse l'établissement d'une communauté intra-féminine, non le personnage secondaire. La responsabilité est donc inversée : loin de peser uniquement sur les épaules de la rivale, elle incombe au personnage principal. Un autre mouvement coexiste avec celui qui pousse à la comparaison, c'est celui qui tend au contraire vers le retranchement : *Mansfield Park* décrit même l'enchevêtrement complexe de ces deux impulsions. Les ressemblances et dissemblances entre les deux héroïnes ne cessent d'être explorées tout au long du roman. Mais il est frappant de voir que cette méthode comparative ne persiste que parce que, précisément, Mary et Fanny demeurent profondément et irrémédiablement inaccessibles l'une à l'autre, rétives à tout dépassement de leurs individualités vers la découverte d'un terreau commun qui pourrait constituer l'embryon d'une définition du sexe féminin. L'attitude de Fanny à cet égard est exemplaire : l'isolement dans lequel elle est maintenue depuis le début du récit apparaît, sitôt l'arrivée de Mary, comme une volonté et non comme une contrainte. Elle érige une barrière infranchissable entre elle et sa compagne et préserve inlassablement une distance qui apparaît comme une revendication de pureté personnelle : le rapprochement avec Mary a l'apparence d'une souillure. En cela, Fanny apparaît bien moins irréprochable que le roman ne le laisse croire au premier abord : en s'enfermant dans un univers absolument personnel, Fanny rejoint le parcours traditionnel des héroïnes des romans de l'immuable, qui doivent retenir indéfiniment l'innocence originelle de leur enfance, c'est-à-dire du moment où elles n'étaient nullement

immergées dans la société, nullement en contact avec leurs semblables. La revendication de la pureté du moi est passéiste, héritage direct du *novel of sensibility*, ce qui fait de Fanny une héroïne austenienne si atypique. Sa moralité absolue est également un refus définitif de progresser dans la quête du sexe féminin, l'assomption d'un déterminisme qui oblige toute femme à se replier dans la gangue de son moi, en opposition à toutes les forces d'expansion qui ricochent sur cette carapace. Mary représente cette possibilité d'un dépassement du carcan individuel – même si c'est avec de mauvaises intentions : on a vu que le personnage restait divisé, puisque d'un côté il remet en cause les termes traditionnels de définition d'une femme, tandis que d'un autre côté il se soumet aux exigences de la mondanité la plus conservatrice –, mais elle est impitoyablement exclue de la diégèse, et par Fanny au premier chef : les scènes où Mary tente une intrusion dans le cercle de l'héroïne abondent, mais s'achèvent systématiquement sur une expulsion, effective ou imagée. Fanny apparaît comme le vecteur qui maintient une distance, tandis que Mary est celui qui pousse vers un rassemblement : ainsi dans la scène où Mary monte la jument de l'héroïne, qui commence sur l'observation lointaine et immobile de la scène par Fanny, pour s'achever par l'approche de Mary et sa demande de pardon, ébauche d'une réunion que la pensée de Fanny rejette aussitôt[44] ; les deux mouvements contradictoires, d'attraction et de répulsion, sont ici évidents, et placés côte à côte, comme si les coups de boutoir du premier ne pouvaient s'achever que par un même retour de balancier qui anéantit tout effort.

Ce rejet d'une quête de critères communs à un même sexe s'identifie à la pression du sexe opposé : si Fanny refuse le lien avec Mary, Edmund est, lui aussi, une force contraire à l'édification d'une entité féminine commune. En surface, il n'intervient qu'indirectement dans la relation entre les jeunes femmes, suscitant la jalousie de l'héroïne. Mais en réalité, son ombre plane en permanence dans leurs rapports et est également cause de l'impossibilité à briser la glace qui les sépare : ainsi au chapitre 18 du volume I[45], où l'intimité naissante entre les jeunes filles est contrecarrée par l'arrivée d'Edmund, réintroduisant par là la bipartition sexuée et transformant le duo féminin en trio bancal qui exclut l'héroïne ; cette irruption est d'autant plus révélatrice que le début de la scène avait montré Mary soucieuse de morale, critiquant certains passages hardis de la pièce qu'elle répète ; or, l'arrivée d'Edmund met un terme à ces préoccupations et déclenche un jeu libertin que Fanny réprouve ; c'est ici explicitement le jeune homme qui entrave les velléités éthiques de Mary et ruine une entente en germe. Même mouvement lors d'une promenade des deux femmes, une nouvelle fois

---

[44] *MP*, p. 68-70 ; *R2*, p. 265-267.
[45] *MP*, p. 166-175 ; *R2*, p. 349-357.

brusquement interrompue[46], ou, symboliquement, lorsque le cadeau d'Edmund à Fanny entre en concurrence avec le collier offert par Mary, comme si la coexistence des deux présents était par essence impossible[47]. À chaque fois, c'est l'irruption du masculin dans une sphère qui voudrait l'exclure qui entrave ce sentiment de communauté susceptible de se former. Il est éclairant de constater une même tendance chez Madame d'Épinay : c'est en grande partie à cause de Lisieux qu'Émilie abandonne progressivement sa sphère d'amitiés féminines pour migrer vers ses compagnons ultimes, exclusivement masculins, Volx et Garnier. Témoin cette entame de lettre : « Dussé-je vous déplaire, ma chère pupille, je ne puis vous cacher que, quelque mérite qu'ait Mme de Saint-Amand, je trouve que vous allez trop vite avec elle. », écrit Lisieux à Émilie[48]. Témoin encore cette réflexion sur Mme Médéric du même Lisieux, « (…) je ne saurais vous conseiller de vous lier intimement avec elle. Cette femme, qui a infiniment d'esprit, a établi chez elle un ton de liberté qui peut avoir des inconvéniens, toujours relativement à votre situation. »[49]. À l'inverse, le tuteur pousse Émilie vers Volx, en en dressant l'apologie mais aussi en engageant ouvertement sa pupille à le fréquenter : « C'est un excellent homme, qui réunit la sagesse, la prudence, la bonté et tout l'agrément qu'il est possible d'attendre de la société d'un homme d'esprit. Je vais désirer son retour pour vous, ma chère pupille, à qui il est si nécessaire d'être entourée de gens de bien. »[50], écrit-il sur le personnage. La gent masculine participe à la désorganisation du sexe opposé en mettant à distance ses membres, tandis qu'elle favorise une impulsion vers les hommes. Comparer n'est pas fréquenter : en rapprochant des individualités, on conserve les particularités respectives de chacune, alors qu'en s'absorbant dans le commerce avec autrui, on s'ouvre à une relation fusionnelle – comme cela se produit entre Émilie et Volx.

Une fois encore, la pertinence du choix de l'épistolarité ressort avec vigueur : l'échange de lettres met en avant l'absence du destinataire[51], absence spatiale certes – l'éloignement de Madame de Sally est ainsi douloureusement ressenti, la jouissance de la discussion cédant la place à la mélancolie de l'écrit –, mais qui débouche sur l'absence d'une essence commune : on l'a dit, plus Madame de Sally est tenue à distance, moins Émilie ressent le besoin de sa présence, moins elle se sent concernée par l'existence de son amie, se

---

[46] *MP*, II, 4, p. 209-221 ; *R2*, p. 383-393.
[47] *MP*, p. 267-270 ; *R2*, p. 433-435.
[48] *Montbrillant*, p. 298.
[49] *Ibid.*, p. 566.
[50] *Ibid.*, p. 958.
[51] Comme l'écrit Ruth Perry (*Women, Letters and the Novel*, New York, AMS Press, 1980, p. 108), la lettre renforce la conscience du manque : « *Because loneliness is a condition of consciousness, dwelling upon it in writing can only intensify a morbid awareness of it.* » (« Parce que la solitude est une condition de la conscience, en traiter par écrit ne peut qu'intensifier le sentiment morbide que l'on en a. »).

repliant sur ses émois personnels. C'est aussi à travers l'échange de lettres que les distinctions prennent toute leur ampleur. On a vu à quel point Madame d'Épinay tenait à la confrontation des styles ; or, si celle-ci permet une critique de formes éculées, elle met aussi en relief l'impossible accolement de natures irrémédiablement discordantes avec celle d'Émilie, qu'il s'agisse de celles de Madame de Ménil, de la Darcy, ou de Madame de Saint-Amand. À chaque fois, l'opposition stylistique révèle une opposition ontologique[52]. La lettre est un dialogue avec une absente, elle est surtout un mode d'échange qui tend vers le monologue, donc qui a tendance à désavouer sa qualité de moyen de communication. C'est, par excellence, le lieu propice au surgissement de la comparaison, cette figure qui met en contact sans attacher, qui rapproche deux réalités irrémédiablement désunies[53].

La comparaison proscrit l'unification. Austen et Madame d'Épinay mettent au centre de la comparaison aussi bien le point commun que tout ce qui n'est pas lui : l'analogie laisse simultanément transparaître la dissemblance. Aussi ne peut-on dire que leurs œuvres sont des œuvres fondatrices d'une perception collective du sexe féminin, car, loin d'ébaucher la peinture d'une nature féminine, elles suggèrent l'existence de traits communs tout en refusant leur prétention à les englober en un cercle unificateur – peut-être cette bigarrure est-elle le prix à payer pour la profondeur de l'étude : à force de traquer l'individualité féminine, les écrivaines se privent d'une vue générale qui trahirait nécessairement les particularités soulevées par l'analyse ; la peinture d'ensemble cèderait alors le pas à la vision d'une faune bariolée ; le gynécée serait trop cacophonique pour être réduit à un seul tableau. Un art de la touche peut-être, qui est moins attentif à la figure achevée qu'aux multiples détails qui la composent et la décortiquent, plus exactement un art de l'insatisfaction, au sens où la traque débouche sans cesse sur un résultat partagé qui oblige à relancer la quête. C'est sur les cendres d'un sentiment féminin collectif que s'édifie l'écriture de la comparaison.

Dès lors, celle-ci a-t-elle encore un sens ? Ne se réduit-elle pas à un jeu analogique purement formel, inapte à fédérer la réalité autour d'un concept global ? Si la comparaison n'a finalement aucune incidence sur la détermination du propos d'ensemble puisqu'elle ne permet

---

[52] Il est inutile de développer ce point, la question des styles ayant été déjà abordée, non seulement au cours de cette étude, mais plus généralement par tous les spécialistes de la littérature épistolaire.

[53] Martine Reid (« Écriture intime et destinataire », *in* Mireille Bossis (dir.), *L'épistolarité à travers les siècles*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990, p. 20-26) met en avant la distinction entre la présence de fait du destinataire et son absence créée par l'écriture, et compare à cet égard correspondance et journal intime : « Dans la correspondance, le destinataire de fait existe mais l'écriture a mille façons de l'oublier, voire de l'anéantir ; dans le journal, le destinataire de fait est, en principe, inexistant, mais le langage ne peut pas ne pas simuler l'autre, l'appeler, le contraindre fictivement à entrer en dialogue. Autrement dit, il semble se passer, grossièrement, ceci : quand l'autre est là, l'écrivain le nie ; quand il est absent, l'écrivain le recrée. » (p. 26) Cette recréation est concrètement réalisée par Madame d'Épinay, qui identifie le journal d'Émilie à une correspondance avec Lisieux.

la construction d'aucun ensemble organisé, l'espace en lui-même conserve-t-il un intérêt ? N'est-ce pas un champ vide qui peut s'apparenter à une coquille sans contenu ? N'est-il pas le signe d'une absence de densité des deux œuvres, qui ricocheraient sur une question essentielle pour se rejeter sur l'examen de singularités ? Par là même, est-ce à dire que nos deux auteures renoncent à une vision globale de l'univers, qui impliquerait d'une certaine manière une théorisation de celui-ci ? La configuration du roman comme un entrelacs de liens spatiaux et non comme le rassemblement d'une dissémination originelle est-elle le signe d'un manque de compacité de l'univers dépeint par les deux femmes de lettres ? C'est bien sur ce problème que doit déboucher l'analyse, qui a permis de constater le caractère extrêmement glissant de toutes les stratégies d'écriture mises en place par les deux écrivaines, et l'absence d'un arrêt sur une synthèse définitive. L'écriture de la comparaison débouche sur une écriture de la mise en espace.

2. Spatialisation de l'œuvre

Cette spatialisation de l'œuvre littéraire trouve son expression la plus juste dans le roman épistolaire, à la fois mise en pratique d'une culture de la communication et persistance de l'éparpillement des personnages, constatation de l'impossible unification des idées qui s'enchevêtrent les unes aux autres en conservant leur spécificité originelle. Le roman de Madame d'Épinay est assis sur ce maintien irrémédiable d'une distance : l'échange de lettres sert moins à fonder une collectivité soudée qu'à faire prendre conscience de l'émiettement qui la caractérise. Le moi lui-même n'est pas constitué d'un seul bloc, il éclate en une infinité de variations selon la position qu'il est conduit à adopter ; la raison d'être de l'épistolarité est là, dans l'obligation de l'identité à être protéiforme dès lors qu'elle s'inscrit dans un monde lui-même changeant. Madame d'Épinay à ce titre conteste le roman issu des *Lettres portugaises* qui consiste dans la contemplation d'un seul et même état déployé tout au long d'un ouvrage ; l'identité de l'héroïne se modifie en fonction de ses interlocuteurs et malgré les protestations de sincérité inamovible dont Émilie est friande : le moi apparaît sous différentes formes selon le contexte de communication dans lequel il se trouve – contrairement au protagoniste des *Lettres portugaises* ou des *Lettres d'une Péruvienne*, qui fige sa voix dans le ressassement d'une seule et même thématique, d'une seule et même formule, en dépit des altérations de son environnement, dont la principale est la trahison de l'amant. Le moi n'est plus indéfectible chez nos auteures, ce qui inaugure une ère d'insécurité pour le personnage et pour les idées qu'il transporte avec lui.

La question qui se pose alors est de savoir si cette inscription du personnage dans un espace complexe crée une dynamique de l'identité, comme pourrait le laisser penser la césure radicale opérée par rapport à un roman de l'immuable livré à l'éternel retour du même, ou si elle est une manière de masquer une vacuité. L'œuvre se réduit-elle à une simple mise en espace dépourvue de toute signification, simple motif esthétique, ou se sert-elle de cette réalité pour progresser dans sa recherche, aussi bien définitionnelle que narrative ?

S'il fallait un exemple pour conforter cette dualité, il serait facile de le trouver chez Austen : l'espace, dans son acception la plus concrète, ne cesse d'y être commenté, analysé, décortiqué, contesté, à tel point que des discussions qui semblent d'abord triviales ou incidentes sont peu à peu revêtues d'une importance considérable. Ce sont Edmund et Mary se disputant sur la longueur d'une allée[54], ce sont Catherine et Henry discutant de l'emplacement d'un escalier[55]… À chaque fois, la question, triviale au premier abord, s'avère un enjeu majeur du récit : celui, ou plutôt celle, qui évalue mal l'espace, est aussi celui, ou plutôt celle, qui évalue mal le monde. L'espace est une entité problématique, et ce dès son niveau le plus immédiat, celui de l'espace concret. S'il n'est pas fréquemment décrit, l'espace concret a une importance essentielle dans la définition des personnages et dans la compréhension des scènes[56].

---

[54] *MP*, p. 99 : « *'Now, Miss Crawford, if you will look up the walk, you will convince yourself that it cannot be half a mile long, or half half a mile.' 'It is an immense distance,' said she ; 'I see* that *with a glance.* » ; *R2*, p. 291 : « "Allons, mademoiselle Crawford, vous conviendrez, si votre regard suit cette allée, qu'elle ne peut avoir plus d'un demi-mille de long, ou d'un quart de mille." "La distance est énorme", dit-elle. "Je vois *cela* d'un seul coup d'œil" ».

[55] *NA*, p. 184 ; *R2*, p. 159.

[56] Ce point a été souvent abordé par les commentateurs. Francis R. Hart (« The Spaces of Privacy : Jane Austen », *Nineteenth-Century Fiction*, XXX, 1975, p. 305-333) remarque ainsi que les romans austeniens accordent une grande importance à la mise en espace (p. 320) : dans *NA*, « dans une succession de scènes en public, le problème spatial consiste à savoir comment s'approcher ou rester à proximité de ses supposés amis, et comment éviter les autres ou leur échapper » (« *In a succession of public scenes the spatial problem is how to get near or stay near one's supposed friends and how to avoid or escape from others.* »). Howard O. Brogan quant à lui (« Science and Narrative Structure in Austen, Hardy, and Woolf », *Nineteenth-Century Fiction*, XI, 4, 1957, p. 276-287) rapproche la perception austenienne de l'espace de celle de Newton : l'espace est une réalité « absolue, vraie et mathématique » (*absolute, true, and mathematical* », p. 277), parcourue de forces déterminées par l'ensemble des objets et éléments qu'il contient, dont l'attraction mutuelle et la distribution revêtent une importance fondamentale. Cette vision est parfaitement appropriée à l'œuvre austenienne : que l'on considère par exemple le chapitre 1 du volume II de *SS* (*SS*, p. 133-140 ; *R1*, p. 109-114), qui procède à une division rigoureuse de l'espace : la table de jeux symbolise l'espace social, le pianoforte la solitude volontaire de Marianne imperméable au monde, la table de travail le gynécée transformé en lieu d'affrontement, de rivalité féminine, celle-ci se concrétisant « *side by side* », dans une proximité avec l'ennemi. Ces milieux interagissent et s'intègrent dans un décor parcouru de forces contradictoires spatialement réparties.

a. Accrocs sur un trompe-l'œil : l'héroïne décalée

Le premier constat qui doit être fait est que les deux femmes de lettres donnent à voir un personnage dont l'appartenance à un ensemble sexué et dont l'identité même ne font l'objet d'aucune conviction ; l'appartenance à un sexe défini ne garantit aucun point d'ancrage inébranlable. L'espace apparaît alors à travers la notion de distance et d'éparpillement. Néanmoins, c'est ce couple de notions qui s'avère susceptible de redonner une profondeur à l'œuvre de nos deux artistes. En effet, toute restriction à un univers de surface se voit bannie du fait que l'héroïne n'est plus ce plan inerte se détachant sur une narration étale et sans relief mais qu'elle évolue à l'intérieur d'un monde qui accentue la perspective. L'équilibre caractéristique du roman immobile n'est plus de mise : celui-ci reposait sur la continuité absolue du réel, dont les pans formaient une structure sans aspérité, immédiatement reconnaissable et universellement vérifiable ; l'intégrité de l'héroïne était complémentaire de celle du monde, dans un strict maintien de la proportionnalité : le rapport de commensurabilité était un présupposé et une finalité. Cette adéquation est rompue avec Austen et Madame d'Épinay : non que le monde devienne soudain inintelligible ou trop vaste pour les esprits de l'héroïne et du lecteur, mais il apparaît que, loin d'assurer une continuité, l'écriture met l'accent sur l'écart et la disproportion.

On a vu[57] que les deux écrivaines goûtaient la technique de la disproportion et de la non-coïncidence, et que cette caractéristique contribuait à éviter l'affirmation péremptoirement assenée d'une vérité. Or, outre un retrait du narrateur face à la proclamation du sens, la disproportion signale une faille de la lisibilité du monde. La comparaison met au premier plan la distance. Or, cette distance se répercute sur toute l'œuvre des auteures, en faisant, non pas le lieu d'une union qui demeure de l'ordre de l'idéal, du moins de l'intermittent, mais celui d'une désarticulation, de l'impossibilité à souder des éléments contradictoires, et finalement de la mise en évidence d'une difficulté de l'être à se mettre en adéquation avec la réalité et d'y trouver sa place, aussi bien lorsqu'il s'envisage au sein de la société que par rapport à son seul sexe. Ce qu'Austen et Madame d'Épinay ajoutent à ce constat dont elles n'ont pas l'exclusivité, c'est que cette désorganisation du monde ne touche pas la seule personnalité mais rejaillit sur l'œuvre, elle-même rendue à un doute constitutif dont elle ne se dégage pas.

---

[57] Partie III, Chapitre I.

Il existe deux niveaux spatiaux, celui de la concrétude et celui de l'œuvre elle-même, conçue comme lieu où le réel est censé devenir manifeste, littéralement lisible. Or, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces deux niveaux ne sont en rien des endroits apprivoisés par nos écrivaines. Il a pourtant été souvent fait la réflexion que l'espace austenien était un espace domestiqué, reflétant la personnalité de celui qui le possède, étant entendu que la propriété est au cœur de la définition d'un personnage dans le monde de la bourgeoisie et de la petite noblesse déclinante dépeint par l'écrivaine : Elizabeth contemple Darcy dans Pemberley, Catherine Henry Tilney dans Woodston, les discussions sur l'aménagement d'une demeure dans *Mansfield Park* reflètent les principes moraux inébranlables d'Edmund face à la légèreté et à l'irrespect du passé de Rushworth et de Crawford… Réduire la conception austenienne de l'espace à ce tableau idyllique est omettre plusieurs éléments.

Tout d'abord, si les descriptions sont peu abondantes, et ce chez l'une et l'autre écrivaines[58], l'espace est un élément crucial dans la définition des personnages. C'est à travers la prise en charge de l'espace que les personnages se révèlent et que les conflits sont mis en lumière : Austen accorde une importance toute particulière à la disposition des gens les uns par rapport aux autres, chacun étant comme entouré d'un cercle qui ne cesse d'être violé par autrui[59], et les protagonistes se rassemblant par groupes indépendants et souvent antagonistes – ainsi lors de l'excursion à Box Hill dans *Emma*, où le groupe Elton s'oppose au groupe Emma-Frank, lui-même offensif envers le groupe Bates. De même, la maîtrise de la marche est un test crucial qui a des répercussions morales en ce qu'il est une métaphore de la fermeté et de la constance de l'esprit : Mary Musgrove, incapable de supporter la fatigue d'une promenade, exprime son égocentrisme, tandis que les folles errances de Marianne désignent son emportement et connotent sa propension à l'excès et à l'irréflexion. À l'inverse, la progression résolue d'Elizabeth à travers champs vers sa sœur malade et son investigation

---

[58] On peut y voir de nouveau le refus d'une esthétique picturale au profit d'une dynamique théâtrale où le personnage peuple activement l'espace au lieu d'y être statiquement inscrit.

[59] Les exemples sont innombrables, depuis l'invasion de la chambre de Fanny jusqu'aux rencontres importunes d'Elizabeth et de Darcy qui la poursuit sans relâche, en passant par les sollicitations répétées des sœurs Dashwood par les Middleton et par la simple présence d'une société pléthorique qui empêche Anne et Wentworth de se parler seul à seule – Judy van Sickle Johnson (« The Bodily Frame : Learning Romance in *Persuasion* », *Nineteenth-Century Fiction*, XXX, 1, 1975, p. 43-61) remarque cependant que les restrictions spatiales, certes menacent, mais aussi stimulent l'attraction physique (c'est flagrant lors de l'échange de regards entre les deux héros de *P*, nécessité par leur éloignement spatial au sein de la société, et qui est une pure expérience sensuelle : *P*, p. 228 ; *R2*, p. 805). Notons que l'héroïne peut être aussi bien victime que coupable de la violation de l'espace d'autrui : Anne Elliot espionne consciemment le dialogue amoureux de Wentworth et Louisa, et prolonge cette indiscrétion en se transformant en statue, « de peur d'être vue » (« *lest she should be seen* ») si d'aventure elle se mettait à bouger (*R2*, p. 691-693 ; *P*, p. 85-86).

posée de Pemberley lors d'une excursion dans son parc sont le reflet de sa volonté et de sa sagacité de jugement récemment acquise, de même que la course de Catherine à la poursuite des Tilney offensés révèle son adhésion à des principes de politesse et de devoir moral à propos desquels les Thorpe ne réussissent pas à la faire transiger[60]. La césure s'effectue entre les personnages aptes à évoluer harmonieusement ou méthodiquement dans un espace défini, et ceux qui ne font que mettre en évidence leur manque de prise sur celui-ci ; ce défaut peut aller jusqu'au ridicule, ainsi lorsque Miss Bingley, faute de savoir par quel moyen attirer l'attention de Darcy, et aussi faute de trouver une quelconque occupation pour meubler son ennui, propose à Elizabeth de « faire le tour du salon » (« *take a turn about the room* ») sans raison aucune[61] ; cette errance sans but provoque le dédain de Darcy et l'amusement d'Elizabeth. Davantage que ce ridicule sans gravité, les personnages qui nient la notion d'espace sont, eux, aussitôt condamnés : l'égocentrisme d'Isabella s'incarne dans sa réduction de l'espace à la seule sphère du moi ; rien n'existe en dehors de ce qui est à portée de son regard, et l'ensemble de l'environnement dans lequel la jeune femme est inscrite est censé converger vers sa personne, centre d'un jeu qui rejette toute étendue pour se cantonner au cercle rapproché du moi ; dès qu'Isabella n'est plus en présence de quelqu'un, elle l'oublie : elle oublie son fiancé lorsqu'elle se trouve en présence d'autres hommes, elle oublie Catherine dès lors que la foule les éloigne l'une de l'autre, ou que Catherine part pour Northanger. Mary Musgrove souffre du même mal[62], de même que Mrs. Elton. Le paysage n'est absolument pas le reflet de l'âme ni une extension de l'être, il est une réalité inconnue qu'il faut affronter sous peine d'être englouti par elle. L'espace devient alors critère définitionnel, mais soulève surtout les aspérités qui se nichent au sein d'un réel en apparence lisse et sans remous.

Ensuite, l'espace n'est pas si lisse qu'il le semble au premier abord. Bien souvent, il recèle des lieux équivoques ou des pièges dissimulés. La propriété si travaillée de Pemberley est propice aux surprises, l'apparition de Darcy étant subite, survenant en plein milieu d'une phrase. Après une première disparition, Darcy ressurgit, Elizabeth pense échapper à l'embarras d'une nouvelle rencontre, mais, tout aussi soudainement, « le tournant dépassé,

---

[60] *NA*, p. 91-92 ; *R2*, p. 85. La scène insiste sur l'énergie que met l'héroïne dans sa marche, mais une énergie réfléchie et orientée vers un but précis, comme le met en évidence la profusion des termes dénotant la pensée et l'attachement au respect de l'éthique.

[61] *R1*, p. 330 ; *PP*, p. 51.

[62] *P*, p. 84 ; *R2*, p. 691 : Mary, « bien aise tant que les autres se tinrent autour d'elle » (« *very well satisfied so long as the others all stood about her* »), ne supporte pas que Louisa quitte son champ de vision et se met à la poursuivre ; l'espace doit se réduire à la seule sphère de sa personne. Dans tout ce passage, le vocabulaire spatial est prégnant, le problème principal étant de trouver « une place confortable » (« *a comfortable seat* ») ou « une bonne place » (« *a nice seat* »).

elle le trouva immédiatement devant elle. »[63] Domestiqué, embrigadé, l'espace offre cependant de multiples occasions d'embûches et d'embuscades. Embûches qui peuvent susciter l'embarras, mais aussi pousser à la faute, comme cela se produit à Barton, le petit cottage où Mrs. Dashwood cloître ses filles et dont elle ne s'éloigne pas pour faire des visites « au-delà du rayon où elle pouvait s'y rendre à pied » (« *beyond the distance of a walk* »)[64], ce qui la limite à un cercle de connaissances restreint, et ce qui par conséquent donne à Marianne le désir irrépressible de briser cette séquestration ; la description du lieu étriqué où évoluent les Dashwood précède immédiatement la promenade fatale de Marianne, qui, incapable de « supporter plus longtemps la claustration que leur avaient imposée deux jours de pluie continuelle »[65], sort, devient la proie des éléments déchaînés, fait un faux pas sur une colline escarpée, et succombe au pouvoir de Willoughby ; les dimensions étriquées de Barton poussent l'héroïne à défier un espace qu'elle ne maîtrise pas. Il en va de même de Sotherton, où c'est la propriété elle-même, sa disposition et ses barrières menaçantes, son aspect de « vieille et lugubre prison »[66], qui entraînent un « même désir d'air et de liberté »[67], et par suite le dévergondage des promeneurs, leur capitulation face à la tentation.

Bien plus, la sauvagerie existe aussi chez Austen, quoique le plus souvent hors champ : l'agression d'Harriet a lieu sur « une sorte de chemin complètement désolé » (« *a considerable stretch very retired* »), entre une route inquiétante « fort ombragée par les ormes » (« *deeply shaded by elms on each side* ») et « un talus escarpé » (« *a steep bank* ») que la jeune femme ne réussit pas à grimper[68]. Surtout, tout espace accueillant est susceptible de se retourner en son inverse et de devenir un lieu effrayant. L'abbaye de Northanger ne doit pas leurrer : certes, ses résonances gothiques s'éteignent dès sa première vision ; mais le mouvement ne s'arrête pas là ; non seulement Catherine, imitée alors par un style qui se pare des atours du gothique[69], cherche à toute force à faire ressurgir les démons tapis dans cet endroit, mais l'abbaye redevient réellement terrorisante lors de l'expulsion de l'héroïne :

> (…) with a mind so occupied in the contemplation of actual and natural evil, the solitude of her situation, the darkness of her chamber, the antiquity of the building were felt and considered without the smallest emotion ; and though the wind was high, and often produced strange and

---

[63] *R1*, p. 462 ; *PP*, p. 237 : « *the turning past, he was immediately before them.* »
[64] *R1*, p. 37 ; *SS*, p. 39.
[65] *R1*, p. 38 ; *SS*, p. 40 : « *unable longer to bear the confinement which the settled rain of the two preceding days had occasioned.* »
[66] *R2*, p. 253 ; *MP*, p. 54 : « *a prison – quite a dismal old prison.* »
[67] *R2*, p. 285 ; *MP*, p. 92 : « *as by one impulse, one wish for air and liberty, all walked out.* »
[68] *R1*, p. 830 ; *E*, p. 341.
[69] Cf. Partie I, Chapitre II.

> sudden noises throughout the house, she heard it all as she lay awake, hour after hour, without curiosity or terror[70].

Le retour en force du style gothique est ici évident (en témoignent le lexique de l'effroi, l'abondance des épithètes descriptifs ou connotant l'émotion), l'endroit se couvrant d'une atmosphère d'effroi mais aussi de pesanteur douloureuse. Que l'on ne s'y trompe pas : l'insistance d'Austen sur l'indifférence de Catherine à son sinistre environnement ne signifie pas que celui-ci a perdu toute sa puissance. Au contraire, l'écart entre les sentiments de l'héroïne et la réalité du cadre qui l'entoure ne fait que reproduire en l'inversant l'écart initial qui mettait en regard les fantasmes de la jeune fille et la tranquillité du lieu. Les données se sont retournées, mais le déséquilibre, l'inadéquation demeurent. Austen indique en outre que le malaise, s'il perdure, n'a plus les même causes : on passe d'une terreur irrationnelle à une douleur existentielle, Catherine procédant à l'investigation de son comportement passé et s'interrogeant sur son avenir, qu'elle voit résolument sombre et désolé. Le passage se prolonge en effet par un monologue intérieur de l'héroïne en tous points semblable aux scènes typiquement austeniennes de retour sur soi, qui se trouve ici en outre articulé à une esthétique du voyage et du paysage : la comparaison entre bonheur révolu et détresse présente – identique à celle à laquelle procède Fanny de retour chez ses parents, elle aussi, se trouve-t-il, due au rapprochement de deux lieux, Mansfield Park et Portsmouth – s'accompagne d'une remise en cause personnelle (« Qu'avait-elle fait, ou qu'avait-elle omis de faire pour mériter un tel traitement ? »[71], se torture Catherine) ; simultanément, le parcours de la calèche oblige à considérer les endroits traversés en lien les uns avec les autres : l'éloignement progressif de Northanger est le corollaire d'un rapprochement de Woodston, réminiscence d'une félicité ancienne qui devient instrument de torture[72], puis de la maison natale de Fullerton, ce qui provoque un nouvel accès de douleur ; Austen insiste beaucoup sur ce chagrin qui accompagne le retour au pays natal, et, significativement, en souligne le contraste avec la conclusion romanesque traditionnelle – entendons celle du *novel of sensibility* évidemment,

---

[70] *NA*, p. 216 ; *R2*, p. 186 : « Toute à la douleur légitime que lui causaient ses malheurs du moment, elle restait maintenant très froide devant l'isolement de sa chambre, son obscurité, et l'antiquité de la demeure où elle se trouvait. Le vent soufflait violemment ce soir-là, et des bruits étranges et soudains résonnaient souvent par toute la maison, mais Catherine, qui de toute la nuit ne put trouver le sommeil, ne conçut, à les entendre, ni curiosité ni terreur. »

[71] *R2*, p. 189 ; *NA*, p. 220 : « *what had she done, or what had she omitted to do, to merit such a change ?* »

[72] *R2*, p. 188 : « Chaque mile qui la rapprochait de Woodston la faisait souffrir un peu plus, et lorsque, à cinq miles du village, elle dépassa le route qui y menait et pensa à Henry qui était là, tout près, et ignorait pourtant tout de ce qui se passait, son chagrin et son trouble atteignirent un point extrême. » ; *NA*, p. 219 : « *Every mile, as it brouoght her nearer Woodston, added to her sufferings, and when within the distance of five, she passed the turning which led to it, and thought of Henry, so near, yet so unconscious, her grief and agitation were excessive.* »

de *Marriage* à *Camilla* en passant par *Lettres de milord Rivers* : « elle craignait plus qu'elle n'espérait apercevoir la flèche du clocher bien connu qui l'avertirait qu'elle n'était plus qu'à vingt miles de Fullerton »[73], écrit Austen, avant de reprendre la parole pour comparer cette arrivée piteuse avec le retour triomphal de toute héroïne digne de ce nom ; « Une héroïne qui rentre en chaise de poste heurte les sensibilités à tel point qu'on ne saurait tenter de rendre noble ou pathétique une scène pareille. »[74], renchérit-elle, avant de terminer sur l'aveu de « l'humiliation qu'éprouve son biographe »[75].

Tout est fait pour mettre en évidence le sentiment d'exclusion dont souffre l'héroïne, exclusion de tout lieu, exclusion de la sphère littéraire communément admise, exclusion enfin d'elle-même, puisqu'elle se heurte à une énigme concernant la manière dont son comportement a été interprété, la réalité objective de ce comportement, et le désordre de son esprit confronté à une situation inintelligible qui fait disparaître tout point de repère dans la réalité concrète. Le chaos intérieur se répercute sur les rapports entre individu et espace ; mais l'équation inverse est tout aussi vraie : l'exclusion de tout espace habitable entraîne une déstructuration de l'âme. Austen souligne l'interaction entre les deux dimensions, et suggère que l'appartenance de la femme à un lieu est loin d'être acquise. Si l'on en revient à Pemberley, Woodston, Donwell Abbey, ou même la maison Harville[76], on s'aperçoit, et c'est un truisme, que ces propriétés reflètent une âme masculine ; pourtant, il y a des exemples de propriétaires féminins chez Austen, ainsi Lady Catherine, dont la maison grandiose n'est qu'une débauche de luxe destinée à impressionner l'œil du pauvre, mais aussi Mrs. Dashwood, certes non dépourvue de goût mais financièrement incapable de pourvoir à l'aménagement décent d'un modeste cottage, ce qui amène Elinor à critiquer sarcastiquement cette installation peu avenante[77] et Marianne à se tendre vers un seul but, la quitter et la remplacer par l'attirante propriété de Willoughby, symbole de l'homme seul à même de

---

[73] *R2*, p. 190 ; *NA*, p. 221 : « *she rather dreaded than sought for the first view of that well-known spire which would announce her within twenty miles of home.* »
[74] *R2*, p. 190-191 ; *NA*, p. 222 : « *A heroine in a back post-chaise, is such a blow upon sentiment, as no attempt at grandeur or pathos can withstand.* »
[75] *R2*, p. 190-191 ; *NA*, p. 222 : « *the humiliation of her biographer* ».
[76] Austen consacre un long passage (*R2*, p. 700-701 ; *P*, p. 96-97) à la description des « excellents aménagements » conçus par le capitaine Harville, dont les « ingénieuses trouvailles » et les « habiles adaptations » parviennent à faire oublier l'exiguïté de l'espace qu'il occupe. On voit là le résultat des « labeurs » d'un homme, qui prend le dessus sur un endroit hostile, depuis les « insuffisances de l'ameublement » jusqu'aux « tempêtes prochaines de l'hiver » ; Austen montre ici que la domination de l'espace est une conquête non assurée de succès, et que seul un homme peut prétendre mener à bien.
[77] C'est le passage déjà cité de l'« escalier étroit » – « *dark narrow stairs* » – et de « la cheminée de la cuisine qui fume » – « *a kitchen that smokes* » (*R1*, p. 61 ; *SS*, p. 70).

l'arracher à une existence étriquée et pitoyable[78]. Seul le lieu marqué de l'empreinte masculine est désirable ; celui que possède une femme n'est qu'ostentation ou mise en évidence d'une défaillance intime[79].

Si l'on se penche sur les héroïnes austeniennes, on s'aperçoit que, loin de vivre en harmonie avec le lieu de leur résidence, elles existent dans l'inconfort. Fanny est celle qui se sent perpétuellement décalée, depuis son déplacement initial jusqu'à son dernier séjour à Portsmouth ; et cette impression de décalage est provoquée aussi bien par son entourage que par elle-même : les remontrances de Mrs. Norris en reviennent toutes au même motif, qui consiste à critiquer l'emplacement où se trouve Fanny, le fait qu'elle n'est pas là où elle devrait être : « Quelle sotte habitude voilà, Fanny, que de paresser toute la soirée sur un sofa. Ne pouvez-vous pas venir vous asseoir ici, et vous employer ainsi que nous le faisons ? »[80] n'est que l'un des nombreux exemples de ce genre de reproche. Au-delà de ces remarques venues de l'environnement, Fanny elle-même est persuadée en tout endroit de n'être pas à sa place et s'intègre à un espace sous la contrainte : contrainte de rentrer au presbytère des Grant[81], contrainte de passer des heures dans un salon dévolu à l'inertie et à la sénilité[82], contrainte de demeurer aux côtés de Crawford, ce qui va jusqu'à la pousser à la fuite[83] et à faire de sa chambre, non le lieu d'un épanouissement intérieur, mais celui d'un repli craintif et forcé[84], Fanny habite le monde dans un perpétuel désir d'être ailleurs. L'insatisfaction quant à l'emplacement présent est permanente[85]. La différence entre les situations féminine et

---

[78] En témoigne la description par le menu de Combe Magna par une Marianne hypnotisée (*R1*, p. 59 ; *SS*, p. 66-67).

[79] Dans un beau passage, N. Auerbach (*Communities of Women. An Idea in Fiction*, *op. cit.*, p. 44) remarque que dans *PP*, les endroits peuplés de femmes, notamment Longbourn et la maison Bennet, sont dépourvus de toute densité, tandis que Pemberley est au contraire un lieu compact, solide, palpable : « *Pemberley is Elizabeth's initiation into physicality, providing her with all the architectural solidity and domestic substance Longbourn lacks.* » (« Pemberley initie Elizabeth à la sensation physique, lui offre toute la solidité architecturale et la consistance domestique dont Longbourn est dépourvu. »).

[80] *R2*, p. 269 ; *MP*, p. 73 : « *That is a very foolish trick, Fanny, to be idling away all the evening upon a sofa. Why cannot you come and sit here, and employ yourself as* we *do ?* »

[81] *R2*, p. 383-384 : « Fanny fut contrainte d'entrer, non sans avoir montré une humble réticence. (…) il n'y eut rien d'autre à faire pour elle que de se sentir remplie de confusion et de pénétrer dans la maison aussi vite que possible » ; *MP*, p. 210 : « *Fanny* (…) *was forced, though not without some modest reluctance on her part, to come in.* (…) *there was nothing to be done but to be very much ashamed and to get into the house as fast as possible* ».

[82] *R2*, p. 453 ; *MP*, p. 289-290.

[83] *R2*, p. 470 : « Elle s'échappa en toute hâte par la porte opposée à celle par laquelle son oncle allait entrer » ; *MP*, p. 309 : « *She rushed out at an opposite door from the one her uncle was approaching* ».

[84] La chambre, on le constate encore, n'est pas nécessairement un lieu désirable pour Austen, mais plutôt une coquille, un asile étriqué qui réduit brutalement la notion d'espace. C'est sa valeur d'abri que l'auteur met d'abord en valeur : « *She could go there after any thing unpleasant below, and find immediate consolation in some pursuit* (…) » (*MP*, p. 154 ; *R2*, p. 339 : « Elle pouvait s'y réfugier quand quelque pénible incident avait eu lieu dans les étages inférieurs, pour y trouver une consolation immédiate (…) »). (*R2*, p. 339 ; *MP*, p.

[85] Le thème de l'exil a à cet égard une importance centrale dans les deux œuvres : tout comme Fanny est initialement exilée à Mansfield Park avant de l'être de nouveau à Portsmouth, Émilie se conçoit

masculine est soulignée lors du premier bal de l'héroïne, lorsque le couple fraternel formé par Fanny et William brusquement se scinde, Fanny observant l'aisance de son frère et sa facilité à se mouvoir au sein d'un cercle qu'il ne dépare pas, tandis qu'elle-même subit l'immixtion avec un milieu inquiétant, incapable de s'inclure dans un espace auquel elle se sent ontologiquement étrangère ; le sentiment inné d'appartenance de l'homme s'oppose à celui d'exclusion, tout aussi inné, propre à la femme :

> De temps à autre, son oncle la présentait, et elle était alors contrainte de s'entendre adresser la parole, de faire la révérence, et de parler à nouveau. C'était là une tâche ardue, et chaque fois qu'on la mettait ainsi en demeure d'accomplir ces devoirs, elle regardait William qui évoluait avec aisance à l'arrière-plan de la scène, et regrettait de ne pas être avec lui[86].

On peut noter que cette séquence est encore une fois placée sous le signe de la comparaison et que les notations spatiales y prédominent : la différence entre Fanny et son frère est inscrite dans l'espace concret et tangible. Fanny est une perpétuelle étrangère aux lieux qu'elle habite, elle peut penser le monde dans lequel elle vit mais ne peut s'y intégrer ; l'espace agit comme une frontière qui rend l'extérieur inaccessible.

Certes, on pourra objecter que Fanny est un cas extrême et que son décalage permanent avec le lieu où elle se trouve résulte en grande partie de sa condition initiale de semi-orpheline arrachée à son milieu naturel. Mais ce que montre le roman, c'est l'impossibilité pour l'héroïne de créer un espace qui lui soit propre, de parvenir au sentiment du chez-soi, la chambre n'étant qu'un succédané qui masque l'inadaptation à un environnement élargi. En outre, les remarques effectuées à propos de Fanny sont applicables à toutes les autres héroïnes austeniennes : on a vu ce qu'il en était pour Catherine, Marianne et Elinor, mais Hartfield est également, et ce dès les premières pages, montré comme excluant Emma de toute relation suivie avec la communauté extérieure – Austen s'attarde sur ce « demi-mile » (« *half a mile* ») qui sépare l'héroïne de Mrs. Weston et qui constitue une barrière infranchissable, des seize miles (« *sixteen miles* ») qui l'éloignent de sa sœur et l'emprisonnent dans la maison paternelle, source de « l'ennui de tous les soirs d'octobre et de novembre » (« *many a long October and November evening* »), symbole de cette « solitude

---

comme une éternelle exilée cf. *Montbrillant*, p. 106 (« pour peu que vous puissiez me donner quelques moments, je prendrai mon exil en patience. »), 793 (« Il me semble que je suis comme un banni, exilé dans un monde étranger. »).

[86] *R2*, p. 444-445 ; *MP*, p. 280 : « *She was introduced here and there by her uncle, and forced to be spoken to, and to curtsey, and speak again. This was a hard duty, and she was never summoned to it, without looking at William, as he walked about at his ease in the back ground of the scene, and longing to be with him.* »

intellectuelle » (« *intellectual solitude* ») dont on a vu les connotations néfastes[87] –, mais c'est plus généralement toute la société de Highbury qui brime les velléités d'expansion d'Emma et, en la forçant à une vie étriquée, la conduit à former des châteaux en Espagne démesurés dans ce monde irrémédiablement modeste et retiré ; de même, Elizabeth subit la honte toujours répétée de la proximité avec sa famille ; elle ne s'en échappe que pour contempler Pemberley dont elle s'est irrémédiablement exclue et qu'elle ne conçoit plus qu'à l'irréel : « Et dire que de cette demeure je pourrais être la châtelaine ! songeait-elle. Ces pièces seraient pour moi un décor familier ; au lieu de les visiter comme une étrangère, je pourrais y recevoir mon oncle et ma tante… »[88], écrit Austen, accentuant l'extranéité de l'héroïne aux lieux qu'elle parcourt. Enfin, le motif de la mer est le signe dans *Persuasion* du rapport instable d'Anne à l'espace : expulsée de sa propriété ancestrale, Anne est ballottée de place en place sans en déceler une seule qui la satisfasse, de promenades et soirées où personne ne désire sa compagnie et où tout le monde la rejette dans un non-lieu qui est celui de l'accompagnement musical de fond, négateur de la personnalité ; l'héroïne se rend compte qu'elle ne saurait être à sa place que dans la résidence familiale qui lui est définitivement interdite à moins d'un mariage avec Mr. Elliot qu'elle songe un instant à accepter, ce qui en ferait une héroïne contre nature épousant un homme par intérêt et non par amour, avant de se résoudre, significativement, à une vie d'errance avec le marin qu'est Wentworth. Régulièrement dans le roman, la mer intervient, à travers des discours touchant à la carrière navale et aux voyages maritimes ou à travers des excursions sur le rivage ; l'immensité maritime et son caractère de non-lieu sont les derniers abris d'une héroïne sans axe. Il est intéressant de voir que le dernier roman d'Austen s'achève sur cette impossibilité de trouver un point d'ancrage, un endroit à habiter, et sur ce rejet vers un univers profondément autre et profondément mouvant, que la narration ne décrit jamais et qui reste auréolé de ce mystère du non-dit[89].

---

[87] *R1*, p. 558-559 ; *E*, p. 2-3.

[88] *R1*, p. 456 ; *PP*, p. 229 : « *'And of this place', thought she, 'I might have been mistress ! With these rooms I might now have been familiarly acquainted ! Instead of viewing them as a stranger, I might have rejoiced in them as my own, and welcomed to them as visitors my uncle and aunt.'* »

[89] La mer n'est présente qu'en mineur dans les romans précédents d'Austen : il y est fait référence dans *MP* au moment du voyage de Sir Thomas et par l'intermédiaire du personnage de William, mais ces mentions laissent toujours cet élément dans le lointain. À l'inverse, *S*, inachevé, se serait sans doute passé entièrement au bord de l'Atlantique. Austen y mentionne, même si c'est pour en moquer la grandiloquence, la « terrifiante grandeur de l'océan pendant la tempête, sa transparence par temps calme (…), les profondeurs insondables de ses abysses, ses brusques revirements, ses traîtrises affreuses, ses marins qui se sont risqués au soleil et que la soudaine tempête engloutit » (*R2*, p. 900 ; *S*, p. 184 : « *The terrific grandeur of the ocean in a storm, its glassy surface in a calm* (…), *and the deep fathoms of its abysses, its quick vicissitudes, its direful deceptions, its mariners tempting it in sunshine and overwhelmed by the sudden tempest* ».

Le rapport de la femme avec sa demeure est toujours insatisfaisant, toujours à reconstruire : étouffée par son logement ou expulsée de celui-ci, l'héroïne doit perpétuellement s'adapter ou se réadapter, sous une contrainte qui l'oblige à se conformer à un lieu donné au lieu d'harmoniser celui-ci à ses propres désirs. La femme est seconde dans un lieu ; elle y pénètre toujours comme une étrangère ou comme un personnage en surplus.

Cette même insatisfaction quant à la résidence présente se trouve chez Madame d'Épinay, même si c'est de manière plus intermittente : nombreux sont les passages où Émilie regrette de se trouver seule, abandonnée tout d'abord par son mari, puis, périodiquement, par ses amants et par son tuteur, qui semble perpétuellement de passage chez sa pupille, toujours prêt à la délaisser[90] ; la lettre devient ici rappel incessant de l'absence et de l'incapacité de la femme à agir sur sa position dans l'espace. Nombreuses sont également les scènes où Émilie se plaint de son lieu d'habitation et affirme vouloir être ailleurs, et le roman repose en partie sur les expulsions successives de l'héroïne du lieu où elle habite. Le long mémoire d'économie rédigé par Émilie, qui s'achève par la décision de céder l'établissement parisien pour se retrancher dans la résidence rurale[91], est suivi par l'évocation de la « sentence » rendue, véritable condamnation qui conduit à la situation suivante : « Nous allons, ma mère et moi, vivre dans un faubourg éloigné, sans équipage, avec ma fille, Mlle Durand, et quatre domestiques. »[92], écrit Émilie ; vision de dénuement d'autant plus frappante qu'elle est placée vers la fin du récit, dont l'évolution s'apparente donc à un déclin, à rebours de la tradition sentimentale dont le schéma est généralement ascendant ; la marche au supplice remplace la marche triomphale. Mais les contre-exemples abondent, l'héroïne affirmant aimer la vie retirée de la campagne : elle envisage « un genre de vie qui m'est à la vérité bien nouveau, mais auquel je compte me faire sans trop de peine »[93], puis s'extasie sur un établissement paisible, « petite maison entre cour et jardin, en bon air, en belle vue. »[94] L'insatisfaction est pourtant là encore au cœur du rapport à l'espace : Madame d'Épinay rend sensible la soustraction à soi-même que constitue une vie champêtre livrée à la solitude[95]. À rebours du tableau idyllique qu'Émilie entend brosser de la campagne, elle parle tout de même, comme

---

[90] Cf. entre autres *Montbrillant*, p. 273 (« Je n'ai peut-être jamais eu tant besoin de vous, mon cher tuteur, que depuis que je ne vous vois plus. »), 845.
[91] *Ibid.*, p. 1418. C'est avec de tels exemples que l'on s'aperçoit que les notations financières du roman sont parfaitement intégrées à la diégèse et ne constituent pas des digressions impertinentes.
[92] *Ibid.*, p. 1430.
[93] *Ibid.*, p. 1431.
[94] *Ibid.*, p. 1435.
[95] Formeuse rappelle à sa maîtresse les inconvénients s'attachant à la personne qui se livre à la solitude, car cette situation conduit à négliger l'attention devant être prêtée au monde : « Je blâme, permettez-moi de vous le dire, la solitude où vous vous êtes enfermée. », lui écrit-il (*Ibid.*, p. 916).

en de brusques accès de sincérité et de lucidité, de « l'amertume de ma situation »[96], et constate que les visites et les occasions de voir une société étendue se font rares voire disparaissent entièrement. Bien plus, elle regrette, en des termes très concrets, la modification de son espace : « Ce sera un meuble presque inutile, mais commode dans mes moments de paresse, que je regrette ; c'est l'espace nécessaire pour jouir de mes livres, de ma musique, de mes papiers, sans désordre et sans confusion ; ce sont toutes les jouissances de ce genre, dont la privation me coûte infiniment plus que celle de mon équipage, de mes valets, de l'appareil et de l'opulence. », déplore-t-elle[97]. Que l'on ne s'y trompe donc pas : les protestations de contentement émises par l'héroïne ne sont pas les signes d'une satisfaction et d'un accomplissement intérieurs, mais des manifestations d'une assomption, d'un accommodement à un état de sujétion et de gêne[98].

C'est que la vie solitaire est bâtie sur un renoncement, le renoncement à l'action et à la création, le renoncement à l'immixtion dans un monde qui rejette au lieu de construire. Le roman de Madame d'Épinay est très explicite sur ce point : sa forme est constante, mais une différence cependant est notable, celle qui oppose les lettres du début, centrées autour d'un sujet ou constituées de quelques propos rassemblés autour d'un même thème, et les lettres de la dernière partie, éclatées, agencées en courts épisodes ou divisées en un bariolage de sujets sans corrélation obligatoire entre eux, comme si la composition s'étiolait et éclatait en une myriade d'éléments déconnectés les uns des autres. L'organisation du début fait place à une narration par épisodes, qui ne s'enchaînent pas les uns aux autres en fonction d'une quelconque organisation ni d'un quelconque centre inhérent au propos.

En s'enfermant à Montbrillant, Émilie accepte de vivre dans un perpétuel exil, cède aux instances d'un monde qui la bannit et lui refuse toute propension à l'agir. La solitude déclenche l'absence, la séparation avec autrui, et amène à concevoir l'écriture, non plus uniquement comme un plaisir et une expression libre de soi, mais comme une nécessité palliant un manque, la quête d'un interlocuteur insaisissable. La mutation des lettres et du

---

[96] *Ibid.*, p. 1435.

[97] *Ibid.*, p. 1431. Peu après, elle réitère ses plaintes quant à ses nouveaux quartiers, qui la mettent à la merci des gêneurs et ne lui laissent plus disposer librement de son temps : c'est ainsi qu'elle rencontre inopinément M. de Sally qui va jusqu'à s'imposer dans son intérieur, moment de « grand supplice » pour Émilie (*Ibid.*, p. 1444-1445).

[98] Remarquons cependant que, contrairement à Austen, Madame d'Épinay offre le portrait d'un homme insatisfait de son espace, celui de René, qui insiste pour habiter les Roches contre l'avis de ses proches. D'emblée, ce logement s'avère invivable et c'est lui qui provoque la rupture entre René et Émilie. Mais on pourrait objecter encore que c'est l'héroïne elle-même qui a proposé les Roches à son ami, déclenchant indirectement la catastrophe. Émilie usurpe la position de propriétaire gestionnaire de ses biens, qui doit être réservée aux seuls personnages masculins. Les Roches sont d'ailleurs un habitat largement féminisé, non seulement parce que René y loge avec deux femmes, mais parce qu'ils sont l'image d'un ermitage, de cette vie isolée propre à la condition féminine.

journal d'un instrument de correspondance réciproque vers le seul compte rendu d'une existence en est le signe : il ne s'agit plus pour l'héroïne de s'insérer dans un processus d'échange mais de livrer une expression unidirectionnelle qui exige moins une réponse qu'elle n'est un moyen d'éviter le silence et de donner un relief à une existence monotone. L'ensemble du roman évolue vers un accroissement de l'objectivisme qui ne faisait que quelques apparitions discrètes au début du récit : c'est que l'écriture n'a plus pour ambition l'éclosion d'un style qui soit le reflet d'une identité mais s'enferme dans une litanie qui lui retire toute marque renvoyant à la singularité du moi. La constriction de l'existence entraîne la constriction de l'expression, tant et si bien qu'Émilie, dans son avant-dernière bribe de lettre, renonce à écrire et passe le flambeau à Garnier : « Je vais cependant laisser écrire Garnier. Le temps me presse ; il écrit plus vite ; et puis, il saura, je crois, mieux que moi ce qui s'est dit… Je ne me souviens pas bien… »[99], écrit-elle avant de se murer dans le silence. Cette dernière défaite de l'écriture qui s'incarne dans la confusion de la mémoire, pourtant au centre de la rédaction épistolaire, est la dernière manifestation de l'impossibilité pour l'héroïne de trouver sa place en ce monde, le renoncement à la seule part restante d'expression d'elle-même. Rejetée de partout, l'héroïne quitte en définitive le domaine de l'écrit[100].

L'incapacité à contrôler l'espace et la position que l'on y occupe est le reflet d'une asthénie intérieure, d'un échec de la femme à entrer en adéquation avec le monde qui l'entoure et par conséquent avec elle-même. Si les romans austeniens sont des romans d'éducation, ce n'est qu'en ce point-ci, dont on a déjà dit l'importance : les héroïnes y apprennent qu'elles ne sont au centre d'aucun espace, d'aucune histoire, d'aucune vérité[101]. Ce qu'il faut considérer à présent, c'est que ce bannissement hors de la position dominante ou organisatrice est la conséquence d'une fracture entre l'héroïne et le milieu où elle évolue, d'une incapacité de l'une à prendre le contrôle de l'autre. De même qu'Elizabeth apprend à ne plus s'identifier au point névralgique par rapport auquel les défauts des gens sont mis en évidence, de même Emma apprend à reconsidérer la place centrale qui lui est naturellement

---

[99] *Ibid.*, p. 1456.

[100] Il est intéressant de noter que la mort de l'héroïne est causée, là encore, par une question d'espace : c'est le bannissement de Volx qui retire toute force vitale à Émilie. Arrachée à la seule personne auprès de laquelle elle trouvait familiarité et réciprocité, l'héroïne n'a plus aucun endroit à peupler et quitte définitivement le monde.

[101] On peut remarquer qu'à l'inverse, les hommes sont volontiers placés dans une position centrale, ainsi lors d'un jeu en société dans *E* où Knightley est assis de façon à voir à la fois tous les assistants et à deviner leurs sentiments et relations (*R1*, p. 843 : « Mr. Knightley se trouvant quant à lui placé de telle sorte qu'il les tenait tous trois sous son regard, ce dont il était ravi puisqu'il souhaitait les observer sans en avoir l'air ; *E*, p. 357 : « *Mr. Knightley so placed as to see them all ; and it was his object to see as much as he could, with as little apparent observation.* »), tandis que les femmes ne peuvent avoir une vision globale, ni peut-être partielle : « les deux jeunes filles (…) ne semblaient rien voir » (*R1*, p. 843 ; *E*, p. 357 : « *his two blinded companions* »).

dévolue à Highbury et à quitter sa position de déesse omnipotente qui croit donner une consistance à ce qui ne peut exister. Les héroïnes sont rejetées dans les marges, expulsées d'un centre sur lequel elles n'ont aucun droit. Fanny et Anne sont les symboles de cette tragédie de l'héroïne : loin d'atteindre à cette place centrale, elles ont d'emblée conscience de la nécessité de rester sur le pourtour, en marge du récit, dominées par d'autres figures ; et les romans ne font que confirmer cette obligation de rester aux frontières de la vision[102].

Les héroïnes n'apprécient pas l'espace dans lequel elles se meuvent, qui ne fait que mettre en relief leur impuissance en se dérobant à toute saisie et en accentuant le déséquilibre entre l'habileté masculine et l'inexpérience féminine[103]. Les femmes sont perdues dans un monde qui peut se révéler, contrairement aux apparences, extrêmement changeant et imprévu. Les romans austeniens ne sont pas de joyeuses promenades à travers une campagne anglaise dévolue à l'humain, ils font ressortir les aspérités de cette surface fallacieusement offerte.

Austen et Madame d'Épinay présentent donc un espace récalcitrant, qu'il faut conquérir, et que les héroïnes, et avec elles l'ensemble des femmes, ne dominent en rien, laissant l'intégralité du terrain, sa possession aussi bien que sa définition[104], à leurs compagnons masculins. L'espace est également dangereux, mettant en relief le désarroi féminin devant la découverte de son impotence, et mettant l'accent sur le vide auquel il expose ces femmes confrontées à l'absence sous toutes ses formes. Il se dérobe aux tentatives des femmes pour le saisir : celles-ci, face à un environnement éclaté, glissant, gouverné par le principe mâle, n'en perçoivent ni les limites ni la configuration générale. N'est-il pas significatif que Madame d'Épinay ait fait appel à un personnage masculin pour mettre en ordre l'existence de son héroïne ?[105] Le choix de l'autofiction contre l'autobiographie indique implicitement un recul devant la revendication du statut d'auteur – recul fort courant à

---

[102] Une autre tragédie, plus vaste, qui concerne le monde en son entier, tient au fait que les figures qui occupent le centre du cadre n'ont aucune légitimité supérieure à celle des héroïnes : le cœur de l'univers austenien est rempli de personnages qui usurpent leur position. Le centre représenté par l'auteur est un centre fuyant, frivole, ridicule souvent, et surtout profondément vide. Ce constat donne déjà une indication sur l'espace de l'œuvre elle-même, qui est sans doute beaucoup moins cohérent, beaucoup moins facile d'accès, qu'on ne pourrait le croire.

[103] L'espace peut être un symbole de la domination masculine. C'est ainsi que Nancy Armstrong (*Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 87) interprète l'apparition du piano donné par Frank à Jane dans *E* : son intrusion dans un espace purement féminin (Jane habite avec Mrs. et Miss Bates) renvoie à « l'intrusion de valeurs mâles dans une demeure exclusivement féminine » (« *an intrusion of male values into the exclusively female household* »). Quant à Darryl Jones (*Jane Austen*, Houndmills, Macmillan, 2004, p. 107), il remarque que Charlotte, une fois transplantée dans la maison de son époux, fuit perpétuellement la présence envahissante de celui-ci, s'assure d'être le moins possible dans les mêmes lieux que lui (c'est ce que Jones appelle le « jeu des pièces musicales » – « *game of 'musical rooms'*).

[104] Ce sont Edmund, Crawford et Rushworth, qui discutent des raisons qui déterminent l'aménagement d'une propriété.

[105] Dans *Marie de Sinclair*, Madame Ducos confère à une femme la tâche de rapporter, en l'ordonnant, la vie de son amie.

l'époque[106] –, mais il est beaucoup plus rare qu'un personnage fictif interne à la diégèse soit appelé à prendre les rênes de son organisation. L'emprise sur la structure du récit, confiée à un homme, retire à la femme la seule prérogative qui lui restait, celle de la distribution des parties de son œuvre.

b. Le théâtre de la profondeur contre la peinture de la surface

La rupture du lien entre la femme et son milieu s'exprime commodément par une comparaison avec d'autres formes esthétiques que la littérature : la peinture et le théâtre sont comme deux pôles antagonistes auxquels se raccrochent respectivement le roman de l'immuable et l'œuvre de nos deux femmes de lettres. Il pourrait sembler qu'avec les notions de surface, de distance et de profondeur, on fasse intervenir le vocabulaire de la peinture ; il n'en est rien. L'importance du théâtre pour une œuvre comme *Pride and Prejudice* a été soulignée par nombre de commentateurs[107] ; mais l'analyse aurait pu tirer les conséquences de cette constatation, en notant que les accointances artistiques d'Austen sont radicalement différentes de celles de la littérature qui l'environne. En effet, les œuvres de Burney, de Graffigny, de Richardson, sont marquées par la référence picturale : Burney dit explicitement peindre le portrait d'un personnage, et toutes les séquences de son roman sont des ramifications de cette entreprise initiale qui à chaque fois ajoutent une touche à la représentation ; Richardson sublime l'histoire qu'il raconte en lui conférant l'apparence d'un tableau : les scènes sont répétées de nombreuses fois, avec pour effet de les pétrifier dans un ressassement qui en saisit la quintessence au détriment de toute incertitude ; la scène richardsonienne est une scène de l'achevé voire du sanctifié, non une scène de la fugacité ; au même titre, Graffigny, et avec elle toute la tradition du roman résumé au monologue déploratif, assimilent l'œuvre littéraire à l'accouchement d'un seul et même état, d'un seul et

---

[106] Il est inutile de donner des exemples, tant cette question a été abordée. Retenons que pour une femme, revendiquer le statut d'auteur était conçu comme une sorte d'aberration morale et de danger social, comme le rappelle René Demoris (*Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 1975, p. 264) : « la femme-auteur, assumant une fonction virile dans une société en évolution, est bien placée pour mettre en cause les cadres traditionnels d'explication, qui sont d'origine masculine. »

[107] Cf. A. W. Litz (*op. cit.*, p. 89), qui, après avoir remarqué qu'Austen employait très peu le langage figuratif, écrit : « *there is an attempt to cast everything in dramatic form, to embody as much of the judgment as possible in dialogue and action.* » (« on remarque une tentative pour que tout élément soit figuré sous une forme dramatique, pour que le jugement s'incarne le plus possible dans le dialogue et l'action. »). De même, N. Page (*op. cit.*, p. 27) remarque la dette d'Austen envers le théâtre en soulevant précisément la question de l'espace : « *scenes seem often to be conceived and conducted in stage terms : not only the use of dialogue but the collecting of characters in appropriate groups, and the contriving of exits and entrances, suggest a debt to the theatre.* » (« les scènes semblent souvent être conçues et conduites en termes théâtraux ; l'usage du dialogue, mais aussi l'organisation des personnages en groupes appropriés et l'agencement des sorties et des entrées suggèrent une dette envers le théâtre. »).

même geste, infiniment repris et retouché, qui vise au chatoiement d'une idée exclusive. La présence de plans et d'histoires annexes n'est qu'un trompe-l'œil qui vient aider à charpenter l'édifice, proposant des points de comparaison mesurés à l'aune du sujet principal (ainsi de l'opposition entre héroïne et opposante, du duo héros-libertin qui recouvre la tentation contradictoire à laquelle est soumis l'esprit de l'héroïne et qui contribue à son avènement…). Tous les romans de l'immuable partagent le désir de la création d'une forme, qui peut prendre les atours de la définition d'un personnage, de la proclamation d'une idée force, ou de toute autre désignation. Ils dessinent une figure qui vaut par son invariabilité, par le fait qu'elle est la seule dimension de l'œuvre. Le roman de l'immuable statufie, il cherche la quintessence à travers la suppression du mouvement.

Face à cet aspect unidimensionnel de l'ouvrage où les rôles sont répartis et fixés une fois pour toutes sur la toile, quelle est la réponse de nos deux femmes de lettres ? Austen et Madame d'Épinay travaillent sur la fragilité, aussi bien lorsqu'il s'agit d'étudier le moment d'émergence d'un discours que de se pencher sur la définition du personnage. Leurs romans ne s'arrêtent sur aucune leçon, de même qu'ils ne proposent jamais une vision globale saisie comme un instantané : les lettres dans *Histoire de Madame de Montbrillant* forment des séries, des fragments prélevés à un monde changeant dont il est impossible d'arrêter la course ; leur ancrage dans l'actualité immédiate, sur ce moment où le présent devient passé, les empêche de devenir des tableaux statiques pérennisant la réalité[108]. Nulle leçon n'est promue, nulle silhouette parachevée, le roman s'achève dans l'esquisse. À la question de savoir quel est le vecteur par lequel se juge la définition de l'être féminin dans *Emma*, il est impossible de départager Jane Fairfax et l'héroïne ; le dessin évolue dans cette ambivalence maintenue d'où n'émerge aucune représentation finale mais où s'enchaînent les mises en perspective et les changements de fonction : le statut et la place de Jane ne cessent d'être réenvisagés ; tout d'abord contemplée de l'extérieur et érigée en parangon de la vertu féminine, donc existant dans une coupure radicale avec l'héroïne dont elle fait ressortir la

---

[108] À propos d'Austen et plus précisément d'*Emma*, A. W. Litz (*op. cit.*, p. 146) reprend une distinction éclairante, développée par Henry James, entre *picture* et *scene* : les *pictures* sont des passages d'exposition où l'on plonge dans les pensées de l'héroïne, tandis que les *scenes* sont des moments dramatisés produisant une altération rythmique. Le roman de l'immuable recourt complaisamment à la première forme, alors que Austen et Madame d'Épinay seraient partisanes de la seconde (il nous semble en effet que les arrêts sur la pensée des héroïnes austeniennes sont eux aussi des moments de pure dramatisation ; c'est flagrant si l'on compare de tels moments chez Austen et chez Radcliffe). J. Todd (*The Sign of Angellica, op. cit.*, p. 140) parle, elle, tout simplement de tableaux à propos des derniers romans sentimentaux : « *In the later novel of sensibility, the emotional message is carried in sentimental tableaux which stop the action rather as the lengthy moral generalisations had done in the novels of sentiment.* » (« Dans le *novel of sensibility* tardif, le message émotionnel est délivré dans des tableaux sentimentaux qui arrêtent l'action et qui reprennent le rôle tenu par les longues généralisations morales dans le *novel of sentiment*. »).

faillibilité, elle est par la suite destituée de ce détachement extradiégétique et incarne le monolithisme de la femme renonçant à sa force créatrice en face d'une Emma vindicative ; l'arrière-plan où se situe le personnage, tout d'abord synonyme de sa nature immaculée, prend alors un tout autre sens, celui de l'abrutissement dans lequel végète un esprit infécond. Les monologues intérieurs d'Emma sont une illustration parfaite de cette technique de la dissociation des plans et des lumières changeantes qu'ils projettent sur la narration – ainsi celui au chapitre 2 du volume II, qui voit l'héroïne inverser dans un seul mouvement son opinion sur Jane en interprétant de deux manières diamétralement opposées la retenue de sa compagne et sa tendance à se reléguer elle-même dans le fond du décor[109]. L'hésitation d'Emma est ici induite par le mystère que laisse planer la narration au moyen de ces constants changements de plans, et épouse le doute final que le roman laisse planer sur la signification du personnage de Jane, à mi-chemin entre perfection féminine et effacement de la femme par elle-même. Le but n'est pas du tout de plaquer sur le personnage la marque indélébile d'une définition irrévocable, il s'agit au contraire de laisser la variabilité suivre son cours. Quelle est la leçon finale d'*Emma* ? Jane symbolise-t-elle l'échec de l'héroïne à rejoindre une position contemplative sur le monde et par là même à préserver le mystère qui entoure tout être féminin, ou, à l'inverse, constitue-t-elle un repoussoir au sens où son retrait est le signe d'une défaite de l'agir et du penser féminins ? Le récit oscille entre ces deux perceptions sans en privilégier aucune, les deux personnages échangeant tour à tour leurs positions, promues alternativement juges et objets de jugement.

La résonance théâtrale n'est qu'esthétique chez Austen, qui ne soutient aucunement le théâtre en tant que performance artistique, comme le montre l'épisode avorté du théâtre dans *Mansfield Park* ; de même, l'emploi d'un lexique proprement dramaturgique est d'ordinaire réservé aux personnages qui débordent d'une activité creuse et d'une énergie parfois enfantine, ainsi Frank dans *Emma*. À l'inverse, chez Madame d'Épinay, le théâtre est un divertissement goûté par la société et par l'héroïne elle-même, qui joue la comédie avec ses amis (« On ne parle et l'on n'entend autre chose ici que comédie. On répète un rôle d'un côté, on fait les beaux bras de l'autre, on essaie des habits, on fait des plaisanteries auxquelles personne n'entend rien. », se moque gentiment la Darcy[110]), y déploie une aisance certaine (« Vous ne vous doutiez pas, mon cher tuteur, que votre pupille avait le talent de bien jouer la comédie. », s'exclame-t-elle[111]), et ne renonce pas à sa place à la Comédie Française lors de

---

[109] *R1*, p. 691-693 ; *E*, p. 168-171.
[110] *Ibid.*, p. 587.
[111] *Ibid.*, p. 450.

ses problèmes financiers (« Je crois inutile de dire qu'il faut supprimer toutes les petites loges. J'en excepterais peut-être celle de la Comédie-Française. », écrit Émilie dans son mémoire[112]).

Le refus de la figuration picturale est dès lors plus flagrant encore chez Madame d'Épinay, qui toutefois entend dresser le portrait d'un individu : or, à bien des égards, *Histoire de Madame de Montbrillant* s'apparente à une déconstruction, non à l'élaboration d'une représentation. Journal intime et lettre s'ancrent dans une dimension extrêmement resserrée du temps, qui n'accorde nulle signification à la vérité générale, celle-ci étant recouverte par la succession temporelle. Au fil des événements, l'identité d'Émilie, loin de s'ériger en effigie inébranlable, passe par une multiplicité d'états qui lui dénient toute fixité. C'est la juxtaposition des phases qui est mise au premier plan, encore une fois la succession au détriment de la permanence. Le projet exprimé par Lisieux de brosser le portrait de sa pupille n'est pas respecté : au lieu de distribuer les différents éléments à l'intérieur d'un tableau, Madame d'Épinay préfère accumuler, juxtaposer, segmenter : à une phase sentimentale succède une période que l'on peut qualifier d'objectiviste mettant au premier plan les problèmes domestiques et financiers, avant qu'un moment de repli sur soi ne prenne le relais… Jamais la narration ne s'arrête sur un état défini, le récit se divisant en morceaux proscrivant toute pause qui correspondrait à l'établissement d'une vérité sur le personnage. La dynamique n'est pas du tout la même que dans le roman de l'immuable : la référence picturale cède à la disposition théâtrale, rythmée par des entrées et sorties de scènes qui ici aussi bien que chez Austen mettent l'accent sur la profondeur et sur la mise en espace du récit. On l'a remarqué pour des personnages secondaires comme Formeuse, Madame de Sally ou la Darcy, mais le personnage principal subit lui aussi des éclipses périodiques qui lui font quitter l'axe central du récit ; la contestation de la figure de l'héroïne atteint alors son apogée : ce n'est pas uniquement par rapport à elle que le récit s'organise, celui-ci est susceptible de s'émanciper d'une tutelle encombrante, non pas par le biais coutumier du récit enchâssé qui ne fait que substituer un héros à un autre, mais en modifiant la texture interne de la narration et la répartition des figures qui y apparaissent. C'est ainsi que le désir de dessiner un portrait d'Émilie se heurte à un arsenal d'incompatibilités et de résistances, le personnage se dérobant bien plus souvent qu'il ne se donne. L'espace ouvert par Madame d'Épinay n'aide en rien à la sédimentation d'une idée ni à l'engendrement d'une personnalité, il est au contraire étirement infini et jamais complété. Cette esthétique est anti-picturale, et dans cette négation on lit

---

[112] *Ibid.*, p. 1419.

l'absence de soudure entre le personnage et l'espace où il évolue, qui ne lui appartient pas en propre mais se modifie et se dérobe, échappant à toute prise, à toute totalisation, et contribuant à l'égarement d'un personnage en mal de repères.

C'est la première définition de l'espace chez les deux écrivaines : un espace inquiétant car rétif à toute composition, à tout agencement clairement définissables. La notion d'espace variable est au cœur des œuvres étudiées. La perspective existe dans une reconfiguration permanente, elle ne détermine de façon certaine aucun plan d'ensemble, n'échafaude pas une construction comme le fait le roman de l'immuable. Au contraire, c'est peut-être la déstructuration qui l'emporte chez nos écrivaines.

Mais ce n'est là que le premier niveau de l'espace tel qu'il est traité par Austen et Madame d'Épinay : celui-ci est doublé par un second niveau, qui fait pénétrer dans l'atelier de l'écrivain. Est-ce dans ce second plan que deviendrait discernable une architecture interne à l'œuvre, plus solide que la représentation de l'espace née de la comparaison ?

3. Second niveau de l'espace : les coulisses de l'œuvre

a. Les égarements de la narration

Avec cette comparaison entre formes esthétiques, théâtre et peinture, on s'aperçoit que l'on a déjà quitté la seule sphère de l'espace concret pour examiner l'espace de l'œuvre. Et celui-ci n'apparaît pas plus lisse que celui auquel sont exposés les personnages du récit.

Pourtant, les romans austeniens suivent tous le *Cinderella plot*, qui conduit une héroïne d'une obscurité initiale à une apothéose finale succédant à une série d'obstacles plus ou moins stéréotypés. Il peut sembler absurde de vouloir y lire une complexité cachée. Pourtant, outre que ce schéma est miné de l'intérieur par un auteur critique, la manière même dont il est mené fait apparaître des modifications et des failles trop récurrentes pour n'être pas volontaires. Quant au roman de Madame d'Épinay, la perturbation de son organisation a déjà été soulignée par l'analyse de la fragmentation ; mais ce bouleversement ne s'arrête pas là.

La question est complexe en ce qui concerne l'œuvre d'Austen et oblige à prendre à rebours tout un pan de la critique, pour laquelle les romans de l'écrivaine progressent tous vers un accomplissement parfait par lequel toutes les prédispositions de l'héroïne sont réalisées et tous les conflits effacés. Tout au plus certains commentateurs admettent-ils que la société décrite par Austen ne change pas, et que l'accomplissement final est purement

individuel, sans incidence sur un monde qui lui reste imparfait[113]. La réalité n'est-elle pas encore plus ambivalente, voire encore plus sombre ? Les romans austeniens décrivent-ils effectivement un épanouissement qui résout une tension féconde, un dynamisme créateur s'achevant en apogée ? La déception, plus encore la désorganisation, le désordre, ne se retrouvent-ils pas au terme de la réflexion austenienne, tout comme ils sont au terme de l'œuvre de Madame d'Épinay, qui, elle, dépeint sans ambages une mort où triomphe cette esthétique du lambeau qui a traversé toute l'œuvre, l'héroïne et avec elle l'écriture se voyant rattrapées par les démons sentimentaux, livrées de nouveau à un écartèlement sous-jacent à toute la narration ? Accomplissement ou délitement ? Sans être aussi tranchée, la solution n'est pas aussi limpide que l'on pourrait le croire[114].

Les romans austeniens, pas plus que celui de Madame d'Épinay, ne sont l'affirmation d'un contrôle absolu sur l'œuvre ni sur le réel. Au contraire, l'œuvre est montrée comme une entité glissante, qui n'entretient pas un rapport d'inclusion ni d'immédiateté avec la réalité. Tout se passe comme si Austen et Madame d'Épinay voulaient mettre en évidence l'artificialité sur laquelle est fondée l'œuvre littéraire, dans une entreprise de destruction des faux-semblants qui ne s'attaque plus seulement au code social, mais à l'architecture littéraire.

Il a beaucoup été dit que Jane Austen s'attaquait au vernis recouvrant les réalités sous-jacentes d'un monde hypocrite. De même, le roman de Madame d'Épinay, plaidoyer pour soi-même, vise à révéler des vérités – ou prétendues telles – risquant de passer inaperçues ou d'être déformées. Une telle entreprise nécessite une mise à nu, l'exhumation de réalités enfouies sous une couche de mensonges ou de malentendus. D'une certaine manière, Austen et Madame d'Épinay tentent également de dissiper un malentendu littéraire : l'œuvre n'est pas une entité lisse reliée par nature à la réalité. Au contraire, elle est avant tout un processus, un accouchement progressif jamais assuré d'être mené à terme. La problématique de l'éclosion se répercute sur le travail de l'écrivain, dont la tâche d'effacement des faux-semblants rejaillit

---

[113] Cette conception prévaut encore à l'heure actuelle, même si le débat a été ouvert depuis les années 80, notamment grâce à Nina Auerbach (*Romantic Imprisonment, op. cit.*) qui fut sans doute la première à renverser le schéma prédominant et à écrire que le mouvement essentiel du roman austenien est celui qui part de la clarté pour parvenir à l'obscurité (« *the essential movement of Austen's novel from clarity to obscurity* », p. 11).

[114] Un premier indice est donné par Lloyd W. Brown (« The Business of Marrying and Mothering », *in* J. McMaster (dir.), *op. cit.*, p. 27-43), qui remarque que, certes, les romans austeniens s'achèvent sur des beaux mariages, mais que dans le même temps ils ne donnent aucune image visible d'un mariage réussi, en faisant une réalité vide : « *there is a virtual absence of any perception of marriage* per se *as a fulfilling experience, apart from the symbolic role of celebrating the maturation of the protagonist's perception and relationship*. » (p. 28 : « la conception du mariage en soi comme expérience d'épanouissement est virtuellement absente, sinon dans le rôle symbolique qu'il remplit de célébrer la maturation de la perception et des relations affectives du personnage. »).

sur lui-même. À un certain point, on pourrait dire que l'œuvre n'existe que pour mettre l'accent sur ses failles et ses échecs.

La narration proposée par nos deux auteurs n'est en rien une progression cohérente et continue. Elle est parcourue de traits surprenants que l'on pourrait parfois prendre pour des faiblesses involontaires mais qui sont consciemment mises en avant par les écrivaines.

L'abandon de la notion de centre rejaillit sur l'architecture de l'œuvre : celle-ci n'apparaît pas régie par un projet défini, elle est singulièrement erratique et parcourue par le désordre. Cette confusion n'a pas pour but la déconstruction de la forme romanesque, elle ne fait que mettre l'accent sur le caractère bancal de son ordonnancement.

La multiplication des pistes diégétiques

Dans les ouvrages d'Austen, le risque du vide est prégnant, non le trop-plein de matière ; paradoxalement, malgré cette pauvreté du contenu qui devrait éliminer toute complexité dans l'ordonnancement de l'histoire, les romans échouent à suivre un chemin uniforme. *Sanditon* fait figure d'apogée de cette tendance : cette ébauche ne laisse présager aucune amorce de récit, se contentant de décrire un palimpseste de singularités sans s'arrêter sur aucune, traitant chaque événement avec la même nonchalance, reléguant même son héroïne au niveau d'un personnage secondaire, sans spécificité par rapport au cercle où elle évolue. *Sanditon* est la description d'une absence d'histoire, et son caractère syncopé ramène à l'esthétique du fragment, de manière plus radicale que celle de Madame d'Épinay puisque dans ce cas-ci la figure principale ne bénéficie d'aucun traitement de faveur, au point d'être assimilable à un personnage de figurant. L'effacement de Charlotte fait penser à celui d'Anne, à ceci près qu'Anne est un personnage dramatique, dont la résignation et le mutisme sont dus à une crise passée, tandis que le retrait de Charlotte semble renvoyer directement à une inaptitude du récit à créer un personnage, à une faille de la diégèse échouant à décrire et faire agir une individualité compacte. Toute densité s'est effritée. Or, ce paroxysme illustré par *Sanditon* est en germe dans les œuvres précédentes : *Mansfield Park* est constitué de deux pistes diégétiques antagonistes, que l'on peut nommer piste de Fanny et piste de Mary ; l'insuffisance de la première tend à être palliée par la seconde, et cette substitution prend corps autour du personnage d'Edmund ; celui-ci, attiré par Mary, aide à voir dans ce couple le couple principal autour duquel cristallisent les enjeux thématiques de l'ouvrage, depuis la question de l'ordination jusqu'au conflit entre amour et morale, depuis l'opposition entre urbanité et ruralité jusqu'au problème de l'émancipation féminine ou de sa mise sous tutelle. Mary échappe à toutes les catégories dans laquelle on veut l'enclore, et c'est dans le

questionnement sur son assomption finale ou de la persistance de sa rébellion que le récit trouve son dynamisme. Le roman est constitué de deux lignes antagonistes qui ne se rencontrent jamais – l'affrontement n'a pas lieu, Mary demeure tout le temps inconsciente de sa rivalité avec Fanny, tandis que celle-ci refoule l'expression de ses idées sur son adversaire, et, ce faisant, annule toute amorce de lutte ouverte. La dualité des intrigues persiste jusqu'au bout, ce qui explique en partie l'insatisfaction finale : le dernier chapitre n'est en rien une résolution, il ne fait que prendre acte de la disparition de l'une des deux intrigues avec l'expulsion de l'héroïne secondaire ; le dilemme n'a pas été tranché, il s'est dissous. La bipolarité du récit est donc maintenue en dépit de l'accomplissement ultime. Austen met au cœur de son esthétique ce caractère piégeur du roman : celui-ci ne résout pas la complexité du réel, il la contourne, d'où son aspect profondément déceptif.

Les romans austeniens sont tous touchés par ce motif de la piste diégétique diffractée : les intrigues s'accumulent mais sont toutes à un certain moment temporairement abandonnées, pour être reprises après un intervalle durant lequel elles sont en sommeil, reléguées hors de l'espace narratif. L'irruption de Mr. Elliot en plein cœur de *Persuasion* n'est pas qu'une commodité provoquant la jalousie de Wentworth et aidant aux retrouvailles des héros ; le personnage introduit une intrigue, non pas secondaire mais parallèle, et avec elle un réseau thématique amplifié : les thèmes de l'amour renaissant et du conflit de classes (aristocratie contre marine) sont abandonnés au profit d'une réflexion sur la position de la femme, aussi bien sociale qu'intime. L'intervention de Mrs. Smith est complémentaire de celle de Mr. Elliot et représente l'impuissance féminine livrée à l'avidité et au pouvoir masculins ; son explication sur son oppresseur donne l'image d'une torture que la femme subit sans pouvoir réagir : la sujétion des femmes devient alors le sujet principal de l'ouvrage[115]. En outre, la relation entre Anne et Mrs. Smith entre en résonance avec celle qui unit l'héroïne à Lady Russell : Austen y prolonge la réflexion sur l'amitié amorcée au début du roman, et la figure de Mrs. Smith produit un effet libérateur ; la tutelle de Lady Russell, qui traverse tout le roman, exhale alors son dernier souffle. Si les révélations sur Mr. Elliot aident à la résolution de l'intrigue initiale, en éveillant l'esprit d'Anne à la nécessité de faire entendre sa voix pour ne pas rejoindre ses consœurs déchues de tout droit à la parole, elles développent un axe thématique tout différent de celui qui jusque-là déterminait l'avancée de la diégèse. Austen congédie provisoirement les thèmes de la renaissance et de la contestation

[115] Outre Mrs. Smith, Mr. Elliot fait souffrir son épouse, choisie uniquement pour son argent : « *He was very unkind to his first wife. They were wretched together.* » (*P*, p. 208 ; *R2*, p. 789 : « Il avait été très dur envers sa femme. Ils étaient malheureux ensemble. »).

des barrières sociales, pour ouvrir l'espace du récit à de nouvelles préoccupations. Cette hésitation entre les axes diégétiques est caractéristique d'un style austenien qui ne prise pas l'uniformité mais l'écart et la disjonction. *Northanger Abbey* de même hésite entre plusieurs voies, Austen tantôt accentuant la distance entre son héroïne et les héroïnes du *novel of sensibility*, tantôt faisant suivre à Catherine le parcours le plus conforme aux exigences de ce genre littéraire : si Catherine se distingue par son caractère profondément anodin, elle n'en subit pas moins les étapes requises lors de la présentation d'une jeune fille au monde (la partie Bath juxtapose ces deux thématiques antagonistes) ; de même, la dérision des clichés gothiques se déroule parallèlement au développement de l'histoire d'amour entre les héros et aux obstacles que rencontre son accomplissement. La narration progresse dans une esthétique de l'alternance et de la substitution régulière d'une intrigue ou d'un thème à l'autre. La même remarque peut être faites de *Sense and Sensibility*, qui refuse jusqu'au bout de mener les histoires d'Elinor et de Marianne de front : le roman repose sur un mouvement de balancier qui oscille d'une histoire à l'autre, ce qui conduit à de longues mises en sommeil alternées. C'est ainsi que jamais Edward et Willoughby ne se rencontrent. Austen, dans tous ses romans, fait ressortir l'aspect bancal d'une narration qui modifie régulièrement son orientation et explore des voies de traverse, ou bien juxtapose deux motifs contradictoires sans prétendre les rejoindre[116].

Des récits sans queue ni tête

Histoire de Madame de Montbrillant repose quant à lui sur la déconstruction de son projet initial, celui du portrait d'une femme obtenu par la mise côte à côte de différents stades de sa vie. Le roman est tout entier la négation de ce principe : le fragment, la juxtaposition, s'imposent comme les figures fondamentales d'un style où la diachronie ne connaît jamais de synthèse ni de somme. Aussi le récit progresse-t-il par abandons et reprises. Les éclipses de la narration, correspondant à des laps de temps omis par la diégèse, ne sont que l'exemple le plus évident de cette confusion : ces éclipses surviennent plusieurs fois dans le roman et ne font l'objet que de résumés évasifs ne comblant pas les lacunes sises au cœur du texte – ainsi du long séjour d'Émilie au couvent, des trois années qui suivent la mort de Madame de Sally et dont le récit se forme comme sous les yeux du lecteur, privilégiant la bribe et

[116] Ce qui aboutit parfois à des impasses herméneutiques : que penser du long discours de Henry Tilney plagiant l'esthétique du roman noir, et qui met en lumière la puissance de celle-ci, alors même que le personnage est le premier à condamner l'effet des lectures gothiques sur l'esprit des gens ?

l'incomplétude[117] ; c'est aussi le cas de nombreux moments plus resserrés dans le temps, que le narrateur entreprend de résumer à grands traits tant la complexité des réactions d'Émilie est rétive à la description et à l'analyse[118]. La perception qui est donnée d'Émilie connaît des à-coups et subit des rebuffades, se dissolvant avant de suivre une voie inattendue. À notre connaissance, on peut trouver seulement deux exemples d'un traitement du temps à peu près équivalent dans la littérature féminine de l'époque, chez Elizabeth Inchbald, qui dans *A Simple Story* place une large ellipse au cœur de la narration, aboutissant à un renversement complet de la situation, et chez Sarah Fielding, qui procède de manière analogue dans *The Adventures of David Simple*. Mais, dans les deux cas, cette béance en plein centre du roman est largement commentée et expliquée, nulle zone d'ombre n'est laissée à la sagacité du lecteur. De plus, ces œuvres sont en réalité constituées de deux histoires nettement distinctes, que la césure centrale vient séparer. Il ne s'agit pas d'insérer un trou dans la continuité du récit, mais de procéder à une disjonction narrative par l'intermédiaire de l'ellipse[119].

Au contraire, Madame d'Épinay choisit délibérément de laisser perdurer l'obscurité. L'esthétique du fragment est peut-être un appel vers une œuvre future, elle est avant tout rappel d'une incomplétude présente. À tel point que l'on se rend compte progressivement que l'on est face à une œuvre qui semble ne pas savoir vers où elle se dirige, ni quelle orientation elle suit. Non pas une fois encore qu'elle revendique sa désorganisation ; mais le récit est constitué de trop de lignes disparates pour prétendre suivre une ligne continue. Tout se passe comme si le roman exhibait l'aspect inassimilable d'un matériau surabondant et par là n'était régi par aucun ordonnancement précis.

Le récit dans le roman de l'immuable narre un parcours dont l'aboutissement corrobore les thèses énoncées en son début, dans un enchaînement qui répond à une logique imperturbable selon laquelle la fin est contenue dans le commencement dont elle ne diffère que par une intensité supérieure, un rayonnement particulier. L'histoire de Madame de Montbrillant n'a rien à voir avec semblable déploiement : la causalité en est pour ainsi dire absente. Jamais l'œuvre ne s'arrête sur un seul récit, toujours l'histoire est redoublée par d'autres narrations secondaires. Il ne s'agit pas d'enchâssement des récits, pratique traditionnelle de la littérature. Ici, la simultanéité des histoires n'a pas pour but de multiplier

---

[117] *Ibid.*, p. 40-41 et p. 888-901.

[118] *Ibid.*, p. 1103 : « Mme de Montbrillant, en apprenant ces détails, passait alternativement de la joie à la douleur la plus vive. », se contente d'écrire Lisieux, condensant dans ces quelques traits grossiers un laps de temps non précisé, pour lequel il renonce à pénétrer plus avant l'âme de sa pupille.

[119] Le deuxième volume de chacun de ces deux romans est supposé avoir été écrit après-coup, en réponse au succès du premier, ou par commodité. Il est en tout cas certain que la deuxième partie de l'ouvrage de Sarah Fielding n'était pas prévue lors de la rédaction de la première.

les événements ni d'enrichir la fable ; au contraire, elle est le signe d'une absence de contenu : l'insuffisance de la diégèse conduit l'auteur à mener plusieurs histoires de front, ce qui a pour effet d'en annuler l'impact dramatique. Nul rapport entre ces histoires qui ne se recoupent pas ; le récit menacé d'extinction se déporte sur une narration éclatée, constitué de pans sans lien les uns avec les autres. Ce mélange anarchique n'est fondé sur aucun rapprochement pertinent, et cette impertinence, cette inopportunité, aboutissent à un ouvrage sans orientation, qui explore des éléments sans les ordonner à une fin. Le lecteur assiste à des présents juxtaposés, qu'aucune conjonction ne vient réunir. Le récit est littéralement désarticulé. En outre, cet enchevêtrement débouche sur une disparition du schéma dramatique lui-même : ces histoires mêlées les unes aux autres n'ont ni véritable début, ni fin identifiable. C'est pourquoi les différents récits abordés par le roman ne débouchent sur aucun paroxysme ; au contraire, ils ont tendance à s'étioler, c'est-à-dire à ne pas trouver de conclusion logique mais à se dissoudre dans la vacuité. Il en va ainsi de l'intrigue Formeuse, histoire d'amour interrompue qui s'effiloche et dont les participants se désintéressent peu à peu, sans qu'une véritable raison soit donnée à cette désaffection ; le destin de Formeuse n'est d'ailleurs jamais définitivement prononcé. On peut faire la même remarque concernant Desbarres, dont l'intrusion dans les affaires d'Émilie semble progresser pas à pas jusqu'à une crise qui dénoue ce premier schéma ascendant ; mais cette fracture, loin d'être un retour à l'équilibre antérieur, n'est qu'un sursis, Desbarres revenant sur le devant de la scène aussitôt après, et répétant les mêmes attaques sur sa compagne[120] ; le récit nie ainsi toute progression et ne cesse de se retourner sur lui-même. Il en va de même des relations d'Émilie avec divers individus (Madame de Sally, Madame de Saint-Amand, Madame Médéric…) qui disparaissent du récit sans que leur rôle ait été ou précisé ou exploité (Madame de Sally se rapproche du personnage-type de la confidente, mais est évacuée de la scène sans avoir pu y être totalement identifiée), ou dont la rémanence prolongée n'est jamais justifiée dramatiquement. Loin d'aboutir à une résolution définitive qui promouvrait des valeurs au détriment de valeurs antagonistes, les conflits dans ce roman se dissolvent d'eux-mêmes et nient tout paroxysme susceptible de trancher les antagonismes qu'ils reflètent. Est par là même perdu un trait dominant du roman de l'immuable, sa

---

[120] Dès le milieu du roman, Émilie est au fait des de Desbarres («), mais l'expulsion de celui-ci se fait attendre, son exécution étant toujours suspendue et la présence du personnage de nouveau d'actualité. Après un premier dénouement (*Ibid.*, p. 996 : « Enfin je suis débarrassée de Desbarres »), Desbarres ressurgit dans la société d'Émilie et y continue ses intrigues (*Ibid.*, p. 1000-1001). Son ostracisme final ne l'empêche pas de demeurer présent en arrière-plan : c'est notamment lui qui est à l'origine de l'aversion durable de Garnier envers Émilie (*Ibid.*, p. 1016-1017), puis de « coups plus sûrs » contre l'héroïne, sources de « la prévention que nombre de gens ont conservée contre elle presque jusqu'à la fin de sa vie » (*Ibid.*, p. 1023).

propension à expliquer le monde par une série de dualités et à prôner un système aux dépens de son inverse. L'indécidabilité qui recouvre bien des passages de *Histoire de Madame de Montbrillant* est le corollaire de l'évanescence des oppositions et de l'absence de l'élément essentiel qu'est la résolution du combat, le jugement final. À une logique du récit fondée sur la causalité et la preuve, Madame d'Épinay substitue une dramaturgie du désordre et de la lacune, la progression ne reposant pas sur une chaîne ininterrompue mais sur une anarchie qui permet suspensions, interruptions et inachèvements. Le mouvement est ici de divagation, l'unité d'action se dissolvant dans la multiplicité et le désordre.

C'est la notion même d'intrigue qui subit une redéfinition. En effet, loin de respecter une progression ascendante et une cohésion d'ensemble, Madame d'Épinay, d'une manière analogue à celle d'Austen, fonde son récit sur la *périodicité*. Les relations entre les époux Montbrillant constituent à première vue le sujet principal et le ressort primordial de l'ouvrage ; or, passée cette première vague, le récit s'enfonce dans la régularité : des crises se produisent à intervalles réguliers, qui, loin de constituer une tension féconde, fonctionnent sur le mode du cycle[121]. C'est à une dilution du temps, du moins à une redéfinition de celui-ci, que l'on assiste : l'épisode remplace la chronologie, la paralysie par retour du même remplace la progression.

À d'autres moments, l'auteur semble perdre subitement tout intérêt pour un axe diégétique : c'est ainsi que les problèmes financiers des époux Montbrillant, qui donnent tout d'abord lieu à de longs échanges et enfin à un mémoire envoyé à la Princesse de M***[122], donc qui là encore font mine de progresser sur un rythme ascendant – l'affaire remonte progressivement jusqu'aux plus hautes sphères de l'État, la Princesse puis le Roi –, ces affaires s'achèvent tout d'un coup, par une brève intrusion du biographe, anti-acmé typique où est survolée la fin de la crise, dont les terribles effets sont évoqués et immédiatement oubliés : « Mme de Gondrecourt et sa fille en furent malades de douleur. D'autres événemens effacèrent un peu l'impression que leur avait faite celui-ci. »[123], écrit Lisieux. Il ne sera rien dit de plus sur les conséquences de cette longue affaire, qui plonge aussitôt dans l'oubli et n'est plus évoquée qu'épisodiquement, avant que les soucis pécuniaires ne refassent surface, prolongeant cette esthétique de la périodicité qui vient d'être dégagée. Enfin, il est intéressant

---

[121] Ce récit donne l'impression de ne pas arriver à mourir, phénix méprisable renaissant perpétuellement de ses cendres : Émilie prononce régulièrement l'arrêt de tout commerce avec son mari (*Ibid.*, p. 563 : « Je ne veux plus penser à M. de Montbrillant ; il m'indigne. »), mais sa décision est toujours remise en cause par un retour de celui-ci.
[122] *Ibid.*, p. 1047-1048.
[123] *Ibid.*, p. 1049.

de remarquer que la plupart des histoires qui se déroulent au sein de la diégèse n'ont aucune incidence à long terme : le roman, la plupart du temps, ne repose pas sur la relation de cause à effet, pourtant au principe de tout récit, mais sur l'oubli progressif, la disparition de ce qui est advenu et son absence d'influence sur la suite de l'ouvrage.

L'absence de logique, ou plutôt de nécessité, marque également l'œuvre austenienne, comme le met en évidence l'habitude de décompter les jours qui passent pour leur dénier toute organisation préconçue et les montrer dans toute la gratuité d'un déroulement linéaire ; bien souvent, Austen veut donner l'impression qu'elle conte un emploi du temps plus qu'une action nantie d'une origine et dirigée vers une fin. L'écrivaine souligne l'absence d'architecture prédéfinie de son œuvre et la désigne comme une suite de moments rattachés les uns aux autres sans qu'aucune liaison ontologique doive être présupposée. Lorsque le narrateur intervient dans *Northanger Abbey*, ce peut être pour dénier toute pensée organisatrice dans l'écriture du roman et rappeler l'absence de préméditation dans le narré des événements :

> On a maintenant passé en revue le lundi, le mardi, le mercredi, le jeudi, le vendredi et le samedi. On a séparément exposé les événements de chacune de ces journées, les espoirs et les craintes, les mortifications et les plaisirs qu'elles ont pu apporter. Il ne nous reste plus à présent qu'à décrire les transes du dimanche et la semaine sera close[124].

Tout est fait ici pour souligner l'artifice de la narration, son aspect de pur et simple compte rendu déniant tout projet fédérateur[125]. C'est le même procédé que chez Madame d'Épinay, qui semble détisser la toile commencée au fil du roman : les événements, qui au départ suivent le parcours d'une femme abusée par son mari et persécutée par la société, partent peu à peu dans différentes directions, suivent plusieurs voies, sans qu'une unité soit décelable sinon le désir de rendre compte de manière exhaustive d'une existence marquée par la dispersion, l'absence de centre. La diégèse n'est pas vue comme le déroulement concerté d'un parcours nanti d'un commencement et d'un but, mais comme un développement anarchique qui adhère aux strictes nécessités de la chronologie. Loin de modeler la représentation du temps selon un objectif surplombant, Austen subordonne, ou feint de subordonner, son récit aux lois

---

[124] *R2*, p. 81 ; *NA*, p. 87 : « *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday and Saturday have now passed in review before the reader ; the events of each day, its hopes and fears, mortifications and pleasures have been separately stated, and the pangs of Sunday only now remain to be described, and close the week.* »

[125] C'est le même procédé que chez Madame d'Épinay, qui détisse la toile commencée au fil du roman : les événements, qui au départ suivent le parcours d'une femme abusée par son mari et persécutée par la société, partent peu à peu dans différentes directions, suivent plusieurs voies, sans qu'une unité soit décelable sinon le désir de rendre compte de manière exhaustive d'une existence marquée par la dispersion, l'absence de centre.

temporelles régissant la réalité. Dans ses romans, la narration ne correspond pas au déploiement continu d'une histoire marquée par l'unité et la cohérence, mais à la juxtaposition d'instants, à la mise bout à bout de scènes détachées les unes des autres.

L'emploi du temps est finalement au cœur des deux œuvres étudiées, car chez Madame d'Épinay, le journal de l'héroïne lui aussi décrit des journées sans mise en relief particulière, dans un mimétisme servile de leur déroulement, souvent dans des présents qui marquent la répétition et effacent toute dramatisation particulière que marquerait le passé simple de l'événement ponctuel. L'héroïne revendique ce procédé lorsqu'elle écrit « Je vais tout uniment vous faire un narré, par ordre de dates, sans égard pour ce qui m'affecte le plus. »[126] De ce fait, elle renonce à toute dramatisation du récit et prétend dresser un compte rendu de son emploi du temps[127]. Dès lors, le roman se présente comme la réunion d'instantanés, non comme un progrès ininterrompu où chaque partie se voit éclairée par celles qui la côtoient : le morcellement, la division de la narration en sections cloisonnées, marque donc aussi bien l'œuvre d'Austen que celle de Madame d'Épinay.

En ces conditions, le récit peut-il se poursuivre ? N'est-il pas promis à la disparition, faute de charpente solide ? Un signe en est donné si l'on considère, comme le fait Nina Auerbach[128], que l'œuvre austenienne développe un trait la minant de l'intérieur et semblant en invalider toute la portée, dans le fait que la progression vers le mariage final, systématique dans tous les romans, a les atours, non pas d'un élargissement vers l'apothéose, mais d'un essor qui débouche immanquablement sur le statisme. Il est suggéré que l'accomplissement final, indéniable, est un leurre. C'est le cas dans *Sense and Sensibility* et *Mansfield Park*[129], c'est le cas aussi dans *Emma* et *Pride and Prejudice*, non pas parce que l'artificialité de la fiction y serait accentuée, mais parce que les héroïnes y rentrent dans le rang, perdent le statut exceptionnel qui leur était alloué. À chaque fois, le dynamisme de la diégèse est contré par ce mouvement contradictoire qui s'apparente à un étiolement plutôt qu'à une expansion, comme si le récit niait son propre épanouissement[130].

---

[126] *Montbrillant*, p. 1383.
[127] On mesure de nouveau la distance qui sépare l'œuvre de Madame d'Épinay d'une autobiographie : si cette dernière s'appuie sur un temps psychique fondé sur une expérience de la mémoire, le journal et la correspondance mis en scène par Madame d'Épinay ne font que respecter le chronologie des événements.
[128] Cf. *supra*, n. 95.
[129] Cf. Partie III, Chapitre I.
[130] J. L. Newton (*op. cit.*, p. 85) partage l'idée d'une ambivalence dans les mariages finaux chez Austen : « *in* Pride and Prejudice *as in much of women's fiction the end, the reward, of woman's apprenticeship to life is marriage, and marriage demands resignation even as it prompts rejoicing, initiates new life while it confirms a flickering suspicion that the best is over.* » (« dans *Pride and Prejudice*, comme dans de nombreuses fictions écrites par des femmes, le mariage est la fin, la récompense, de l'apprentissage de la vie, et le mariage

La vacuité narrative

C'est peut-être ce caractère qui unit le plus profondément le langage des deux écrivaines : le déploiement de la narration dans leurs œuvres est entaché de moments de stagnation, de rouille, pendant lesquels le récit tourne sur lui-même ou connaît un brusque arrêt – traduit par des répétitions, un éternel retour du même, un vide à l'intérieur de la diégèse – et où l'on peut voir le reflet du désarroi des artistes échouant à peupler, à habiter, un langage dont elles ont conscience qu'il n'est pas le leur. En de semblables instants, la narration éprouve ses limites, étale une vacuité qui est en son principe et qui ressurgit périodiquement, dès lors que l'expression féminine échoue à se dérober à la suprématie masculine ou qu'elle est mise face au vide de son propre propos. Le risque du vide est un élément essentiel des œuvres étudiées : symptôme des méandres dans lesquels se perd une parole féminine échouant à prendre le pouvoir sur le sens, il surgit périodiquement comme un rappel de la fragilité d'un discours encore soumis aux vestiges de modèles antérieurs. Faute de trouver le moyen d'expression adéquat, la voix féminine se dépouille de toute substance pour sombrer dans le néant. Les deux œuvres ne cessent de dépeindre ces plongées provisoires dans l'infime et l'inconsistant, avant de débusquer une échappatoire et de s'y engouffrer. C'est le cas dans *Sense and Sensibility*, dont la deuxième partie consiste presque intégralement dans une longue expectative où les héroïnes voient leur statut d'acteurs du récit menacé de disparition : toutes deux sont déchues de leur rôle d'amantes et condamnées à un même attentisme, leur participation à la diégèse se limitant à une déploration continue et à l'écoute d'événements dont elles sont exclues ; on a d'ailleurs vu l'artificialité du retournement final concernant Marianne dont les caractéristiques sont réduites à néant et retournées en leur inverse. *Sense and Sensibility* n'est pas le seul ouvrage d'Austen à proposer une telle césure entre ses parties : on a vu que *Pride and Prejudice* adoptait la même démarche, la seconde partie étant statique par rapport à l'énergie virtuose de la première. Austen prend à rebours le schéma fictionnel traditionnel, qui repose sur la distribution entre une exposition et un dénouement, la première étant censée poser le décor et articuler les enjeux, tandis que le second procède à l'activation de ces prémisses. Chez Austen, la tension est désamorcée prématurément, et le récit, loin de prendre son essor, se rétracte sur lui-même et efface l'action au profit de la réaction, voire de l'attente pure et simple. La crise de

---

exige la résignation alors même qu'il provoque la joie, et il marque le début d'une nouvelle vie tout en confirmant le soupçon insidieux que le meilleur est derrière soi. »).

Persuasion n'a pas lieu à la fin du roman mais au chapitre 12 du volume I[131], lors de la chute de Louisa à travers laquelle l'héroïne retrouve un rayonnement évaporé et reconquiert sa place dans le cœur de celui qu'elle aime ; la suite de l'ouvrage ne fait que prendre acte de ce retournement subit.

De nombreux romans austeniens traitent de cette possibilité d'installation d'une routine, d'un état de fait, qui nie le romanesque : l'intrigue d'*Emma* est fondée sur la crainte d'un tel établissement, l'héroïne tentant des coups de force sur un réel décevant (Emma ne cesse de relever l'absence d'aspérité dans son existence et son caractère itératif[132]), de même que celle de *Northanger Abbey*, qui fait usage du même motif avec la même esthétique répétitive – Catherine tente de modifier par la seule force de son esprit les contours d'un monde qu'elle croit plus étendu et plus énigmatique qu'il ne l'est, et essuie à chaque fois une rebuffade. *Persuasion* est fondé sur la crainte d'un arrêt de la fiction : Anne redoute que Wentworth ne devienne qu'une simple connaissance et ce faisant ne renonce à sa fonction romanesque d'amant hypothétique ; la crainte que tout soit déjà joué avant le début du récit est paradoxalement la ligne d'horizon du texte et ce qui détermine son cours ; *Mansfield Park* recourt peu ou prou au même schéma. Quoi qu'il en soit, jamais les romans de Jane Austen ne reposent sur une succession de crises mineures qui contribuent à relancer l'action ou à y maintenir un dynamisme artificiel, comme c'est si souvent le cas dans le roman de l'immobilité[133].

Quant au roman de Madame d'Épinay, c'est presque sans discontinuer que l'héroïne s'y plaint d'une vacuité ubiquitaire[134]. Cette éventualité du vide a pour corollaire une dramatisation de l'œuvre, toujours au bord du silence, de l'incapacité à dire. Austen et Madame d'Épinay s'interrogent sur la possibilité même d'existence d'une histoire, transcrite dans une narration. Ce faisant, elles mettent en péril l'espace diégétique, menacé en permanence de disparition. La diversité des pistes diégétiques aussi bien que les instants de vide révèlent une œuvre qui ne s'articule pas autour d'un axe résolu. Loin de cacher cette faille interne à la narration, les deux auteurs choisissent d'y porter l'attention du lecteur, de rendre ce vice manifeste.

---

[131] *P*, p. 99-115 ; *R2*, p. 703-716.
[132] Passant en revue ses portraits, elle emploie l'expression significative « *again, and again, and again* » (*E*, p. 42 ; *R1*, p. 591 : « encore, et encore »), symptôme de l'éternel retour du même.
[133] *Evelina* et *The Adventures of David Simple* sont deux exemples flagrants de cette tendance.
[134] De nombreux exemples ont déjà été donnés ; rappelons-en un seul : « Je ne saurais me faire au vide de mon âme. Elle cherche en vain à s'appuyer » (*Montbrillant*, p. 405).

Or, à partir du moment où les défauts de l'œuvre sont mis en pleine lumière, la notion d'espace prend une tout autre ampleur : cette notion ne recouvre plus seulement l'espace dans lequel évoluent les personnages, pas plus que l'espace de la narration, mais aussi l'espace de la création, de l'écriture en tant que processus plutôt que réalité acquise. Instaurer le doute sur la valeur du récit, c'est conduire à s'interroger sur sa formation – encore cette thématique de l'éclosion. Ce sont les faux-semblants de l'œuvre elle-même qui font l'objet d'un examen.

b. L'engendrement de l'écriture : mise à nu du processus créatif

Ce mécanisme prend forme dans un processus d'exhibition : les rouages de l'œuvre sont portés sur le devant de la scène, au point, parfois, de devenir le sujet unique du récit. L'espace de l'écriture devient la réalité dernière de l'œuvre dès lors que la comparaison et les entrecroisements ne débouchent sur aucune totalité probante. Désigner l'œuvre comme espace de l'artifice et de la construction est une manière, non pas de donner un aperçu gratuit de l'envers du décor, mais d'y traquer les causes de cette fluctuation de la diégèse, éclatée en fragments et au bord de l'impasse. En cela, Austen et Madame d'Épinay s'inscrivent en faux contre toute la tradition du roman immobile, qui érige la lisibilité automatique en règle fondamentale : les systèmes esthétique et idéologique y sont fermés et doivent être reconnaissables simultanément à la lecture. Nos femmes de lettres, elles, en mettant l'accent sur les coulisses de l'œuvre, indiquent que le récit ne doit pas être accepté sans recul, qu'il est le produit d'une manipulation de la réalité, que le procédé de l'écriture introduit peut-être une frontière fondamentale où s'éclipse toute certitude, voire toute vérité.

En effet, le fait que nulle vérité ne l'emporte, que le tâtonnement et la variabilité soient prégnants, et que tous ces romans se caractérisent par une focalisation de l'attention sur la propédeutique à l'action plutôt que sur l'acte lui-même, toutes ces particularités amènent à voir dans les ouvrages des deux femmes de lettres des œuvres qui s'interrogent sur leur légitimité et leur capacité à faire surgir un discours. Le thème du bien-fondé d'une femme à s'ériger en auteur participe évidemment de cette tendance, mais il est largement dépassé : c'est l'œuvre littéraire elle-même qui subit un questionnement, au-delà de son origine purement féminine. C'est notamment cela qui doit conduire à voir en Jane Austen, et avec elle en Madame d'Épinay, des écrivaines qui outrepassent les limites dans lesquelles on les fait habituellement baigner. Non seulement elles ne demeurent pas paralysées par leur handicap initial – une femme dans un monde littéraire masculin – mais elles osent faire de leurs œuvres

les lieux d'une investigation des pouvoirs de la littérature. L'œuvre se désigne comme espace de questionnement.

Austen et Madame d'Épinay ne se satisfont pas du seul niveau du récit : un second niveau surgit, celui de la conscience, dont sont pénétrés leurs ouvrages. Ceux-ci ne donnent pas à voir simplement une histoire, ils donnent en même temps les moyens de réfléchir sur elle en mettant en lumière l'environnement qui préside à son écriture : les deux femmes de lettres introduisent ainsi un second plan à la lecture, en rendant celle-ci consciente d'elle-même. Le processus d'écriture est livré en même temps que la diégèse. L'espace littéraire se voit ainsi singulièrement étendu, et cette expansion se traduit par un dédoublement du regard : à la contemplation du roman s'ajoute l'observation de son avènement, de son éclosion.

La thématique de l'origine est de nouveau prégnante. Cependant, montrer l'envers de l'œuvre est-il seulement une manière de focaliser l'attention sur les conditions de sa fabrication ? Pourquoi faire accéder le lecteur aux soubassements de l'écriture ? S'agit-il simplement d'une nouvelle mise en relief de l'origine, ou la mise à nu du processus de création aboutit-elle à une découverte complémentaire ?

c. Vices cachés de la création littéraire

Le réel illisible

Ce qui surgit dès le premier abord, c'est que l'œuvre se désigne elle-même pour mettre en avant, sinon ses défauts, du moins ses faiblesses et sa précarité. En effet, pénétrer au cœur du travail littéraire ne signifie pas mettre l'accent sur l'omnipotence d'un artiste démiurge. La destruction périodique de l'illusion romanesque, de la croyance en un rendu direct des événements, fait ressortir l'artificialité de la médiation. Si bien que le lecteur se trouve face à un monde problématique, constitué de plusieurs niveaux qui ne s'accordent pas entre eux : la surface de la diégèse est contestée par une organisation interne qui en dénonce l'arbitraire ou l'illusion de facilité.

Le trait premier de *Histoire de Madame de Montbrillant* est son désir de se mettre soi-même en scène, d'où l'impression qu'il donne d'une large scène théâtrale, offert aux yeux du spectateur y compris dans ses coulisses. L'ouvrage est constitué de deux niveaux discursifs (au moins), celui de la lettre et celui du narrateur-biographe. On est donc en présence d'un arrachement dédoublé à la diégèse, qui est répercutée par deux fois à travers un acte d'écriture explicitement mis en scène dans le roman. Certes, tout roman par lettres est mise en scène de l'écriture, au sens où les personnages, avant que d'être des protagonistes, sont pensés comme

des rédacteurs, et que c'est leur rapport à l'écriture que le roman place sous le regard ; l'œuvre épistolaire est le lieu par excellence de la production en acte de l'écriture, chaque correspondant faisant référence à son inscription dans un travail sur le langage avant que de se concevoir comme participant à une action. La pratique d'une médiation visible dans la narration de l'histoire est commune à tout roman épistolaire, mais Madame d'Épinay y ajoute la conscience de la faillibilité de l'entreprise. La différence est importance avec *Histoire de Miss Jenny* ou *Marie de Sinclair* : dans aucun de ces deux cas, le rédacteur explicite ne s'interroge sur l'opportunité de sa prise de parole ; il applique un projet dont il contrôle la construction et dont la légitimité est indubitable. Jamais le rédacteur ne met en question la pertinence de son récit ; du même coup, l'expression employée ne fait jamais l'objet d'une étude et encore moins d'une contestation, elle est la servante fidèle du but recherché. Le discours ne se retourne pas sur lui-même, sa transparence est garantie d'emblée. À l'inverse, le roman de Madame d'Épinay existe dans la remise en cause permanente de son propos : les rédacteurs risquent sans cesse d'être confrontés à la vanité de leur prise de parole. Cela vaut évidemment au premier chef pour Émilie, qui se prend elle-même, ou bien son correspondant, à témoin de la fuite de son sujet et de l'incapacité où est l'écriture de l'encadrer, voire de le connaître.

Madame d'Épinay ne craint pas de violer le développement progressif du sens pour mettre en avant le travail que constitue la rédaction, vue sous tous les angles de son édification. L'écriture n'existe pas comme un fait acquis, mais comme un procédé en formation. Jamais sans doute les circonstances de la rédaction n'avaient été autant soulignées que dans ce roman. À maintes reprises, les épîtres sont interrompues puis reprises en raison d'un événement extérieur qui suspend la composition, et ce au détriment de la continuité du sens : une phrase peut se voir définitivement abandonnée en son milieu, et le narrateur contraint de se contredire au sein d'une même lettre, ainsi lorsque Émilie amorce une réflexion sur Desbarres qui reste inachevée (« En vérité, si ma réception d'hier ne l'a pas corrigé de donner des avis… », commence-t-elle[135]) ; la lettre recommence alors par un nouveau paragraphe s'ouvrant sur un brutal « J'ai tort. » Le sens se retourne au sein même de la lettre ; le processus de rédaction est entaché de cette culture de la faute qui fait de l'écriture un moment plutôt qu'un résultat. Le péril encouru par une œuvre susceptible de retournements incessants est le principe de la dramatisation. La même opération se reproduit lorsque Volx reprend une lettre commencée par Émilie et infirme ce qui a été dit : Émilie

[135] *Ibid.*, p. 681.

achève son discours sur sa décision de partir à Versailles soutenir son mari qui s'y trouve avec des amis, ce que le nouveau rédacteur, prenant la plume sans introduction préalable en une irruption brutale dans le cours naturel de la lettre, remet aussitôt en cause par un péremptoire « Non, Monsieur ; Mme de Montbrillant n'ira pas rejoindre son mari (…) »[136]. Madame d'Épinay prend un malin plaisir à faire ressortir l'inversion totale du sens, la phrase de Volx faisant immédiatement suite au résolu « je vais les rejoindre. » écrit par Émilie. C'est la figure de l'oxymore étendue à la phrase.

Surtout, jamais l'écriture n'a été autant montrée comme entièrement soumise à la pensée de l'instant : l'absence de plan préconçu livre la rédaction à la divagation de la pensée, et tout le roman rend explicite ce gouvernement d'un esprit volatil sur l'écriture. Ce sont les conditions d'émergence de la forme qui sont mises en avant, la formalisation plutôt que l'état formalisé. « Que je suis inconséquente ! »[137], s'écrie Émilie dans un morceau de journal qui brasse en une page au moins quatre sujets différents. Les fragments dont est constitué l'ouvrage de Madame d'Épinay sont en effet régis par une pensée versatile, qui ne se fixe pas sur un objet qu'il lui incomberait de développer, mais qui progresse par associations d'idées reflétant l'emprise du moment : la rhétorique de la transition artificielle est de ce fait prégnante dans l'ensemble de l'ouvrage. Commençant un passage par une critique de son époux, Émilie par la suite fait errer son écriture de sujet en sujet, sans aucune détermination préconçue. Les sujets peuvent alors s'enchaîner dans la plus pure gratuité, que l'écriture met en évidence : « Il faut, chemin faisant, que je vous dise un mot de ma mère, avec qui j'ai passé la matinée. »[138], écrit la rédactrice. L'expression « chemin faisant » est exemplaire du travail de Madame d'Épinay sur la forme : l'écriture est un parcours dont la tournure erratique doit s'exprimer ouvertement dans le texte. Celui-ci n'a pas pour but de masquer l'artificialité du propos, mais au contraire de braquer sur lui un projecteur. Le journal progresse ensuite selon la même loi de vagabondage, qui aboutit à une réflexion philosophique née de l'observation du comportement maternel (« Socrate avait raison : la vérité, la justice et le bonheur ne sont qu'une même chose. »[139], affirme l'héroïne). On est donc passé d'un portrait de personnage à la forme du traité. « Me voilà un peu loin de ce que je voulais vous dire ! »[140], s'aperçoit l'héroïne. Pour autant, le passage ne reprend pas le cours prévu : le simple fait d'écrire le terme « maman » engage la rédactrice sur une nouvelle voie, qui explore cette fois les

---

[136] *Ibid.*, p. 1397.
[137] *Ibid.*, p. 688.
[138] *Ibid.*, p. 762. Le passage en son entier occupe les p. 761 à 770.
[139] *Ibid.*
[140] *Ibid.*

méandres de l'affection que porte une fille à sa mère. Ce n'est qu'après cette nouvelle digression qu'Émilie s'intime l'ordre suivant : « Allons, allons au fait. »[141] Le cœur du propos devrait ainsi être touché – il s'agit des problèmes d'éducation du fils d'Émilie – et il est de fait abordé pendant un paragraphe, avant de subir une interruption qui reporte l'attention vers l'héroïne elle-même, puisque sont étudiées ses relations avec Desbarres et Formeuse. Ce n'est qu'après cette divagation que la formation à donner à l'enfant prend l'ascendant. Ce sont bien plutôt les difficultés à aborder un sujet que ce sujet lui-même qui sont développées dans ce passage. L'écrivaine montre une forme en train d'être produite et met en relief le mécanisme qui l'engendre, dans ses ratés et ses soubresauts. L'expression est régie, soit par la plus pure gratuité – les transitions entre les sujets sont alors totalement absentes[142] –, soit par la règle du motif, qui fait passer d'une idée à l'autre[143] – celui-ci est ici réduit au terme « maman » : *rhétorique de la transition absente* ou emploi du *motif de liaison*, ces techniques mettent l'une et l'autre l'accent sur la gratuité des enchaînements. Ces deux méthodes d'accouchement de l'écriture se retrouvent en alternance dans tout le reste de l'œuvre[144].

C'est ce qui explique l'aspect expérimental du roman de Madame d'Épinay, l'impression d'avoir accès à une arrière-scène, parallèle à celle où se déroule l'action, et qui explique la manière dont le récit est conçu, la technique employée pour le mettre en forme. L'œuvre est parcourue par cette oscillation entre forme achevée et processus créatif. Elle superpose intimement ces deux niveaux. Le choix de l'épistolarité concourt évidemment à cette juxtaposition : la forme épistolaire est une prospection à l'intérieur de la structure d'une histoire, une étude de la manière dont une histoire prend forme, puisque les épistoliers contemplent, à travers leur production et celle de leurs correspondants, l'accouchement d'un récit[145]. Simultanément à l'intrigue est donnée la machinerie de son ordonnancement, dans une sorte d'architecture des échafaudages à première vue perturbante car faite d'un empilement anarchique de matériaux qui ne se réunissent pas dans un édifice soigneusement

---

[141] *Ibid.*, p. 763.

[142] C'est notamment le cas lorsque Émilie passe en revue l'ensemble des personnages dont elle a récemment observé les faits et gestes ; les lettres ou le journal se présentent alors comme une succession de noms auxquels sont rattachés des séries d'actions et de réflexions.

[143] L'allusion suscite souvent le développement d'un sujet : l'emploi d'un terme ou d'un nom appelle son déploiement. Ce qui n'était qu'évocation éphémère vient brusquement au centre de la pensée, et donc de l'écriture.

[144] Précisons qu'il ne s'agit pas de dire que l'intégralité du roman est fondée sur ce principe : nombreux sont les passages centrés sur une idée ou développant un projet initial. Mais il semble que ce soit dans ces passages, tout aussi nombreux, où l'écriture dévoile son processus, que se lisent l'ambition fondamentale de Madame d'Épinay et l'entreprise romanesque qu'elle prend en charge.

[145] Ronald C. Rosbottom, dans « Motifs in Epistolary Fiction : Analysis of a Narrative Sub-Genre », écrit que le roman épistolaire répond à la question « Comment une histoire est-elle racontée ? » (« *How is a story told ?* », p. 298). Il ajoute : « Le roman épistolaire est une forme fascinée par sa propre structure. » (« *The epistolary novel is a form fascinated with its own structure.* », p. 299).

charpenté. L'œuvre de Madame d'Épinay est chaotique, arythmique, et n'épouse pas la ciselure d'un roman traditionnel. Le fait de porter au jour les ressorts internes de l'ouvrage, loin de rendre celui-ci parfaitement lisible, en accentue le caractère déconstruit, exhibe le squelette du roman. C'est encore l'illustration flagrante de cette vision d'un squelette que le goût jamais démenti de l'auteure pour le passé composé : dédaignant très fréquemment le passé simple, temps du récit, l'écrivaine offre un contraste particulièrement marqué entre le passé composé et le présent, temps de l'accompli contre temps de la rédaction ; cette disjonction rendue visible imprègne le texte de l'intervalle existant entre les deux temporalités, lieu de la tension menant à l'acte de composition, qui est précisément l'endroit énigmatique et insatisfaisant dont Madame d'Épinay essaie de percer la faille.

Le second niveau discursif, celui du narrateur-biographe, ne fait que surenchérir dans cette exhumation des vices cachés du processus créatif. On l'a dit, le travail de Lisieux s'anéantit en même temps qu'il se construit. Loin de livrer le portrait ordonné d'un personnage, il s'égare dans une vision fragmentaire où l'idée initiale se dissout et éclate en ramifications innombrables. De plus, le retour périodique de la voix structurante de Lisieux vient chaque fois mettre au premier plan le dispositif interne de l'œuvre en reléguant la diégèse à l'arrière-fond. Il ne s'agit finalement pas tant de regretter le gâchis d'une œuvre imparfaite, ni de pointer vers une œuvre à venir, que de jouer de l'hésitation, de transformer l'élaboration préalable en œuvre.

Tout au long de l'ouvrage, Lisieux vient rompre la continuité épistolaire pour soudain briser l'illusion d'une action en cours et révéler l'artifice qui entoure les échanges, la façon dont l'écriture a été bâtie, dont elle est née. Ces interventions inscrivent au cœur du texte le constat que les lettres couplées au journal ne constituent pas un éclairage suffisant pour rendre l'action explicite et qu'elles nécessitent la béquille d'une voix externe, et nient par là toute prétention du récit à être lisible de lui-même. Ce doute posé sur l'intelligibilité de la narration est un acte d'accusation porté à l'encontre de l'écriture, incapable de transcrire harmonieusement la complexité d'une matière qui lui échappe et que le texte ne peut qu'admettre. Le texte accepte son propre échec. Rendre manifeste l'acte de composition, c'est reconnaître l'impossibilité du récit à traduire adéquatement et immédiatement le projet qu'il développe. Rendre visible le travail antérieur à l'existence du texte, c'est montrer que la fidélité de la représentation est inaccessible et que seul le moment qui précède la production de la forme peut être transcrit en toute fiabilité. Faire ressortir l'artifice, c'est se retrancher dans un espace qui ne dépeint pas scrupuleusement le réel, mais exhibe sa nature de spectacle.

Cette conception de l'œuvre comme un chantier en cours atteint son apogée lorsque Madame d'Épinay recourt à la fiction d'une écriture en train d'être produite au moment même où elle est lue, ainsi lorsque Émilie dicte à Lisieux le récit de trois années[146] et que sa narration est parcourue par le dialogue simultané que tiennent la nièce et son tuteur pendant cette rédaction, les remarques à propos de la mise en forme du discours de l'héroïne s'intercalant avec le récit dans une superposition des couches d'écriture : l'une traite de la matière événementielle tandis que l'autre s'intéresse à la manière dont celle-ci est rendue sur le papier. Émilie s'étonne de la rapidité de transcription de Lisieux (« Mais comment faites-vous ? Vous écrivez aussi vite que je parle. », s'étonne-t-elle[147]), lui demande son avis sur un personnage qui vient d'apparaître dans le récit[148], rectifie un oubli[149], alors que Lisieux requiert des informations supplémentaires[150]. Le dialogue entre ces deux narrateurs est rendu comme simultané à la composition ; Madame d'Épinay fait passer son lecteur dans le cœur même de l'acte d'écriture, à l'instant où l'œuvre est conçue. Jamais le récit n'est si éloigné de l'harmonie que lui procurerait son achèvement, jamais il n'est autant assimilé à sa confection même.

Se donner à voir, telle est l'ambition première du roman de Madame d'Épinay. Ne serait-ce pas ce que laissent entendre les images théâtrales employées pour désigner les lettres et les scènes décrites (« Tirons le rideau sur des choses impossibles », écrit Émilie[151]) et les multiples mises en abyme présentes dans l'ouvrage (Volx parle des « chefs-d'œuvre » composés par Émilie[152]) ?

L'apparition des coulisses n'est pas aussi systématique chez Austen, elle n'en est pas moins bel et bien présente. Elle ne se manifeste pas par la multiplication des narrateurs mais porte avec elle la même conscience d'un échec de l'œuvre à rendre compte du réel et à le rendre immédiatement lisible et intelligible. L'œuvre austenienne ne laisse jamais oublier son aspect fictionnel. Jamais l'illusion d'une prise directe avec les événements n'est entière. Austen rend évidente la présence de la construction à l'arrière-plan de chacune des scènes qu'elle décrit. Cela ne vaut pas que pour *Northanger Abbey*, celui des romans où domine la

---

[146] *Ibid.*, p. 889-899.
[147] *Ibid.*, p. 891.
[148] *Ibid.*, p. 897. Il s'agit de Madame Durand. Le narrateur répond à sa pupille en prenant soin de distinguer typographiquement son intervention de la narration d'Émilie. Le discours sur le récit est dédoublé entre deux voix qui s'expriment simultanément.
[149] *Ibid.*, p. 898 : « À propos, j'oubliais de vous dire que M. de Montbrillant et M. de Ménil ont pensé avoir un procès ensemble, il y a cinq ou six mois. » Madame d'Épinay emploie ici la technique de la transition absente.
[150] *Ibid.* : « *Je demandai à Mme de Montbrillant comment vivait à présent Mme de Ménil* (…). »
[151] *Ibid.*, p. 527.
[152] *Ibid.*, p. 1167.

référence intra-littéraire, par la présence du roman gothique comme horizon de la narration et qui met celle-ci en péril, ou par la comparaison constante de Catherine avec ses sœurs issues de la fiction. Il ne s'agit nullement pour Austen de donner l'illusion qu'elle écrit une biographie, même si le terme « *biographer* » est employé ; au contraire, le statut d'héroïne dont est affublée Catherine la relègue dans l'irréalité de l'écriture, en fait rayonner la nature exclusivement fictive. Ce n'est pas seulement le cadre de l'histoire qui est dominé par la composante fictionnelle, c'est l'ouvrage qui s'exhibe comme fiction en renchérissant dans la pratique métalittéraire. Catherine n'est pas avant tout un personnage, elle est un statut, un produit intrinsèquement littéraire.

Certes, cette méthode n'est pas reconduite dans les ouvrages suivants et reste une survivance des *Juvenilia* dont les personnages n'existaient qu'à travers les résonances littéraires qui les entouraient. Il n'en reste pas moins que même les romans de la maturité sont uniformément nantis du rappel constant de leur nature fictive. On a déjà cité les fins austeniennes, qui proprement ne tiennent debout que parce qu'elles mettent en évidence leur irréalisme : la contradiction entre le bonheur parfait qu'elles présentent et la parfaite invraisemblance de celui-ci n'est acceptable que parce qu'Austen assume et même accentue cette artificialité. La fiction se désigne comme mise en scène de l'impossible. C'est ainsi que jamais la versatilité de Harriet dans le placement de ses affections n'est expliquée ; Austen, loin d'en atténuer la portée, met en avant cette inintelligibilité, qui fait apparaître comme invraisemblable le dénouement qu'elle permet :

> Si Emma s'inquiétait encore de temps à autre pour Harriet, doutant parfois que son amie pût être vraiment guérie de son amour pour Mr. Knightley et fût capable d'accepter sans arrière-pensée les offres d'un autre homme, elle n'eut du moins pas l'occasion de souffrir très longtemps de ces crises d'inquiétude. Ceux de Londres arrivèrent en effet quelques jours plus tard, et elle put, dès son premier tête-à-tête avec Harriet, constater avec une immense satisfaction que Robert Martin, aussi incompréhensible que ce fût, avait complètement supplanté Mr. Knightley dans le cœur de la jeune fille et que celle-ci plaçait à présent en lui tous ses espoirs de bonheur[153].

Le passage commence par la mise en évidence du caractère utopique des vœux d'Emma, voire d'un certain immoralisme que des penchants versatiles peuvent insinuer (une femme

---

[153] *R1*, p. 955 ; *E*, p. 492 : « *If Emma had still, at intervals, an anxious feeling for Harriet, a momentary doubt of its being possible for her to be really cured of her attachment to Mr. Knightley, and really able to accept another man from unbiassed inclination, it was not long that she had to suffer from the recurrence of any such uncertainty. A very few days brought the party from London, and she had no sooner an opportuniy of being one hour alone with Harriet, than she became perfectly satisfied – unaccountable as it was ! – that Robert Martin had thoroughly supplanted Mr. Knightley, and was now forming all her views of happiness.* »

changeant si rapidement de partenaire est soupçonnée d'« arrière-pensée »). Mais la seconde phrase prend le contre-pied de la première et fait de cet idéalisme une réalité, dont est souligné l'aspect en tous points improbable. C'est cette improbabilité du dénouement dont Austen fait une image récurrente.

Mais la mise en scène de la fiction est permanente chez Austen : le travail sur les clichés, la distinction entre discours du personnage et discours du narrateur, en sont des exemples[154]. À chaque fois, l'auteure établit une distance entre le récit et la manière dont celui-ci est transmis, faisant ressortir l'importance du biais, de la médiation, qui supprime toute emprise directe sur la scène. L'éloignement avec le matériau narratif est toujours sensible. L'œuvre semble avoir pour but de rendre cet écart palpable, de le présenter sans cesse à la conscience du lecteur au lieu d'immerger celui-ci dans une uniforme illusion romanesque.

L'importance des lettres pourrait être une image servant à la confirmation du caractère indirect de la transmission, essentiel pour Austen. Certes, l'écrivaine a renoncé au roman épistolaire, contrairement à sa consœur française. Il n'en reste pas moins que les lettres sont des moments cruciaux des romans, qui tous en contiennent au moins un exemple. Or, ce qui compte est souvent moins leur contenu que la lecture qui en est faite : bien sûr, les explications écrites de Darcy et de Mr. Gardiner sont essentielles à la compréhension de l'intrigue. Mais la conviction d'Elizabeth n'est entraînée que grâce au style que le jeune homme emploie et dont il incombe à l'héroïne de trouver le sens : tout d'abord jugé « hautain » (« *haughty* »), plein d'« orgueil » (« *pride* ») et d'« insolence » (« *insolence* ») là où Elizabeth aurait voulu le voir « contrit » (« *penitent* »)[155], il est par la suite réexaminé, et l'absence de regret est en réalité comprise comme étant le signe de la conduite « absolument irréprochable » (« *entirely blameless* »)[156] du rédacteur, tandis que l'« adieu plein de charité »[157] témoigne de la persistance de ses sentiments. Toute lettre subit ainsi un double examen, touchant à la fois son contenu mais surtout sa forme, de laquelle seule est susceptible de surgir une vérité. C'est la médiation qui est mise au centre de l'interprétation, non l'événement lui-même. Il en va de même des lettres d'Isabella et de Mary Crawford, en apparence anodines ou pleines de bons sentiments, mais dont le style révèle la duplicité ou

---

[154] Austen recourt à ce que Philippe Gasparini (*op. cit.*) nomme « métadiscours fictionnaliste », qui enjoint de considérer le texte comme une fiction, par contraste avec le « métadiscours référentialiste » qui soutient la conformité du récit au réel.
[155] *R1*, p. 431 ; *PP*, p. 192.
[156] *R1*, p. 432 ; *PP*, p. 194.
[157] *R1*, p. 540 ; *PP*, p. 348 : « *The adieu is charity itself.* »

l'amoralisme. Il en va de même de la lettre d'explication de Frank, lue et jugée par deux personnages successivement, dans laquelle il faut dissocier les expressions séductrices et l'expression d'un sentiment véritable. Dans tous les cas, le contenu est gouverné par l'expression[158].

Certes, Austen, en mettant l'accent sur la médiation, cherche à reproduire autant de fois que possible la distance qui sépare un événement de son passage à l'intérieur d'une narration. De cette façon, l'artifice de l'écriture est mis au jour, qui fait exister l'improbable voire l'irréalisable, qui du moins déforme la réalité et met en doute la capacité du roman à le rendre lisible. De ce point de vue, l'entreprise est parfaitement similaire à celle de Madame d'Épinay. La mise à nu du processus créatif dévoile les fêlures de l'écriture. Le constat d'échec, du moins son réalisme désabusé, sont indéniables. La spatialisation de l'œuvre a pour but le dévoilement de ses fissures. L'œuvre n'est pas un lieu vide, comme la notion d'espace, *a priori* uniquement descriptive, pouvait laisser penser ; il n'en reste pas moins qu'elle génère l'insatisfaction.

Pour une pédagogie de la lecture

Cependant, l'auteure ne s'en tient pas là. En effet, la mise en évidence de la construction romanesque est orientée vers la personne du lecteur, elle est mise en lumière afin que la lecture soit vue comme un acte complexe et périlleux.

Lorsque Austen se moque des clichés sentimentalistes, elle braque la lunette optique sur un lecteur dont l'horizon d'attente est peuplé par de tels stéréotypes et l'installe dans une position d'inconfort en renversant ses présupposés. Austen, et avec elle Madame d'Épinay, introduisent une vacance entre l'expression et sa réception, entre l'œuvre et sa lecture, au cours de laquelle le sens risque la déformation[159]. C'est cette situation dont Émilie éprouve l'étrangeté lorsqu'elle s'avoue impuissante à prendre position devant un écrit de Formeuse : « Votre lettre m'alarme, mon cher ami, et je ne saurais dire précisément pourquoi. J'y trouve de la gêne, du détachement, et cela me désole… Que vous dirai-je ? »[160], gémit-elle ; dans ces

---

[158] Cette valeur conférée à la lettre et l'accent mis sur sa fonction de médiation ne sont guère poursuivis par le troisième courant d'écrivaines : Staël, Brontë, Eliot, lui préfèrent la communication directe, sans prisme ni réfraction particulière.

[159] Aussi ne peut-on être totalement d'accord avec Alistair Duckworth (« Prospects and Retrospects », *in* Joel Weinsheimer (dir.), *Jane Austen Today*, Athens, University of Georgia Press, 1975, p. 1-32) lorsqu'il oppose le narrateur chez Austen au narrateur chez Charlotte Brontë : le premier serait dans une communion intime avec le lecteur, tandis qu'à l'autre reviendrait la prise de conscience d'une fracture dans la communication. Ce risque de fracture est également présent chez Austen, même s'il est recouvert par une parole joueuse et faussement sûre d'elle-même.

[160] *Montbrillant*, p. 677.

formules hésitantes se lit le désarroi de la lectrice voyant dans le style qu'il emploie une image du correspondant, en même temps qu'elle ne sait s'il lui faut se fier à l'impression laissée par une écriture qui proscrit le contact direct. Les deux femmes de lettres mettent constamment en scène la personne du lecteur pour en dévoiler la fragilité. Ce faisant, elles mettent une nouvelle fois en valeur la distance qui existe entre chaque partie du texte : en inscrivant le lecteur dans le processus romanesque que reflète la diégèse, les écrivaines font ressortir l'écart où se situe cette figure par rapport à la narration, l'absence d'immédiateté entre texte et récepteur – et donc entre émetteur et récepteur. Le lecteur est à la fois besoin et risque, comme le formule Émilie, partagée entre la honte qui la submerge lorsque l'exhibitionnisme de ses écrits lui vient à l'esprit, et la nécessité de faire parvenir ses pensées à un autre. Le personnage revient plusieurs fois sur cette dichotomie, affirmant d'un côté n'écrire que poussée par la volonté de faire parvenir ses pensées à un autre (« je n'écris plus ceci que pour vous »[161], dit-elle à son tuteur), et prenant d'un autre côté conscience de l'impudeur qu'il y a à exposer les replis de son être à un étranger, ce qui l'amène à élaguer son texte en le dépouillant de passages entiers (« En lisant les deux ans de journal que je vous ferai remettre, vous comprendrez aisément par quelle raison je ne vous ai envoyé que des fragmens. Comment aurais-je eu le courage de vous regarder après l'aveu de tant de faiblesses ? »[162], avoue-t-elle).

La même conscience pénible de la nécessité du lecteur en même temps que de la souffrance que sa présence provoque se retrouve en de nombreux passages ; l'œuvre, constituée intégralement d'adresses à un inévitable destinataire, se transforme en une torture permanente, en un chemin de croix qui ne peut s'achever que dans la mort : « Ah ! mon tuteur, je ne puis y tenir, je vous envoie tout mon journal, tout, tout, sans exception ; mais, ah ! dieux ! comment ensuite paraîtrai-je devant vous ? Je ferme vite mon paquet ; peut-être, dans une heure, n'en aurai-je plus le courage… »[163], s'écrie d'un coup Émilie, prenant une résolution quasiment synonyme d'arrêt de mort. La finalité de l'œuvre littéraire déclenche la terreur voire la chute de son auteur, qui est comme dévoré par l'écriture. La comparaison avec Catherine et Emma est facile à faire : elles aussi sont des auteurs que la confrontation avec le lecteur précipite à l'abîme. Tant que les fantaisies imaginatives de ces héroïnes demeurent dans leur seul esprit, rien n'est à craindre, comme si l'ouvrage n'était pas réalisé mais encore dans un stade embryonnaire d'incomplétude, dont l'efficacité serait nulle. Dès que ces

---

[161] *Ibid.*, p. 526.
[162] *Ibid.*
[163] *Ibid.*, p. 364. La frayeur que provoque chez Émilie la conscience d'être lue éclate à plusieurs reprises dans l'œuvre cf p. 83-85.

chimères sont exprimées, dès qu'elles sont projetées dans le monde extérieur, elles font déchoir celles qui les ont créées : Catherine est tancée par Henry et retourne au néant – toutes ses croyances s'évanouissent, elle n'est plus qu'un territoire vierge, qui attend son repeuplement par l'intervention d'un homme, et son expulsion de Northanger Abbey confirme sa déchéance – tandis qu'Emma voit le monde qu'elle avait imaginé s'écrouler lorsque successivement Elton, Harriet, puis la lettre de Frank, font basculer ses convictions ; cet effondrement est le signe de l'échec de la conception de l'existence que professait l'héroïne, qui est contrainte à balayer aussitôt toutes ses illusions.

En même temps, ce rôle capital du lecteur impose une exigence à l'écrivaine. La lecture n'est plus un à-côté du texte dont celui n'a pas à se soucier ; elle fait partie du processus littéraire et de la complexité de celui-ci : l'œuvre n'est pas accueil docile d'un lecteur, elle est au contraire résistance. C'est pourquoi elle peut faire l'objet d'un apprentissage, comme Émilie le fait remarquer à René dans un passage qui est une mise en abyme du travail du lecteur sur tout texte. Émilie y éduque René vexé par une lettre de Garnier[164] : elle reprend les étapes qui ont amené son ami à exagérer les propos du philosophe et en fait autant d'erreurs d'interprétation imputables au seul lecteur et nées d'un rapport malsain avec le texte qu'il a lu. Elle met ainsi en cause la « disposition » du lecteur porté à « la fermentation qu'occasionne souvent un mot fâcheux », c'est-à-dire que tout en admettant la possible aigreur d'une lettre, elle reproche à son lecteur d'en avoir amplifié la vigueur, d'en avoir forcé le sens. Puis, elle impute avec clarté la brouille à une incapacité de René à contextualiser la lettre de Garnier et à la replacer dans le cadre d'une correspondance : elle parle d'« un propos qui ne signifie ce que vous supposez, que parce qu'il est isolé de celui auquel il répond »[165]. Le lecteur doit se hisser au-delà de l'immédiateté de l'écriture pour l'englober dans un horizon plus large par rapport auquel elle fait sens mais en dehors duquel elle n'a plus de valeur ; il doit dépasser la seule présence du texte pour l'étudier comme partie d'un ensemble qui lui donne sa cohérence ; la lecture est aussi mise en rapport, création ou reconstruction de liens que l'écriture seule ne formule pas avec évidence. Émilie achève son cours de lecture en rappelant à René les liens d'amitié qui l'unissent à son correspondant, mettant en évidence le fait que le rapport auteur-lecteur n'est qu'une image littéraire des rapports réels de deux personnages : la lecture n'existe qu'incarnée dans des êtres de chair.

La lecture est donc montrée comme un travail plein d'aspérités, dénué de tout simplisme – et que dit d'autre Austen lorsqu'elle copie une scène stéréotypée du roman

---

[164] *Ibid.*, p. 1079-1080.
[165] *Ibid.*, p. 1079 pour toutes ces citations.

sentimentalisme pour mettre en valeur son inadaptation à la contemporanéité ? Il s'agit toujours de refuser une lecture naïve pour s'interroger sur l'inscription de l'œuvre littéraire dans la réalité. Les dangers d'une mauvaise interprétation, que celle-ci soit due à une trahison de la pensée transmise par l'écrit ou à une imperfection de l'écrit lui-même, sont bien réels. C'est pourquoi la relecture a une place si importante : les protagonistes ne rechignent pas à parcourir plusieurs fois le même texte afin d'en discerner la portée réelle ou la vérité cachée – ainsi la lettre de Darcy lue et relue par Elizabeth[166], celles de Frank, d'Isabella, de Willoughby[167], de Mary Crawford, lues deux fois ou davantage. Pareillement, Émilie se décrit lisant une lettre de Volx[168], et ce faisant rend compte du progressif dévoilement du sens qui s'opère au fur et à mesure des différentes lectures, chacune marquant une étape sur le chemin de la compréhension parfaite du contenu textuel. Émilie à l'orée de la lecture est agitée par « joie », « trouble », « inquiétude », et se révèle incapable ne serait-ce que de parcourir correctement ce qu'elle a sous les yeux, confondant « commencement » et « fin » ; Madame d'Épinay détaille les affres d'un lecteur soumis à des passions qui lui proscrivent un accès satisfaisant au texte qu'il déchiffre. Et ce n'est qu'en se déprenant de tels sentiments où le moi a trop de place pour laisser la liberté à la pensée d'autrui de pénétrer dans son entendement, qu'Émilie parvient à rendre intelligible la lettre reçue : « Je suis plus heureuse à la seconde lecture, et puis, peu à peu mon illusion finit », conclut-elle, montrant par ces formules progressives et l'emploi du terme « illusion », reflet des égarements d'un esprit qui fantasme un sens inexistant selon ses désirs La lecture est un acte complexe qui ne se livre pas immédiatement mais nécessite une attention continue que ne rebute pas le ressassement.

Austen et Madame d'Épinay, avec cette mise en scène du rôle du lecteur qui vient s'agréger à la diégèse – littéralement chez Madame d'Épinay, implicitement ou de manière imagée chez Austen –, poursuivent leur peinture de l'œuvre littéraire comme exploration et exploitation de la distance. Aucun élément n'est en lien direct avec les autres, les relations sont médiates voire évanescentes. Par là, les deux écrivaines instaurent un mimétisme entre la position du lecteur et celle de la femme, l'être qui pense dans la distance voire dans la césure.

---

[166] *PP*, p. 193 : « *in half a minute the letter was unfolded again, and collecting herself as well as she could, she again began the mortifying perusal of all that related to Wickham, and commanded herself so far as to examine the meaning of every sentence.* » (*R1*, p. 431 : « Mais bientôt, par l'effet d'une force irrésistible, la lettre se trouva de nouveau dépliée, et elle recommença la lecture mortifiante de tout ce qui avait trait à Wickham, en concentrant son attention sur le sens de chaque phrase. »).

[167] *SS*, p. 175-176 : « *She paused over it for some time with indignant astonishment ; then read it again and again* » (*R1*, p. 143 : « Elle réfléchit quelque temps sur cette lecture avec un étonnement indigné ; puis elle relut la lettre plusieurs fois (…). »). Suivent les lectures d'autres lettres du même Willoughby, qui subissent le même examen attentif et composent une chaîne étendue de lecture.

[168] *Montbrillant*, p. 1260 (référence valable pour toutes les citations suivantes du paragraphe).

Plongeant dans la pensée de son héroïne, Austen opte pour la phrase suivante : « *Now, how were his sentiments to be read ?* »[169] ; dans une œuvre peu gourmande en images, cette référence à la lecture pour parler de la relation de la femme au monde n'est pas anodin. L'attitude est, dans l'un et l'autre cas, médiate. La lecture n'est pas une planche de salut pour une littérature en péril, elle participe du doute qui se niche au cœur de l'œuvre en ce qu'elle prolonge l'idée d'écart. Mais, en lui assignant une place dans le processus, Austen et Madame d'Épinay en montrent l'ambition, une ambition herméneutique avant tout : la lecture naïve est bannie au profit d'une lecture critique. De la même manière que le genre sentimental était rejeté comme système clos et assimilé au préalable par un lecteur prédisposé à en accepter les critères, de même l'idée d'une littérature immédiatement compréhensible et adhérant parfaitement au réel se voit remise en cause. De même que les femmes prennent conscience d'elles-mêmes et de leur dispersion en préservant une distance entre elles, de même l'œuvre se présente comme une entité faillible dont le lecteur doit débusquer les faiblesses. La conclusion est donc une fois de plus bifide : en incluant le lecteur dans leur œuvre, les deux écrivaines le soumettent à leurs lois et lui imposent des exigences ; mais dans le même temps, elles ne font que construire une image, une représentation, la véritable figure du lecteur demeurant irrémédiablement extérieure à l'œuvre et par conséquent rétive à tout dirigisme. La mainmise sur le texte rencontre une nouvelle fois ses limites. À l'image de la femme inapte à dépasser la distance qui la sépare d'une prise en compte globale de son sexe et d'une perception adéquate d'elle-même, l'auteur ne peut que refléter par l'écriture les insuffisances du texte et de son rapport à celui-ci. Lorsque Émilie répète à l'envi la crainte et la honte qu'elle éprouve à livrer ses secrets à son tuteur, elle n'a pas à l'esprit uniquement la pudeur devant le dévoilement intime, mais plus profondément la pesanteur que fait peser sur celui qui écrit cette instance seconde sur laquelle toute prise est impossible. En cela, le lecteur participe à l'inaptitude à conclure qui caractérise les romans de nos deux écrivaines, à l'inachèvement, à l'hésitation sur le sens à donner à la réalité.

Conclusion

À la question qui implicitement gouvernait cette réflexion, « les deux femmes de lettres créent-elles un espace qui leur soit propre ? », la réponse est nécessairement ambivalente. Certes, l'œuvre suscite une mise en espace originale dans laquelle les

[169] *P*, p. 58 ; la traduction d'André Belamich ne conserve pas tout à fait l'image : « Or, comment les sentiments du capitaine Wentworth devaient-ils être interprétés ? » (*R2*, p. 670).

dimensions, narrative et extradiégétique, se répondent et dépouillent l'écriture de ses fallacieux apprêts, mais en même temps, cette mise à nu n'a pour but que la focalisation sur les échecs de l'entreprise littéraire et sur son irrémissible incomplétude. L'espace est à la fois une manière de rendre le monde manifeste, lisible et intelligible, et un moyen de mettre en évidence les impasses de l'écriture féminine. Le métadiscours montre le langage se retournant sur lui-même et quitte le registre purement fictionnel pour centrer le regard sur cette fonction de médiation dévolue à l'œuvre, passerelle entre le texte et le lecteur ; mais ce qui se découvre alors, c'est que l'écriture est un moyen de communication extrêmement bancal, qui refuse toute accessibilité immédiate au profit d'un défi herméneutique qui n'est pas assuré d'aboutir.

Aussi, à tous points de vue, ne peut-on souscrire à cette opinion, professée par Stuart M. Tave, selon laquelle l'espace, pas plus que le temps, n'est oppressif chez Austen ; selon l'auteur, ces deux notions « ont une cohérence et contribuent à donner forme à la vie humaine ; on doit en user ou en abuser »[170]. La manipulation de l'espace est bien plus problématique : sa représentation fait l'objet certes d'une configuration décidée par l'écrivaine, mais celle-ci montre un monde instable, glissant et potentiellement dangereux, où l'héroïne est perpétuellement décalée voire perdue, un monde limité également, dont les bornes pèsent aussi bien sur la seule femme que sur l'ensemble de la diégèse[171]. La familiarité recouvre une étrangeté inquiétante et renvoie à un repli forcé plutôt qu'à une démarcation sereine et volontairement assumée. La conscience de la restriction est, au contraire, douloureuse.

---

[170] Stuart M. Tave, *Some Words of Jane Austen*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1973, p. 6) : « *they have coherence and help give shape to human life ; they are to be used or abused.* »

[171] La construction de *P* illustre cette pesanteur de l'espace : entamé sur une constriction, véritable « dégradation » (*R2*, p. 730 ; *P*, p. 135 : « *degradation* ») aux yeux de l'héroïne qui voit les Elliot quitter leur grande propriété pour un logement réduit dans la « petitesse d'une ville » (« *littleness of a town* ») comme Bath, l'ouvrage s'achève sur une expansion de l'espace avec l'ouverture sur l'immensité marine.

CHAPITRE III. La conscience négative

Introduction

Si les œuvres de Madame d'Épinay et de Jane Austen sont des appels à la vigilance du lecteur, elles le sont dans le seul but de reporter l'attention de celui-ci sur les vices d'une écriture boitillante. Le seul espace qu'elles peuvent dévoiler est le leur, faute de savoir maîtriser l'espace du monde qui s'étale devant elles. Et cet espace est mise en scène de l'échec.

Mais mettre en scène les coulisses de l'œuvre, c'est aussi, d'une certaine manière, n'offrir aucune échappatoire à la lecture, conviée à la fois sur le terrain de la diégèse et sur celui des soubassements. La mise à nu de l'œuvre est un moyen de dire qu'au-delà de cette exhibition, il n'y a rien d'autre à découvrir. Sévère limitation de la liberté du lecteur sans nul doute, mais également mise en évidence du fait que le roman ne peut être identifié à un univers infini ni même indéfini. La limite est à sa source, non pas tant comme contrainte (le respect dû à un genre est une attitude dépassée) que comme finitude inhérente à l'œuvre littéraire. En voulant échapper au carcan de la tradition, on s'engage dans un voyage qui se révèle rapidement beaucoup plus bref qu'il n'était prévu. La destination surgit presque aussitôt le parcours entrepris.

Et pourtant, toutes les interprétations qui font des deux écrivaines des adeptes de l'auto-limitation, des femmes satisfaites d'un quotidien désespérément banal et répétitif, toutes ces interprétations nous ont paru elles-mêmes étriquées, insuffisantes, voire erronées, tant les œuvres de Louise d'Épinay et d'Austen donnent l'intuition d'un déploiement possible mais inaccompli, tant la constriction est peut-être inévitable en définitive mais n'est pas au principe des divers romans. L'expansion est suggérée, elle n'est pas réalisée. Pourquoi annoncer une amplification qui n'advient pas ? Pourquoi faire croire à un élan s'il est inéluctable de conclure sur une déception ? N'y a-t-il pas là la divulgation d'un abîme qui menace et engloutit sans doute les œuvres des deux romancières ?

1. L'œuvre comme involution

S'il y a tromperie dans les œuvres des deux auteures, c'est bien sur ce point : l'univers suggéré en leur commencement est beaucoup plus vaste que celui qui est effectivement exploité. Les femmes de lettres suggèrent un horizon d'une amplitude trop large pour ce contenant limité qu'est le roman. Est commune à Austen et à Madame d'Épinay cette volonté de faire allusion à un déploiement éventuel, de faire croire au lecteur que semblable dilatation va être effectuée, avant de sanctionner cette croyance initiale et de la faire passer pour une crédulité naïve. La limitation n'est pas un présupposé de l'écriture austenienne, comme on a voulu le faire croire. Ce qui importe à Austen, c'est ce mouvement contrasté, négateur de lui-même, qui substitue à une évolution primordiale une involution qui l'abolit. Exprimée en termes prosaïques, l'esthétique de nos deux écrivaines est celle de la montagne accouchant d'une souris.

Lorsque Austen inaugure *Pride and Prejudice* par la phrase suivante, « C'est une vérité universellement reconnue qu'un célibataire pourvu d'une belle fortune doit avoir envie de se marier »[1], elle se distancie évidemment de cette idée en la dénonçant comme l'émanation d'une société mercantile où les sentiments et l'argent sont indistincts. Ce faisant, elle suggère une critique que son roman est supposé démontrer – ce qui conviendrait bien à l'entreprise austenienne de dénoncer les vérités toutes faites du roman sentimentaliste : le dénouement de ce genre d'ouvrages est en général le mariage de l'héroïne avec un homme plus riche qu'elle. Mais elle laisse entendre aussi que le monde ne se réduit pas à cette vérité énoncée d'emblée : à quoi bon proposer un récit qui ne serait que la confirmation d'une évidence, voire d'une lapalissade, initiale ? Et pourtant, la fin de l'ouvrage ne propose rien d'autre qu'un retour à celle-ci : la pauvre, du moins la modeste, Elizabeth, épouse le riche Darcy au terme d'une course au mari qui a concerné toutes les jeunes femmes rencontrées dans l'ouvrage, sous la haute direction de Mrs. Bennet, monstre de l'acharnement conjugal en tous points comblé au terme de la diégèse. Le couronnement des sentiments a pour corrélatif obligatoire l'accomplissement pécuniaire – la romancière précise même qu'une double réconciliation a lieu entre les Bennet et Collins d'une part, Darcy et sa tante obnubilée par les prérogatives de son rang d'autre part : même les opposants les plus déterminés se voient

[1] *R1*, p. 293 ; *PP*, p. 1 : « *It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.* »

réintégrés au cercle final, tant la puissance de l'argent et de la classe sociale domine les enjeux. La satisfaction ultime est une confirmation du cynisme liminaire ; l'apothéose est un retour au truisme de départ. Tous les romans austeniens reposent d'ailleurs sur cet entérinement. La fin ne fait qu'approuver le début. Elle acquiesce sans, apparemment, rien ajouter.

Le mouvement des œuvres n'est pas celui d'un épanouissement. Certes, les héroïnes austeniennes trouvent un accomplissement, de même qu'Émilie dès lors que la société des philosophes lui procure bien-être et assouvissement intellectuel. Mais cet achèvement n'est que trompeusement une réalisation de soi-même ; en réalité, il renvoie à un avortement de la conscience, et, conséquemment, de l'écriture. Austen et Madame d'Épinay sont les premières à inscrire au cœur de leur œuvre ce que nous nommerons une *conscience négative de soi*. Le motif de la coexistence des inverses se répercute sur l'être féminin et rejaillit sur la construction et sur la raison d'être de l'œuvre : de même que l'ironie ne résout pas les antithèses, le discours des auteurs superpose à la quête de soi menée par les héroïnes la conscience perturbatrice de sa vanité.

Dire d'un personnage romanesque qu'il est en quête de quelque chose, qui est bien souvent soi-même, est un truisme. En revanche, ce qui est moins courant, c'est que le personnage ait conscience, en même temps qu'il la mène, de l'impasse à laquelle se heurte cette recherche. Plutôt que de parler d'impasse, il vaudrait mieux parler de déception, car la quête débouche bien sur une découverte, mais celle-ci s'avère dérisoire quand elle n'est pas inepte. Voici le mouvement des œuvres étudiées : une insatisfaction initiale qui s'achève en déception. S'il y a tension à certains moments de ces romans, ce n'est pas lorsque le cours de l'existence est mis en péril par des éléments extérieurs qui en menacent l'équilibre, mais lorsque l'arrachement à la fluidité monotone est entrevu, amorcé, avant d'être de nouveau happé par l'atonie primordiale. C'est ce qui explique pourquoi l'une et l'autre œuvres rendent compte d'un monde en proie à l'inertie, et qui ne s'éveille à la conscience de soi que pour s'apercevoir de ce marasme ontologique ; une telle révélation, loin de constituer un éveil sur des potentialités inexplorées de la réalité, s'apparente à une mise en sommeil, puisque, en somme, il n'y a rien à découvrir. Le mouvement n'est pas le même que dans *Corinne* ou que dans les romans des Brontë, où la diégèse se concentre immédiatement sur des éléments exceptionnels, fût-ce pour par la suite assister à leur nivellement (ainsi *Shirley*), à leur désenchantement (chez Madame de Staël), voire à leur désagrégation (comme dans *Wuthering Heights*) ; la nature est montrée dans son ouverture à la créativité. Chez Austen et Madame d'Épinay, la mélancolie est présente d'emblée, diffuse ou en sourdine la plupart du temps, et

le récit ne fait que la confirmer, sans que jamais l'accès à une réalité plus vaste ne soit véritablement suggéré voire envisagé[2].

Le roman de l'immuable dresse des bornes à l'univers de ses héroïnes et au monde qu'il soumet au lecteur. Mais ces frontières apportent un contentement, absent des œuvres d'Austen et de Madame d'Épinay. En effet, l'existence de la conscience négative de soi empêche de voir en celles-ci un appel à l'auto-limitation. Le bornage intérieur de l'être est conçu comme une mutilation, non comme le mode paradoxal d'une réalisation de soi. En soutenant cette vue, on s'éloigne de nombreuses interprétations de l'œuvre austenienne qui font de la réduction des ambitions la condition au rayonnement de l'être. De tels commentaires semblent davantage influencés par une perception quelque peu caricaturale de l'auteur Austen, vieille fille attachée au cottage familial et se nourrissant des ragots colportés autour de la table de thé, que par une focalisation sur ses œuvres. « Là où la plupart des romanciers doivent rehausser l'impression de vie dans l'intérêt de leur art, Jane Austen réduit délibérément celle-ci, et, ce faisant, donne à cette quotidienneté languissante une vitalité sans précédent. », écrit J. David Grey[3]. Et de telles opinions sont légion : « *Mansfield Park* cherche à démontrer que la liberté et la définition de soi-même ne peuvent être obtenues que par l'auto-limitation. », écrit Linda C. Hunt[4], tandis que Marjory A. Bald[5] renchérit en écrivant « La limitation, en vérité, est une caractéristique évidente de l'œuvre de Jane Austen. Mais une limitation peut être imposée volontairement. Austen définissait ses propres frontières, qu'elle ne franchissait jamais. »[6] L'avis le plus tranché revient sans doute à Melora Giardetti,

---

[2] Dans sa correspondance avec Galiani, Madame d'Épinay dénie toute profondeur à sa mélancolie, n'y voyant que l'effet d'un caractère à la fois désabusé et sans relief : « Au milieu de vos lettres, j'aperçois toujours un fond de mélancolie, et je me reconnais encore à cela car très communément le moment où je suis la plus gaie en apparence est celui où je suis la plus triste. J'ai fait la même remarque sur bien d'autres, et cela me fait voir un problème que je n'ai pu résoudre encore. Dites-moi, pourquoi ce sont les gens qui ont le plus d'esprit, le plus de ressource en eux-mêmes qui sont les plus mélancoliques, les plus dégoûtés de la vie. Quant à moi je donnerais la mienne pour deux liards, comme on dit. Et j'ai vu souvent… Mais l'abbé, est-ce que nous serions blasés ? » (L. d'Épinay, F. Galiani, *op. cit.*, tome I, Lettre CXC du 8 décembre 1771, p. 240-241).

[3] J. D. Grey, *op. cit.*, p. 30 : « *Where most novelists have to heighten the feeling of living in the interests of their art, Jane Austen deliberately lowers it and, by doing so, gives it quotidian dullness an unexampled vitality.* »

[4] Linda C. Hunt, *A Woman's Portion. Ideology, Culture, and the British Female Novel Tradition*, New York-Londres, Garland Publishing, 1988, p. 33 : « Mansfield Park *seeks to demonstrate that freedom and self-definition can only come about through self-limitation.* »

[5] Marjory A. Bald, *Woman Writers of the Nineteenth-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1923, p. 3 : « *Limitation, indeed, is an outstanding characteristic of Jane Austen's workmanship. But a limitation may be voluntarily imposed. She defined her own boundaries, and never stepped beyond them.* »

[6] N. Auerbach (*Romantic Imprisonment, op. cit.*, p. 13) est , à notre connaissance, la seule à s'être élevée contre cette interprétation répandue, en écrivant que le retranchement à l'intérieur d'enclos n'était pas libérateur : l'analyse du personnage de Marianne lui permet de conclure que l'évasion fait l'objet d'un désir mais que celui-ci reste inabouti ; Marianne, qui a commencé sa vie dans « la prison d'une médiocrité omniprésente et de mensonges sociaux » (« *a prison of pervasive mediocrity and social lies* »), retrouve à la fin du roman cette même prison, qui devient « sa vérité ultime » (« *her ultimate truth* »).

qui affirme que, selon Austen, « La véritable liberté (…) ne peut se trouver en brisant les chaînes de l'autorité, mais dans la soumission et le sacrifice. »[7] Jamais n'est relevé l'aspect spéculaire de l'œuvre ; le contrepoint, le contre-pied, sont pourtant au cœur de l'esthétique austenienne – tout comme cela se produit chez Madame d'Épinay, qui juxtapose perpétuellement un élément à sa contestation, à son objection. Et il semble que la thématique de la barrière y trouve sa contrepartie : donnée consciemment apportée par l'auteur, elle recèle des failles que l'œuvre, non par intermittence mais de manière continue, a charge de révéler.

a. *Northanger Abbey* : le drame absent par l'évidence de la fiction

On pourrait objecter : qu'en est-il d'un roman comme *Northanger Abbey*, qui montre la désillusion d'un personnage désirant croire à la richesse d'un réel dont seul un esprit aiguisé pourrait saisir la complexité ? En réalité, contrairement à ce qui se passe dans *The Female Quixote*, cet ouvrage ne décrit pas la crise que subit un protagoniste grisé par le romanesque. Les égarements de Catherine ne doivent pas simplement être conçus comme les soubresauts d'un esprit avide d'aventure et de nouveauté ; ils font partie d'une stratégie complexe qui les transforme en *motif contradictoire* et finalement les réduit à une virtualité, à un jeu vide de sens. En effet, le roman est divisé en deux parties égales, dont seule la seconde, la section Northanger, touche aux fantasmagories radcliffiennes. La première, ou section Bath, se gausse du sentimentalisme traditionnel, hors de toute référence au roman noir, sinon au travers de courtes allusions. Or, cette répartition désamorce toute la tension qui aurait pu naître de l'intrusion des obsessions gothiques dans le cours d'un *tea-table romance*. La section Bath ne fait que marteler la réduction du réel à un *continuum* étale d'où n'émerge aucune aspérité : toute composante dramatique en est exclue, et cette banalité permanente s'érige en tableau fidèle du monde tel que le conçoit Austen ; celui-ci est envahi par l'atonie et n'admet nulle dimension antithétique. Il n'est pas anodin que la section Bath précède la section Northanger : d'emblée, Austen déchoit le gothique de toute prétention à traduire un quelconque aspect du réel. La dédramatisation, la retombée de la tension, sont les éléments à partir desquels s'articule le roman. La féerie gothique ne constitue pas une interprétation alternative du réel, or c'est d'elle seule que peut provenir l'impulsion susceptible de conférer un dynamisme au roman. D'emblée, Austen incruste une faille au cœur de cette tension

---

[7] Melora Giardetti, *Personal and Political Transformation in the Texts of Jane Austen*, New York-Lampeter, Edwin Mellen Press, 2003, p. 115 : « *True freedom* (…) *is found not in breaking the shackles of authority, but in submission and sacrifice.* » Phrase bien étrange où Austen apparaît comme une missionnaire venant prêcher la sainteté de l'homme qui accepte le poids du péché et se glorifie de cette charge.

potentielle ; celle-ci est travaillée par une conscience négative qui lui dénie toute pertinence. Le gothique n'apparaît jamais comme une option recevable de la diégèse car il intervient en surplus, lorsque la peinture du monde a déjà trouvé son expression et se présente comme une complétude. Toute extension de cette représentation initiale ne saurait être qu'un ajout ou inutile ou inapproprié. Les chimères de Catherine ne sont pas une voie vers laquelle le récit pourrait se diriger et y trouver une orientation acceptable, elles sont immédiatement désignées comme des scories destinées à être éliminées par un retour de la normalité – si tant est que celle-ci disparaisse jamais, fût-ce furtivement ; peut-être vaudrait-il mieux parler d'absorption continue du superflu par cette norme imperturbable et fixée une fois pour toutes. Le motif gothique est travaillé par la conscience de sa vacuité intrinsèque.

L'organisation de l'ouvrage est représentative de cette préséance absolue donnée à la norme. Outre que la section Bath occupe l'ensemble du premier volume, outre qu'Austen insiste dès le premier chapitre sur l'insignifiance de son héroïne et revienne sur cette absence d'aspérité constamment au fil de l'œuvre, les fantaisies gothiques ne constituent pas des moments de dramatisation créant un quelconque suspense. Pourtant, Austen, dans les passages qui recourent à l'esthétique radcliffienne, ne prend apparemment aucune distance avec le genre parodié : le style est en tous points conforme aux exigences de cette littérature et la focalisation concentrée sur l'héroïne, siège des constructions imaginaires, et inconsciente du caractère ordinaire de ce qui l'entoure et de l'impossibilité d'y déceler des traces d'épouvante. La prise en charge du roman par l'esthétique gothique est entière. Mais, à chaque fois, Austen fait précéder de telles séquences par des séquences antinomiques qui fournissent une pré-interprétation et minent le potentiel dramatique des scènes considérées. L'inefficacité de l'emprise gothique sur le récit subit une révélation préalable à son entrée en scène. C'est ainsi que l'enquête menée par Catherine dans Northanger Abbey, décrite dans un absolu respect des codes du roman terrifiant, est précédée par le pastiche de ce même style par Henry, sorte de mise en abyme antécédente de la situation de Catherine dans l'abbaye : Henry fait de sa compagne l'héroïne d'une historiette gothique, la plaçant dans des situations proches de celles que Catherine imaginera peu après lors de son exploration personnelle du lieu ; « Comme vous aurez peur en examinant les meubles de votre chambre ! »[8], commence-t-il, avant de décrire un violent orage plein de « coups de tonnerre » (« *Peals of thunder* ») et de « terribles rafales de vent » (« *frightful gusts of wind* »)[9] qui n'empêchent cependant pas la jeune fille d'inspecter une intrigante porte recelant une « petite pièce voûtée » (« *small*

[8] *R2*, p. 129 ; *NA*, p. 148 : « *How fearfully will you examine the furniture of your apartment !* »
[9] *R2*, p. 130 ; *NA*, p. 148.

vaulted room »), elle-même gardienne d'un « cabinet d'ébène et d'or » (« *old-fashioned cabinet of ebony and gold* »)[10] que l'héroïne ne manquera pas d'ouvrir. Les gestes futurs de Catherine ne feront que reproduire, avec d'infimes variations, de telles annonces. Austen met en évidence le caractère fictionnel de ce que Catherine désigne elle-même comme un « récit » uniquement issu de la créativité de Henry (« *what he related* »)[11] ; la mise en scène romanesque dénonce son absence de conformité avec une quelconque réalité et annule par avance le potentiel dramatique des explorations de Catherine. En somme, la dédramatisation précède la dramatisation et de ce fait la dissout. De même, l'expansion de l'espace narratif est niée par cette conscience négative qui en formule l'inefficacité voire le caractère chimérique. Tout se passe comme si la narration ne faisait que prendre acte de l'impossibilité à faire exister un récit. Le pastiche de Henry demeure en effet inachevé, il n'existe qu'à l'état embryonnaire et n'est pas complété ultérieurement. Tout est fait pour mettre en avant le caractère fabriqué du style gothique qui se réduit à une forme non compacte : le discours de Henry n'est qu'un étalage de signes artificiels assemblés par le seule libre arbitre de l'auteur démiurge, il ne correspond pas aucune signification, à tel point que nulle résolution n'y est nécessaire. Symboliquement, Austen montre ici que l'esthétique gothique ne saurait apporter une quelconque résolution au récit, et que l'histoire contée ne peut s'achever que par la mainmise de la réalité quotidienne.

Austen renverse l'ordre traditionnel d'un roman, où l'exposition cède la place au nœud, où l'équilibre premier est dérangé par une modification qui lui fait perdre sa stabilité. Ici, c'est au contraire l'instabilité à laquelle le roman renonce avant de l'avoir convoquée. La tentation du déséquilibre avorte avant d'avoir été ébauchée. *Northanger Abbey* ne décrit pas les tentatives successives d'échapper à la monotonie d'un parcours qui revendique sa banalité, ou plutôt il ne les décrit que pour autant qu'elles sont désignées préalablement comme vaines et illusoires. Mais cette situation n'équivaut pas à un rejet dédaigneux des constructions gothiques qui échafaudent des rêveries démesurées. Ces dernières ne sont pas vues simplement comme des éléments destructeurs à éliminer d'un revers de main. Au contraire, leur statut de motif contradictoire, s'il les condamne à des échecs répétés, les fait agir en répercussion sur le monde décrit par le récit, en en faisant ressortir le caractère étriqué ou passablement modeste. La section Northanger est ordonnée autour d'une articulation en plages successives où l'on retrouve la figure de la correction : la section Bath, vision d'un monde uniformément banal et prévisible car perpétuant des codes, est confirmée par la

[10] *R2*, p. 130 ; *NA*, p. 149.
[11] *R2*, p. 131 ; *NA*, p. 150.

description de l'abbaye, immédiatement définie comme un endroit domestiqué, soumis aux lois du monde contemporain, dépourvu de toute coloration inquiétante. C'est par rapport à ce vecteur définitionnel que s'analysent les élucubrations de Catherine, immédiatement placées sous la coupe des illusions nées de la fiction, et déchues de toute prétention à incarner un principe équivalent à celui de la réalité crue. Cependant, cette dernière ne ressort pas indemne de la présence de ces divagations, qui révèlent alors toute l'incidence du motif contradictoire : le retour à la réalité brute ne se limite pas à la reprise en main du roman par le solide bon sens ; il débouche simultanément sur la révélation de la ténuité voire de l'indigence de celle-ci.

L'excursion à Woodston s'oppose en tous points à la présentation de l'abbaye : le domaine de Henry est certes bien entretenu, il apparaît surtout comme un drastique amoindrissement par rapport aux fictions conçues par l'héroïne. Le passage de l'imagination à l'entendement s'apparente à un retrait des exigences posées par le personnage et plus largement par la narration. Le narrateur parsème les remarques enthousiastes de son héroïne de saillies moqueuses, portant au cœur du texte leur caractère déplacé au regard de la potentialité créatrice de l'esprit. Le passage est encombré de superlatifs et d'hyperboles, jusque-là réservés aux segments parodiques du gothique : « *Fullerton has its faults, but Woodston probably had non*e »[12], songe Catherine dans une phrase au balancement manichéen, reportant toute sa dévotion volontariste à un lieu des bâtiments radcliffiens au presbytère le plus commun ; la fascination pour l'ordinaire prend la place exacte de l'attirance pour le grandiose. La visite effective ne fait que confirmer cet attrait décidé par avance, l'héroïne se laissant envahir par l'envoûtement : tout recul s'avère à nouveau impossible, mais cette fois-ci par rapport à un environnement banal – Austen suggérerait-elle que ce nouvel engouement n'est en rien plus réfléchi, donc plus admissible, que le précédent ? Catherine construit une fois de plus un idéal à partir d'un endroit dénué de tout caractère exceptionnel, et Austen souligne la distance entre perception et réalité, jouant du regard distant du narrateur : « *she was sufficiently recovered to think it prettier than any pleasure-ground she had ever been in before, though there was not a shrub in it higher than the green bench in the corner* »[13], est-il écrit, cette phrase soulignant le décalage entre l'émerveillement du personnage et la petitesse ainsi que l'inachèvement du lieu. Austen dit d'ailleurs explicitement

---

[12] *NA*, p. 201 ; *R2*, p. 173 : « Fullerton avait ses défauts, mais elle était certaine que Woodston n'en avait pas. »

[13] *NA*, p. 204 ; *R2*, p. 175 : « Catherine était suffisamment remise de son embarras pour trouver cette allée plus charmante que tous les jardins d'agrément qu'elle avait pu voir auparavant, bien qu'il n'y eût pas là un seul arbuste qui dépassât la hauteur du banc vert que l'on apercevait dans un coin. »

que Catherine prête à peine attention à ce qu'elle voit du fait qu'elle évolue dans un état second :

> Catherine's mind was too full, as she entered the house, for her either to observe or to say a great deal ; and, till called on by the General for her opinion of it, she had very little idea of the room in which she was sitting[14].

La série de superlatifs et d'exclamations extasiées qui vient ensuite[15] ne fait que confirmer la disproportion entre une impression d'ensorcellement et la réalité étriquée de la situation. La quintessence de l'existence d'une héroïne, à savoir la découverte du lieu témoin de son apothéose finale, correspond à un rétrécissement.

De manière significative, Austen montre que la visite de Woodston, cette soi-disant apothéose, recèle un profond inachèvement. Elle tente en effet de remettre en branle la machinerie littéraire, de relancer l'intrigue par une péripétie alors que l'histoire est désormais terminée. Austen suggère la déception inconsciente causée par la découverte de Woodston et tente d'y remédier en relançant la croyance en une magie du lieu : c'est la scène du renvoi de l'héroïne au cœur d'une sombre tempête. Vaine tentative dont le lecteur saisit l'inanité avant qu'elle ne se réalise, le procédé de transformation hyperbolique en fiction en ayant déjà effacé la pertinence. Le roman cherche inutilement à atteindre une dynamique qui lui fait défaut depuis la section Bath. La narration met en scène son incapacité à construire un nœud dramatique, toute éventualité d'événement étant aussitôt dénoncée comme fictionnelle[16]. La réminiscence gothique, une dernière fois convoquée, est exposée dans toute sa futilité. La section Northanger est, pour ainsi dire, sans nécessité, et c'est ce qui a gêné plusieurs commentateurs[17], qui ont attribué le manque de liaison entre les deux volumes à une maladresse de jeunesse de l'auteur. Il semble pourtant qu'Austen ait suivi un plan parfaitement maîtrisé : son propos n'est pas de faire croire à une survivance de la pertinence gothique dans la littérature de l'époque (faire croire à quelque chose n'a jamais été une

---

[14] *NA*, p. 202 ; *R2*, p. 174 : « Lorsqu'elle pénétra dans la maison, Catherine était trop heureuse pour être capable de remarquer ou de dire quoi que ce fût, et il fallut que le général la priât de donner son avis pour qu'elle sortît de son état de demi-inconscience. »

[15] *NA*, p. 202 : « *she perceived in a moment that it was the most comfortable room in the world.* » (*R2*, p. 174 : « elle s'aperçut bien vite que la pièce dans laquelle elle se trouvait était la plus agréable qu'on pût imaginer. ») ; *NA*, p. 203 : « *It is the prettiest room I ever saw ; – it is the prettiest room in the world !* (…) *It is the prettiest cottage !* » (*R2*, p. 175 : « C'est la plus jolie pièce que j'aie jamais vue, la plus jolie du monde ! (…) C'est vraiment la chaumière la plus adorable (…) ».

[16] On a déjà relevé plusieurs procédés de dédramatisation chez Austen et Madame d'Épinay, mais notons qu'ils prolifèrent singulièrement dans *NA*, notamment dans l'épisode Woodston où la fin du roman est explicitement donnée, le Général ne cessant de faire des allusions à la future épouse qui peuplera ces lieux, et Catherine étant montrée en expédition de reconnaissance de sa future propriété.

[17] **réfs**

ambition austenienne, l'écrivaine préférant au contraire pourfendre toutes les illusions, au premier rang desquelles l'illusion romanesque), mais de destituer par avance la référence gothique de toute raison d'être. *Northanger Abbey* ne décrit pas les derniers soubresauts d'une esthétique dépassée, mais le triomphe jamais démenti d'une réalité crue et déceptive, que ne saurait cacher un *happy end* trompeusement optimiste. Le gothique n'est pas l'impulsion originelle du roman ; ce dernier s'ouvre au contraire sur une vision et sur un martèlement de la banalité, emblème d'un monde sans surprise et proprement sans histoire.

L'accession de l'héroïne à son statut final et sa découverte d'elle-même ne prennent donc pas l'apparence d'une marche triomphale, du fait de cette structure biaisée qui gouverne le roman. La frénésie gothique manifestée aussi bien par Catherine que par un style qui en épouse tous les caractères n'est pas une manière de suggérer un univers plus vaste que celui mis en place dans la première section de l'ouvrage car elle est d'emblée rejetée dans la fiction et la gratuité. Elle n'agit que comme élément perturbateur du récit principal, mais cette présence suffit à dévoiler les insuffisances de celui-ci, la fausseté de sa progression ascendante qui recouvre une mutilation de soi-même. Ce travail de la conscience négative se retrouve dans toutes les œuvres étudiées et dénonce leur caractère de leurre.

b. *Sense and Sensibility* : la simplification des enjeux

Certes, toutes ces œuvres ne suivent pas un schéma aussi radical que celui que propose *Northanger Abbey* : la conscience négative n'est généralement pas le principe de départ du roman, elle intervient au cours de celui-ci. *Sense and Sensibility* reprend la figure classique des contraires dans les personnages de ses héroïnes. Si Marianne, contrepoint de sa sœur, est enfoncée dans ses certitudes, Elinor ne se précipite pas sur des affirmations péremptoires et modèle son attitude sur l'observation d'elle-même et de son entourage en distinguant causes et possibles effets. Le roman n'est cependant pas aussi radical que le précédent, car Marianne n'est pas condamnée d'emblée. Jusqu'à un certain point, elle constitue une véritable seconde voie du récit. Si celle-ci apparaît excessive, elle n'en est pas moins valide – de nombreux commentateurs ont à ce propos souligné que Elinor devait accepter une part de *sensibility* dans sa relation au monde, donc convoquer en elle un morceau de Marianne. Le lecteur est donc en face de deux formations concomitantes, mais le roman, loin de consacrer le triomphe de cette double éducation, montre l'incomplétude qui y est rattachée. La dialectique romanesque ne consiste pas dans une mise en perspective de deux introspections qui aboutirait à la quintessence de l'une aux dépens de l'autre : la symétrie l'emporte sur le

contraste ; le roman dépeint en réalité l'équivalence des sœurs bien plus que leur disjonction. Et cette analogie provoque, non pas la destitution d'un principe au profit de son inverse comme dans le roman sentimentaliste traditionnel, mais la chute concomitante des deux principes en présence.

Les conceptions sentimentalistes de Marianne ne constituent pas la négativité, le *pharmakos*, que le récit se doit d'expulser ; les idées professées par le personnage ne sont pas immédiatement balayées, elles influent sur le développement thématique en montrant au lecteur les limites de celles d'Elinor, son désengagement avant tout, sa tendance volontariste à rester imperméable aux évolutions du monde : la confession d'Elinor à Marianne – qui fait écho à la confession antérieure de Marianne à Elinor : la symétrie est patente – insiste sur le revers de la prudence d'Elinor, sur le fait que le désengagement et le semblant de neutralité déguisent un emprisonnement, une séquestration de l'esprit forcé d'abdiquer son droit à l'expression. La profusion de verbes dénotant la contrainte n'est qu'un indice parmi d'autres (la locution « *I have had to* » est répétée de nombreuses fois), comme la récurrence des constructions passives désignant l'inaction et l'abandon aux circonstances (« *It was told me, – it was in a manner forced on me* »[18], dit l'héroïne), comme la revendication de la souffrance, qui là encore entre en résonance avec le volontarisme de la douleur auparavant proclamé par Marianne :

> If you can think me capable of ever feeling – surely you may suppose that I have suffered *now*. (…) *Then*, if I had not been bound to silence, perhaps nothing could have kept me entirely – not even what I owed to my dearest friends – from openly shewing that I was *very* unhappy[19].

Austen est ici loin de montrer la justesse de la conduite d'Elinor, elle fait percevoir au contraire la faille du désengagement, son lien irrémédiable avec l'enfermement derrière les seules barrières d'un moi qui se retranche du monde et du coup y perd toute influence. La rupture entre soi-même et l'extérieur est nuisible à un esprit qui se construit pour lui-même une geôle[20].

---

[18] *SS*, p. 254 ; mollement traduit par Privat (*R1*, p. 202) : « Cela m'avait été annoncé (…) ».

[19] *SS*, p. 254 ; *R1*, p. 202 : « Si vous pouvez me croire capable de souffrir jamais, vous devez admettre que j'ai souffert alors. (…) À ce moment, si je n'avais pas été liée au silence, peut-être rien n'aurait pu me retenir, non pas même ce que je devais aux êtres que j'aimais le plus, et je leur aurais montré ouvertement combien j'étais vraiment malheureuse. »

[20] La symétrie des sœurs Dashwood est également manifeste dans les deux analepses du récit, qui chacune apportent un éclaircissement sur les amants respectifs : Lucy raconte son engagement avec Edward, Brandon l'intrigue dramatique entre Eliza et Willoughby. Elinor et Marianne sont toutes deux trompées par leurs soupirants, et dénuées de toute prise sur des événements révolus. Cette prégnance du passé est un premier signe de la vacuité des débats intérieurs d'héroïnes qui vivent une histoire déjà advenue avant le début du roman. À quoi bon s'interroger sur soi si ce questionnement n'a aucune incidence sur l'existence ?

La chute de Marianne n'est donc pas la condition du rayonnement d'Elinor. Au contraire, le jeu de la conscience négative est dédoublé : le contraste entre les sœurs aboutit au constat d'une double incomplétude[21]. Toutes deux sont enfermées dans des principes qui les restreignent et bloquent l'avènement de la conscience de soi. Certes, Marianne est déchue avant sa sœur ; mais, loin que la seconde partie du roman procède à l'apologie de celle-ci, elle en examine la déconvenue. On assiste à une double destitution. Chacune des sœurs met en relief les failles de son vis-à-vis sans pour autant dessiner elle-même, par ricochet, une image positive. Certes, avec la déchéance de Marianne, Elinor reste seule en scène et semble confirmée dans ses choix ; en réalité, elle en entrevoit également toutes les tares.

La destruction de Marianne n'entraîne pas l'apothéose du principe contradictoire. Au contraire, lui-même subit une amputation. L'espace narratif est réduit à l'exploitation d'un seul motif au lieu du couple fondateur du récit : c'est la pertinence thématique de Marianne qui est dissoute, et avec elle un axe entier du récit. D'une thématique bipolaire axée sur la résonance, on passe à une vision unilatérale : Marianne n'existe plus comme principe structurant, c'est uniquement sa défaite que le lecteur contemple. Mais cette défaite rejaillit sur le roman, car elle le prive du dynamisme permis par la mise en comparaison des deux conceptions antagonistes. Dès lors, la réduction à un seul motif organisateur ne correspond à aucun essor, à aucune apothéose, mais à une retombée en deçà des attentes formulées au départ : le roman n'est plus le lieu d'un conflit formateur, il est un espace statique. *Sense and Sensibility* ne s'apparente pas à la progression d'Elinor sur le chemin d'elle-même par l'intermédiaire d'une vertu érigée en modèle ; il est d'ailleurs flagrant qu'Austen abandonne très tôt le motif de la quête de soi : Elinor ne réfléchit pas sur elle-même dès lors que Marianne est vouée aux gémonies, elle suspend sa quête et ne fait que contempler son entourage sans se remettre en cause ni en tirer profit pour la connaissance de soi. Annonçant Elizabeth réduite à la passivité dans la seconde partie de *Pride and Prejudice*, Elinor devient une quasi abstraction au fil de l'histoire ; cette tendance culmine dans les chapitres 3, 4 et 5 du volume III[22], où elle est assimilée à une passerelle entre trois hommes, Brandon, Ferrars et John Dashwood, qui se partagent l'action ; l'existence de l'héroïne est négligée, voire niée.

---

[21] Certaines idées développées par les critiques nous semblent dès lors fort surprenantes : « Austen, comme Aristote, sous-entend que les plaisirs du contrôle de soi sont les plaisirs les plus véritables. », écrit A. C. Ruderman (*op. cit.*, p. 8 : « *Austen, like Aristotle, implies that the pleasures of self-control are the truest pleasures.* »). Or, Elinor représente précisément l'envers du *self-control*, le bâillonnement de soi auquel il conduit et la douleur qu'il fait peser sur celui qui le pratique. Ce que montre *SS*, c'est que le *self-control* comme la *self-assertion* conduisent à la même impasse.
[22] *SS*, p. 268-289 ; *R1*, p. 214-230.

C'est à une réalisation trompeuse que l'on assiste puisqu'elle dépend d'une complexité progressivement amputée. Elinor, privée de son pôle contradictoire, s'enferme dans le ressassement d'un même comportement et dans une forme de narcissisme qui la conduit à conserver indéfiniment les mêmes idées et à s'enivrer de leur contemplation stérile. Le roman, amputé de sa dynamique initiale, s'enferre dans la perpétuation d'une seule et même thématique, comme si la comparaison inaugurale ne servait qu'à mettre en relief la dévastation qui envahit progressivement la diégèse, en faisant entrevoir tout ce que cette inertie dévorante fait perdre. La confession de Willoughby est à cet égard significative, qui procure à Elinor une lucidité fugitive grâce à laquelle elle voit que ses idées arrêtées l'ont enfermée dans un déterminisme dont elle ne peut désormais sortir, alors même que le personnage qui est devant elle la fait douter : tentée par le pardon, tentée par l'abandon à une attirance inconsciente pour son vis-à-vis, tentée par le reniement de ses exigences éthiques, Elinor se heurte à un espace intérieur entièrement muré, qui rejaillit sur un récit dont sont entraperçues les virtualités inexploitées dans une brève illumination qui disparaît sitôt éclose.

L'éducation simultanée des sœurs Dashwood débouche sur une double insuffisance, voire sur une double dégradation : Marianne se renie, Elinor abandonne tout questionnement pour se retrancher sur un comportement prédéfini dont ont pourtant éclaté les défauts. De même, le récit, commencé sur un parallèle fécond, déchoit cette mise en contraste initiale et se réduit à un unilatéralisme qui dénonce sa propre inefficacité. Loin de représenter un essor, le roman évolue par amputations successives et s'achève dans un statisme, voire dans une configuration finale située en deçà même de la situation initiale.

c. *Pride and Prejudice* : l'échec de la quête

D'une manière générale, la quête de soi est dénoncée comme un échec par tous les romans d'Austen. C'est le cas de l'œuvre suivante, *Pride and Prejudice*, qui subit un découpage si radical en son centre que le lecteur a parfois l'impression d'avoir affaire à deux ouvrages au lieu d'un seul. La lettre de Darcy constitue le pivot évident du roman, mais son effet ne se limite pas à un changement d'opinion de l'héroïne sur les personnages qui l'entourent. Son effet n'est pas uniquement explicatif, pas uniquement cathartique ; en réalité, il aboutit à une prise de conscience de la vanité de la recherche de soi-même. La conscience négative n'est pas présente dès le début, elle apparaît dans le cours du récit, qu'elle vient d'une certaine façon vider de sa substance, de ses enjeux aussi bien thématiques que dramatiques. Après cette lettre, il n'y a plus rien à découvrir : les protagonistes sont tous

connus et leur complexité épuisée voire réduite à néant, tandis que l'introspection, essentielle dans la première partie du roman, disparaît. Certes, la seconde partie est encore réflexive, elle l'est même davantage que la première du fait que l'héroïne est figée dans l'attente d'événements dont elle ne perçoit que les répercussions. Mais cette réflexivité n'est plus orientée dans un mouvement dynamique vers un décryptage du présent et du futur, elle se love dans la simple contemplation du passé. Son efficacité est dissoute, et elle s'apparente à une litanie du regret sans incidence sur le développement du monde. Là encore, on assiste à un renversement du mouvement général, où l'essor se mue en régression. La différence avec les romans précédents est que l'éventualité de l'essor est un moment envisagée : Austen fait croire à la possibilité de son existence et de son intérêt. Ce n'est que pour mieux le faire déchoir.

La déchéance de l'introspection ne doit pas être assimilée à la défaite de l'héroïne dont le roman de l'immuable fait un motif courant (que l'on pense au *Quixotic novel* ou à des œuvres comme *The History of Besty Thoughtless*). Chez Austen, ce sont l'image de la femme ainsi que l'ensemble du roman qui sont touchés par cet échec de la quête intérieure. Le dommage n'est pas anecdotique et il ne se rapporte pas à la seule question de l'éducation féminine comme c'est le cas dans le roman immobile.

Dans la première partie de l'œuvre, Elizabeth s'interroge sur son cercle de connaissances et par là sur elle-même, notamment en tissant des comparaisons entre elle et Jane ou Charlotte, dans un brassage d'idées dont est valorisée la complexité (l'héroïne préfère étudier une « âme profonde et compliquée » comme celle de Darcy ou la sienne propre plutôt qu'un caractère immédiatement définissable comme celui de Bingley[23]). Austen semble livrer là une profession de foi où l'on distingue une résonance littéraire : l'écriture est un moyen privilégié d'accéder aux replis d'un être et d'une conscience. Et le caractère indécidable d'un personnage ou d'une réalité est ce qui la pousse à aller de l'avant et à s'éloigner du manichéisme propre au style sentimentaliste. Austen semble désigner ses ambitions et les refléter dans celles de son héroïne. Or, la suite du roman dévaste cette visée première. La limpidité sur le monde une fois acquise, par le recours à un *deus ex machina* et non grâce à la subtilité de la pensée, la quête est dépourvue de tout intérêt, si bien qu'elle disparaît entièrement de la diégèse. Dans la seconde partie, Elizabeth ne fait que proclamer une vérité advenue dont elle a une connaissance pleine et entière : le roman ne progresse plus, il

---

[23] *R1*, p. 321 ; *PP*, p. 39 : « (…) *intricate characters are the* most *amusing* ». Elizabeth déclare également apprécier la variabilité d'un personnage, en somme son aspect inaccessible car perpétuellement changeant.

s'apparente à une série d'assertions se rapportant au passé : les scènes se suivent et se ressemblent, depuis l'éclaircissement qu'Elizabeth apporte à Jane sur les caractères de Darcy et de Wickham[24] jusqu'à la révélation du mariage de ce dernier avec Lydia[25] en passant par la discussion entre Elizabeth et Wickham sur la moralité de Darcy[26]. À chaque fois, le roman est résolument orienté vers le révolu, il ne consiste pas dans une projection vers le possible mais dans une proclamation du certain. Austen prend même la peine de faire surgir la voix de l'*obtrusive narrator* pour livrer des vérités que la première partie avait suggérées sans les rendre autoritairement explicites : l'assortiment aberrant du couple Bennet, évoqué dans une multitude de ramifications dans la première partie, est brusquement souligné dans la seconde, au prix même de la divulgation d'un pan du passé parfaitement inutile au récit :

> Son père, séduit par la jeunesse, la beauté et les apparences d'une heureuse nature, avait épousé une femme dont l'esprit étroit et le manque de jugement avaient eu vite fait d'éteindre en lui toute véritable affection. Avec le respect, l'estime et la confiance, tous ses rêves de bonheur domestique s'étaient trouvés détruits[27].

Suit un développement sur le détachement de Mr. Bennet, « philosophe » (« *philosopher* ») vivant des « distractions qui sont à sa portée » (« *powers of entertainment* »)[28], mais dont l'indifférence à autrui est signe de faute morale. Les caractères des époux Bennet sont soudainement épuisés, leur vérité brute exposée d'un coup, mettant fin à toute éventualité d'une observation qui en aurait fait ressortir encore les méandres, circonvolutions, et variabilités. L'examen du monde, revendiqué initialement par Elizabeth, est subitement réprimé.

Ne parlons pas en l'occurrence de résolution : cette explicitation forcenée de questions et caractéristiques largement et diversement abordées dans la première partie n'est thématiquement pas nécessaire. Austen met volontairement en opposition une section de flux caractérisée par l'omniprésence de la quête et une section de reflux où la quête disparaît devant le ressassement des évidences. La seconde partie est un blocage de la première. À un début projeté vers l'avenir répond une suite qui ne contemple que le passé, dans sa nature d'entité déjà avérée. En somme, la seconde partie proclame l'inutilité de la partie précédente.

---

[24] *PP*, 45, p. 210-212 ; *R1*, p. 444-445.
[25] *PP*, 52, p. 301-310 ; *R1*, p. 508-514. Cette révélation a encore une fois lieu par l'intermédiaire d'une lettre.
[26] *PP*, 41, p. 220-221 ; *R1*, p. 450-451.
[27] *R1*, p. 452 ; *PP*, p. 222 : « *Her father, captivated by youth and beauty, and that appearance of good humour which youth and beauty generally give, had married a woman whose weak understanding and illiberal mind had very early in their marriage put an end to all real affection for her. Respect, esteem, and confidence had vanished for ever ; and all his views of domestic happiness were overthrown.* »
[28] *R1*, p. 452 ; *PP*, p. 222.

Loin que l'héroïne trouve l'accomplissement par son effort intérieur, elle n'accomplit sa condition d'héroïne que par l'abdication de ses compétences. De même, le roman renonce à l'exploration progressive de ses composantes pour édicter brutalement sur chacune une vérité qui brise toute ambiguïté. On le voit dans l'ensemble de la seconde partie : la polémique n'est plus de mise, les conflits sont tous désamorcés, les conversations s'apparentent à de longues constatations. Le terreau est commun et entraîne un accord généralisé entre les parties, car il ne reste rien à découvrir. Austen écrit un roman où l'herméneutique et la sémiotique sont mises au rang des vanités : la traque du sens est dénouée par anticipation, ce n'est pas elle qui détermine le mouvement de l'œuvre. La conscience négative se révèle à mi-chemin du récit et provoque un retournement radical de la dynamique : l'évolution le cède à l'involution.

Austen néanmoins prend soin de semer des indices qui annoncent ce mouvement d'involution : le personnage de Jane est le principal, qui refuse obstinément le principe de la quête et s'enferme dans une attitude d'attente et d'accueil. Imperméable au questionnement, Jane enregistre les modifications extérieures et se laisse mener par celles-ci. La suspension du jugement (« Je ne veux juger personne trop précipitamment »[29], professe-t-elle) n'est pas simplement prudence, elle est refus d'interpréter, désir de ne prendre en compte que la vérité accomplie. L'une de ses expressions favorites est « Je n'y comprends rien. »[30], et son discours est rempli de concessives et de balancements voire d'oxymores[31], qui ne permettent l'apparition d'aucune opinion définitive et retardent perpétuellement l'énonciation du sens. Or, Jane est tout le temps montrée comme le contrepoint, en même temps que le double, de sa sœur. Elizabeth a avec elle à la fois la plus profonde complicité et les plus profonds désaccords (les deux sœurs divergent dans leur mode d'appréciation de l'extérieur, Elizabeth jugeant subjectivement tandis que Jane décrit objectivement). La relation de confidence dénote donc une quasi fusion et une opposition fondamentale. Jane est la conscience négative d'Elizabeth, ce personnage pâle et sans relief, cette antithèse de l'héroïne, dont se rapproche pourtant cette dernière dès lors que sa propension herméneutique est destituée de toute pertinence. Et les conversations entre les deux sœurs, de systématiquement oppositionnelles

---

[29] *R1*, p. 301 ; *PP*, p. 12 : « *I would wish not to be hasty in censuring any one* ».
[30] *R1*, p. 393 ; *PP*, p. 141 : « *I cannot understand it.* »
[31] Tout en reconnaissant la duplicité de Miss Bingley, Jane ne regrette pas la « confiance » – « *confidence* » – (*R1*, p. 392 ; *PP*, p. 140) qu'elle lui a témoignée ; de même, elle ne peut s'empêcher « de la blâmer et de la plaindre tout à la fois. » (*R1*, p. 392-393 ; *PP*, p. 140 : « *I pity, though I cannot help blaming her.* »).

comme elles se présentent dans la première partie, deviennent des plages d'harmonie et d'entente mutuelle dans la seconde[32].

La quête de soi, brusquement interrompue, est vue comme un leurre. Au même titre, le lien entre œuvre littéraire et attention herméneutique rencontre son inverse : après une première partie qui repose sur le déchiffrement, le décryptage de signes épars, et qui en appelle à la vigilance non démentie de la lecture, la seconde partie érige une barrière à l'interprétation et impose un sens dont la diégèse ne s'écarte plus. La naïveté de Jane se substitue à l'acuité d'Elizabeth. Loin de reposer sur un développement continu, encore moins sur une extension des données primordiales, *Pride and Prejudice* insiste sur l'amoindrissement par rapport aux exigences initiales : celles-ci ne sont pas poursuivies, elles sont abandonnées. L'entreprise de dissémination et d'interprétation des signes cède la place à une énonciation de vérités inattaquables et irréfutables, en même temps que l'héroïne renonce à l'interrogation sur soi-même pour suivre le chemin des évidences. La phrase emblématique de cette renonciation est la suivante, « *Till this moment I never knew myself.* », prononcée par Elizabeth, et qui annihile en quelques mots toute la conscience d'elle-même progressivement forgée par l'héroïne ; le simplisme de cette phase-couperet est évident (Austen n'y signifie pas qu'Elizabeth est totalement ignorante d'elle-même – ce qui serait faux : elle est au courant de sa ressemblance avec son père, de son cynisme, et de bien d'autres de ses spécificités – mais que son besoin de lucidité est parfaitement vain), et c'est lui qui marque la rupture entre les deux parties du roman. Le récit quitte la voie qui lui avait été fixée pour suivre une orientation contradictoire. La victoire de la conscience négative de soi est pleine et entière.

d. *Emma*, *Mansfield Park*, *Persuasion*

Les trois derniers romans d'Austen reprennent les motifs de la conscience négative mis en œuvre par leurs prédécesseurs en leur adjoignant des figures nouvelles. Les romans de la maturité témoignent d'une diffraction de cette conscience négative jusque-là cantonnée à une seule forme par ouvrage. C'est de ce point de vue que l'on peut justifier ce que certains commentateurs ont vu comme des aberrations dans le parcours austenien, dont l'emblème est Fanny Price, anti-héroïne absolue, universellement condamnée. Il semble que la mise en relief de la conscience négative a tenu une place de plus en plus importante dans la production et la

---

[32] On peut voir dans Mr. Bennet également un exemple de cette conscience négative, qui lui représente le revers de la qualité perceptive : sa faculté à juger adéquatement les gens l'a condamné à l'anéantissement de son moi ; retranché de l'espace social, sans prises sur l'action, il incarne le moi recroquevillé que risque de devenir l'héroïne si elle persiste dans son acharnement à tout interpréter. Il est l'impasse à laquelle mène le développement des qualités intrinsèques de l'être.

conception austeniennes, et que finalement les derniers romans ne font que refléter cette prise en compte croissante. En ce sens, le pessimisme grandissant d'Austen est indéniable : elle n'est pas l'auteur du juste milieu ou du consensus mou auquel certains ont voulu la faire correspondre. Elle est bien au contraire une écrivaine consciente de la déchéance d'un processus de création en même temps que d'une revendication féminine.

Les trois œuvres finales amplifient les motifs présents dans les œuvres antérieures et les enchevêtrent à d'autres figures. C'est ainsi que l'introspection de l'héroïne est nulle dans *Mansfield Park*, vaine dès le départ. Fanny en a intériorisé le caractère superflu que *Pride and Prejudice* mettait au jour et se contente de réagir aux stimulations extérieures. Il est flagrant que dans ce roman, l'héroïne ne réfléchit jamais sur son développement intrinsèque, ne fait qu'émettre des suppositions sur les pensées et les actes de son entourage. L'intériorité de Fanny est primitive : elle ne dépasse jamais le stade de la réaction épidermique, ne cherche jamais à formaliser ses sensations. Celles-ci demeurent au stade de l'affect et sont de ce fait entourées de la plus grande nébulosité : les termes dénotant le bonheur, le contentement, ou au contraire la souffrance et la crainte, foisonnent, mais tous ne renvoient qu'aux sentiments les plus simples et les plus aisément formulables. Même la comparaison entre l'héroïne et sa rivale, qui pourrait faire naître des remarques approfondies en différenciant deux personnalités à la fois proches et lointaines, s'avoue réduite car là aussi liée à des situations changeantes :

> Ce qui était pour Fanny, tranquillité et bien-être, était pour Mary ennui et contrariété. Cela pouvait être en partie imputé à la différence qui existait entre leurs deux natures et leurs habitudes de vie, l'une si facile à contenter, l'autre si peu accoutumée à souffrir avec patience ; mais la raison en revenait surtout à des différences dans leurs situations réciproques[33].

Aussitôt qu'est évoquée la possibilité d'une étude comparative touchant le tempérament des jeunes femmes, le narrateur en dit le peu d'importance, invalidant tout examen approfondi, et se reporte sur la contingence du moment. En outre, il suggère que la nature de Fanny, « si facile à contenter », ne nécessite pas d'examen particulier, tant elle est inféodée à cette contingence dont elle se satisfait. Nulle opposition entre l'individu et le milieu : n'est-ce pas là dénier à Fanny le statut de personnage romanesque, de lui refuser une individualité quelconque ? L'analyse de Fanny n'en est pas une car elle se limite à des émotions éphémères

---

[33] *R2*, p. 435 ; *MP*, p. 292 : « *What was tranquillity and comfort to Fanny was tediousness and vexation to Mary. Something arose from difference of disposition and habit – one so easily satisfied, the other so unused to endure ; but still more might be imputed to difference of circumstances.* »

essentiellement dépendantes des circonstances. Suite de conjonctures variables, le roman n'est une étude que de surface.

Certes, Fanny réfléchit son entourage, mais là encore, la manière dont cette étude est menée s'engloutit dans l'approximation ou se retranche derrière des jugements étriqués et bornés : « Non, aucune de ses réactions n'est ce qu'elle devrait être. »[34], pense Fanny de Henry Crawford à propos de son manque de ferveur religieuse ; Fanny évalue ceux qui l'entourent en fonction d'une conscience ténue de l'existence d'un impératif moral, d'un modèle de conduite, qu'elle ne parvient pas à formuler. À Edmund qui lui demande d'approuver ou de blâmer sa participation à la pièce de théâtre, elle est incapable de répondre autrement que par monosyllabes et phrases inachevées[35] ; sans donner son approbation à son cousin, elle se borne à répéter les formules qu'il prononce en leur adjoignant une nuance d'hésitation[36]. Cette référence presque magique, en tout cas évanescente car ne franchissant jamais le cap de l'expression, s'érige en tabou dans l'esprit de l'héroïne et évite à celle-ci de progresser dans sa définition. Modelant sa conduite et ses pensées sur ce canon ineffable, Fanny existe dans les brumes de l'imprécision, en somme dans l'inconsistance. La présence d'un modèle tout aussi indépassable qu'il est inexprimable lui permet de ne pas élucider les pensées qui la traversent. Aussi est-elle entourée d'un lexique de la sensation plutôt que de la pensée ou du retour sur soi : elle ressent moralité et immoralité bien plus qu'elle n'en a une conscience affirmée[37]. L'héroïne de *Mansfield Park* ne renonce même pas à explorer sa propre intimité, elle ne songe pas à l'étudier. Dès lors, on retrouve dans ce roman le statisme que l'on avait repéré chez ses prédécesseurs, l'absence d'investigation de soi aboutissant à la répétition des mêmes attitudes et à la persistance d'un inexprimable qui envahit la diégèse et l'empêche de s'approfondir.

Mansfield Park est sans doute le roman le plus désespéré sur l'inanité de la quête de soi : tous les modèles féminins qui y sont présentés sont des contre-exemples. En tant qu'opposé de Fanny, souvent considérée comme la véritable héroïne du récit, Mary pourrait ouvrir une brèche dans la sclérose ambiante. Or, il n'en est rien : le personnage est certes mouvant par rapport à l'immobilisme de sa rivale, mais cette mutabilité est un leurre. Loin

---

[34] *R2*, p. 403 ; *MP*, p. 232 : « *No, he can feel nothing as he ought.* »
[35] *MP*, p. 157 : « *'No,' said Fanny, slowly, 'not immediately – but –'* » ; *R2*, p. 341 : « "Non, pas immédiatement", dit-elle lentement, "mais…" ».
[36] *MP*, p. 158-159 : « *Yes, it will be a great point.* », « *No, I cannot think of any thing else.* », « *She* was *very kind indeed* » (*R2*, p. 342 : « Oui, c'est un point important. », « Non, je ne trouve rien d'autre. », « Elle *a été*, il est vrai, fort bonne »).
[37] *R2*, p. 294 : « Fanny, qui avait le sentiment que tout cela était mal (…) » ; *MP*, p. 102 : « *Fanny feeling all this to be wrong* (…) ».

d'explorer sa conscience, Mary passe son temps à endosser des déguisements, qui sont autant de masques posés sur son identité réelle. L'instabilité de son caractère n'est pas le signe d'une conscience en acte, elle désigne un vide interne, du moins l'impossibilité de procéder à une quelconque définition de soi faute de trouver le point nodal autour duquel celle-ci s'articulerait. Mary est dépourvue de tout centre de gravité, ce qui l'oblige à progresser de rôle en rôle, superposant les couches d'artificialité au lieu de pénétrer le cœur de son être. La performance théâtrale est la marque la plus évidente de cette tendance, mais celle-ci est omniprésente d'un bout à l'autre de l'ouvrage : l'humour auquel le personnage recourt constamment en est une illustration ; loin d'être comme chez Elizabeth un mode d'interprétation du monde, il est une dérobade devant l'exigence définitionnelle[38]. L'humour est un moyen de devancer et de désamorcer l'interrogation sur soi en lui déniant par avance toute importance ontologique : au lieu d'affronter le problème de l'identité féminine, Mary recourt au cliché humoristique – ainsi lorsqu'elle se met explicitement dans le rôle de la jeune fille fragile exigeant d'être protégée par la présence et les conseils masculins[39] – ou réduit la portée d'une réflexion en l'apparentant à un détail contingent – ainsi lorsqu'elle abandonne Fanny à la rapacité de son frère en déniant toute portée morale à cette circonstance ramenée à son aspect le plus inoffensif[40]. Le caractère protéiforme de Mary correspond à un désir de se soustraire à l'analyse.

Nul frémissement introspectif dans ce roman. La condamnation de Mary, presque simultanée à son apparition, l'empêche d'être apparentée à un modèle possible et réduit toute sa vigueur créative à une agitation sans objet. Comme dans *Northanger Abbey*, la suggestion d'un univers plus vaste que celui ouvert par la diégèse se heurte à une dénonciation précoce. Mary ne représente pas une alternative crédible, au même titre que le gothique, que son caractère outrageusement fictif amputait de toute pertinence ; malgré les rapprochements entre l'héroïne et sa rivale dont l'œuvre est parsemée, Mary est conçue comme un anti-modèle

---

[38] C'est ce qu'écrit J. Nardin (*op. cit.*, p. 97), parlant de la « propension au jeu » (« *playfulness* ») de Mary : « *Her humour enables her to try out various attitudes which intrigue her, but which it would not be acceptable or decorous to express seriously.* » (« Son humour lui permet d'expérimenter diverses attitudes qui l'intéressent, mais qu'il ne serait ni acceptable ni convenable d'exprimer sérieusement. » Le déguisement offre la voie d'une transgression gratuite.

[39] *MP*, p. 216 : « *Well, shall we join and disappoint them of half their lecture upon sitting down out of doors at this time of year, by being up before they can begin ?* » ; *R2*, p. 389 : « Eh bien, irons-nous les rejoindre et écourter ainsi de moitié leur sermon sur les dangers qu'il y a à demeurer assises dehors à cette époque de l'année, en nous levant avant qu'ils n'aient pu le commencer ? ».

[40] *MP*, p. 235-236 : « *And so this is her attraction after all ! This it is – her not caring about you – which gives her such a soft skin and makes her so much taller, and produces all these charms and graces !* (…) *I can have no scruples now.* » ; *R2*, p. 406 : « Et ainsi voilà en quoi réside sa séduction après tout ! C'est le fait qu'elle ne se soucie pas de vous qui donne à sa peau ce velouté et la fait paraître beaucoup plus grande qu'elle n'est, c'est cela qui est la cause de tous ses attraits et ses appas ! (…) Impossible pour moi d'avoir maintenant des scrupules. »

destiné d'emblée à être évincé. Tous ces caractères aboutissent à une œuvre parfaitement dédramatisée, dont le tour de passe-passe final est le seul coup de théâtre, nouvel exemple de la technique du *deus ex machina*. Là encore, l'œuvre ne remplit pas le contrat initial implicite, à savoir la conversion d'un univers languissant, voire en décrépitude, grâce à l'arrivée d'un personnage apte à le guider vers la régénération, et la transformation en miroir de ce personnage grâce à ce nouvel environnement ; seul le dernier chapitre donne l'image de cette double modification, alors que l'ensemble du récit assène au contraire le statisme de l'une et l'autre composantes : Mansfield Park reste aveugle à la nécessité de Fanny tout comme Fanny ne se métamorphose en rien au contact de Mansfield Park.

À notre connaissance, seuls Mary Waldron et A. N. Kaul ont pris en compte le caractère fondamentalement insatisfaisant de Mansfield Park :

> La vérité est que Mansfield ne résout pas les problèmes ; tout ce qu'il peut faire est de les réduire au silence. C'est un refuge. Pour Fanny Price – l'héroïne dont la timidité, la nervosité, la délicatesse, et la persécution délicate sont mémorables – son existence bien réglée et l'autorité de son maître sont une thérapie et une protection contre tous ces défis émotionnels et sociaux dont elle ne peut affronter la complexité[41].

L'auteur réduit cependant cet aspect déceptif au seul domaine, alors que l'on peut l'étendre au roman lui-même. De même, Roberto Bertinetti note que le récit aboutit à une désertion généralisée du champ de bataille et non à un conflit ouvert qui mettrait à profit les lignes axiologiques du roman ; la force herméneutique n'est utile en rien à l'accomplissement de l'histoire : « Edmund et Fanny ne triomphent pas après une bataille, un conflit. Ils l'emportent par manque d'adversaires, soumettent un territoire déjà tout entier à leur disposition. »[42], écrit-il, avant d'en conclure que l'héroïne vainc par la logique du juste-milieu, qui nie toute complexité ; c'est également la thèse de Waldron, pour qui le bonheur final de Fanny est fondé sur l'absence, Mansfield Park étant presque vide à la fin du roman ; cependant, elle va plus loin en écrivant que cette résolution insatisfaisante est le résultat d'un roman dépourvu de toute « autorité centrale » (« *authoritative centre* »)[43] : même Fanny laisse le fantasme sexuel envahir sa vie et ne peut pas être considérée comme une référence morale. L'héroïne elle-

---

[41] A. N. Kaul, *The Action of English Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 235-236 : « *The truth is that Mansfield solves no problems ; all it can do is to shut them out. It is a refuge. For Fanny Price – the memorably timid, nervous, delicate, and delicately persecuted heroine – its well-regulated existence and the authority of its master are a therapeutic refuge against all those complicated emotional and social challenges with which she is unable to cope.* »

[42] R. Bertinetti, *op. cit.*, p. 76 : « *Edmund e Fanny non trionfano dopo una battaglia, un conflitto. Vincono par mancanza di antagonisti, sottomettono un territorio già par intero a loro disposizione.* »

[43] Mary Waldron, *Jane Austen and the Fiction of Her Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 106.

même se recroqueville sur son insignifiance et ne constitue en rien une entité capable de conférer un axe susceptible de mener le roman vers un enseignement ultime dont elle serait l'initiatrice. Elle représente la victoire de la négativité, en ce sens qu'elle n'obtient le triomphe qu'en raison de son absence de rayonnement : c'est parce qu'elle n'existe presque pas qu'elle supplante Mary, qui, elle, existe trop et menace l'immobilité ambiante en apportant un trop-plein d'activité. Mais ce frémissement n'abolit pas l'engourdissement, il ne fait que le menacer temporairement.

Il ne se passe rien dans *Mansfield Park*, si ce n'est la confirmation d'une situation de départ ; le roman fonctionne comme une longue exposition n'ouvrant la porte à aucune déviation. Le lecteur est face à un perpétuel frissonnement au bord de l'intrigue : Henry manque aimer et séduire Fanny comme Mary manque s'éprendre et s'emparer d'Edmund. Mais le récit recule devant ce double basculement et se cantonne dans la stagnation. C'est ce que Avrom Fleishman nomme « le sentiment de paix consécutif à une perte de la vitalité »[44] : la sérénité finale n'est pas le calme qui envahit le vainqueur d'une bataille, il est la pérennisation d'une stagnation qui a failli être détruite, mais que le principe d'inertie a préservée.

Le même statisme est repérable dans *Emma*, qui repose sur un seul principe dédoublé, à savoir l'intrigue imaginaire ; l'intrigue Harriet-Elton tout d'abord, puis l'intrigue Emma-Frank, se révèlent des faillites, des récits inexistants ; ils sont reproduits en mineur par les intrigues Jane-Mr. Campbell et Harriet-Frank. C'est tout le roman qui est fondé sur la bipartition évolution-involution déjà observable dans *Pride and Prejudice*, qui ici se diffracte en une multitude de ramifications. *Emma* se présente comme une spirale déceptive, aussi bien au niveau de la macrostructure que de la microstructure, ainsi dans ce passage où l'héroïne tente de faire exister un sentiment, une aspérité dans le cheminement languissant du temps, avant de se rendre compte de la vanité de son ambition : « Emma persistait à se croire amoureuse et doutait simplement de la force de ses sentiments. »[45], commence le narrateur. Ce volontarisme de l'émotion renvoie au désir de créer et en même temps à l'artificialité de cette prétention : la suite du paragraphe confronte deux champs lexicaux, celui de l'intensité sensuelle et romanesque[46] « mille intrigues », « lettres exquises », « grande passion », « sentiment violent ») et celui de l'atonie sentimentale, qui finalement l'emporte : « Emma fut bien forcée de reconnaître qu'elle ne pouvait être profondément éprise lorsqu'elle saisit la

---

[44] A. Fleishman, *op. cit.*, p. 68 : « *a feeling of peace after the loss of vitality.* »
[45] *R1*, p. 772 ; *E*, p. 268 : « *Emma continued to entertain no doubt of her being in love.* »
[46] *E*, p. 268 ; *R1*, p. 773 : « *a thousand amusing schemes* » (« mille intrigues »), « *elegant letters* » (« lettres exquises »), « *affection* » (« grande passion »), « *a strong attachment* » (« un sentiment violent »).

véritable nature de ses rêveries »[47], est-il conclu. Ce qui est décrit ici, c'est l'incapacité où se trouve l'héroïne de coïncider avec ses propres créations. Loin d'être le marchepied vers un agrandissement du réel, la conscience lucide de soi est retour au trivial, exclusion de l'édification fantasmatique. On voit bien qu'*Emma* est loin d'être un simple *Quixotic novel* : ici, la révélation est le fait de l'héroïne elle-même, qui a parfaite conscience de la distance séparant chimère romanesque et réalité. La construction imaginaire est une manière de créer une réalité supérieure, mais Austen montre que l'analyse de soi aboutit à la dévastation de semblables idéaux, que l'introspection ne peut que déboucher sur la contemplation du vide. *Emma* décrit l'impossible arrachement au néant initial et la prise de conscience, répétée à l'envi, du caractère indépassable de celui-ci. Le moi est trop étriqué pour prendre place dans une fiction artistement composée. Le roman constate et met en scène sa propre impossibilité. Le paradoxe réside dans le fait que c'est le caractère intrinsèquement décevant de l'existence qui provoque ces fuites éphémères dans le fictif : la réalité est certes sempiternel inaccomplissement, il n'en reste pas moins qu'elle ne peut être transgressée – le mouvement est identique à celui de *Northanger Abbey* ; dans l'un et l'autre cas, l'auteure prend soin de souligner dès l'abord la quotidienneté absolue de l'univers dépeint, rejetant dans l'impossible les constructions de ses héroïnes[48]. En somme, l'homme doit apprendre à vivre dans un monde qui ne le satisfait pas. L'image d'Emma et de Catherine comme des Pygmalions ratés ne provient pas tant de leur manque de puissance, ni même d'une facilité à s'illusionner, mais de l'incapacité de la matière romanesque à prendre en compte leurs constructions disproportionnées. La même sanction tombe sur Fanny désirant forger un Edmund épris d'elle : ce renversement du cours naturel de la narration ne peut se produire qu'en en mettant en relief le caractère de pure fiction, comme cela se produit dans le dernier chapitre – Fanny n'a d'ailleurs aucun impact sur la conversion d'Edmund : comme l'écrit, amusée, Austen,

---

[47] *R1*, p. 268 : « *When she became sensible of this, it struck her that she could not be very much in love* ».

[48] La présentation des femmes sur lesquelles rêve Emma en fait de toutes des êtres parfaitement communs, qui démentent les configurations rocambolesques dans lesquelles l'héroïne veut les encadrer : voir *E*, p. 20-21 (*R1*, p. 573 : introduction d'Harriet), p. (*R1*, p. 687-689 : introduction de Jane). Plus largement, toutes les femmes de *E* font l'objet d'une présentation radicalement anodine (cf. Miss Bates : *E*, p. 18 ; *R1*, p. 571), Mrs. John Knightley (*E*, p. 92 ; *R1*, p. 632). Le banal contamine le roman antérieurement à la mise en fiction. Cf. aussi la réaction horrifiée de Harriet imaginant la vie ennuyeuse de vieille fille d'Emma (*E*, p. 84-86 ; *R1*, p. 626-627).

> Je supplie seulement tout le monde de croire qu'au moment où il était naturel que cela se produisît, et pas une semaine plus tôt, Edmund cessa bel et bien d'aimer mademoiselle Crawford, et devint tout aussi désireux d'épouser Fanny que Fanny elle-même pouvait le souhaiter[49].

C'est le coup de baguette magique de l'écrivaine, et non les charmes de son héroïne, qui altère intégralement les sentiments du héros.

Persuasion pourrait sembler le roman le plus éloigné de ce travail du négatif sur l'œuvre, et pourtant lui aussi est tout entier engoncé dans le statisme : Austen rappelle tout le temps que son récit est une redite, et ce faisant elle le dépouille de toute surprise en même temps qu'elle en fait ressortir le caractère fastidieux. L'héroïne a conscience qu'elle ne fait que répéter un parcours déjà accompli dans le passé, que son présent n'est qu'une tentative pour en revenir à un état antérieur. L'involution est à l'origine de l'action d'Anne, et ce tout au long du roman. La tyrannie du passé n'apparaît pas seulement à travers son personnage, mais dans le trio féminin amical formé par Anne, Lady Russell et Mrs. Smith : toutes sont arc-boutées sur une vision du passé comme déterminisme infrangible. Anne vit dans la remémoration de son amour enfui, Lady Russell est figée dans la perception de la réalité qui l'a conduite à engager sa protégée à refuser Wentworth, tandis que Mrs. Smith, immobilisée à l'intérieur de sa maison (elle n'est jamais vue dans un autre endroit) s'est retranchée du monde en raison d'une catastrophe antécédente. Ce trio n'est réuni qu'en raison du poids du passé : c'est lui qui soude et pérennise ces amitiés.

Janet Burroway ne dit pas autre chose lorsqu'elle écrit, dans un élan iconoclaste, que *Persuasion* est, au même titre que tous les autres romans austeniens, pétri d'ironie :

> Anne Elliot, parce qu'elle est intelligente, perspicace, et que son système de valeurs est juste, cède à l'avis de Lady Russell, qui lui donne un mauvais conseil parce qu'elle est moins intelligente et moins perspicace qu'Anne, nantie de valeurs aux fondations moins solides. Anne elle-même souligne l'ironie en assurant à Wentworth, à la fin du livre, qu'elle a eu raison de suivre un mauvais conseil[50].

Burroway fait ressortir l'absurdité sur laquelle repose le roman d'Austen : en son principe gît une aberration. Dès lors, le récit devient incompréhensible car fondé sur un non-sens : il n'est

---

[49] *R2*, p. 619 ; *MP*, p. 484 : « *I only entreat every body to believe that exactly at the time when it was quite natural that it should be so, and not a week earlier, Edmund did cease to care about Miss Crawford, and became as anxious to marry Fanny, as Fanny herself could desire.* »

[50] Janet Burroway, « The Irony of the Insufferable Prig » (*The Critical Quarterly*, IX, 2, 1967, p. 127-138) : « *Anne Elliot, because she is intelligent, clear sighted, and has a correct system of values, yields to the advice of Lady Russell, who gives her the wrong advice because she is less intelligent and clear sighted, with values less soundly based, than Anne. Anne herself underlines the irony by assuring Wentworth at the end of the book that she did right to follow the wrong advice.* » (p. 127).

qu'une longue circonvolution autour d'un déraillement initial. Dans *Pride and Prejudice*, Elizabeth résistait du moins à la volonté maternelle de la contraindre à un mariage incongru ; le récit croyait encore qu'il pouvait délivrer un sens identifiable. Dans ce dernier roman, toute foi dans la narration a disparu : le présent est ravagé par la pesanteur du passé, et l'origine de celle-ci s'avère grotesque. *Persuasion* a certes pour objet de réparer une erreur, mais celle-ci est tellement grossière que son caractère illogique voire insensé déstructure tout le récit ; celui-ci va à contresens, car Austen met en relief cette évidence, à savoir que toute cette complication romanesque aurait pu être évitée.

Anne n'agit que par ricochet, dans le but de ressusciter un passé éteint. C'est la « tendresse d'autrefois » (« *tenderness of the past* »)[51] que la diégèse s'emploie à réexhumer, et toute allusion à l'amour entre les deux héros est nantie de cette mention d'une renaissance ou d'une reproduction. Les rares conversations entre Wentworth et Anne roulent toutes autour de la notion de souvenir, ainsi lorsque Frederik évoque certains effets de la chute de Louisa, qu'il dit être « tout le contraire de terribles » (« *the very reverse of frightful* »)[52], il fait référence à la réapparition de ses sentiments pour Anne – il mentionne la jeune femme aussitôt après dans sa tirade. Austen précise qu'une phrase du héros sur l'amour unissant un jeune couple provoque en lui une réminiscence : « Un souvenir soudain sembla surgir en lui et lui faire partager l'émotion qui colorait les joues d'Anne et lui faisait fixer le sol. »[53], écrit-elle, rendant explicite le lien entre l'évocation du passé et la communion des deux âmes. Wentworth martèle enfin le retour de son affection en critiquant Benwick, capable d'oublier si vite sa femme morte, « créature vraiment supérieure » (« *a very superior creature* »)[54] ; « Le cœur d'un homme ne se guérit pas de l'adoration d'une femme pareille ! Il ne le doit pas… il n'y parvient pas. »[55], s'exclame-t-il, cette maxime finale s'appliquant évidemment à lui-même au premier chef. *Persuasion* repose sur cette impossibilité de détruire le passé ; le rôle de l'héroïne est d'éduquer son ancien amant à percevoir cette survie latente des sentiments enfouis et de l'aider à les déterrer. Deux niveaux temporels cohabitent et le roman s'achève sur le triomphe de l'ancien sur la contemporanéité. La cure de jouvence d'Anne est une remontée aux origines, la reproduction d'une histoire déjà vécue.

---

[51] *R2*, p. 769 ; *P*, p. 183.
[52] *R2*, p. 766 ; *P*, p. 179.
[53] *R2*, p. 767 ; *P*, p. 180 : « *A sudden recollection seemed to occur, and to give him some taste of that emotion which was reddening Anne's cheeks and fixing her eyes on the ground.* »
[54] *R2*, p. 767 ; *P*, p. 180.
[55] *R2*, p. 767 ; *P*, p. 180 : « *A man does not recover from such a devotion of the heart to such a woman ! – He ought not – he does not.* »

La quête dans *Persuasion* est inutile : il ne s'agit pas de mettre en branle une histoire et son cortège d'interrogations sur soi-même, mais littéralement de faire comme si rien ne s'était passé, d'instaurer un *continuum* au lieu de demeurer dans l'idée d'une rupture antérieure. D'une certaine manière, Anne ressemble profondément à son père et à sa sœur aînée, figés dans leur glorification de la dynastie Elliot – on a déjà dit que la plus grande tentation de l'héroïne était d'épouser celui qui lui permettrait d'être intronisée « Lady Elliot », propriétaire de Kellynch, et qu'elle était en cela aiguillonnée par Lady Russell, fascinée tout comme elle par la résurgence du passé et désireuse de s'inscrire dans la continuité en niant la scission. *Persuasion* est la négation de l'introspection : Anne ne doit que faire revivre une identité évanouie – c'est ainsi qu'elle commence la reconquête de Wentworth : « Il lui lança un coup d'œil brillant qui semblait dire : "Vous avez ébloui cet homme ! et même moi, je retrouve en vous, en ce moment, quelque chose d'Anne Elliot." »[56], écrit Austen décrivant le premier regain d'attirance du héros envers l'héroïne. Il est explicite que ce n'est qu'en redevenant ce qu'elle fut qu'Anne peut prétendre à l'existence. Il n'est pas question ici de démentir les exigences initiales comme c'est le cas dans *Sense and Sensibility*, mais de faire voir que ces exigences sont proprement anti-romanesques puisqu'il s'agit à tout prix de ne pas créer un récit inédit, au contraire d'en revenir à une narration déjà accomplie. Le suspense de l'œuvre, si suspense il y a, repose sur la nécessité de cette absence de tension, sur le refus de l'émergence d'une histoire. Le récit est parcouru par la conscience de sa propre inutilité.

C'est pourquoi il est impossible de souscrire à l'idée qui ferait de la dernière prise de parole de l'héroïne dans *Persuasion* la preuve d'un plaidoyer féministe, tardif ou refoulé jusque-là, d'une Austen qui se déciderait soudain à s'exprimer au nom de l'ensemble de son sexe. Anne ne prend pas la défense des femmes, elle se borne à constater que leurs sentiments durent plus longtemps ; mais pourquoi en est-il ainsi, sinon parce que les femmes n'ont rien d'autre à faire que conserver un acquis que l'existence se charge de pérenniser faute de ressource supplémentaire ? « Nous ne vous oublions certainement pas aussi vite que vous nous oubliez. C'est peut-être notre destinée plutôt que notre mérite. Nous n'y pouvons rien, nous sommes ainsi faites. »[57], commence Anne, avant de terminer par cette phrase, « Tout le privilège que je réclame pour mon sexe (il n'est pas enviable, vous n'avez pas besoin de le convoiter) c'est celui d'aimer le plus longtemps, même quand l'objet ou quand l'espoir ont

---

[56] *R2*, p. 705 ; *P*, p. 103 : « *He gave her a momentary glance, – a glance of brightness, which seemed to say, 'That man is struck with you, – and even I at this moment, see something like Anne Elliot again.'* »

[57] *R2*, p. 806 ; *P*, p. 230 : « *We certainly do not forget you, so soon as you forget us. It is, perhaps, our fate rather than our merit. We cannot help ourselves.* »

disparu. »[58] Anne ne revendique pas une gloire particulière pour son sexe, elle assène un simple fait, à savoir que la vie d'une femme, loin d'être bâtie sur la progression, est fondée sur le ressassement, l'absence de nouveauté, l'éternel retour du même. Négation d'un récit qui se mord la queue et dont la fin est contenue dans le début[59].

Tous les romans austeniens sont donc parcourus par une négativité qui semble déconsidérer leur mouvement en annulant toute expansion avant même que celle-ci ait été envisagée, ou en détruisant tout essor et tout approfondissement des données initiales. Il a été vu que le roman de Louise d'Épinay procédait également à la résorption de son projet de départ : l'opacité du « je » s'étend à mesure que celui-ci essaie de se comprendre. Ne peut-on aller plus loin et voir dans *Histoire de Madame de Montbrillant* un nouvel exemple de cette omniprésence du motif contradictoire qui aboutit à l'annulation de l'œuvre par elle-même ? Ou au contraire Madame d'Épinay croit-elle suffisamment aux vertus des Lumières et de la réflexion philosophique pour échapper au néant qui se profile au terme des œuvres de Jane Austen ?

e. *Histoire de Madame de Montbrillant* : la conscience coupable

« O hommes, j'ai bien peur que vous ne gagniez pas à être approfondis ! »[60], s'exclame Émilie dans un cri désespéré. Que signifie ce gémissement ? Pessimisme devant des semblables décevants ou nuisibles, certes. Mais plus largement, est-il emblématique de l'esthétique mise en œuvre par le roman dans son ensemble ? En outre, la lassitude face à l'examen de l'humanité rejaillit-elle sur la narratrice principale ? En d'autres termes, *Histoire de Madame de Montbrillant* consiste-t-il bien dans l'étude intime de soi et des autres, ou bien témoigne-t-il de la démission, de l'impossibilité de ce projet de départ ?

La conscience négative est originelle dans l'ouvrage de Louise d'Épinay. On a déjà dit que ce roman progressait en désagrégeant son ambition initiale : le désir de tracer un portrait se heurte à la dissémination des signes et au morcellement de la personnalité. Tout comme *Pride and Prejudice*, tout comme *Sense and Sensibility*, l'attente première est déjouée et l'œuvre ne répond pas à son programme, elle se dilue dans la faiblesse et ploie devant la difficulté. Louise d'Épinay, pour donner corps à cet échec, construit son ouvrage sur la

---

[58] *R2*, p. 808 ; *P*, p. 232-233 : « *All the privilege I claim for my own sex (it is not a very enviable one, you need not covet it) is that of loving longest, when existence or when hope is gone.* »

[59] J. Wiltshire (« *Mansfield Park, Emma*, and *Persuasion* », *in* E. Copeland, J. McMaster (dir.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 58-83) note qu'Anne s'exprime principalement par des tournures négatives, que sa voix n'est ni assertive ni dramatique.

[60] *Montbrillant*, p. 546.

conscience réitérée et mise en forme de l'insatisfaction qu'il engendre. L'écriture se mire sans cesse et sans cesse se déçoit. Loin de fonder une théorie littéraire en acte comme on aurait pu le croire à la vue d'un roman qui ne cesse de discourir sur lui-même, Madame d'Épinay assiste à la mise à mort de ses ambitions.

Le roman est traversé par la culpabilité : les épistoliers contemplent l'inutilité de leur prose sans pouvoir y remédier. Plus le roman avance, plus la conscience du caractère inopérant de l'écriture se fait dominante. Il est intéressant de constater que la première partie de l'œuvre est tournée vers l'avenir et privilégie par conséquent le questionnement : l'héroïne, et avec elle la diégèse, sont dans l'expectative, et l'interrogation essentielle porte sur la forme que prendront l'une et l'autre par l'intermédiaire de la narration. La quête d'une expression appropriée et la transcription d'une chronologie évolutive définissant une architecture du récit montrent au lecteur un projet littéraire en formation. Émilie s'interroge sur le parcours que son existence s'apprête à suivre tout comme la narration explore les modes de transposition de celui-ci. L'écriture est vue comme une source, non comme un pis-aller : rien ne le démontre mieux que l'apparition du journal, occasion pour la narration de diversifier son approche par une stratégie de l'alternance et pour l'héroïne d'expérimenter une forme adventice de relation à soi. L'annonce de l'entrée en scène de la forme diaristique s'effectue solennellement (« Je vais donc commencer. »[61], écrit l'héroïne avec componction) et témoigne d'une foi rayonnante dans les capacités de l'écriture : « Vous ne sauriez croire le plaisir que j'ai de voir que vous me conseillez cette méthode ; parce que l'idée m'en était venue souvent, et que je n'aurais jamais osé la suivre, craignant qu'on ne me prît pour folle de m'écrire ainsi à moi-même. »[62], s'enthousiasme Émilie. L'héroïne est au seuil d'une entreprise de grande envergure qui ne regarde que vers l'avenir et la formation de soi. Le journal est un mode de connaissance intérieure et de déploiement de soi : centré vers le sujet tout en étant orienté vers l'extérieur, il est prélude à un épanouissement personnel jusque-là manquant.

Or, cette volonté de structurer le récit en lui assignant des tâches précises, en lui imposant une architecture grâce à sa mise en écrit, est d'emblée dénoncée comme une illusion. Émilie avec son journal tente de s'instaurer maîtresse de son existence, et la narration tente d'échapper au désordre et à la désorganisation. Mais Madame d'Épinay parsème son roman, et ce dès le commencement, d'indices et de pièges qui condamnent toutes ces intentions. C'est ainsi que le récit est déjà joué avant même d'avoir débuté : dans une lettre d'Émilie à son tuteur, l'auteur use d'une rhétorique du paradoxe et du présage où se dévoile

---

[61] *Ibid.*, p. 283.
[62] *Ibid.*

déjà le terme de son existence. Rompant avec la narration chronologique, Émilie se demande tout à coup : « Pourquoi donc suis-je triste ? »[63] Le surgissement de cette interrogation est la première faille dans l'ordonnancement du récit et la réponse qui en est faite va aboutir à la dissolution de toute perspective dramatique. Cernant son état d'âme, l'héroïne le trouve divisé entre félicité et sourde angoisse : « Il me semble que je redoute le moment qui doit me rendre heureuse. Ce moment tant désiré ! »[64], constate-t-elle. Le paradoxe est pour le moment incompréhensible, mais le pressentiment diffus prend progressivement une forme analytique, à travers laquelle l'héroïne désigne successivement toutes les avanies dont elle va subir les contrecoups, et donne une image complète de son existence ; la cristallisation advient avant l'éclosion : « Il dépensera beaucoup, se donnera des airs, sera souvent hors de chez lui ; moi je ne dépenserai point, je resterai vêtue simplement, autant que cela ne lui déplaira pas »[65], commence-t-elle, pointant d'ores et déjà le doigt sur le libertinage de son époux opposé à son propre goût pour la solitude, et offrant le spectacle du retranchement progressif du monde qu'elle va devoir endurer. La limitation de soi est inscrite dans le texte avant d'être effectivement réalisée. L'étude se poursuit avec l'évocation des aventures de Montbrillant : « Allons plus loin. Si (toujours par air) il avait des maîtresses ?… »[66], continue Émilie. En quelques phrases est donné un panoramique de l'existence à venir d'Émilie, et ce par le personnage lui-même. De ce fait, Louise d'Épinay ôte au récit toute tension, toute dramatisation, puisque, comme dans *Persuasion* notamment, celui-ci est joué avant d'être entamé. Ce motif, que l'on pourrait appeler *motif du dénouement anticipé*, est exemplaire de la catégorie des motifs contradictoires, en ce qu'il s'interpose dans le développement du texte et en détruit la tension ; c'est un motif anti-diégétique. Il est souvent répété au cours du roman, particulièrement en son début puisqu'il s'agit de montrer que la fin est contenue dans le germe ; Madame de Sally donne une image de son amie flétrie par son malheur :

> Raillerie à part, voyons un peu à quoi tout ceci vous mènera. Tant par votre état que par la vie que vous allez mener, vous allez contracter une mélancolie et une tristesse qui ne vous rendront pas plus aimable. Ces beaux yeux se terniront, ces jolies joues fraîches se faneront, et votre époux à son retour vous saura le meilleur gré du monde de cette réforme[67].

La vérité de ce discours est soulignée par l'annonce qu'en fait le narrateur-biographe, qui écrit que « au milieu de toutes les folies qui lui disait Mme de Sally, il se trouvait des réflexions

---

[63] *Ibid.*, p. 190.
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*
[66] *Ibid.*, p. 191.
[67] *Ibid.*, p. 240.

qui n'en étaient pas moins sensées pour être dites gaiement. »[68] Madame d'Épinay n'emploie pas gratuitement la rhétorique du présage – qu'elle dépouille d'ailleurs de toute connotation magique[69]. Cette technique n'a pas pour unique but de procurer un aperçu sur un terme lointain, elle articule le dénouement au réseau thématique développé par le récit : le déclin d'Émilie est ici mis en rapport avec sa soumission à son mari, sa manie de la retraite et de la solitude, et plus largement avec la subordination du sexe féminin. La fin de la narration ne constitue pas une surprise, elle est le résultat de lignes axiologiques qui, se recoupant, entraînent des effets inéluctables. L'héroïne est engluée dans une chaîne de causes qui induisent une fin entièrement prévisible.

La prise en main de la narration et de soi-même que suppose le journal est un leurre : la méthode diaristique ne permet pas de structurer soi-même son existence, simplement de prendre note jour après jour de faits qui échappent à l'emprise du sujet. Le journal, très rapidement, renonce à l'introspection et au questionnement intérieur, qui constituaient pourtant l'ambition de l'héroïne : « Apprenons donc à nous connaître, mon ami, et qu'une estime méritée et réciproque nous mette pour jamais à l'abri de toutes fausses interprétations. »[70], supplie Émilie professant sa foi dans les pouvoirs herméneutiques de l'écriture et de la lecture. Elle croit encore à ce moment aux vertus de ces deux réalités quant à l'apprentissage de soi et d'autrui.. Et de fait, dans les premières occurrences du journal, la composition est limpide : elle repose autour d'une thématique dominante, celle de l'infidélité conjugale, et progresse par séquences narratives suivies des réflexions qu'elles inspirent sur les relations entre hommes et femmes[71], la vertu et l'état intérieur de l'héroïne, selon une organisation itérative rigoureuse ; ces pensées ne se présentent pas nécessairement sous la forme d'affirmations, au contraire, les interrogatives y sont majoritaires, montrant que l'écriture n'est pas récitation de vérités préétablies, mais quête de sens et poursuite de

---

[68] *Ibid*., p. 239-240.

[69] C'est en cela que Madame d'Épinay diffère radicalement de ses consœurs de l'immuable qui recourent occasionnellement à cette rhétorique du présage et du pressentiment (cf. Partie I, Chapitre II) ; mais de tels présages dans le roman sentimentaliste existent pour être évités, et en ce sens relancent l'intérêt dramatique : Orlando (*The Old Manor House*) se croyant destiné à ne jamais revenir au pays de son enfance va s'employer à faire mentir cette prophétie – il y parviendra d'ailleurs. Madame d'Épinay, comme pour montrer son éloignement de telles méthodes, juxtapose à l'anticipation proposée par Madame de Sally des « prédictions » d'Émilie concernant sa future mort en couches, et qui elles sont désignées comme relevant de la plus pure invention (*Ibid*., p. 239-240). Le pressentiment superstitieux s'oppose à la prévision raisonnée. Pour un autre exemple, cf. p. 1259 : « D'où me vient ce pressentiment qui m'obsède ? Je crains, et je sens que je crains pour vous », écrit Émilie à Volx ; il n'arrivera rien à ce dernier et cette fausse tension ne sera plus jamais mentionnée.

[70] *Ibid*., p. 270.

[71] *Ibid*., p. 288 : « Mon tuteur, mais d'où vient cette bizarrerie et cette différence entre les mœurs des hommes et des femmes ? L'un des deux êtres, unis ensemble par des liens sacrés et indissolubles, peut-il donc avoir avec justice des permissions que l'autre n'a pas ? Peut-il s'honorer, s'enorgueillir de ce qui fait la honte et l'humiliation de cette autre moitié de lui-même ? »

réponses. Mais rapidement, l'écriture perd son pouvoir structurant, les séquences narratives laissent la place à une suite d'anecdotes qui ne suscitent qu'épisodiquement des réflexions suivies, et Émilie apparaît très désabusée sur son entreprise, qui lui apparaît désormais aussi vaine qu'elle lui était apparu au départ périlleuse. Le journal alors ne structure plus le récit car il n'est tourné que vers le passé, simple compte rendu d'événements accomplis, morcelés, indépendants de la volonté de celle qui écrit. Loin d'être une architecture ou une charpente, il accepte son statut de texte soumis à une chronologie qui le dépasse ; il est irrémédiablement rattaché à un passé immédiat qui lui donne sa forme et lui impose ses lois. Il ne soutient ni ne crée la narration, il enregistre une chronologie inaltérable. La manifestation la plus éclairante de cette réalité est l'évocation du destin : Émilie, avant de l'avoir vécue, soumet son existence aux lois de la fatalité ; « Je vais m'engager pour ma vie. Que je sois heureuse ou non, il n'y aura plus à en revenir. »[72], affirme-t-elle, se déniant toute emprise sur son histoire. L'ensemble du roman est ainsi placé sous la tutelle du destin ; les personnages, transformés en marionnettes, ne feront que constater l'inutilité d'écrire sur eux-mêmes ; l'écriture intime n'est pas une manière de construire son existence ; elle n'est pas une puissance de structuration, elle s'apparente à un long constat. « Je suis entraînée, mon tuteur ; je le suis malgré moi. Que m'arrivera-t-il ? Je l'ignore ; mais je sais bien qu'on ne fait point son sort. »[73], note l'héroïne voyant en l'humanité une cohorte de pantins aux ordres d'une destinée qui les dépasse[74].

Histoire de Madame de Montbrillant dénie dès lors toute pertinence à l'action, effective ou purement intérieure. Toutes les entreprises du personnage principal se heurtent à des échecs cuisants ou n'altèrent en rien le cours du monde – depuis l'éducation du fils jusqu'à la réforme de René en passant par la séparation de biens avec l'époux. Émilie s'enfonce dans une passivité d'où elle ne cherche pas à émerger, proclamant sa docilité aux pressions extérieures : « Je ne sais si c'est l'affaissement où me tient ma mauvaise santé qui me rend si docile ; mais, en vérité je me laisse mener et je me soumets à la peine d'une manière qui vous ferait pitié. », écrit-elle[75]. L'écriture est désormais une manière de se faire plaindre, elle perd toute réalité performative. Certes, Madame d'Épinay n'invente pas le

---

[72] *Ibid.*, p. 190.
[73] *Ibid.*, p. 803. On pourrait trouver des résonances tragiques dans de tels passages, mais la comparaison n'est pas valable jusqu'au bout, car contrairement au personnage tragique qui a conscience de forces transcendantes le manipulant et qui cependant lutte contre elles, Émilie ne va pas à l'encontre de ces puissances impénétrables qui la dominent, elle les laisse mollement la manœuvrer.
[74] Pour d'autres exemples de l'importance du destin, cf. p. 605 (« On ne fuit pas sa destinée. »), 713 (« On ne fuit point son sort. »)
[75] *Ibid.*, p. 834.

roman de l'inaction, mais son innovation est d'inscrire celle-ci dans la continuité d'une perte d'identité. Le désengagement par rapport à la scène événementielle est la conséquence d'une capitulation intellectuelle de l'être[76]. En ce sens, l'abdication de l'agir est assimilée à une faute, du moins à un manque d'exigence par rapport à soi-même : on retrouve le motif de l'horizon restreint par rapport aux attentes initiales déjà présent chez Austen. L'introspection n'est jamais satisfaisante et Émilie y renonce peu à peu, écartant les réflexions intimes de sa production et se contentant de décrire l'extérieur sans y chercher une image d'elle-même. La dernière exploration de soi prend acte de cet état de fait : Émilie y affirme son ignorance et n'examine son âme que sous l'angle de l'accompli, non de ce qu'il reste à accomplir. L'âme est phénomène achevé et ne fait l'objet d'aucune projection mais d'une récapitulation :

> En attendant, elle est droite et pure ; je ne puis donc être en peine de son sort et, si elle a péché contre les fins de son auteur, il faut s'en prendre à une mauvaise modification de la matière à laquelle elle est jointe, puisque jamais, j'ose l'affirmer, elle n'a péché volontairement. Voilà, mon ami, mon opinion ou, pour mieux dire, mes principes sur mon être. Voyez après cela si la peur de l'avenir en mourant peut jamais troubler ma cervelle[77].

L'héroïne retourne sur son passé et n'envisage aucun changement futur de son être, clôturant définitivement le questionnement sur l'identité intime comme si celle-ci était une entité fermée sur laquelle nulle réflexion additionnelle n'était requise. En outre, ce caractère inamovible de l'âme entraîne l'absence de toute tension quant à l'issue de l'existence. Une fois de plus, le renoncement au questionnement sur soi-même aboutit à la dédramatisation du récit. On retrouve à de nombreuses reprises cette contemplation purement rétrospective de l'âme, toujours dans la dernière partie du roman, comme si celui-ci ne prétendait plus à une quelconque relance de son activité et se contentait de regarder derrière lui, dans un repli désabusé :

> Une réflexion que j'avais faite, et qui ne m'est pas sortie de l'idée depuis, me rendait indifférente sur mon sort ; la voici : je venais de jeter un coup d'œil sur toute ma vie ; qu'avais-je vu ? – Un enchaînement d'intentions droites, de conduite faible, de torts plâtrés par des sophismes. J'ai pourtant une âme droite et sensible ; qu'aurais-je fait de pire si j'avais été corrompue ? C'est un bonheur que j'aie pu me conserver honnête avec les horribles conseils, les faux principes et les mauvais exemples dont j'ai toujours été entourée[78].

---

[76] Dans le roman de l'immuable, cette incapacité à agir des femmes est le résultat de leur statut de mineures ou d'une conjoncture particulière qui les installe dans un état d'infériorité.
[77] *Ibid.*, p. 1268.
[78] *Ibid.*, p. 1255.

Là encore, la clôture de l'analyse est évidente. Le passé envahit tout l'espace narratif, ne laissant aucune place à un avenir rendu entièrement prévisible et ne donnant lieu à aucune perplexité. L'héroïne se détache d'elle-même tant l'inefficacité d'un esprit juste dans un monde auquel il est subordonné et sur lequel il ne dispose d'aucun pouvoir est évidente[79].

En même temps, et c'est là la dernière trace de la conscience négative, le roman est traversé par un sentiment de culpabilité devant cette désertion et cette vanité[80]. La stérilité de l'écriture et l'incapacité de l'épistolière à lui donner une efficacité rejaillissent sur le texte en le striant de remarques qui témoignent de la responsabilité écrasante de la narratrice. Non seulement les autres intervenants critiquent à maintes reprises Émilie pour le caractère suranné de son style, mais l'héroïne elle-même s'impute une faute dont elle ne se départit pourtant pas. C'est ainsi que, consciente de l'impasse de sa relation avec Formeuse, et consciente qu'en faire le sujet principal de ses lettres ne fait qu'entretenir voire aviver la douleur et restreint voire met en cage l'esprit en l'emprisonnant dans la circularité, Émilie néanmoins ne peut s'empêcher de faire de son amant le centre de sa pensée et de son écriture : « Excusez ma faiblesse, mon tuteur, mais il faut que je commence par vous parler de Formeuse. »[81], écrit-elle. Plus généralement, toutes les intrigues amoureuses engendrent chez Émilie cette rhétorique de la plainte qui déclenche invariablement en elle la culpabilité : les épisodes Montbrillant et Formeuse et les séparations dans l'épisode Volx donnent lieu à de longues périodes déploratives dont la narratrice a honte. Délaissée par son amant, l'héroïne se laisse entraîner dans une lamentation lyrique qui est en même temps une manière de s'accuser impitoyablement et de se livrer à la vindicte du lecteur – ne perdons jamais de vue que dans ses écrits, Émilie se met en scène et s'exhibe : dans de tels moments, l'exposition de soi est exclusivement masochiste.

> Quoi ! celui qui me trahit est celui à qui j'ai tout sacrifié : mon devoir, mon repos, le respect de moi-même !… J'ai bravé pour lui l'opinion du public ; je me suis exposée à la censure ; j'ai étouffé les cris de ma conscience. On m'a vue entraînée par la passion qui m'absorbait tout entière. On a osé m'attaquer, me vexer, et j'ai perdu le droit de me défendre[82].

---

[79] La clôture de l'introspection se retrouve dans la lettre de Madame de Montbrillant à l'abbé de Vaux (*Ibid.*, p. 1201-1202) : multipliant les présents de vérité générale, Émilie donne un tableau d'elle-même qui se veut pérenne et inaltérable.

[80] Dès le début du roman, la propension d'Émilie à la culpabilité est mise en avant ; elle accepte docilement les accusations qui la touchent : « Est-il donc vrai que je sois coupable ? Hélas, oui ! sûrement je le suis ! », s'écrie-t-elle (*Ibid.*, p. 62).

[81] *Ibid.*, p. 839.

[82] *Ibid.*, p. 792.

Émilie ici procède à un véritable réquisitoire contre elle-même, se livre en pâture à son lecteur en exaltant sa faute et en la statufiant, dans un style exalté, aux yeux du monde. L'œuvre devient proclamation du crime et diatribe contre soi-même.

Le regret de la séparation prend une importance démesurée dans la dernière partie de l'ouvrage, Émilie se trouvant de multiples fois séparée de Volx. Le trou, l'absence et le manque envahissent alors l'espace diégétique : la lacune, on l'a vu, est un trait spécifique au genre épistolaire et à l'écriture fragmentaire, il n'en reste pas moins qu'elle ne devient véritablement obsédante dans le roman que dans sa dernière partie. Signe des multiples éloignements dont souffre l'héroïne écartée de ceux qu'elle aime, mais aussi signe du gouffre dans lequel s'engloutit un récit manquant de souffle et devenant pure mise en scène du vide : le manque dont il est traité concerne aussi la narration elle-même, le roman abandonnant peu à peu ses prétentions à raconter une histoire. La raréfaction des événements conduit la diégèse à ne plus sélectionner son contenu et à réduire l'ensemble des faits qui adviennent à une même platitude. Aussi Émilie peut-elle affirmer sans se contredire qu'elle a trop à dire mais qu'elle ne dira rien : « J'ai tant de choses à vous dire ; si peu de forces encore pour écrire. Je voudrais tout dire à la fois, et je finis par me taire. », écrit-elle à Volx, sans préciser jamais quels sont tous ces sujets qu'elle évoque, et sans que leur absence ne rende le récit obscur ni difficile à suivre. « Point de journal mon tuteur »[83], écrit Émilie plus loin, pointant une incohérence du genre épistolaire : dédié au récit d'événements juste advenus, il suppose une mémoire et une disponibilité très étendues des épistoliers chargés de retranscrire fidèlement des faits fugitifs. Madame d'Épinay soulève ici cette difficulté : son héroïne renonce à écrire, se contenant de vivre des événements qu'elle ne couche pas par écrit, et privant par là même le lecteur de leur connaissance. Le roman contemple sa disparition. L'inintérêt grandissant de la matière romanesque crée des zones d'ombre qui ne nuisent pas à l'intelligibilité de l'œuvre. Et c'est encore l'héroïne qui s'accuse de cette appauvrissement croissant du récit : incapable d'écrire quoi que ce soit, elle met en péril la continuité du récit.

S'enfonçant dans une humiliation volontaire, Émilie imprègne l'œuvre d'une négativité qui la fait déchoir[84]. L'auto-apitoiement qui résulte de cet assujettissement de

---

[83] *Ibid.*, p. 1437.

[84] D'une manière générale, Émilie pratique à loisir l'auto-flagellation, dénonçant son « imbécillité » (*Ibid.*, p. 862) ou accentuant les scènes qui la dévalorisent (cf. parmi bien d'autres exemples p. 149 : « Que faites-vous donc, ma chère amie, tandis que votre pauvre cousine est plus que jamais humiliée des soupçons qu'on ne cesse de former contre elle ? » ; p. 311 : « Monsieur, je me meurs de douleur, de honte, de dépit… Quelle humiliation ! Est-il possible qu'un homme se respecte assez peu pour exposer sa femme ?… » ; p. 333 : « Tout m'humilie et me prouve de plus en plus combien je m'étais égarée » ; p. 386 : « J'ai éprouvé ce matin une humiliation dont je n'avais point encore d'idée. » ; p. 517 : « Me

l'esprit à la culpabilité relève lui-même du ressassement le plus infécond voire le plus oiseux : « Je vais finir ma journée seule, en pleurant sur mon sort. Il me semble que je n'ai plus que cela à faire. »[85], constate sinistrement Émilie ; l'écriture ne sert plus qu'à refléter l'anémie d'un personnage qui se dissout dans le néant. La plainte n'est pas une figure propre au roman de Madame d'Épinay, elle est même un motif courant du roman épistolaire, mais la différence est qu'ici, elle est précédée d'une velléité de révolte, du moins d'un désir de ne pas s'immerger dans l'inertie, et qu'elle témoigne par conséquent d'un gâchis imprégnant une œuvre qui n'a pas su respecter ses ambitions d'origine. L'indolence, la paresse et le vide sont les corollaires de ce délaissement de l'introspection et de cette conscience d'une faute dont le personnage ne peut se laver. Constamment reprise est la thématique du vide de l'âme et de la langueur d'un individu incapable de s'intéresser à lui-même : « J'ai la tête et l'âme fatiguées ; je n'ai plus d'énergie. »[86], constate l'héroïne fatiguée voire dégoûtée d'elle-même. Plus loin, elle martèle l'état cadavérique de son esprit incapable de s'attacher à quoi que ce soit : « Je tire parti de mes remarques pour me distraire ; mais j'ai beau faire, je n'ai plus d'activité, je suis insensible à tout, mon âme dort, elle est morte. »[87], écrit-elle ; l'écriture est un pis-aller, non une exigence intérieure. Madame d'Épinay représente un moment où la révolte s'endort du fait d'un alanguissement pénétrant. Coupable de langueur, l'individu se détourne de lui-même. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la honte d'Émilie, ressurgissant périodiquement, devant la divulgation de ses écrits à son oncle, à qui elle demande notamment de se taire sur ce qu'il aura lu, ou de s'abstenir de toute lecture avant la mort de sa nièce[88]. De réalisation des ambitions du sujet qu'elle se voulait initialement, l'écriture est devenue concrétisation et incarnation de l'échec – à un point tel que cette écriture qui se voulait au commencement investigation de soi-même ne peut que prendre acte de l'aliénation du sujet partagé en deux entités contradictoires, comme Émilie le fait remarquer à Formeuse lorsqu'elle lui écrit : « Vous m'entraînez ; et vous m'entraînez contre mon propre sentiment. Je suis séduite, mais je ne suis pas convaincue. »[89] ; cette lucidité impuissante sur la scission intérieure de soi est un véritable aveu tragique, qui constate la contradiction sans la

---

voilà donc réduite encore, mon père, pour la seconde fois à vous présenter mes malheurs devant les yeux. » ; p. 960 : « Je n'ai le temps de rien, que de vous donner occasion de vous moquer de moi. »).

[85] *Ibid.*, p. 1106.

[86] *Ibid.*, p. 516.

[87] *Ibid.*, p. 938.

[88] *Ibid.*, p. 528 : « Si j'en reviens, me disait-elle, je voudrais qu'il ne me parlât pas de tout ce qu'il aura lu… Ou plutôt, qu'il ne le lise que lorsque je ne serai plus. » (c'est la Darcy qui parle).

[89] *Ibid.*, p. 470. Plus loin, elle note que cette scission la prive de tout intérêt sur elle-même : « Je suis si détachée de moi-même !… », s'écrie-t-elle (p. 885).

résoudre[90]. Le roman développe certes une narration, mais il est en même temps rebuté par celle-ci, qui enregistre le monde sans interférer avec lui.

N'allons pas penser que cette désunion interne du personnage est due au seul résultat d'une existence semée d'embûches : la contradiction est présente dès le début du roman, qui ne manque absolument pas d'unité de ce point de vue. C'est dès l'origine que l'épanouissement de l'héroïne est dénoncé comme un leurre et montré pour ce qu'il est réellement, à savoir une soumission absolue et une abdication de soi. Dès son mariage avec Montbrillant, Émilie éprouve cette dissociation intérieure qui lui fait passer pour des désirs propres ce qui n'est en réalité qu'obéissance à des pressions extérieures, et, pire encore, trahison de soi-même : au moment même de son mariage, Émilie écrit à son promis : « mon consentement n'est, je l'avoue, qu'un acte de soumission. »[91] La plénitude attendue cède le pas au doute. Ce qui pouvait passer pour une rébellion contre le veto familial est retourné en son contraire, et, placée devant l'impératif des noces, l'héroïne proclame sa réticence à les accomplir. Ce que confirme aussitôt après Madame de Beaufort, qui observe sa nièce et pénètre ses tourments :

> En vérité elle me fait pitié. Elle sera malheureuse, je le crains, mais à qui s'en prendra-t-on ? On ne peut pas dire qu'elle se soit entêtée follement. Elle avait renoncé à son cousin. Elle sentait tous les travers de ce jeune homme, et le peu de fondement qu'on peut faire sur son caractère[92].

Le premier acte d'Émilie est donc une déloyauté envers elle-même, envers ses conceptions morales, envers sa nature pondérée, envers tout son entendement en somme. C'est dès son commencement que le roman met en évidence les effets néfastes de cette dualité intérieure qui fractionne l'être en deux et le rend étranger à lui-même, poussé à accomplir ce qu'il ne sait pas être juste, ne pas désirer, et ne pas être conforme à ses convictions.

C'est pourquoi l'on ne peut classer Madame d'Épinay dans la catégorie des préromantiques, comme ses nombreuses références à la mélancolie pourraient y inciter. Car, loin de constituer une jouissance, la plainte sur la destinée, l'exposition de soi à la sanction du lecteur, la présence continue de la mort, témoignent d'une indifférence à soi-même, non de la présence de noirs sentiments où le moi trouve sa profondeur, fût-ce au prix de sa vie. La mélancolie dont parle l'auteure correspond à un désengagement par rapport à soi-même et à un abandon à des aléas qui laissent impassible ; on est à l'opposé de tout narcissisme : nulle

---

[90] Citons cet autre exemple : « Je dois penser, agir, sentir contre nature. Non, je ne le puis… » (*Ibid.*, p. 1103) ; l'héroïne, dans un seul et même élan, s'épuise dans des oxymores perpétuels.
[91] *Ibid.*, p. 176.
[92] *Ibid.*, p. 177.

complaisance du personnage mélancolique dans cet alanguissement. « Depuis trois mois, je suis dans une telle indifférence sur moi-même que j'ai absolument négligé mon journal, moins par la disette des faits que par une sorte d'apathie dont je ne puis me tirer. »[93], écrit Émilie comme lassée d'elle-même. Cette désinvolture vis-à-vis de soi est le corollaire d'une identité en loques et qui ne doit rien à l'héroïne elle-même, comme le confirme Émilie : « Ma fermeté est-elle de moi ? – Non ; je la dois au tendre ami dont je voudrais faire le bonheur ; mais le sort nous sépare sans cesse ! Il vaut donc mieux mourir dès à présent… »[94], confesse-t-elle, attribuant toute sa personnalité et toutes les qualités dont elle est pourvue à son amant et se déniant toute part dans la formation de celles-ci.

C'est en ce sens que *Histoire de Madame de Montbrillant* ne saurait se réduire à une défense de soi contre les accusations portées par Rousseau[95]. Louise d'Épinay emploie la dévalorisation de soi tout autant que le plaidoyer pour soi-même : « songez quelquefois à moi quand vous n'aurez rien de mieux à faire. »[96], lance Émilie à son ami, certes pour lui reprocher son goût pour les amusements et la frivolité qui l'éloigne de son épouse, mais aussi pour mettre en évidence le peu d'intérêt que doit susciter une femme sans relief, que l'on doit facilement oublier. Femme qui devient finalement l'emblème de la conscience négative qui traverse l'œuvre : Émilie est elle-même puissance délétère, pure négativité, elle qui répand la mort ou du moins la souffrance sur le monde qui l'entoure. « Je crois que je porte malheur à tout ce qui m'environne. »[97], s'exclame-t-elle, s'érigeant en entité mortifère. Et en effet, la mélancolie et le désespoir semblent gagner l'ensemble des protagonistes entourant Émilie : dans la dernière partie prolifèrent les descriptions personnages marqués par la souffrance, répandant des sanglots et concevant l'existence comme une charge. La mélancolie d'Émilie contamine son entourage, depuis René jusqu'à Volx en passant par Barsin, Garnier et Madame de Gondrecourt[98]. Les appels à la mort, ou la conscience de celle-ci, omniprésente tout au long de l'ouvrage, ne sont pas qu'un motif formel traditionnel du roman sentimentaliste, mais l'exhortation à détruire une entité négative et néantifère que représente l'héroïne elle-même : « Je me familiarise peu à peu avec l'idée de ma fin, et je l'envisage à

---

[93] *Ibid.*, p. 382-383.
[94] *Ibid.*, p. 1255.
[95] R. P. Weinreb (*Eagle in a Gauze Cage, op. cit.*) remarque d'ailleurs que la théorie de la conspiration ourdie par Madame d'Épinay, Grimm et Diderot contre Rousseau est surtout une construction de la critique anglaise (notamment Frederika Macdonald, rejointe par Henri Guillemin et Georges Roth) que le roman ne reflète que peu (René n'est d'ailleurs pas le seul personnage dénigré).
[96] *Ibid.*, p. 256.
[97] *Ibid.*
[98] *Ibid.*, p. 1154, 1192, 1462-1463 pour quelques exemples.

présent avec assez de sang-froid pour l'attendre peut-être même avec impatience. »[99], affirme-t-elle[100]. Émilie crie haro sur sa propre personne.

Le roman s'apparente alors à la lente prise de conscience de la pénibilité de l'acte d'écrire, corollaire de la découverte de sa superfluité. Émilie peine sans cesse davantage à prendre la plume, et ses lettres contiennent de plus en plus souvent un *lamento* qui assimile la rédaction de missives à un pensum : « J'ai bien des détails à vous faire ; mais depuis huit jours je suis si malade, si faible, que je n'ai eu la force ni d'écrire ni de penser. »[101], lance-t-elle à son tuteur pour expliquer son manque d'assiduité dans la correspondance. Des remarques de ce type foisonnent au fur et à mesure que l'œuvre se développe : l'écriture est soit ressassement de la douleur, soit fatigue inutile (« Je n'ai guère la force d'écrire aujourd'hui. »[102], avoue Émilie), soit vanité aisément négligeable (« j'ai mille choses à vous dire ; je n'ai le temps d'en écrire aucune. »[103], poursuit la même qui préfère l'immédiateté de la conversation orale à la pénibilité d'une écriture réclamant temps, disponibilité et concentration pour un résultat médiocre voire insignifiant). Loin d'être un remède contre les maux comme elle était envisagée au départ, l'écriture est désormais la porte ouverte à la vulnérabilité par rapport à ceux-ci ; elle n'est ni un rempart ni une protection, mais le reflet de l'état dégénératif du moi. Ce que Madame d'Épinay met en évidence, c'est qu'il ne sert à rien d'écrire, à partir du moment où prendre la plume relance l'acuité d'un mal dévorant sans y apporter un antidote. Le roman ne plaide pas pour lui-même, il n'est pas la proclamation d'une quelconque nécessité de l'écriture ; il met en relief ses failles, et plus encore la violence sur soi-même à laquelle il oblige, violence gratuite puisqu'elle n'aboutit qu'à la découverte de son inanité.

---

[99] *Ibid.*, p. 274.
[100] L'assomption de la proximité de la mort se fait plus prégnante au fil du récit, même si elle est présente dès le début (*Ibid.*, p. 339 : « C'est aujourd'hui le jour de ma naissance. Ne sera-ce jamais celui de ma mort ? ») : « Il vaut donc mieux mourir dès à présent… (…) J'ai fait mon testament ; mes affaires sont en ordre ; je puis mourir tranquille. », écrit Émilie (p. 1255). Émilie va même jusqu'à se juger plus morte qu'une personne à l'agonie : alors que Madame de Ménil est sur son lit de mort, Émilie se juge encore plus proche du tombeau que son amie (*Ibid.*, p. 904 : « Je sortis de sa chambre dans un état impossible à rendre, mille fois plus morte qu'elle. »).
[101] *Ibid.*, p. 942.
[102] *Ibid.*, p. 830.
[103] *Ibid.*, p. 935.

2. L'univers des déceptions

Les deux œuvres sont engoncées dans ce ressassement d'une incompatibilité entre écriture et réalisation de soi. Le roman devient le lieu de la prise de conscience d'un vice interne auquel il est vain de vouloir se soustraire.

C'est en cela, et en cela seulement, que les romans des deux écrivaines sont finalement eux aussi semés d'embûches et d'obstacles : non pas au sens où une accumulation de péripéties leur conférerait un aspect événementiel dont ils sont réellement dépourvus, mais en ce qu'ils passent en revue les multiples entraves à l'épanouissement de l'existence féminine, et, simultanément, de l'écriture féminine. Mais l'issue est connue d'emblée : ces entraves ne sont pas décrites pour être résolues ni dépassées, elles sont pérennes.

Le thème de l'argent n'est pas, comme dans le roman de l'immobilité, le prétexte à un couronnement final du parcours et de la personne de l'héroïne : il est une manière de brider perpétuellement le rayonnement du sens. L'importance du mercantilisme apparaît toujours en contrepoint à l'évocation de l'amour, comme si celui-ci n'était pas pensable sans cette inévitable contrepartie[104]. L'amour ne peut s'exprimer en dehors de la référence à l'argent, que ce soit à travers les longs mémoires objectivistes d'Émilie – ce n'est qu'à partir du moment où elle épouse Montbrillant que l'argent se forge une place dans sa conscience, alors qu'elle y était auparavant étrangère – ou à travers la description d'une société gouvernée par la loi du profit comme chez Austen – *Pride and Prejudice* est sans doute le roman le plus représentatif de cette loi toute-puissante du marché conjugal : les seuls mariages dépeints témoignent de la défaite du sentiment, comme c'est le cas du ménage Bennet, ou de la focalisation sur le confort matériel, comme c'est le cas dans l'union de Charlotte et de Collins ; Mrs. Bennet oublie d'un coup son aversion pour Darcy et ne retient que sa richesse dès lors qu'il s'apprête à s'unir à Elizabeth ; Wickham n'accepte d'épouser Lydia qu'en échange d'une somme d'argent… À chaque fois, l'allusion au sentiment capitule face à la prise en compte du matérialisme. Elizabeth est d'ailleurs une héroïne dont la tendance permanente est d'interpréter le monde en termes financiers, réduisant les aspirations de la diégèse en les faisant converger vers un seul et même sujet – que l'on regarde sa conversation

---

[104] Comme le confirme David Cecil (*Poets and Story-Tellers*, Londres, Constable & Cie, 1949, p. 116), pour Jane Austen, « Il était mal de se marier pour l'argent, mais il était stupide de se marier sans celui-ci. » (« *It was wrong to marry for money, but it was silly to marry without it.* »).

avec Jane sur l'attitude de Darcy et des sœurs Bingley : Jane refuse toute considération pécuniaire tandis que l'héroïne rejette toute autre explication[105] ; on passe d'une vision romanesque à une vision cynique, d'un *novel of sensibility* qui privilégie la part maléfique de ses personnages négatifs à un roman qui n'en retient que la figure matérielle. C'est même à Mrs. Elton que revient le mot de la fin dans *Emma*, le personnage ridiculisant la mesquinerie du mariage, et même si Austen tourne en dérision cette opinion, elle en fait l'oméga de son roman, le regard sur lequel celui-ci se ferme[106]. Ce qui doit être le but de tout roman sentimental est par avance dépouillé de toute grandeur voire de toute substance. Il est très clair à la lecture de *Pride and Prejudice* que le mariage final des deux héros est un acte qui n'a de sens que pour eux, un acte individualiste, dont le retentissement sur le monde décrit par l'auteure est nul. De même, dans *Northanger Abbey*, le retournement final n'est dû qu'à la satisfaction financière que procure au Général Tilney l'union d'Eleanor : c'est l'argent qui ouvre à la réalisation de l'amour, non l'inverse comme cela se produit dans le roman de l'immuable. Dans l'entame de *Mansfield Park*, Austen montre tout aussi explicitement qu'elle ne se place pas du côté des sentiments élevés qui constituent l'ordinaire du *novel of sensibility* : elle pointe le pragmatisme cynique de personnes obligées de s'incliner devant les exigences financières de l'existence, à travers un vocabulaire du profit et de la perte ; le style métaphorique est détourné et dépouillé de tout lyrisme, de toute poésie, pour en faire ressortir la dissimulation, le fait qu'il cache son côté essentiellement matériel. Tout ce début de roman, au même titre que l'ensemble de *Pride and Prejudice*, montre d'ailleurs une suite de mariages opportunistes où l'amour n'entre pas en compte. Fanny, considérée au départ comme une « dépense » (« *expense* »), s'avère à la fin un bon investissement.

Tout cela montre clairement qu'en se mariant, les héroïnes acceptent de cesser leur recherche sur elles-mêmes et de rejoindre la période creuse de l'existence. À partir de ce moment, l'héroïne dénie toute pertinence à la notion de sujet et se retranche du monde. Elle jouit d'une individualité qui la contente sans être satisfaisante puisqu'elle se départit de sa puissance herméneutique. Les romans sont de longues découvertes de cette déception finale, non un acheminement vers une quintessence ultime. Le retour de l'argent est le signe d'un anathème posé sur l'ensemble du roman, la marque de cette impossibilité d'outrepasser les

---

[105] *PP*, p. 111-115 ; *R1*, p. 372-375.
[106] *E*, p. 495 : « *Very little white satin, very few lace veils ; a most pitiful business ! – Selina would stare when she heard of it.* » ; *R1*, p. 957-958 : « Si peu de satin blanc et si peu de dentelles, c'était vraiment pitoyable et Selina en serait abasourdie ! ».

limites traditionnelles du monde décrit[107]. Ce même monde fait l'objet d'un lancinant dégoût, d'un écœurement latent, car il ne permet pas au sujet d'aller au bout de lui-même, le déchoit avant le terme de sa quête. Il est bien sûr possible voire nécessaire de relier ce constat sinistre à une considération sociale : les femmes apparaissent bien comme irrémédiablement piégées par la prééminence de l'amour, qui les condamne tôt ou tard au repli, les cimente dans un état qui les représente tout entières et ne laisse aucune place à l'évolution. Avec le mariage, le parcours de la femme est terminé et l'épouse accepte de ne vivre plus que du regard d'autrui[108]. L'amour est une fausse quête de soi : il ne conduit pas à l'assouvissement mais à l'asservissement.

Cette régression vers la déception est visible aussi bien au niveau de la macrostructure qu'à celui de la microstructure : chez Louise d'Épinay, ce sont les lettres elles-mêmes, prises séparément, qui sont marquées par une esthétique décroissante, par ce que Regina Bochenek-Franczakowa nomme une ligne descendante, par opposition à la « ligne ascendante » où l'émotion croît au cours de l'écriture ; dans la texture descendante, le trouble initial s'apaise[109]. C'est le cas chez Madame d'Épinay, non pas au sens d'un apaisement mais d'une résignation progressive qui bride le sentiment et lui retire son caractère percutant et sa pertinence. Commençant une lettre emplie d'un sentiment de révolte (« Mon âme est révoltée, ma situation est trop affreuse pour que je puisse m'y plier davantage. », écrit Émilie qui parle de ses « transes » et de ses « agitations perpétuelles »[110]), Émilie termine son écrit en exprimant sa lassitude et son désir de ne plus éprouver des émotions qui la détruisent : « Il est certain que je préférerais habiter tous les couvens du monde plutôt que d'être ainsi tourmentée. Ma fille est sans danger et rien ne semble plus s'opposer au repos dont j'ai tant de besoin. »[111], écrit-elle, exprimant sans ambages son désir de se couper d'un monde trop propice à des effervescences qui se révèlent vaines et fatiguent l'esprit ; le couvent est ce lieu emblématique où les émotions s'effacent et où les émois individuels se dissolvent. De

---

[107] On peut interpréter de la même manière le séjour final de Fanny à Portsmouth dans *MP* : la maison familiale est la conscience négative de Fanny, le retour de la pauvreté qu'elle avait refoulée dans la demeure de Sir Thomas, le signe de la nécessité vitale de la fortune. La visite de Henry Crawford accentue l'indigence dont Fanny se rend compte : représentant de l'opulence, Henry apparaît comme une matérialisation du désir de Fanny (celle-ci ne peut que s'avouer contente de sa venue) et suscite un paroxysme de honte chez l'héroïne.

[108] C'est ce que remarque P. Fauchery (*op. cit.*, p. 564) : « En un sens l'amour ajoute à la sujétion féminine. Tant que le sexe adverse demeurait hostile, même si elle en admettait la tyrannie, la femme pouvait se flatter de conserver la direction de son univers intime ; dans l'amour, le joug s'incruste à l'intérieur de la personne, la conscience se fait complice de son propre asservissement. »

[109] R. Bochenek-Franczakowa, *op. cit.*, p. 46. Une troisième possibilité est la ligne « intermittente » : l'émotion s'exprime en quelques moments forts.

[110] *Montbrillant*, p. 534-535.

[111] *Ibid.*, p. 538.

nombreuses lettres sont construites sur ce modèle décroissant, où l'excitation initiale subit une progressive dilution.

Les romans considérés adoptent par conséquent une courbe particulière : loin de progresser vers une acmé, ils sont caractérisés par le retour d'un dévoiement. Celui-ci est visible également dans le traitement réservé à la sensualité. Tous les élans sensuels sont systématiquement bridés et renversés en leur contraire, aboutissant à une chute du désir dans le simple appétit ou dans la mesquinerie. Wickham revêt certes les atours du libertin entouré d'érotisme, mais son charme ne donne pas lieu à un nimbe de sensualité, il est immédiatement perverti et vu comme une incitation à la nymphomanie. L'introduction du personnage fait certes état de son apparence engageante, elle met surtout celle-ci aussitôt en relation avec l'attitude dévergondée de Lydia et Kitty se précipitant sur tout visage engageant d'officier[112]. La séduction se rétracte aussitôt en rapacité. Chez Madame d'Épinay, c'est l'expression de la passion qui, de délicate et pudique, se dégrade en fruste grossièreté, ainsi dans la réponse de Desbarres à Émilie qui lui contait, en s'interrogeant sur les nuances de chacun des propos équivoques échangés, la déclaration d'amour que venait de lui faire M. de Grangé : Desbarres ne s'embarrasse pas d'afféteries et engage violemment sa correspondante à s'abandonner sans réticence à la proposition qui lui est faite.

> Qui diable ! vous avez bien à faire de passer votre temps à m'écrire douze pages ; un mot suffisait. Cet homme veut coucher avec vous. Vous êtes folle et vous le refusez. Ne voyez-vous pas que c'est la condition qu'il met au service que vous exigez de lui ? Il ne fera rien sans cela, cela est clair. Il est jaloux de Formeuse ; cela m'est tout aussi démontré. Au premier mot, consentez ![113]

Desbarres reformule la lettre aux multiples circonvolutions d'Émilie. On ne saurait passer plus clairement de la description d'une passion à son assimilation à un marchandage qui lorgne vers la prostitution. L'épistolier montre à l'héroïne la vanité d'une croyance abusive dans les sentiments et la nécessité de considérer le monde sous l'unique angle de l'intérêt.

Loin d'être des opérateurs de *catharsis* comme se veulent les romans de l'immuable, les œuvres de nos écrivaines s'apparentent à des retombées inévitables dans la fange, du moins dans le grossier et le fruste, à tel point qu'elles donnent souvent l'impression d'être dégoûtées, ou au moins fatiguées d'elles-mêmes[114]. On a vu[115] que toutes les œuvres

---

[112] Voir *PP*, p. 67-68 ; *R1*, p. 342.
[113] *Montbrillant*, p. 635.
[114] Hedda Gabler pourrait être une continuatrice des héroïnes considérées : elle aussi ne cesse de s'apercevoir que tout ce qu'elle entreprend retombe dans le ridicule et le prosaïsme. Mais ce personnage, lui, décide de mourir sous le poids de cette lucidité.
[115] Partie III, Chapitre I.

austeniennes étaient marquées par la question d'une figuration en germe quoique inaboutie : ces émergences contrariées équivalent toutes à la tentation d'ouvertures à chaque fois avortées, brimées, et finalement amoindries, réduites et abandonnées, comme si l'auteur ne suggérait des perspectives élargies que pour en montrer l'impossibilité ; *Northanger Abbey* et la tentation de l'expansion gothique, *Mansfield Park* et ce que l'on peut nommer la double tentation Crawford (l'amour entre l'héroïne et Henry, le double ambigu qu'incarne Mary), les tentations Wickham, Churchill et Elliot dans *Pride and Prejudice*, *Emma* et *Persuasion*, l'aspiration contradictoire distillée par Marianne dans *Sense and Sensibility*, toutes ces éventualités dessinent des voies concurrentes au cheminement logique des différentes narrations, mais sont expulsées à peine ont-elles été évoquées. Le roman ne fait que marteler son incapacité à quitter les sentiers qu'on le condamne à emprunter. Mais le fait d'inscrire dans l'œuvre l'indice d'orientations contradictoires possibles quoique non exploitées met au cœur de la narration le sentiment poignant de la déception. À quoi sert-il d'écrire si l'écriture ne résout rien, si elle n'est que contemplation de l'échec ?

Une réponse est donnée par Mary Wollstonecraft : la mise en scène de l'échec est un mode de protestation et donne lieu à une écriture de la révolte. Or, Madame d'Épinay et Austen ne s'orientent absolument pas dans cette voie-là : leur dégoût se retourne sur lui-même, il n'évolue pas en rébellion. Les deux auteures ne semblent pas partager l'opinion qu'au principe de leur déception gît un inacceptable. Inacceptable, inadmissible, révoltant : aucun de ces adjectifs n'est prononcé par l'une ou l'autre femme de lettres s'agissant de la construction romanesque. Les deux écrivaines enregistrent un inachèvement ; le considèrent-elles comme intolérable ? En acceptent-elles le caractère inévitable ? Répondre de manière tranchée à cette question serait nécessairement trahir nos auteures. Aucune d'elles ne manifeste de révolte exacerbée contre ce mouvement de repli désabusé ; aucune d'elles ne prône la résignation face à ce travail du négatif.

Ces romans de la déception ont pour réalité dernière la mort, c'est-à-dire la négation absolue de toute entreprise et la victoire de l'involution sur la progression. Mais il s'agit d'une mort tellement quotidienne, tellement apprivoisée, qu'elle n'en est absolument plus tragique. Austen multiplie les exemples de mort attendues, désirées parfois : la mort de Mr. Bennet dans *Pride and Prejudice* est sans cesse envisagée car elle se découpe sur l'horizon de l'entail dont bénéficie Collins ; Mr. Bennet prétend d'ailleurs comiquement rassurer sa femme inquiète pour son avenir en lui suggérant l'hypothèse qu'elle peut fort bien mourir avant lui :

> – Oui, Mr. Bennet, il est trop dur de penser que Charlotte Lucas sera un jour maîtresse de cette maison et qu'il me faudra m'en aller pour lui céder la place.

– Chère amie, écartez ces pensées funèbres. Flattons-nous plutôt de l'espoir que je vous survivrai[116].

Intrication de l'argent et de la mort, réduction du terme de l'existence à une pirouette humoristique. De même, Mary Crawford espère la mort rapide de Mr. Bertram pour faire accéder Edmund au statut d'aîné ; Sir Thomas dans le même roman n'est pour ses filles qu'un poids dont il leur plairait de se débarrasser. Les mêmes espoirs de mort se répètent dans *Emma*, qui consiste dans la longue attente de la mort de Mrs. Churchill, ou dans *Sense and Sensibility*, où Willoughby compte sur la mort prématurée de sa femme pour pouvoir épouser Marianne – qui elle même se marie avec un homme qu'elle juge souffreteux et dont elle perçoit la fin prochaine (« Quand je viendrais, par une chance inespérée, à être libre de nouveau… »[117], va jusqu'à dire Willoughby, choquant à peine Elinor). Anticipations de morts, les romans austeniens dépouillent le passage de vie à trépas de toute valeur dramatique – malgré les désirs de Catherine Morland qui aimerait tant découvrir un mystère dans la fatale, mais finalement si banale, maladie de Mrs. Tilney. Paysage familier des œuvres, la mort est un terme inévitable, non en ce qu'il affirme un quelconque caractère tragique ou désespéré de la condition humaine, mais en ce que celle-ci ne recèle aucun mystère, ne débouche sur aucun accomplissement susceptible de transcender cette issue naturelle. La mort est tellement quotidienne, et tellement en rapport avec une conception du monde qui ne voit aucune aspérité ni aucun apogée dans l'écoulement du temps, qu'elle se dépouille de toute connotation dramatique.

Histoire de Madame de Montbrillant accorde certes une place stratégique à la mort de l'héroïne, quasiment érigée en sainte dans la plus pure tradition richardsonienne. Il n'en reste pas moins que cette scène finale est avant tout, on l'a vu, une moquerie dramatique, qui imite le style sentimentaliste pour montrer l'indéfectible résurgence de celui-ci dans un monde qui avait cru le bannir et dont il ne représente qu'un passé archaïque. En outre, il s'agit bien d'une exception dans ce roman, les morts n'étant généralement que rapidement décrites, certes déplorées, mais aussitôt recouvertes sous des préoccupations financières qui ne laissent pas place à de longues déplorations. Certains de ces décès sont même traités avec indifférence : il n'est pas anodin que Madame d'Épinay ait tenu à décrire, au cœur d'une scène censée être

---

[116] *R1*, p. 382 ; *PP*, p. 125 : « *'Indeed, Mr Bennet,' said she, 'it is very hard to think that Charlotte Lucas should ever be mistress of this house, that* I *should be forced to make way for* her, *and live to see her take my place in it !' 'My dear, do not give way to such gloomy thoughts. Let us hope for better things. Let us flatter ourselves that* I *may be the survivor.'* »

[117] *R1*, p. 255 ; *SS*, p. 320 : « *Were I even by any blessed chance at liberty again* – ».

dramatique, la réaction de Montbrillant face à sa femme mourante, exemple du jeu d'un mauvais acteur incapable de ressentir la moindre peine :

> Il resta environ un quart d'heure, pendant lequel il regarda trois ou quatre fois sa montre (…). Il faisait cependant l'impossible pour verser des larmes, mais ses efforts furent vains. (…)
>
> À la fin, indigné de sa contenance, je lui dis : « M. de Montbrillant, vous souffrez trop ! Croyez-moi, retirez-vous ; nous vous ferons avertir de tout ce qui arrivera. » Il me prit au mot et se retira[118].

Louise d'Épinay n'hésite même pas à faire intervenir une note comique au sein de cette scène poignante. Enfin, la mort inaugurale du père est l'occasion, non pas d'un torrent de larmes, mais d'une réjouissance non dissimulée :

> Je viens de perdre mon père, ma chère cousine ; je vous en fais part, parce qu'on dit que c'est un grand malheur à cause que je n'ai que dix ans. Je voudrais bien, comme vous vous intéressez à moi, que vous me disiez ce que vous en pensez. Quel autre malheur cela peut-il me causer, sinon le chagrin de ne plus le revoir ? D'ailleurs ma vie sera bien plus agréable. On me refusait tout ce que j'avais envie d'avoir, parce que mon père n'était pas riche[119].

La dédramatisation de la mort est le corollaire du manque de valeur de la vie ; celle-ci ne recèle aucune profondeur inexplorée. Le roman est le reflet de cette conscience languissante.

N'allons pas penser cependant que ce pessimisme et cette déception envahissante signifient que les œuvres considérées sont bornées dans leurs aspirations : le pessimisme est l'inverse de la limitation, il élargit la perception du monde au lieu de la restreindre. L'optimiste est celui qui accepte la réalité telle qu'elle se présente et dont la pensée ne s'aventure pas au-delà, tant le cours des événements est jugé acceptable et suffisant : c'est la position de Jane Bennet, qui n'influe aucunement sur les événements qu'elle subit tant sa foi en la bonté humaine et en l'ordre du monde est solide ; aussi voit-elle s'éloigner l'homme qu'elle aime sans imaginer une issue différente : le monde est tel qu'il est, inutile d'en imaginer un autre. La position des écrivaines et de la plupart de leurs héroïnes est tout autre : leur pessimisme les conduit à critiquer la marche des événements et à protester en envisageant systématiquement la possibilité de solutions plus satisfaisantes, tout en déplorant que celles-ci ne se produisent pas. Certaines qu'il existe des alternatives à une réalité décevante, elles

---

[118] *Montbrillant*, p. 1476-1477.

[119] *Ibid.*, p. 10. Peu après, un fragment de confession d'Émilie accentue le plaisir peu avouable que celle-ci trouve dans son changement de situation : « J'ai cessé de pleurer la mort de mon père en pensant que j'aurais une robe et des souliers noirs. », écrit-elle (*Ibid.*, p. 12).

restent cependant persuadées que ces voies de substitution n'adviendront jamais ; pour autant, elles se refusent à les ignorer, et c'est bien la conscience de cette éventualité niée qui fonde leur pessimisme. Mais cette même conscience est en même temps un mode d'extension des possibles, fût-il restreint à la seule pensée et dût-il ne jamais se réaliser. Le pessimisme est l'inverse de la limitation, il est expansion, quand bien même celle-ci ne s'incarnerait pas dans le réel. Là où Jane Bennet ne voit qu'une ligne de développement du monde, Elizabeth explore les chemins de traverse, précisément à cause de son peu de foi en la nature humaine : elle critique Darcy au nom de ce qu'il pourrait être, alors que Jane l'accepte tel qu'il est[120]. De même, Émilie regrette tout ce qui n'est pas et qui pourrait tant lui apporter (l'amour perdu de son mari puis de Formeuse, la capacité de prendre en mains son existence et de lui donner un sens par l'écriture…), tout comme Madame d'Épinay déplore l'incapacité de l'écriture à donner un sens et une cohérence à l'existence, puisqu'elle échoue à faire le portrait d'une héroïne qui lui échappe sans cesse et qui échappe à une écriture imparfaite et insuffisante ; l'écriture de *Histoire de Madame de Montbrillant* est une entreprise fondamentalement pessimiste, puisqu'elle ne réalise pas ses intentions, tout en ayant conscience du caractère essentiel de celles-ci : la dichotomie entre visée et réalisation élargit le champ des possibles, elle fonde aussi le pessimisme de l'auteure et de son récit.

Le pessimisme des deux auteures n'est donc pas une manière de restreindre le roman, comme on pourrait le croire, mais bien une manière d'élargir la matière romanesque, tout en faisant de cet élargissement le principe de la déception qui imprègne toutes les œuvres.

3. Les romancières du scepticisme

a. Négation de soi et circularité

Il n'est peut-être pas possible de répondre à la question de savoir si les deux écrivaines trouvent la situation qu'elles décrivent inacceptable. Mais peut-être toute réponse n'est-elle introuvable que parce qu'elles ne désirent pas en proposer une. Ces romans qui piétinent et qui nient toute évolution sont des romans qui ne cherchent en aucun cas à parvenir à une résolution. Certes, il ne s'agit pas d'œuvres figées qui ressasseraient inlassablement les mêmes idées, mais bien d'œuvres fuyantes : l'avancée, la progression, trouvent toujours leur

[120] Toutes les héroïnes austeniennes sont pessimistes : elles contemplent sans cesse ce dont elles ne disposent pas, imaginent perpétuellement une voie différente qu'elles ne parviennent pas à atteindre, sinon, très rapidement et presque frauduleusement, dans le dernier chapitre des romans.

contrepartie, le recul et la contradiction. Quel tableau les héroïnes austeniennes offrent-elles, sinon celui d'un accomplissement personnel qui n'est rendu possible que par le bâillonnement de soi ? Les héroïnes ne se réalisent qu'en se niant – ce que certains critiques ont traduit par la notion d'auto-limitation : le bonheur ne se trouve que si l'on se restreint soi-même, que si l'on comprend que l'être doit être bridé s'il veut comprendre son rôle dans le monde. Cette vision est trop frileuse ; héritée de références aux traités moraux du XVIIIe siècle, elle ne fait pas place à la spécificité d'Austen, qui est de donner le dernier mot à la rebuffade plutôt qu'à l'accomplissement. L'humiliation de Catherine constitue bien le terme de son introspection ; la jeune femme ne découvre pas sa propre richesse intérieure, elle en saisit au contraire l'inexistence. Au terme de *Northanger Abbey*, l'héroïne est certes en instance de mariage, mais son esprit est un champ de ruines, un terrain ravagé, dont rien ne laisse supposer qu'il est appelé à être reconstruit, amélioré ou régénéré. Le roman est d'ailleurs bâti sur une construction circulaire, le dernier chapitre replaçant l'héroïne dans son environnement de départ et reprenant la comparaison initiale entre Catherine et le stéréotype héroïque du *novel of sensibility*. Rien n'a changé d'un bout à l'autre du récit : Catherine évolue toujours dans le cadre tracé au départ, n'existe qu'en fonction de sa proximité et de son éloignement avec un type féminin issu de la fiction, et n'a changé qu'au prix de la dévastation de son paysage intérieur. C'est par une destruction d'elle-même, qui n'est suivie d'aucune restauration, que Catherine parvient au terme de son chemin.

Nombre des romans considérés suivent une structure circulaire : *Mansfield Park* se clôt sur la reconduction du schéma initial : au début comme à la fin, il s'agit de l'arrivée de Fanny à Mansfield Park depuis Portsmouth et de son insertion complexe dans un tissu familial. *Mansfield Park* est évidemment l'œuvre archétypale du couple inséparable progression-rebuffade : Fanny n'évolue intérieurement qu'au prix d'une perpétuelle interdiction de s'exprimer – interdiction qui provient aussi bien de l'entourage que de l'héroïne elle-même, modèle de refoulement. Mais la rebuffade n'est pas présente qu'à ce titre : certes, Fanny comprend mieux et plus rapidement que les autres ; il n'en reste pas moins que cette omniscience est souvent prise en défaut, notamment en ce qui concerne Mary (Fanny classe Mary parmi les gens dépourvus de vertu, mais cette taxinomie est discrètement battue en brèche par le narrateur tout au long du roman, sans que l'héroïne se décide à l'admettre). La progression débouche donc sur une régression : Fanny abdique son omniscience et son culte de la vertu pour s'aveugler sur la vérité et sur elle-même (jamais elle n'avoue être de parti pris dans la formation de ses jugements). Il y a ici recul de l'introspection, refus d'explorer tous les méandres de la complexité humaine. Même la

prétendue perfection connaît son revers, et *Mansfield Park* prend bien plus souvent l'aspect d'un reflux que d'une réalisation : l'héroïne déchoit périodiquement de sa position privilégiée. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, *Mansfield Park* ne consiste pas dans le triomphe attendu d'une vertu en germe, mais dans la disposition d'un voile sur les défectuosités d'un esprit apparemment idéal, sur ces imperfections où se niche la vérité de l'être et que le roman décide d'ignorer ; la perfection de Fanny n'est en définitive obtenue qu'au prix de l'expulsion de Mary[121]. Loin d'être une victoire de Fanny, *Mansfield Park* traite aussi bien des défaites du personnage et de l'inutilité de la quête de soi dans un monde dominé par le vice ; Austen dit explicitement qu'Edmund ne se met à considérer Fanny que lorsqu'il doit renoncer à Mary[122]. L'œuvre ne s'achève pas sur la limpidité d'une compréhension pleine et entière de soi, elle constate au contraire l'impossibilité d'une connaissance totale de soi et du monde – Fanny est décidée à se méprendre sur Mary – et finalement la nécessité existentielle de cette méconnaissance. Ce n'est que parce qu'ils décident de s'aveugler sur les autres et sur eux-mêmes qu'Edmund et Fanny forment *in fine* un couple destiné au bonheur.

La structure annulaire est également repérable dans le roman de Madame d'Épinay. Celui-ci s'ouvre et se clôt sur une mort, mais surtout il s'ouvre et se clôt sur la solitude d'une héroïne arrachée à ses amis (Mademoiselle de Beaufort au début, Volx à la fin) et qui constate son impossibilité à survivre sans le soutien d'autrui, bref son incapacité à peupler le vide qui l'habite dès lors qu'elle se trouve face à elle-même. L'introspection, si celle-ci a lieu, est confrontée à son inutilité. À quoi bon s'étudier si l'analyse demeure renfermée dans l'intimité du moi ? À quoi bon s'étudier si l'on se sent exclu du monde ? À la jeune Émilie naïve qui ne sait pas ce qu'elle doit penser, répond l'Émilie mourante, consciente d'elle-même, de ses convictions comme de ses contradictions, mais qui est placée face à l'inefficacité de la quête qu'elle a menée. Cette prise de conscience finale entraîne nécessairement la mort, une mort qui n'est pas due à un paroxysme quelconque, mais qui correspond à l'acquisition d'une lucidité quant à la vanité de l'étude de soi. Émilie naît comme personnage romanesque à partir du moment où elle fait connaissance avec la solitude et est conduite à s'interroger sur elle-

---

[121] Si l'on considère le roman sous l'angle de son héroïne de substitution, Mary, on voit là encore la présence de l'inachèvement et du remplacement de la réalisation par la déception : Mary est sur la voie de la compréhension mais trébuche sans cesse avant l'avènement de celle-ci ; la félicité intérieure est finalement barrée et se retourne en son contraire.

[122] *R2*, p. 619 : « Je supplie seulement tout le monde de croire qu'au moment où il était naturel que cela se produisît, et pas une semaine plus tôt, Edmond cessa bel et bien d'aimer mademoiselle Crawford, et devint tout aussi désireux d'épouser Fanny que Fanny elle-même pouvait le souhaiter. » ; *MP*, p. 484 : « *I only entreat every body to believe that exactly at the time when it was quite natural that it should be so, and not a week earlier, Edmund did cease to care about Miss Crawford, and became as anxious to marry Fanny, as Fanny herself could desire.* »

même ; elle quitte ce statut de personnage une fois convaincue de l'inutilité d'un tel questionnement. Le dynamisme inaugural agonise en une involution qui met un terme à la narration. Les termes abondent lors du dénouement qui mettent l'accent sur la subite vacuité d'un esprit qui ne trouve plus en lui-même un intérêt suffisant pour la poursuite d'une existence creuse : « stupidité »[123], regard « pesant et éteint », « vide affreux »[124], attitude « détachée de tout »[125], « anéantissement »[126], tout un champ lexical rend évident le déchirement d'un trompe-l'œil, celui qui avait empêché Émilie de s'apercevoir auparavant de l'absolu néant de son existence. « Je suis guérie de cette maladie de vivre qui m'a si longtemps tourmentée. »[127], dit-elle, comme si, désormais consciente du vide qui constitue sa personne, elle pouvait quitter le monde sans regret au vu du peu d'intérêt qu'elle pourrait lui accorder, et que celui-ci lui accorde ; ce qu'elle confirme peu après avec cette phrase lapidaire, « je suis morte intérieurement »[128]. Il n'est plus besoin de conserver l'enveloppe lorsqu'elle a été ouverte, d'autant plus lorsqu'elle ne contenait rien.

b. L'agaçante allusion : manifestation du doute

Qui Madame d'Épinay et Austen rendent-elles responsable de cette découverte systématique ? Leur discours n'est pas social, on l'a déjà dit, et il ne faut pas voir dans cet univers de déceptions une dénonciation cachée de la subordination féminine – du moins pas principalement. Le questionnement surgit précisément de l'absence de prise de parti. En réalité, le manque de conclusion ressortit à une attitude commune aux deux auteures, que l'on pourrait sans doute identifier au scepticisme.

Scepticisme non pas quant à la responsabilité indéterminable, mais quant à la position à tenir face à cette situation fondamentalement insatisfaisante. Le seul recours contre cette déception permanente semble être celui du doute, nuancé de distance vis-à-vis des aléas et des incertitudes qui ne cessent d'éclater devant soi. L'involution déceptive ne peut aboutir qu'au doute, qui est la seule manière de préserver l'ambiguïté d'une réalité qui se dérobe et de permettre à un esprit, sinon condamné à la plainte stérile ou à la vaine dénonciation, de survivre. Manière enfin de préserver un espace surplombant, où le moi prend de la distance et juge le monde qui l'entoure, même si c'est pour décider de n'édicter aucun avis déterminant.

---

[123] *Montbrillant*, p. 1470.
[124] *Ibid.*, p. 1471.
[125] *Ibid.*, p. 1472.
[126] *Ibid.*, p. 1473.
[127] *Ibid.*, p. 1472.
[128] *Ibid.*, p. 1475.

Les affirmations atténuées, si courantes chez Austen, ne sont pas les manifestations d'une écriture qui recule devant la prise de parti faute de s'estimer digne d'émettre une opinion, mais la mise en évidence d'une écriture qui se refuse délibérément à l'affirmation. On est finalement très proche de cette parole du contournement dont Austen et Madame d'Épinay parent leurs héroïnes : il ne s'agit pas d'affirmer, mais de pointer l'impossibilité d'affirmer et de fonder son discours sur cette aporie.

Le scepticisme n'est pas simplement doute, il est mise en scène du doute. Austen et Madame d'Épinay ne renoncent pas simplement à trancher, elles font de ce renoncement le fondement de leur prise de parole et le mettent constamment en avant. Leurs héroïnes sont des modèles d'esprit critique, qui, sans proposer d'alternative, mettent en doute la réalité communément admise : c'est Catherine refusant le simplisme de la mort de Mrs. Tilney, c'est Emma refusant toutes les interprétations des intrigues amoureuses qui naissent à Highbury (elle ne croit pas à la possibilité d'un mariage entre Knightley et Harriet, à l'existence d'une union cachée entre Jane et Frank). Plus largement, cette tendance à rejeter l'aspect évident qui se présente à elles conduit les différentes héroïnes à ajouter un niveau de sens au réel : Fanny est la seule à ne pas voir en Sotherton un simple jardin, elle est la seule à poser un œil dubitatif sur la prétendue innocence des jeux qui s'y déroulent ; il ne s'agit pas pour elle de condamner, mais d'apporter un démenti à la *doxa*, de lui adjoindre un autre angle d'approche qui en bouscule l'aspect évident. Le discours qui accouche de ce démenti n'est pas assertif, il est allusif, suggestif, la locutrice s'abstenant de toute opinion personnelle ; elle a pour dessein d'amener son vis-à-vis à reconsidérer sa conviction. La focale est élargie. À Maria qui s'apprête à rejoindre Henry de l'autre côté du saut-de-loup, Fanny suggère le danger qu'elle encourt, non pas en lui imposant une leçon de morale, mais en lui dépeignant le danger physique qu'elle encourt :

> « Vous vous blesserez, mademoiselle Bertram », s'écria-t-elle, « vous allez à coup sûr vous blesser contre ces pointes de fer – vous allez déchirer votre robe – vous risquez de glisser et de tomber dans le saut-de-loup. Vous feriez mieux de ne pas y aller. »[129]

Peu après, elle prodigue le même genre de conseil à Julia, en lui recommandant d'attendre Mr. Rushworth porteur de la clef. À chaque fois, Fanny refuse de livrer une interprétation de l'action qui se déroule sous ses yeux, elle ne précise pas l'étendue de ses craintes et ne définit pas le danger encouru. Elle se contente d'ouvrir le champ herméneutique en engageant ceux

---

[129] *R2*, p. 294 ; *MP*, p. 102 : « *'You will hurt yourself, Miss Bertram,' she cried, 'you will certainly hurt yourself against those spikes – you will tear your gown – you will be in danger of slipping into the ha-ha. You had better not go.'* »

qui l'entourent à suspendre les gestes qu'ils ont entrepris, en étant attentifs à la complexité de la situation qu'ils ont fait naître. Le même procédé est reproduit plusieurs fois au cours du roman, notamment lorsque Fanny, au lieu de donner son avis à Edmund qui lui demande si des objections pourraient être soulevées quant à sa participation à la pièce, répond « Non, pas immédiatement, (…) mais… »[130], là encore manière d'éluder la mention d'une quelconque opinion. Fanny, sans prodiguer un conseil précis, suggère à son interlocuteur de suspendre sa décision en faisant allusion, par l'intermédiaire du seul « mais », au revers possible de celle-ci.

La complexité du monde n'interdit-elle pas toute perception convaincante de celui-ci ? Voilà la question soulevée par toutes ces héroïnes, y compris par Émilie, pour laquelle le scepticisme n'est pas une attitude originelle, mais est nécessitée par l'impossibilité de trancher entre deux thèses contradictoires, aporie dont l'expérience est sans cesse renouvelée ; croyant au début du roman à l'existence d'un sens discernable par l'analyse, l'héroïne est rapidement confrontée à des idées antagonistes entre lesquelles le choix est irréalisable. La confrontation entre le style et les intentions réelles de l'épistolier est le principal point d'achoppement rencontré par Émilie ; mais l'héroïne a tout autant de mal à comprendre ce qu'elle-même éprouve[131]. L'héroïne se retranche progressivement dans le doute et décide de mettre de côté toute réflexion pour se limiter à la sécurité du compte rendu. Ses interventions dans le cours de l'action prennent dès lors souvent la forme, comme on l'observait chez Fanny, d'objections dans lesquelles l'avis de la locutrice n'est pas donné, mais où cette dernière cherche à étendre la réflexion en l'ouvrant à des perspectives adjacentes ou adverses[132].

c. Le roman comme parole importune

Suspension du jugement, recours à une parole allusive qui élargit le champ de réflexion sans proposer de solution : l'héroïne, de ce fait, ne souffre pas d'être exclue de l'action. Loin de là, l'une des seules affirmations qu'elle ose produire concerne son retrait de la scène : Emma affirme ne pas vouloir se mêler aux intrigues qu'elle se contente d'imaginer, Elinor contemple sans intervenir les manœuvres de Lucy, Fanny ne désire que se faire oublier – ainsi dans l'épisode du théâtre, où elle est la seule à ne pas devenir actrice –, Anne n'existe

---

[130] *R2*, p. 341 ; *MP*, p. 157 : « *'No,'* (…), *'not immediately – but – '*.

[131] Cf. *Montbrillant*, p. 689, où les deux sont liés : Émilie ne sait que penser d'une lettre de Formeuse, puis, s'étudiant elle-même, ne sait ce qu'elle ressent. Madame d'Épinay fait là la preuve qu'elle sait utiliser toutes les caractéristiques du roman épistolaire.

[132] Cf. notamment le dîner chez Madame Médéric (*Ibid.*, p. 574-582), où Émilie n'intervient qu'à deux reprises dans la conversation, non pour émettre une idée, mais pour critiquer celles qui sont exprimées en en relevant l'insuffisance.

qu'en arrière-plan de l'intrigue, Émilie n'a pour aspiration que de quitter la scène parisienne pour se cloîtrer à la campagne, loin du lieu de l'action. Ce faisant, Austen et Madame d'Épinay semblent trouver un palliatif à la passivité forcée des femmes, tellement mise en cause par Riccoboni ou Wollstonecraft.

Cependant, le scepticisme ne s'arrête pas à la seule héroïne : l'écriture des deux auteures est concernée par ce mode de penser. La confusion entre scepticisme et relativisme doit être évitée : Austen comme Madame d'Épinay ne disent pas que la réalité a tous les sens possibles selon le point de vue d'où l'on se place. Elles incitent à retourner le regard qui se fixe d'emblée sur la première évidence : ainsi, Austen montrant les sentiments des sœurs Bertram envers Crawford commence un paragraphe au style indirect libre, les deux jeunes femmes pensant : « *he was absolutely plain, black and plain* »[133]. La dernière phrase du paragraphe contient exactement l'inverse de cette assertion : « elle était tout à fait prête à ce qu'il tombât amoureux d'elle. »[134], dit cette fois le narrateur. Aux deux extrémités d'un paragraphe, Austen écrit deux vérités contraires, ce qui aboutit, non pas à les annuler mutuellement, mais à montrer qu'une réalité est toujours susceptible d'être retournée en son inverse, et que ce renversement doit conduire à un arrêt du jugement, celui-ci ne pouvant naître de la coexistence aberrante d'éléments antagonistes. Le même trait se répète lors de la déclaration de Crawford à Fanny : le narrateur, main dans la main avec son héroïne, note l'illogisme que constitue l'éclosion d'un amour véritable dans le cœur d'un libertin invétéré ; puis, retournant toute son analyse, il constate pourtant que tel est le cas[135]. Ces deux conclusions sont concomitantes, l'une n'anéantit pas l'autre, mais il est impossible de se fier à l'une plutôt qu'à l'autre. La tâche de l'écrivain est de faire percevoir cette double vision, de montrer les deux faces du réel. Austen est friande d'une construction syntaxique fondée sur le retournement intégral, la seconde partie de la phrase apportant un démenti cinglant à la première. Ainsi dans ce segment de *Mansfield Park* :

> he arrived himself, to be gay, agreeable, and gallant again as occasion served, or Miss Crawford demanded, to tell of races and Weymouth, and parties and friends, to which she might have listened six weeks before with some interest, and altogether to give her the fullest conviction, by the power of actual comparison, of her preferring his younger brother[136].

---

[133] *MP*, p. 45 ; *R2*, p. 245 : « il leur parut franchement laid, tout noir et laid » (la traduction ne conserve pas le discours indirect libre).
[134] *R2*, p. 245 ; *MP*, p. 45 : « *she was quite ready to be fallen in love with.* »
[135] *MP*, p. 313-314 ; *R2*, p. 474.
[136] *MP*, p. 117 ; *R2*, p. 306 : « celui-ci arriva en personne, prêt à se montrer à nouveau selon les circonstances ou selon ce qu'exigeait mademoiselle Crawford, tour à tour enjoué, aimable et galant, ou

La première partie de la phrase développe à l'envi les charmes de Mr. Bertram et rappelle la séduction qu'ils exercèrent – et sont censés exercer encore – sur Mary ; la seconde partie, elle, retourne entièrement cette idée et en déclare l'exact inverse ; Austen construit sa phrase très rigoureusement : la série de « *to* » crée un continuum syntaxique dans lequel le dernier complément inverse la signification complète de la phrase, les deux premiers « *to* » se rapportant à la première idée, les deux suivants servant à l'inversion de perspective. À chaque fois que l'écrivaine recourt à cette forme caractéristique, il s'agit pour elle de mettre en lumière le fait qu'une vérité unilatérale et despotique est artificielle et erronée.

La technique de Madame d'Épinay est stylistiquement différente mais va dans le même sens : l'écrivaine recourt souvent à des phrases en miroir dont l'une est la négation ou l'envers de l'autre. « Ah ! qu'il est cruel d'avoir à soupçonner !… Non, cela est inutile, je ne croirai jamais… J'ai été cependant bien mauvais juge jusqu'à présent de l'honnêteté de ceux en qui j'avais pris confiance. », hésite Madame de Montbrillant, contredisant à chaque phrase la phrase précédente ; la conclusion est, inévitablement, duelle : « Si cela était… Il est impossible que cela soit. »[137], affirme Émilie. Mais cette méthode, courante dans le roman épistolaire qui examine les mouvements hésitants de l'âme humaine, n'est pas propre à l'auteur – elle y est cependant particulièrement développée et ne débouche jamais sur une conciliation, dans une sorte de volontariat du doute. La technique du balancement contradictoire est davantage caractéristique de l'écriture de Madame d'Épinay, qui recourt complaisamment à l'oxymore et renforce ainsi le caractère indécidable de la réalité : cela est particulièrement flagrant dans la définition du personnage d'Émilie, jamais réductible à une idée, toujours insaisissable et finalement opaque, figure devant laquelle il faut renoncer à porter un jugement. On la dit ainsi dotée d'« une tournure d'esprit moitié sacré, moitié profane »[138] ; le portrait d'elle par Volx accumule les qualités contradictoires, puisque y sont juxtaposés l'estime de soi apte à mettre la personne au-dessus des « calomnies » de la société, et le fait qu'Émilie « ne se défie que d'elle » ; de même, son « esprit solide, agréable, susceptible de culture et de réflexion » est contredit par le fait qu'« elle laisse établir chez les nouvelles connaissances, sans se donner la peine d'examiner leurs mœurs, leur caractère. »[139] En somme, la fermeté d'esprit d'Émilie se heurte à sa faiblesse : ces deux caractéristiques

---

à parler de courses de chevaux et de Weymouth, de réceptions et d'amis, ce à quoi elle eût peut-être prêté une oreille attentive six semaines auparavant, et il la convainquit aussi pleinement qu'elle préférait son frère cadet, en lui permettant d'établir réellement la comparaison. »

[137] *Montbrillant*, p. 973 pour les deux citations.

[138] *Ibid.*, p. 1053.

[139] *Ibid.*, p. 1019-1023 pour toutes ces citations.

coexistent, l'une n'annule pas l'autre, ce qui rend toute définition du personnage insatisfaisante – ce que le texte met en relief par le fait que le portrait d'Émilie donne lieu à une discussion contradictoire entre Volx et Garnier, au cours de laquelle le second finit par s'exclamer à son interlocuteur : « Le sort est jeté ; vous n'êtes plus en état de réfléchir, d'écouter. Brisons là-dessus ! J'aime mieux me taire que de continuer une conversation qui vous désolerait, et qui ne remédierait à rien. »[140] Le dialogue est aporétique, il ne débouche sur aucune vérité limpide et s'approche dangereusement de la folie. Garnier quitte d'ailleurs son ami « faiblement persuadé que Mme de Montbrillant fût aussi honnête que le prétendait Volx »[141].

Austen et Madame d'Épinay mettent donc en scène ce même refus à la détermination absolue et prônent ensemble le scepticisme face à un monde habité par l'opposition et la persistance de propositions inverses. Il ne faut voir nulle apathie dans ce renoncement au jugement, au contraire une ébauche de parole contestataire, qui débusque les limites du discours dominant et de l'interprétation de la réalité qu'il incarne. De même qu'Elizabeth sourit des barrières qu'impose aux femmes la société dans la désignation des *accomplishments* requis, de même que Lisieux se heurte aux dérobades du portrait qu'il trace d'Émilie, de même les deux auteures laissent voir l'inachèvement perpétuel d'une parole rétive à la globalité. Leur refus de proposer une voie définie n'est pas le symptôme d'une défaite, il est au contraire le signe d'une parole contestataire, qui critique les représentations dominantes en en suggérant le caractère arbitraire. Le roman est cette parole importune qui vient irriter la société en lui dévoilant ses faiblesses sans lui offrir de soins.

---

[140] *Ibid.*, p. 1019.
[141] *Ibid.*, p. 1023.

CONCLUSION

L'œuvre austenienne, contrairement à ce qu'en ont dit plusieurs critiques, n'est pas une œuvre du confort se satisfaisant des placides limites qu'elle s'est imposées. Et l'œuvre de Madame d'Épinay n'est pas davantage l'accession d'une femme à l'expression, au-delà de toutes les barrières qui se dressent sur son chemin, grâce à la voie philosophique. La conscience d'un vice inaltérable est inscrite au cœur de la narration. Les deux écrivaines, discrètement mais continûment, la font ressortir à travers leurs œuvres, en une série de figures qui reviennent inlassablement. Une voix narratrice changeante, glissante, qui n'échappe à la totalisation que pour découvrir son inaptitude à trouver un centre : hésitant entre incarnation et désincarnation, elle ne se fixe pas sur une expression particulière et aboutit à une narration proche du palimpseste. Des romans qui fomentent leur propre destruction, ou du moins leur propre déception (ne parlons pas de déconstruction romanesque à propos de ces deux écrivaines), puisque, au lieu de s'élargir, l'univers qu'ils décrivent, l'écriture grâce à laquelle ils prennent forme, s'amenuisent au fil du récit, éprouvent leurs limites voire leur vanité.

S'explique ainsi le caractère non conclusif de tous les romans considérés : conversations ne menant à rien ou juxtaposant des voix antagonistes sans que soit opérée une quelconque synthèse ou formulé un quelconque jugement d'ensemble, fins hâtivement relatées et parfois contradictoires avec la diégèse (comme dans *Mansfield Park*), tous ces exemples montrent la réticence des deux auteures à proposer une vue globale qui mette un terme aux questions soulevées dans leurs ouvrages. C'est que ceux-ci sont habités par cette conscience négative qui imprègne tous leurs replis et fait signe vers une inutilité du processus d'écriture, un processus qui se retourne inévitablement contre lui-même et fait de l'œuvre, non pas une expansion, mais une lente involution, ou du moins un mouvement circulaire au terme duquel la fin rejoindrait le début sans que soient clairement perceptibles les modifications apportées entre un point et l'autre. Car modification il y a, mais une modification déceptive : la jeune naïve apprend au contact des autres et purifie son regard de tous les préjugés et méconnaissances dont il était plein, la jeune immature fait place à la femme mariée et en apparence comblée, mais cette altération s'effectue au prix de sacrifices innombrables, de renoncements incessants, de retournements perpétuels d'éléments en leur contraire, un contraire qui s'avère toujours négatif, comme si toute chose portait en elle son

revers et que la consécration finale, en même temps qu'elle se réalisait, portait en pleine lumière, sous les yeux de tous, ce vice caché.

Mais ce qui désarçonne sans doute le plus à la lecture de tous ces ouvrages, c'est qu'ils ne semblent pas mettre la main sur le principal fautif, le responsable de cet état de fait : pas de virulente prise de parti sociale, pas d'attaque nourrie contre les lois du roman, pas de plaintes exacerbées quant à un rapport difficile de la femme à l'écriture… Austen et Madame d'Épinay ne désignent pas de coupable. Frilosité au moment de l'accusation ? Doute quant à l'origine de la situation qu'elles décrivent ? Il est difficile de trancher : les romans du doute sont précisément ceux qui ne qualifient pas, qui ne désignent pas, donc qui n'identifient pas. Des pistes peuvent être proposées, mais là encore, le lecteur se retrouvera dans la même position que nos deux écrivaines, celle de l'insatisfaction : toute réponse donnée paraîtra sans doute réductrice par rapport aux possibilités qu'offrent les deux femmes de lettres. Voilà une raison de repousser, une fois de plus, tous les jugements qui font des deux romancières des personnes paisiblement assoupies près des tables à thé censées combler leur univers.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Jane Austen et Madame d'Épinay ont-elles eu peur de rompre radicalement avec la littérature qui les a précédées ? Au terme de notre étude, la réponse est nécessairement négative : nulle crainte, nul repli frileux dans de rassurants périmètres, nul respect superficiel de conventions sociolittéraires, dans la production de ces deux femmes de lettres, mais une observation, tragique malgré ses ambiguïtés, de la condition de la femme écrivain, et plus largement de l'écrivain en général.

Les deux écrivaines n'effacent pas les marques de l'autorité masculine. Bien plus, elles les exhibent comme des stigmates, en emplissent leurs œuvres, et ce par de nombreux moyens ; cependant, jamais ces traces ne sont les conséquences de poussées féministes et violemment anti-masculines. Elles sont même souvent voilées et peuvent difficilement être reliées à cette tutelle qui est alors dissimulée et non hissée sur le devant de la scène. Il ne s'agit pas simplement de dire que le féminisme n'est pas la préoccupation principale des deux écrivaines, mais aussi que les divisions, répartitions et observations qui sont effectuées dans leurs œuvres, même si elles aboutissent à une profonde différenciation des hommes et des femmes, ne visent pas à expliquer celle-ci par une guerre des sexes promue fondement absolu de toute vision du monde. Certes, notre étude a voulu montrer les ramifications de la divergence essentielle qui sépare l'homme de la femme aux yeux de nos deux femmes de lettres, mais elle a voulu également prouver que cette distinction ne pouvait se réduire à un constat social concernant la condition inférieure de la femme. Cette dimension n'est pas absente des ouvrages considérés, elle n'est pas pour autant omniprésente. Et les divergences qui sont révélées ont pour but la mise en évidence des failles de l'agir et de l'être féminins, sans la contrepartie qui voudrait que les hommes soient systématiquement montrés comme responsables de cette triste situation : l'analyse de la femme se dispense de l'attaque contre le sexe opposé, avant tout parce que les femmes n'ont ni les ressources ni la préparation nécessaire pour proposer des alternatives recevables.

L'absence d'attaques virulentes ou incessantes envers le sexe masculin explique l'absence de discours social suivi : certes, des plaintes s'élèvent de temps à autre contre un sexe oppresseur, mais elles sont susceptibles de se retourner ; le manque d'éducation, un point faible soulevé par les deux écrivaines, n'est pas dû au premier chef à des hommes ennemis de l'émancipation, il est aussi, et même surtout, le fait d'un sexe féminin négligent vis-à-vis de lui-même et qui n'a pas les connaissances et la pratique requises pour promouvoir l'extension du savoir chez chacun de ses membres. Les femmes déplorent alors leurs propres

manquements plus qu'elles ne dénoncent les obstructions de leurs confrères masculins. Incapables de produire un discours éducatif, elles font confiance à la perpétuation des formules anciennes. Ce manque d'un discours dû à une impréparation et à une inertie constitutives est la première cause de la faillite des femmes.

Aussi les œuvres des deux écrivaines sont-elles au premier chef l'exploration des défauts de l'expression féminine, selon deux axes. Une expression tout d'abord ne sachant pas supprimer les modèles qui l'accablent et qu'elle est forcée de reproduire, dessinant une ligne de conduite dont il ne faut pas dévier. Austen ni Madame d'Épinay n'a pour ambition de renoncer au legs du passé ; toutes deux le font ressortir avec force afin de l'identifier comme inévitable et irrécusable. Mais le fait d'accepter si docilement cette mainmise est aussi la porte ouverte à la réflexion : au lieu de consacrer tous leurs romans à la proclamation d'idées et de figures authentifiées par la tradition, les deux écrivaines les inscrivent d'emblée dans l'espace littéraire, et par la suite mettent au jour leur insuffisance. À l'inverse des œuvres de leurs consœurs dont le mouvement tendait à préserver un état initial contre les éléments extérieurs porteurs de danger, celles d'Austen et de Madame d'Épinay présentent la situation initiale comme immuable – exceptées d'infimes modifications de surface, dont les mariages finaux sont un exemple – pour immédiatement en révéler l'insuffisance. Observation tragique car rien ne peut venir enrayer ce mécanisme infiniment reproductible, qui réduit drastiquement la représentation du monde et les ressources et prétentions de l'écriture.

Une expression qui ensuite échoue à se faire sienne, à devenir reflet de soi : les hésitations caractéristiques du discours féminin – aussi bien celui des personnages que celui de l'auteure – sont le signe d'une identité qui ne s'est pas encore comprise, ou dont la compréhension est imparfaite. La femme ne peut prétendre se comprendre à partir du moment où sa pensée est subjuguée par des mentors et par des modèles à la domination non démentie. Ce sont eux qui dirigent la vision qu'elle a d'elle-même, aboutissant à une appréhension de soi purement extérieure, par conséquent aliénante. Les femmes ne parviennent pas à se soustraire à ce savoir tronqué qui les éloigne d'elles-mêmes. Tout au plus se lancent-elles dans une frénésie de compensation, comme par exemple l'étude des autres que mène Elizabeth Bennet, et dans laquelle elle s'oublie elle-même, faute d'avoir jugé utile de s'étudier au préalable. Étudier l'extérieur pour combler le vide de la compréhension de soi, tel est le lot de toutes les héroïnes austeniennes, mais aussi d'Émilie, qui renonce rapidement à toute introspection pour se borner à des descriptions où son intervention ne consiste qu'en sentiments épidermiques, réactions à fleur de peau ne prétendant pas à une quelconque analyse. Tel est le lot aussi, sans doute, des deux écrivaines, qui se doutent de la vanité de

l'autobiographie féminine, où le regard rétrospectif n'est pas personnel, mais gros des influences et modes de penser imposés par l'extérieur. Si Austen bannit résolument de son œuvre tout élément autobiographique, Madame d'Épinay recourt à une autobiographie romancée, déguisée, sorte de manœuvre dilatoire où se brouillent le vrai et le faux, tactique désespérée que nous avons identifiée comme caractéristique du discours féminin.

Mais cette première conclusion doit être dépassée par une seconde, qui, sans la nier, en fait ressortir le double sens. En effet, la thématique du sexe et de la féminité n'est pas seule en scène dans les romans étudiés, elle est même la plupart du temps recouverte. Les deux écrivaines ne s'arrêtent pas à la vision dramatique de femmes emprisonnées dans des réactions dont elles ne sont pas maîtresses ; leur but est de montrer la positivité de l'inachèvement constitutif de la personnalité féminine. La désertion provoquée des modèles anciens n'aboutit pas au vide créatif.

Le corollaire de l'absence de compréhension intégrale de soi-même est l'impossibilité de la définition : en réservant un espace flou, inconnu, indéterminable, les deux écrivaines se réservent le droit de ne rien clôturer. La construction de l'identité féminine est inachevée, cela signifie qu'elle n'est pas fermée mais accueillante, et qu'elle ne peut être absolument contrôlée par autrui puisqu'elle échappe à la totalisation. Le corollaire du mouvement déceptif est un mouvement d'irrésolution, mais d'irrésolution salutaire puisqu'elle évince l'obligation de produire un sens unique et définitif. Non que les œuvres des deux auteures soient incompréhensibles ni incohérentes ; mais elles refusent le simplisme d'une répartition en oppresseurs et opprimées, car ces dernières ne peuvent être entièrement maîtrisées. On ne garrotte pas ce dont on ne connaît pas la forme précise et ce dont on n'identifie pas avec certitude les limites.

De même, l'œuvre ne saurait être encadrée dans des exigences restrictives ; sans parler d'œuvres porteuses de désordre, force est de constater que les écrits que nous avons étudiés ne se caractérisent pas par la discipline : la linéarité n'est que de surface, elle met certes en relief l'inanité d'une existence monocorde, mais aussi la nécessaire trivialité qu'un discours doit faire ressortir pour prendre conscience de lui-même. Le refus de s'engager dans des voies véritablement romanesques et la négligence avec laquelle est traité le moment de la conclusion entraînent une concentration de l'attention sur le surgissement de l'écriture et sur la fragilité de ses soubassements, comme en témoigne cette esthétique des coulisses que nous avons relevée chez les deux écrivaines. Celles-ci analysent la complexité et la difficulté du processus créatif, en ce qu'un discours est le produit de forces diverses qui l'enchaînent à des

circonstances et à des impératifs qui en minent la crédibilité et l'efficacité. L'écriture présente le rêve d'une désincarnation nécessairement inatteignable.

Est alors inauguré un règne de l'instabilité. C'est à la vision simpliste d'écrivaines bornées par les conventions sociales, et plus encore par leur propre volonté, ou absence de volonté, que nous avons voulu nous attaquer : certes, l'espace décrit par les deux femmes de lettres est réduit, mais toutes deux mettent tout en œuvre pour faire prendre conscience au lecteur que cette réduction constitue un véritable déchirement, qu'elle obstrue la vue et résulte d'une écriture dont la capacité exploratrice ne débouche pas sur un épanouissement absolu. Laboratoire, expérimentation, tentative, tous ces termes conviennent pour caractériser des ouvrages sans cesse en quête de l'expression adéquate, de la juste manière de transmettre des idées elles-mêmes mal assurées. En revanche, solution, révélation, aboutissement, voilà autant de termes qui ne conviennent ni à l'une ni à l'autre auteure. Leurs écritures procèdent par ajustements, et ceux-ci sont invariablement insatisfaisants : ajustement du narrateur par rapport à ce qu'il relate, ajustement des voix discordantes les unes avec les autres, ajustement du créateur par rapport à ses devanciers et par rapport à sa matière ; presque toujours indéterminable, le positionnement idoine n'est pas du ressort des deux femmes de lettres. Celles-ci s'interrogent sur la manière d'y parvenir, sur la façon dont peut surgir une parole adéquate, mais elles n'apportent pas de réponse irrévocable et universellement valable.

Le but d'Austen et de Madame d'Épinay est de ne pas laisser s'installer l'uniformité énonciative dans un monde en proie à la limitation. C'est par la diversification des sources de l'expression qu'elles dépassent des barrières dont elles dénoncent l'insuffisance. Elles ont conscience du piège dans lequel est engoncé le désir d'expression et cherchent à y échapper en déstabilisant l'œuvre et le lecteur.

Il n'en reste pas moins que le désir de ne pas conclure, de ne pas clôturer, est le signe d'un échec, du moins d'une déception, de la recherche : la quête de nouveaux modes d'expression, d'une nouvelle représentation de la femme, s'en tient à ses prémisses. À se focaliser sur l'origine, on néglige la fin. Aussi l'œuvre, loin d'être progression vers un apogée, est involution, régression, puisqu'elle ne débouche sur aucune rénovation précise. L'écriture devient alors contemplation de son échec : nulle apothéose au terme du questionnement, mais un retour à l'image initiale, avec cependant un changement fondamental, puisque la conscience d'une insatisfaction est née. Austen et Madame d'Épinay dramatisent la situation du créateur dont la cécité quant aux limitations dont il fait l'objet a disparu. La lassitude et la déception finales ne sont pas une simple morosité découlant d'existences monotones, elles sont connaissance d'une incomplétude.

Les œuvres de Madame d'Épinay et d'Austen se rejoignent donc dans un même désir d'affrontement avec les voix du passé et dans un aboutissement ambigu qui préfère l'irrésolution à la totalisation. Certes, l'échec est présent, ce qui explique l'absence de postérité de ces ouvrages qui, en marge des courants littéraires dominants, à première vue anachroniques, n'ont pas fondé de descendance précise. Mais c'est que leur objet concerne la propédeutique plus que la réalisation, les conditions de possibilité de la création plutôt que le résultat de la création elle-même. Trivialité et quotidienneté sont les masques sous lesquels se dissimule l'exploration de voies transversales qui ne se réunissent pas en un seul chemin.

Toute analyse psychologique serait vaine ; cependant, il est presque évident que l'absence d'innovation profonde dans la production d'Austen et de Madame d'Épinay n'est pas le fruit d'un manque de confiance des auteures en leurs capacités littéraires. Se contenter de peu, ne pas imaginer un genre nouveau, n'est pas synonyme de déficit créatif. Comme ces chansons de geste qui emploient un vocabulaire, des tournures et des figures littéraires réduites, les œuvres des deux écrivaines ont des moyens ténus – ce qui ne signifie pas que ces moyens sont pauvres. La différence avec les chansons de geste dont les récits parcourent des lieux et des temporalités vastes et ouverts est que dans les ouvrages des deux femmes de lettres se niche la conscience d'une insuffisance. Cette ubiquité de la conscience négative explique que les deux œuvres se construisent sur un drame, et que, sans que l'efficacité et la richesse de l'humour austenien puisse être nié, force est de reconnaître que s'y adjoint perpétuellement un ton contraire et contradictoire, comme l'ultime manifestation d'une ironie dévastatrice qui nie sans cesse le propos tenu.

Une autre étude pourrait examiner la création féminine postérieure, celle qui naît avec le romantisme et qui se prolonge jusqu'à George Eliot, George Sand et aux sœurs Brontë. Il serait peut-être possible de voir que le XIXe siècle a voulu voiler, voire nier, cette image d'une femme doublement chétive en son origine et en son terme : c'est peut-être sur l'injustice de la condition féminine qui serait vue comme la principale, voire l'unique, cause de l'étiolement des femmes ; la faute en incomberait uniquement à la société. Une telle prise de position, si elle peut être effectivement vérifiée, aurait pour caractéristique d'abolir la conscience négative qu'avaient soulignée Austen et Madame d'Épinay et expliquerait en partie l'impression de courant avorté que donnent les œuvres des deux écrivaines. Eliot (dans *Middlemarch* avant tout), Brontë (pensons à *Jane Eyre*, et plus encore à *Shirley*, mais aussi à *The Tenant of Wildfeld Hall* d'Anne Brontë) et Sand (dans *Histoire de ma vie* et dans *Consuelo*) oublieraient Austen et Madame d'Épinay, alors que ces deux femmes édifiaient leur écriture sur le refus de l'oubli.

Mais l'élargissement pourrait ne pas être uniquement temporel : à côté des écrivaines anglaises et françaises existe un nombre important d'auteures venues d'autres pays européens, en particulier l'Allemagne (nous avons cité Sophie von La Roche, mais Caroline von Wolzogen, Benedikte Naubert, Dorothée Schlegel, Therese Huber et Maria Sagar sont d'autres exemples), la Grèce (nous avons rencontré Elizabeth Moutzan-Martinengou, et nous aurions pu citer Maria Polidouri) et l'Italie. La même évolution serait peut-être perceptible, qui irait d'une évocation d'une expression féminine chancelante à une analyse spécifique de ses causes sociales : Elizabeth Moutzan-Martinengou semble unir les deux tendances, la description souvent choquée de son enfermement, de ses espérances culturelles déçues et de sa soumission aux diktats familiaux et plus particulièrement masculins, s'alliant à une recherche fiévreuse de la meilleure manière de rendre à l'écrit cette subordination et cette insatisfaction – elle passe du dialogue philosophique à l'essai sociologique en passant par la poésie, tout cela à l'intérieur de la même œuvre autobiographique. Le foisonnement de femmes de lettres permettrait de dresser un tableau de cette expression en devenir dont les tressautements et les mutations résonnent d'un bout à l'autre de l'Europe.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie réunit les ouvrages étudiés dans le cadre de la recherche, qui ont suscité la réflexion et l'ont accompagnée. Elle contient les références complètes des œuvres citées dans le corps du texte. Tous les ouvrages cités ont été lus.

SOURCES PRIMAIRES

JANE AUSTEN

Éditions de référence

Emma. Londres, David Campbell Publishers, 1991 (1ère éd. 1815). Introduction de Marilyn Butler.

Mansfield Park. Londres, David Campbell Publishers, 1992 (1ère éd. 1814). Introduction de Peter Conrad.

Northanger Abbey. Londres, David Campbell Publishers, 1992 (1ère éd. 1817). Introduction de Claudia L. Johnson.

Persuasion. Londres, David Campbell Publishers, 1992 (1ère éd. 1817). Introduction de Judith Perry.

Pride and Prejudice. Londres, David Campbell Publishers, 1991 (1ère éd. 1813). Introduction de Peter Conrad.

Sense and Sensibility. Londres, David Campbell Publishers, 1992 (1ère éd. 1811). Introduction de Peter Conrad.

Autres éditions

Emma, New York, W. W. Norton & Company, 1972.

Emma. Londres, Oxford University Press, 1971. Introduction de David Lodge.

Mansfield Park. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Introduction de John Wiltshire. Contient la pièce *Lovers' Vows* de Elizabeth Inchbald.

Northanger Abbey and Persuasion. Londres-New York, Everyman's Library, 1966. Introduction de Mary Lascelles.

Northanger Abbey and Persuasion. Londres, Oxford University Press, 1971. Introduction de John Davie. Notes de James Kinsley.

Pride and Prejudice. Middlesex, Penguin Books, 1972. Introduction de Tony Tanner.

Pride and Prejudice. New York-Londres, Norton & Company, 2001 (1ère éd. 1966). Introduction de Donald Gray.

Traductions

Romans 1 (*Raison et sentiments*, trad. de Jean Privat ; *Orgueil et préjugés*, trad. de V. Leconte et Ch. Pressoir ; *Emma*, trad. de Josette Salesse-Lavergne ; *Lady Susan*, trad. de Josette Salesse-Lavergne). Paris, Omnibus, 1996.

Romans 2 (*Northanger Abbey*, trad. de Josette Salesse-Lavergne ; *Mansfield Park*, trad. de Denise Getzler ; *Persuasion*, trad. d'André Belamich ; *Les Watson*, trad. de Josette Salesse-Lavergne ; *Sanditon*, trad. de Josette Salesse-Lavergne). Paris, Omnibus, 1996.

Autres traductions

Œuvres complètes. Paris, Gallimard (Pléiade), 2000. Sous la direction de Pierre Goubert. Traductions de Pierre Arnaud, Pierre Goubert et Jean-Paul Pichardie.

MADAME D'ÉPINAY

Les Contre-Confessions. Histoire de Madame de Montbrillant. Paris, Mercure de France, 1989.

Mémoires de Madame d'Épinay. Paris, Charpentier, 1865.

Les conversations d'Émilie. Oxford, Voltaire Foundation, 1996 (1ère éd. 1774).

Mes moments heureux. Genève, 1759.

ROMANS DE FEMMES

Grande-Bretagne

BEHN, Aphra. *Oroonoko and Other Writings*. Oxford, Oxford University Press, 1994 (1ère éd. 1688).

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre.* Londres, Oxford University Press, 1973 (1ère éd. 1847).

BRONTË, Charlotte. *The Professor*. Middlesex, Penguin Popular Classics, 1995 (1ère éd. 1857).

BRONTË, Charlotte. *Shirley*. Paris, Baudry's European Library, 1850 (1ère éd. 1849).

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York-Londres, Norton & Company, 1987 (1ère éd. 1847).

BROOKE, Frances. *The History of Emily Montague*. Canada, McClelland and Stewart, 1961 (1ère éd. 1769).

BURNEY, Frances. *Camilla or a Picture of Youth*. Londres, Oxford University Press, 1972 (1ère éd. 1796).

BURNEY, Frances. *Cecilia, or Memoirs of an Heiress*. Oxford, Oxford University Press, 1988 (1ère éd. 1782).

BURNEY, Frances. *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World*. Londres, Oxford University Press, 1968 (1ère éd. 1778).

EDGEWORTH, Maria. *The Absentee*. Oxford, Oxford University Press, 1988 (1ère éd. 1812).

EDGEWORTH, Maria. *Belinda*. Londres, Pandora, 1986 (1ère éd. 1801).

EDGEWORTH, Maria. *Castle Rackrent*. Londres, Dent & sons, 1910 (1ère éd. 1800).

EDGEWORTH, Maria. *Helen*. Londres-New York, Pandora Press, 1987 (1ère éd. 1834).

EDGEWORTH, Maria. *Ormond*. Shannon, Irish University Press, 1972 (1ère éd. 1817).

EDGEWORTH, Maria. *Patronage*. Londres-New York, Pandora Press, 1986 (1ère éd. 1814).

FERRIER, Susan. *Marriage*. Londres, Oxford University Press, 1971 (1ère éd. 1818).

FIELDING, Sarah. *The Adventures of David Simple*. Oxford, Oxford University Press, 1969 (1ère éd. 1744, 1753 pour *Volume The Last*).

GASKELL, Elizabeth. *Cranford*. Londres, Oxford University Press, 1972 (1ère éd. 1851-1853).

GASKELL, Elizabeth. *Mary Barton*. Londres, Oxford University Press, 1987 (1ère éd. 1848).

GASKELL, Elizabeth. *North and South*. Londres, Oxford University Press, 1973 (1ère éd. 1854).

HAYWOOD, Eliza. *The Injur'd Husband : or, The Mistaken Resentment and Lasselia : or, The Self-Abandon'd*. Lexington, The University of Kentucky, 1999 (1ère éd. 1723).

INCHBALD, Elizabeth. *A Simple Story*. Londres, Oxford University Press, 1967 (1ère éd. 1791).

LEE, Sophia. *The Recess ; or, A Tale of Other Times*. Lexington, The University of Kentucky, 2000 (1ère éd. 1783).

LENNOX, Charlotte. *The Female Quixote*. Oxford, Oxford University Press, 1970 (1ère éd. 1752).

MORE, Hannah. *Cœlebs in Search of a Mistress*. Londres, Thomas Tegg, 1810.

RADCLIFFE, Ann. *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*. Londres, Oxford University Press, 1968 (1ère éd. 1797).

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Londres, Oxford University Press, 1961 (1ère éd. 1794).

RADCLIFFE, Ann. *The Romance of the Forest*. Londres, George Routledge and Sons, 1904 (1ère éd. 1791).

RADCLIFFE, Ann. *A Sicilian Romance.* Oxford University Press, 1993 (1ère éd. 1790).

REEVE, Clara. *The Old English Baron*. Londres, Oxford University Press, 1967 (1ère éd. 1777).

SHERIDAN, Frances. *Memoirs of Miss Sydney Bidulph*. Oxford, Oxford University Press, 1995 (1ère éd. 1761).

SMITH, Charlotte. *Emmeline, the Orphan of the Castle*. Londres, Oxford University Press, 1971 (1ère éd. 1788).

SMITH, Charlotte. *The Old Manor House.* Londres, Oxford University Press, 1969 (1ère éd. 1793).

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Mary, A Fiction.* Londres, Oxford University Press, 1976 (1ère éd. 1788).

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Mary and The Wrongs of Woman*. Oxford, Oxford University Press, 1976 (1ère éds. 1788 et 1792).

France

BERNARD, Catherine. *Éléonor d'Yvrée*, *in Nouvelles du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1997 (1ère éd. 1687).

BERNARD, Catherine. *Fédéric de Sicile*. Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1993 (1ère éd. 1680).

BERNARD, Catherine. *Le comte d'Amboise*. Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1993 (1ère éd. 1689).

BERNARD, Catherine. *Inès de Cordoue*. Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1993 (1ère éd. 1696).

BERNARD, Catherine. *Histoire de la rupture d'Abénamar et de Fatime*. Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1993 (1ère éd. 1696).

DUCOS, Angélique. *Marie de Sinclair*. Indigo & Côté femmes éditions, 1999 (1ère éd. 1798).

DUFRÉNOY, Adélaïde. *Les Françaises*. Paris, Eymery, 1818.

GENLIS, Stéphanie-Félicité du Crest, comtesse de. *Inès de Castro*. Paris, Balland, 1985 (1ère éd. 1826).

GRAFFIGNY, Françoise de. *Lettres d'une Péruvienne*. Paris, Côté-femmes éditions, 1990 (1ère éd. 1747 ; 2nde éd. augmentée 1752).

KRÜDENER, Barbara Juliane von. *Valérie.* Paris, Klincksieck, 1974 (1ère éd : 1803).

LAMBERT, Anne Thérèse de. *Réflexions nouvelles sur les femmes*. Paris, Côté-femmes éditions, 1989 (1ère éd. 1727).

LAMBERT, Anne Thérèse de. *Avis d'une mère à sa fille*. Paris, Côté-femmes éditions, 1989 (1ère éd. 1732).

RICCOBONI, Marie-Jeanne. *Œuvres complètes*, tome I (*Histoire de Miss Jenny ; Histoire d'Ernestine* ; *Suite de Marianne*). Paris, Foucault, 1818.

RICCOBONI, Marie-Jeanne. *Œuvres complètes*, tome II (*Amélie* ; *Histoire de Christine de Suabe et de Sigefroid, comte de Surgen* ; *L'histoire d'Aloïse de Livarot* ; *L'histoire d'Enguerrand* ; *L'histoire des amours de Gertrude* ; *L'histoire de deux jeunes mariées*). Paris, Foucault, 1818.

RICCOBONI, Marie-Jeanne. *Œuvres complètes*, tome III (*Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley, son amie* ; *Les lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière* ; *La lettre de Madame la marquise d'Artigues* ; *L'abeille* ; *L'aveugle* ; *La suite de l'abeille* ; *Les lettres de la princesse Zelmaïde*). Paris, Foucault, 1818.

RICCOBONI, Marie-Jeanne. *Œuvres complètes*, tome IV (*Les lettres de Mistriss Fanni Butlerd* ; *Les lettres d'Adélaïde de Dammartin, comtesse de Sancerre* ; *Les lettres de Milord Rivers*). Paris, Foucault, 1818.

STAEL, Germaine de. *Corinne, ou l'Italie*. Paris, Gallimard, 1985 (1ère éd. 1807).

TENCIN, Claudine-Alexandrine Guérin, marquise de. *Le siège de Calais.* Paris, Desjonquères, 1983 (1ère éd. 1739).

TENCIN, Claudine-Alexandrine Guérin, marquise de. *Mémoires du comte de Comminge*. Paris, Desjonquères, 1985 (1ère éd. 1735).

TENCIN, Claudine-Alexandrine Guérin, marquise de. *Les malheurs de l'amour*. Paris, Desjonquères, 2001 (1ère éd. 1747).

VILLEDIEU, Marie-Catherine-Hortense de. *Histoire de Nogaret et de Marianne*, *in Nouvelles du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1997 (1ère éd. 1670).

VILLEDIEU, Marie-Catherine-Hortense de. *Le portefeuille*, *in Nouvelles du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1997 (1ère éd. 1674).

Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne, et autres romans d'amour par lettres. Paris, Garnier Flammarion, 1983.

AUTRES ŒUVRES BRITANNIQUES DU XVIIIE SIÈCLE

FIELDING, Henry. *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*. Paris, Gallimard, 1964 (1ère éd. 1749).

GRAVES, Richard. *The Spiritual Quixote or The Summer's Ramble of Mr. Geoffry Wildgoose*. Londres, Oxford University Press, 1967 (1ère éd. 1773).

RICHARDSON, Samuel. *Clarissa Harlowe, or The History of a Young Woman*. Middlesex, Penguin Books, 1985.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela or Virtue Rewarded*. Londres, Wallis, 1813 (1ère éd. 1740-1741).

RICHARDSON, Samuel. *The History of Sir Charles Grandison*. World's Classics, 1986 (1ère éd. 1753).

SMOLLETT, Tobias. *The Expedition of Humphry Clinker*. Londres, Oxford University Press, 1966 (1ère éd. 1771).

SMOLLETT, Tobias. *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*. Londres, Oxford University Press, 1971 (1ère éd. 1753).

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Middlesex, Penguin Books, 1967 (1ère éd. 1726).

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto.* Londres, Oxford University Press, 1964 (1ère éd. 1764).

SOURCES SECONDAIRES

COMMENTAIRES SUR JANE AUSTEN

AERS, David. "Community and Morality : Towards Reading Jane Austen", p. 118-136 *in* AERS, David, COOK, Jonathan, PUNTER, David (dir.), *Romanticism and Ideology. Studies in English Writing 1765-1830*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. New York-Oxford, Oxford University Press, 1987.

AUERBACH, Emily. *Searching for Jane Austen*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2004.

AUERBACH, Nina. "O Brave New World : Evolution and Revolution in *Persuasion*". *English Literary History*, XXXIX, n°1, 1972, p. 112-128.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*. Oxford, Oxford University Press, 2002 (1ère éd. 1926).

BABB, Howard S. *Jane Austen's Novels, The Fabric of Dialogue*. Ohio, Ohio, University Press, 1962.

BABB, Howard S. "Dialogue With Feeling. A Note on *Pride and Prejudice*". *The Kenyon Review*, XX, 1958, p. 203-216.

BANFIELD, Ann. "The Moral Landscape of *Mansfield Park*". *Nineteenth-Century Fiction*, XXVI, 1971, p. 1-24.

BARFOOT, C. C. *The Thread of Connection : Aspects of Fate in the Novels of Jane Austen and Others*. Amsterdam, Rodopi, 1982.

BATTAGLIA, Beatrice. *La zitella illitterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*. Ravenne, Longo editore, 1983.

BERGLUND, Birgitta. *Woman's Whole Existence : The House as Image in the Novels of Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft and Jane Austen*. Lund, Lund University Press, 1993.

BERSANI, Leo. *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*. Boston, Little, Brown and Company, 1969.

BERTINETTI, Roberto. *Ritratti di signore. Saggio su Jane Austen.* Milan, Jaca Book, 1987.

BLOOM, Harold (dir.). *Jane Austen's* Mansfield Park. New York-New Haven, Chelsea House Publishers, 1987.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Chicago University Press, 1961.

BOOTH, Wayne C. "Point of View and the Control of Distance in *Emma*". *Nineteenth-Century Fiction*, XVI, n°2, 1961, p. 95-116.

BRADBROOK, Frank W. "Dr. Johnson and Jane Austen". *Notes and Queries*, 205, n°3, 1960, p. 108-112.

BRADBROOK, Frank W. "Sources of Jane Austen's Ideas About Nature in *Mansfield Park*". *Notes and Queries*, 206, n°6, 1961, p. 222-224.

BRADBURY, Malcolm. "Jane Austen : *Emma*", p. 172-186 *in* FORD, Boris (dir.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5, Middlesex, Penguin Books, 1982 (1ère éd. 1957).

BROGAN, Howard O. "Science and Narrative Structure in Austen, Hardy, and Woolf". *Nineteenth-Century Fiction*, XI, n°4, 1957, p. 276-287.

BROOKE, Christopher. *Jane Austen : Illusion and Reality*. Cambridge, D. S. Breuwer, 1999.

BROWER, Reuben Arthur. *The Fields of Light.* New York, Oxford University Press, 1962.

BROWN, Julia Prewitt. *Jane Austen's Novels. Social Change and Literary Form*. Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1979.

BROWN, Lloyd W. *Bits of Ivory. Narrative Technique in Jane Austen's Fiction*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1973.

BROWN, Lloyd W. "The Comic Conclusion in Jane Austen's Novels". *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXXIV, n°6, octobre 1969, p. 1582-1587.

BROWN, Lloyd W. "Jane Austen and the Feminist Tradition". *Nineteenth-Century Fiction*, XXVIII, 1973, p. 321-338.

BURCHELL, SAMUEL C. "Jane Austen : the Theme of Isolation". *Nineteenth-Century Fiction*, X, n°2, 1955, p. 146-150.

BURROWAY, Janet. "The Irony of the Insufferable Prig". *The Critical Quarterly*, IX, 2, 1967, p. 127-138.

BUSH, Douglas. "Mrs. Bennet and the Dark Gods : the Truth about Jane Austen". *The Sewanee Review*, LXIV, 1956, p. 591-596.

BUTLER, E. M. "*Mansfield Park* and Kotzebue's *Lover's Vows*". *Modern Language Review*, XXVIII, 1933, p. 326-337.

BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas.* Oxford, Clarendon Press, 1975.

BYRNE, Paula. *Jane Austen and the Theatre*. Londres, Hambledon and London, 2002.

CADY, Joseph, WATT, Ian. "Jane Austen's Critics". *The Critical Quarterly*, V, 1963, p. 49-63.

CARROLL, David R. "*Mansfield Park, Daniel Deronda* and Ordination". *Modern Philology*, LXII, 1965, p. 217-226.

CECIL, David. *Poets and Story-Tellers*. Londres, Constable & Cie, 1949.

CHAPMAN, R. W. *Jane Austen : A Critical Bibliography*. Oxford, Clarendon Press, 1953.

CHAPMAN, R. W. *Jane Austen : Facts and Problems*. Oxford, Clarendon Press, 1948.

COHEN, Louise D. "Insight, the Essence of Jane Austen's Artistry". *Nineteenth-Century Fiction*, VIII, 3, 1953, p. 213-224.

COLLINS, Barbara Bail. "Jane Austen's Victorian Novel". *Nineteenth-Century Fiction*, IV, 1949, p. 177-185.

COPELAND, Edward, McMASTER, Juliet (dir.). *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge, Cambridge, University Press, 1997.

COSSY, Valérie. *Jane Austen in Switzerland. A Study of the Eearly French Translations*. Genève, Slatkine, 2006.

CRAIK, W. A. *Jane Austen : the Six Novels*. Londres, Methuen & Co, 1970 (1ère éd. 1965).

DAICHES, David. "Jane Austen, Karl Marx, and the Aristocratic Dance". *The American Scholar*, XVII, 1948, p. 289-296.

DONOHUE, Joseph W., JR. "Ordination and the Divided House at Mansfield Park". *English Literary History*, XXXII, n°2, 1965, p. 169-178.

DOOLEY, D. J. "Pride, Prejudice and Vanity in Elizabeth Bennet". *Nineteenth-Century Fiction*, XX, 1965, p. 185-188.

DREW, Philip. "Jane Austen and Bishop Butler". *Nineteenth-Century Fiction*, XXXV, n°2, 1980, p. 127-149.

DUCKWORTH, Alistair M. *The Improvement of the Estate*. Londres, John Hopkins Press, 1971.

DUFFY, Joseph M., Jr. "Moral Integrity and Moral Anarchy in *Mansfield Park*". *English Literary History*, XXIII, n°1, 1956, p. 71-91.

DUFFY, Joseph M. "Structure and Idea in Jane Austen's *Persuasion*". *Nineteenth-Century Fiction*, VIII, 1954, p. 272-289.

DUSSINGER, John A. *In the Pride of the Moment. Encounters in Jane Austen's World*. Columbus, Ohio State University Press, 1990.

EAGLETON, Terry (dir.). *Raymond Williams : Critical Perspectives*. Cambridge, Polity Press, 1989.

EDWARDS, Jr., Thomas R. "The Difficult Beauty of *Mansfield Park*". *Nineteenth-Century Fiction*, XX, 1965, p. 51-67.

EHRENPREIS, Anne Henry. "*Northanger Abbey* : Jane Austen and Charlotte Smith". *Nineteenth-Century Fiction*, XXV, 1970, p. 343-348.

ELDRIDGE, Richard. *On Moral Personhood. Literature, Criticism, and Self-Understanding*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1989.

ELSBREE, Langdon. "Jane Austen and the Dance of Fidelity and Complaisance". *Nineteenth-Century Fiction*, XV, 1960, p. 113-136.

EVANS, J. M. *Jane Austen :* Pride and Prejudice *and* Northanger Abbey. Londres, James Brodie LTD.

FERGUS, Jan. *Jane Austen and the Didactic Novel*. Londres, Macmillan, 1983.

FLEISHMAN, Avrom. *A Reading of* Mansfield Park *; An Essay in Critical Synthesis*. Baltimore-Londres, John Hopkins Press, 1970.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Londres, Edward Arnold LTD, 1958 (1ère éd. 1927).

FOX, Robert C. "Elizabeth Bennet : Prejudice or Vanity ?" *Nineteenth-Century Fiction*, XVII, 1962, p. 185-187.

GALLON, D. N. "Comedy in *Northanger Abbey*". *The Modern Language Review*, LXIII, 1968, p. 802-809.

GARD, Roger. *Jane Austen's Novels : the Art of Clarity*. Londres-New Haven, Yale University Press, 1992.

GIARDELLI, Melora. *Personal and Political Transformation in the Texts of Jane Austen*. New York-Lampeter, Edwin Mellen Press, 2003.

GILLIE, Christopher. *A Preface to Jane Austen*. Londres, Longman, 1974.

GOLD, Joel J. "The Return to Bath : Catherine Morland to Anne Elliot". *Genre*, IX, 1976, p. 215-229.

GOONERATNE, Yasmine. *Jane Austen*. Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

GREENE, D. J. "Jane Austen and the Peerage". *Publication of the Modern Language Association*, LXVIII, n°4, septembre 1954, p. 1017-1031.

GREY, J. David (dir.). *The Jane Austen Handbook*. Londres, The Athlone Press, 1986.

GRIFFIN, Cynthia. "The Development of Realism in Jane Austen's Early Novels". *English Literary History*, XXX, n°1, 1963, p. 36-52.

GROSS, Gloria Sybil. *In a Fast Coach with a Pretty Woman : Jane Austen and Samuel Johnson*. New York, AMS Press, 2002.

GULLANS, Charles B. "Jane Austen's *Mansfield Park* and Dr. Johnson". *Nineteenth-Century Fiction*, XXVII, 1972, p. 206-208.

GUNN, Daniel P. "In the Vicinity of Winthrop : Ideological Rhetoric in *Persuasion*". *Nineteenth-Century Fiction* XLI, 1987, p. 403-418.

HALPERIN, John. *Egoism and Self-Discovery in the Victorian Novel*. New York, Burt Franklin, 1974.

HALPERIN, John. *The Language of Mediation. Four Studies in Nineteenth-Century Fiction*. Elms Court, Arthur H. Stockwell, 1973.

HALPERIN, John (dir.). *Jane Austen : Bicentenary Essays*. Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

HANDLER, Richard, SEGAL, Daniel. *Jane Austen and the Fiction of Culture*. Tucson, The University of Arizona Press, 1990.

HARDING, Denis Wyatt. *Regulated Hatred and Other Essays on Jane Austen*. Londres, The Athlone Press, 1998.

HARDY, Barbara. *A Reading of Jane Austen*. Londres, Peter Owen, 1975.

HARMSEL, Henrietta ten. *Jane Austen, A Study in Fictional Conventions*. Londres-La Haye, Mouton & Co, 1964.

HARRIS, Jocelyn. *Jane Austen's Art of Memory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

HART, Francis R. "The Spaces of Privacy : Jane Austen". *Nineteenth-Century Fiction*, XXX, 1975, p. 305-333.

HAYES, E. N. "*Emma* : A Dissenting Opinion". *Nineteenth-Century Fiction*, IV, 1949, p. 1-20.

HILLIARD, Raymond F. "*Emma* : Dancing Without Space to Turn In", p. 275-298 *in* BACKSHEIDER, Paula R. (dir.), *Probability, Time, and Space in Eighteenth-Century Literature*, New York, AMS Press, 1979.

HOPKINS, Annette B. "Jane Austen the Critic". *Publication of the Modern Language Association*, XL, n°1, 1925, p. 398-425.

HUNT, Linda C. "A Woman's Portion. Jane Austen and the Female Character", p. 8-28 *in* SCHOFIELD, Mary Anne, MACHESKI, Cecilia (dir.), *Fetter'd or Free ? British Women Novelists, 1670-1815*, Athens, Ohio University Press, 1986.

HUSBANDS, H. Winifred. "*Mansfield Park* and *Lover's Vows* : A Reply". *Modern Language Review*, XXIX, 1934, p. 176-179.

JENKINS, Elizabeth. *Jane Austen*. New York, Pellegrini & Cudahy, 1949.

JOHNSON, Claudia L. *Jane Austen : Women, Politics and the Novel*. Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1988.

JOHNSON, Claudia L. "The 'Operations of Time, and the Changes of the Human Mind' : Jane Austen and Dr. Johnson Again". *Modern Language Quarterly*, XLIV, 1, 1983, p. 23-38.

JONES, Darryl. *Jane Austen*. Houndmills, Macmillan, 2004.

KAPLAN, Deborah. *Jane Austen among Women*. Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992.

KAPLAN, Deborah. “The Disappearance of the Woman Writer : Jane Austen and Her Biographers”. *Prose Studies*, VII, n°2, 1984, p. 129-145.

KAPLAN, Deborah. “Jane Austen’s First Published Novel”. *Nineteenth-Century Fiction*, XXXVII, n°4, 1983, p. 531-551.

KAPLAN, Deborah. “Representing Two Cultures : Jane Austen’s Letters”, p. 211-229 *in* BENSTOCK, Shari (dir.), *The Private Self. Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 1988.

KAUL, A. N. *The Action of English Comedy*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

KAYE-SMITH, Sheila, STERN, G. B. *Talking of Jane Austen*. Londres, Cassell and Cie, 1943.

KEARFUL, Frank J. “Satire and the Form of the Novel : The Problem of Aesthetic Unity in *Northanger Abbey*”. *English Literary History*, XXXII, n°4, 1965, p. 511-527.

KEENER, Frederick M. *The Chain of Becoming*. New York, Columbia University Press, 1983.

KENNEDY, Margaret. *Jane Austen*. Londres, Arthur Barker LTD, 1950.

KER, W. P. “Jane Austen”, p. 113-120 *in* SPENCER, Terence, SUTHERLAND, James (dir.), *On Modern Literature. Lectures and Addresses by W. P. Ker*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

KESTNER, Joseph A. *Jane Austen : Spatial Structure of Thematic Variations*. Salzburg, Institut für Englische Sprache und Literatur, 1974.

KI, Wing-chi. *Jane Austen and the Dialectic of Misrecognition*. Frankfurt, Peter Lang, 2005.

KING, Noel J. “Jane Austen in France”. *Nineteenth-Century Fiction*, VIII, 1953, p. 1-26.

KLIGER, Samuel. “Jane Austen’s *Pride and Prejudice* in the Eighteenth-Century Mode”. *The University of Toronto Quarterly*, XVI, n°4, 1947, p. 357-370.

KNOX-SHAW, Peter. *Jane Austen and the Enlightenment*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

KONIGSBERG, Ira. *Narrative Technique in the English Novel. Defoe to Austen*. Hamsden, Archon Book, 1985.

LASCELLES, Mary. *Jane Austen and Her Art*. Londres, Oxford University Press, 1939.

LASCELLES, Mary. *Notions and Facts. Collected Criticism and Research*. Oxford, Clarendon Press, 1972.

LASKI, Margharita. *Jane Austen and Her World*. Londres, Thames and Hudson, 1969.

LAWRY, J. S. "'Decided and Open' : Structure in *Emma*". *Nineteenth-Century Fiction*, XXIV, 1969, p. 1-15.

LEAVIS, Queenie Dorothy. *Collected Essays* (tome I : *The Englishness of the English Novel*). Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

LERNER, Laurence. *The Truthtellers. Jane Austen, George Eliot, D. H. Lawrence.* Londres, Chatto & Windus, 1967.

LEVINE, George. "Translating the Monstrous : *Northanger Abbey*". *Nineteenth-Century Fiction*, XXX, 1975, p. 335-350.

LITZ, A. Walton. *Jane Austen : A Study of Her Artistic Development*. Londres, Chatto & Windus, 1965.

LODGE, David. *Language of Fiction*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966.

LODGE, David (dir.). *Jane Austen*, Emma. Londres, Macmillan Press, 1968.

LODGE, David. "A Question of Judgment : The Theatricals at Mansfield Park". *Nineteenth-Century Fiction*, XVII, 1963, p. 275-282.

MACDONALD, Susan Peck. "Jane Austen and the Tradition of the Absent Mother", p. 58-69 *in* DAVIDSON, Cathy N., BRONER, E. M. (dir.), *The Lost Tradition. Mothers and Daughters in Literature*, New York, Frederick Ungar Publishing Co, 1980.

MACDONAGH, Oliver. *Jane Austen :Real and Imagined Worlds*. New Haven-Londres, Yale University Press, 1991.

MANSELL, Darrel. *The Novels of Jane Austen : An Interpretation*. Londres, Macmillan, 1973.

MATHISON, John K. "*Northanger Abbey* and Jane Austen's Conception of the Value of Fiction". *English Literary History*, XXIV, n°2, 1957, p. 138-152.

McGOWAN, John P. "Knowledge/Power and Jane Austen's Radicalism". *Mosaic*, XVIII, n°3, 1985, p. 1-16.

McKILLOP, Alan D. "Critical Realism in *Northanger Abbey*", p. 35-45 *in* RATHBURN, Robert C., STEINMANN Jr., Martin (dir.), *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1958.

McMASTER, Juliet (dir.). *Jane Austen's Achievement*. Londres, Macmillan, 1976.

MELANDER, Martin. "An Unknown Source of Jane Austen's *Sense and Sensibility*". *Studia Neophilologica*, XXII, n°1, 1950, p. 146-170.

MILLER, D. A. *Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

MILLER, D. M. *Jane Austen, or The Secret of Style*. Princeton, Princeton University Press, 2003.

MINTER, David Lee. "Aesthetic Vision and the World of Emma". *Nineteenth-Century Fiction*, XXI, n°1, juin 1966, p. 49-59.

MITCHELL, Marea, OSLAND, Dianne. *Representing Women and Female Desire from* Arcadia *to* Jane Eyre. Houndmills-New York, Palgrave Macmillan, 2005.

MOLER, Kenneth L. *Jane Austen's Art of Allusion*. Londres, University of Nebraska Press, 1977.

MOLER, Kenneth L. "*Sense and Sensibility* and Its Sources". *The Review of English Studies*, XVII, 1966, p. 413-419.

MORGAN, Susan. *In the Meantime. Character and Perception in Jane Austen's Fiction*. Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1980.

MORRIS, Iva. *Jane Austen and the Interplay of Character*. Londres-New Brunswick, The Athlone Press, 1999.

MUDRICK, Marvin. *Jane Austen : Irony as Defense and Discovery*. Princeton, Princeton University Press, 1952.

MUKHERJEE, Meenakshi. *Jane Austen*. New York, St Martin's Press, 1991.

NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Literature* (trad. fr. *Littératures*, tome I, Paris, Fayard, 1983).

NARDIN, Jane. *Those Elegant Decorums. The Concept of Propriety in Jane Austen's Novels*. New York, State University of New York Press, 1973.

NEILL, Edward. *The Politics of Jane Austen*. Houndmills-Londres, Macmillan Press LTD, 1999.

NEROZZI, Patrizia Bellman. *Jane Austen*. Bari, Adriatica editrice, 1973.

NEWMAN, Karen. "Can This Marriage Be Saved : Jane Austen Makes Sense of an Ending". *English Literary History*, L, n°4, 1983, p. 693-710.

O'CONNOR, Frank. "Jane Austen and the Flight from Fancy". *The Yale Review*, XLV, 1955, p. 31-47.

PAGE, Norman. "Categories of Speech in *Persuasion*". *The Modern Language Review*, LXIV, 1969, p. 734-741.

PARIS, Bernard J. *Character and Conflict in Jane Austen's Novels*. Detroit, Wayne State University Press, 1978.

PARK, You-me, RAJAN, Rajeswari Sunder (dir.). *The Postcolonial Jane Austen*. Londres-New York, Routledge, 2000.

PARKS, Edd Winfield. "Jane Austen's Lure of the Next Chapter". *Nineteenth-Century Fiction*, VII, n°1, 1952, p. 56-60.

PERKINS, Moreland. *Reshaping the Sexes in* Sense and Sensibility. Charlottesville-Londres, University Press of Virginia, 1998.

PHILLIPPS, Kenneth C. *Jane Austen's English*. Londres, Andre Deutsch, 1970.

PIKOULIS, John. "Jane Austen : the Figure in the Carpet". *Nineteenth-Century Fiction*, XXVII, n°1, 1972, p. 38-60.

PINION, Francis Bertram. *A Jane Austen Companion.* Londres, Macmillan, 1973.

POIRIER, Richard. *A World Elsewhere*. Oxford, Oxford University Press, 1966.

POOVEY, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1984.

PRICE, Martin. "Manners, Morals, and Jane Austen". *Nineteenth-Century Fiction*, XXX, n°3, 1975, p. 261-280.

REITZEL, William. "*Mansfield Park* and *Lover's Vows*". *The Review of English Studies*, IX, n°36, 1933, p. 451-456.

ROBERTS, Warren. *Jane Austen and the French Revolution*. Londres, Macmillan Press, 1979.

RUOFF, Gene W. *Jane Austen's* Sense and Sensibility. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992.

RUDERMAN, Anne Crippen. *The Pleasures of Virtue. Political Thought in the Novels of Jane Austen*. Boston-Londres, Rowman & Littlefield Publishers, 1995.

SADLEIR, Michael. *The Northanger Novels. A Footnote to Jane Austen*. Oxford, Oxford University Press, 1927.

SALES, Roger. *Jane Austen and Representations of Regency England*. Londres-New York, Routledge, 1994.

SHANNON, Edgar F. "*Emma* : Character and Construction". *Publication of the Modern Language Association*, LXXI, n°2, 1956, p. 637-650.

SCHOECK, R. J. "Jane Austen and the Sense of Exposure : Heuristics in *Pride and Prejudice*". *English Studies*, 36, 1955, p. 154-157.

SCHORER, Mark. "Pride Unprejudiced". *The Kenyon Review*, XVIII, 1956, p. 72-91.

SCOTT, Walter. "*Emma*". *The Quarterly Review*, XIV, 1815, p. 188-201.

SEEBER, Barbara K. *General Consent in Jane Austen. A Study of Dialogism*. Montreal-Londres, Mc Gill-Queen's University Press, 2000.

SICKLE JOHNSON, Judy van. "The Bodily Frame : Learning Romance in *Persuasion*". *Nineteenth-Century Fiction*, XXX, n°1, 1975, p. 43-61.

SØRENSEN, Knud. "Johnsonese in *Northanger Abbey*". *English Studies*, 50, 1969, p. 390-397.

SOUTHAM, Brian C. (dir.). *Critical Essays on Jane Austen*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968.

SOUTHAM, Brian C. (dir.). *Jane Austen, The Critical Heritage*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968 (tome I) et 1987 (tome II).

SOUTHAM, Brian C. "Mrs. Leavis and Miss Austen : the « *Critical Theory* »". *Nineteenth-Century Fiction*, XVII, 1962, p. 21-32.

STOKES, Myra. *The Language of Jane Austen*. Londres, Macmillan, 1991.

STONE, Donald D. "Sense and Semantics in Jane Austen". *Nineteenth-Century Fiction*, XXV, n°1, 1970, p. 31-50.

STOUT, Janis P. *Strategies of Reticence. Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Joan Didion*. Charlottesville-Londres, University Press of Virginia, 1990.

SULLOWAY, Alison G. *Jane Austen and the Province of Womanhood*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

SUTHERLAND, Katheryn. "Undertones and Intonation". *Times Literary Supplement*, 5234, 25 juillet 2003, p. 8-9.

TANDON, Bharat. *Jane Austen and the Morality of Conversation*. Londres, Anthem Press, 2003.

TANNER, Tony. *Jane Austen*. Londres, Macmillan, 1986.

TAVE, Stuart M. *Some Words of Jane Austen.* Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1973.

THOMPSON, James. *Between Self and World. The Novels of Jane Austen*. Pennsylvania State University Press, 1988.

TOMPKINS, J. M. S. "*Elinor and Marianne* : a Note on Jane Austen". *The Review of English Studies*, XVI, n°61, janvier 1940, p. 33-43.

TRACY, Laura. *Catching the Drift. Authority, Gender, and Narrative Strategy in Fiction*. Londres, Rutgers University Press, 1988.

TRILLING, Lionel. *The Opposing Self*. New York-Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1955.

TRILLING, Lionel. "Emma". *Encounter*, VIII, juin 1957, p. 48-59.

TRILLING, Lionel. "A Portrait of Western Man". *The Listener*, XLIX, juin 1953, p. 969-974.

TRILLING, Lionel. "Jane Austen : *Mansfield Park*", p. 154-171 *in* FORD, Boris (dir.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5, Middlesex, Penguin Books, 1982 (1ère éd. 1957).

TUITE, Clara. *Romantic Austen. Sexual Politics and the Literary Canon*. Cambridge, Cambridge University Press.

VILLARD, Léonie. *Jane Austen, sa vie et son œuvre*. Saint-Etienne, Mulcey, 1915.

VOSS-CLESLY, Patricia. *Tendencies of Character Depiction in the Domestic Novels of Burney, Edgeworth and Austen : A Consideration of* Subjective *and* Objective *World*. Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1979.

WALDRON, Mary. *Jane Austen and the Fiction of Her Time*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

WALLACE, Tara Ghoshal. "*Sense and Sensibility* and the Problem of Feminine Authority". *Eighteenth-Century Fiction*, IV, n°2, janvier 1992, p. 149-163.

WEINSHEIMER, Joel (dir.). *Jane Austen Today*. Athens, University of Georgia Press, 1975.

WEINSHEIMER, Joel. "Chance and the Hierarchy of Marriages in *Pride and Prejudice*". *English Literary History*, XXXIX, n°3, 1972, p. 404-419.

WHITE, Edward M. "*Emma* and the Parodic Point of View". *Nineteenth-Century Fiction*, XVIII, n°1, 1963, p. 55-63.

WILLIAMS, Michael. *Jane Austen : Six Novels and Their Methods*. Londres, Macmillan, 1986.

WILT, Judith. *Ghosts of the Gothic : Austen, Eliot, and Lawrence*. Princeton, Princeton University Press, 1980.

WILTSHIRE, John. *Jane Austen and the Body*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

WRIGHT, Andrew H. *Jane Austen's Novels : A Study in Structure*. Londres, Chatto & Windus, 1961.

WYE, Margaret Enright. *Jane Austen's* Emma. *Embodied Metaphor as a Cognitive Construct*. Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1998.

ZIETLOW, Paul N. "Luck and Fortuitous Circumstance in *Persuasion* : Two Interpretations". *English Literary History*, XXXII, n°2, 1965, p. 179-195.

ZIMMERMAN, Everett. "Pride and Prejudice in *Pride and Prejudice*". *Nineteenth-Century Fiction*, XXIII, n°1, 1968, p. 64-73.

COMMENTAIRES SUR MADAME D'ÉPINAY

BADINTER, Élisabeth. *Émilie, Émilie ou l'ambition féminine au XVIIIe siècle*. Paris, Flammarion, 1983.

CAZENOBE, Colette. "L'hybridation des genres dans les Pseudo-Mémoires de Madame d'Épinay", p. 295-315 *in* LACHET, Claude (dir.), *Les genres insérés dans le roman*, Lyon, C. E. D. I. C., Actes du colloque international du 10 au 12 décembre 1992.

DELON, Michel. "Des *Confessions* aux *Contre-confessions*". *Magazine littéraire*, 406, mai 2002, p. 30-33.

HOFFMANN, Paul. "L'Histoire de Madame de Montbrillant, ou l'école de la femme". *Revue des Sciences Humaines*, XXXIV, 1963, p. 161-172.

PROUVEUR, Guy. *Madame d'Épinay femme de lettres 1726-1783*. Boussu, André Stiévenart, 1980.

VALENTINO, Henri. *Madame d'Épinay, une femme d'esprit sous Louis XV (1726-1783)*. Paris, Perrin, 1952.

WEINREB, Ruth Plaut. *Eagle in a Gauze Cage*. New York, AMS Press, 1993.

WEINREB, Ruth Plaut. "Émilie or *Emile* ? Madame d'Épinay and the Education of Girls in Eighteenth-Century France", p. 57-67 *in* KEENER, Frederick M., LORSCH, Susan E. (dir.), *Eighteenth-Century Women and the Arts*, New York-Londres, Greenwood Press, 1988.

SUR LA LITTÉRATURE BRITANNIQUE DES XVIIE ET XVIIIE SIÈCLES

BAKER, Ernest A. *The History of the English Novel*, vol. VI. New York, Barnes & Noble, 1929.

BLONDEL, Madeleine. *Images de la femme dans le roman anglais de 1740 à 1771*. Paris, Honoré Champion, 1976.

COLBY, Robert A. *Fiction With a Purpose. Major and Minor Nineteenth-Century Novels*. Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1967.

DUCROCQ, Jean, HALIMI, Suzy, LÉVY, Maurice. *Roman et société en Angleterre au XVIIIe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

FOSTER, James R. *History of the Pre-Romantic Novel in England.* Londres, Oxford University Press, 1949.

HARDING, Denis Wyatt. "The Character of Literature from Blake to Byron", p. 35-66 *in* FORD, Boris (dir.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5, Middlesex, Penguin Books, 1982 (1ère éd. 1957).

KETTLE, Arnold. *An Introduction to the English Novel*, tome I. Londres, Hutchinson University Library, 1951.

KIELY, Robert. *The Romantic Novel in England*. Cambridge, Harvard University Press, 1972.

KILLEN, Alice M. *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840.* Paris, Édouard Champion, 1923.

MULLAN, John. *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century.* Oxford, Clarendon Press, 1988.

NEWEY, Vincent. *Cowper's Poetry. A Critical Study and Reassessment*. Liverpool, Liverpool University Press, 1982.

PAGE, Norman. "The English Language : Tradition and Innovation", p. 139-153 *in* FORD, Boris (dir.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5, Middlesex, Penguin Books, 1982 (1ère éd. 1957).

PAULSON, Ronald. *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven-Londres, Yale University Press, 1967.

PONS, Christian. *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*. Aix-en-Provence, Ophrys, 1968.

PRIESTLEY, J. B. *The English Novel*. Londres, Ernest Benn LTD, 1971 (1ère éd. 1927).

RALEIGH, Walter. *The English Novel*. Londres, John Murray, 1901.

SPACKS, Patricia Meyer. *Desire and Truth. Fonctions of Plot in Eighteenth-Century English Novels*. Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1990.

STEPHEN, Sir Leslie. *English Literature in the Eighteenth Century*. Londres, Methuen & Co, 1904.

TOMPKINS, J. M. S. *The Popular Novel in England 1770-1800*. Londres, Methuen & Co, 1961.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel. Defoe, Richardson and Fielding*. Londres, Chatto & Windus, 1957.

WIMSATT, William Kurtz, Jr. *The Prose Style of Samuel Johnson.* New Haven-Londres, Yale University Press, 1941.

SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVIIIE SIÈCLE

DENBY, David J. *Sentimental Narrative and the Social Order in France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

ETIENNE, Servais. *Le genre romanesque en France depuis l'apparition de la* Nouvelle Héloïse *jusqu'aux approches de la Révolution.* Paris, Armand Colin, 1922.

GREEN, F. C."The Eighteenth-Century French Critic and the Contemporary Novel". *The Modern Language Review*, XXIII, 1928, p. 174-187.

LE BRETON, André. *Le roman français au dix-huitième siècle*. Paris, Boivin & Cie, 1898.

MAY, Georges. *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

MONTY, Jeanne R. *La critique littéraire de Melchior Grimm*. Genève, Droz, 1961.

MYLNE, Vivienne. *The Eighteenth-Century French Novel : Techniques of Illusion*. Manchester, Manchester University Press, 1965.

SHOWALTER, English. *The Evolution of the French Novel 1641-1782*. Princeton, Princeton University Press, 1972.

LITTÉRATURE DES FEMMES ET FEMMES DANS LA LITTÉRATURE

AUERBACH, Nina. *Communities of Women. An Idea in Fiction*. Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1978.

AUERBACH, Nina. *Romantic Imprisonment. Women and Other Glorified Outcasts*. New York, Columbia University Press, 1985.

BACKSCHEIDER, Paula R. "Woman's Influence". *Studies in the Novel*, XI, 1, 1979, p. 3-22.

BALD, Marjory A. *Women Writers of the Nineteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1923.

BORGHI, Liana. "Mary Wollstonecraft : una rivoluzione mancata", p. 135-153 *in* CRISAFULLI JONES, Lilla Maria (dir.), *La rivoluzione francese in Inghilterra*, Naples, Liguori Editore, 1990.

BROPHY, Elizabeth Bergen. *Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel*. Gainsville, University of South Florida Press, 1991.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Questions de critique.* Paris, Calmann-Lévy, 1897.

CARRELL, Susan Lee. *Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*. Paris, Jean-Michel Place, 1982.

COLBY, Vineta. *Yesterday's Woman. Domestic Realism in the English Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1974.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

FAUCHERY, Pierre. *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle (1713-1807)*. Paris, Armand Colin, 1972.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic.* New Haven, Yale University Press, 1979.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *La femme au dix-huitième siècle*. Paris, Flammarion, 1882 (1ère éd. 1862).

HIVET, Christine. *Voix de femmes. Roman féminin et condition féminine de Mary Wollstonecraft à Mary Shelley*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997.

HORNER, Joyce M. *The English Women and Their Connection with the Feminist Movement (1688-1797)*. Northampton, Smith College, 1929.

HORWITZ, Barbara J. *British Women Writers, 1700-1850*. Londres, Scarecrow Press, 1997.

HUNT, Linda C. *A Woman's Portion. Ideology, Culture, and the British Female Novel Tradition*. New York-Londres, Garland Publishing, 1988.

MACCARTHY, B. G. *The Female Pen. The Later Women Novelists*. Oxford, Blackwell, 1947.

MENANT, Sylvain (dir.). *Dix-huitième siècle*, XXXVI (« Femmes des Lumières »). Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. Londres, W. H. Allen, 1977.

NEWTON, Judith Lowder. *Women, Power, and Subversion. Social Strategies in British Fiction, 1778-1860*. Athens, The University of Georgia Press, 1981.

NUSSBAUM, Felicity A. "Eighteenth-Century Women's Autobiographical Commonplaces", p. 147-171 *in* BENSTOCK, Shari (dir.), *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 1988.

PERRY, Ruth. *Women, Letters, and the Novel*. New York, AMS Press, 1980.

PLANTÉ, Christine. *La petite sœur de Balzac*. Paris, Seuil, 1989.

REGARD, Frédéric. *L'écriture féminine en Angleterre*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

SÉJOURNÉ, Philippe. *Aspects généraux du roman féminin en Angleterre de 1740 à 1800*. Aix-en-Provence, Ophrys, 1966.

SPENCER, Jane. *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford, Basil Blackwell, 1986.

STEWART, Joan Hinde. "The Novelists and Their Fictions", p. 197-211, *in* SPENCER, Samia I. (dir.), *French Women and the Age of Enlightenment*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

TODD, Janet. *Gender, Art and Death*. Cambridge, Polity Press, 1993.

TODD, Janet. *The Sign of Angellica. Women, Writing, and Fiction 1660-1800*. Worcester, Virago Press, 1989.

TODD, Janet. *Women's Friendship in Literature*. New York, Columbia University Press, 1980.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own* (trad. fr. *Une chambre à soi*, Paris, Robert Marin, 1951).

La femme et ses demeures dans les littératures de langue anglaise. Reims, Presses Universitaires de Reims, 1991.

SUR LE ROMAN SENTIMENTAL

JONES, Chris. *Radical Sensibility. Literature and Ideas in the 1790s*. Londres-New York, Routledge, 1993.

KIELY, Robert. *The Romantic Novel in England*. Cambridge, Harvard University Press, 1972.

TIEGHEM, Paul van. "Quelques aspects de la sensibilité préromantique dans le roman européen au XVIIIe siècle". *Edda*, XXVI, 1927, p. 146-175.

MOUVEMENT DES LUMIÈRES

FERRONE, Vincenzo, ROCHE, Daniel (dir.). *Le monde des Lumières*. Paris, Fayard, 1997.

FRIEDLI, Lynne. "'Passing Women' – A Study of Gender of the Enlightenment", p. 234-260 *in* ROUSSEAU, G. S., PORTER, Roy (dir.), *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

GOODMAN, Dena. "Women and the Enlightenment", p. 233-262 *in* BRIDENTHAL, Renate, STUARD, Susan Mosher, WIESNER, Merry E. (dir.), *Becoming Visible. Women in European History*, Boston-New York, Houghton Mifflin Company, 1988.

IM HOF, Ulrich. *Les Lumières en Europe*, Paris, Seuil, 1993.

PORTER, Roy. "The Enlightenment in England", p. 1-18 *in* PORTER, Roy, TEICH, Mikulás (dir.), *The Enlightenment in National Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

TOMASELLI, Sylvana. "The Enlightenment Debate on Women". *History Workshop*, XX, 1985, p. 101-124.

CONTEXTE SOCIOCULTUREL BRITANNIQUE

CLARK, J. C. D. *English Society 1688-1832*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

RICKWORD, Edgell. "The Social Setting", p. 13-32 *in* FORD, Boris (dir.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5, Middlesex, Penguin Books, 1982 (1ère éd. 1957).

STONE, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1977.

LE GENRE LITTÉRAIRE

GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.). *Théorie des genres*. Paris, Seuil, 1986.

MACÉ, Mireille (dir.). *Le genre littéraire*. Paris, Garnier Flammarion, 2004.

Théorie des genres. Paris, Seuil, 1986.

L'ÉCRITURE DE SOI

DÉMORIS, René. *Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*. Paris, Armand Colin, 1975.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil, 2004.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie* (tome I : Les écritures du Moi ; tome II : Auto-bio-graphie). Paris, Odile Jacob, 1991.

d'INTINO, Franco. *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*. Rome, Bulzoni, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin, 1971.

MAJOR, John Campbell. *The Role of Personal Memoirs in English Biography and Novel*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1935.

MAUREL, Anne. “Stendhal. De l’égotisme.”. *Magazine littéraire*, 406, mai 2002, p. 38-40.

MERLANT, Joachim. *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin.* Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1ère éd. 1905).

PEYRE, Henri. *Literature and Sincerity*. New Haven-Londres, Yale University Press, 1963.

REGNIER, Thomas. “De l’autobiographie à l’autofiction : une généalogie paradoxale”. *Magazine littéraire*, 406, mai 2002, p. 64-65.

ROUDAUT, Jean. “Montaigne/Descartes. Paraître et être.”. *Le magazine littéraire*, 409, mai 2002, p. 27-29.

ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris, José Corti, 1973.

SPACKS, Patricia Meyer. *Imagining a Self. Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*. Cambridge, Harvard University Press, 1976.

SZAVAJ, János. *The Autobiography*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.

ROMAN ÉPISTOLAIRE

ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity. Approaches to a Form.* Columbus, Ohio State University Press, 1982.

BLACK, Frank Gees. *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century.* Eugene, University of Oregon, 1940.

BLACK, Frank Gees. “The Technique of Letter Fiction in English from 1740 to 1800”. *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XV, 1933, p. 291-312.

BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina. *Le roman épistolaire à voix multiples en France de 1761 à 1782. Problèmes de forme : destinateur-destinataire*. Cracovie, Nakladem Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1986.

BOSSIS, Mireille (dir.). *L’épistolarité à travers les siècles*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990.

BOSSIS, Mireille (dir.). *La lettre à la croisée de l’individuel et du social*. Paris, Kimé, 1994.

BRAY, Bernard, STROSETZKI, Christoph. *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*. Actes du colloque de Wolfenbüttel, Klincksieck, 1995.

FELLOWS, Otis. "Naissance et mort du roman épistolaire français". *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, 1972, p. 17-38.

GIRAUD, Yves. *Bibliographie du roman épistolaire en France*. Fribourg, éditions universitaires Fribourg, 1977.

GREEN, F. C. "The Eighteenth-Century French Critic and the Contemporary Novel". *The Modern Language Review*, XXIII, 1928, p. 174-187.

JOST, François. "Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIIIe siècle". *Comparative Literature Studies*, III, n°4, 1966, p. 397-427.

MACARTHUR, Elizabeth. *Extravagant Narratives. Closure and Dynamics in the Epistolary Form*. Princeton, Princeton University Press, 1990.

PLANTÉ, Christine (dir.). *L'Épistolaire, un genre féminin ?* Paris, Honoré Champion, 1998.

ROMBERG, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962.

ROSBOTTOM, Ronald C. "Motifs in Epistolary Fiction : Analysis of a Narrative Sub-Genre". *L'Esprit Créateur*, XVII, 1977, p. 279-301.

ROSSET, Clément. "L'écriture épistolaire". *La Nouvelle Revue Française*, 329, juin 1980, p. 89-98.

ROUSSET, Jean. *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.* Paris, José Corti, 1962.

SINGER, Godfrey Frank. *The Epistolary Novel. Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 1933.

VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

La lettre, approches sémiotiques. Actes du IVe Colloque Interdisciplinaire Fribourg, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg, 1988.

LANGAGE DES FEMMES

AEBISCHER, Verna, FOREL, Claire (dir.). *Parlers masculins, parlers féminins ?* Paris, Delachaux et Niestlé, 1983.

COLLIN, Françoise. “Polyglo(u)ssons”, p. 19-29 *in Le langage des femmes*, Paris, Complexe, 1992.

PELZER, Birgit. “Ma seule défense est…”, p. 73-79 *in Le langage des femmes*, Paris, Complexe, 1992.

YAGUELLO, Marina. *Le sexe des mots*. Paris, Pierre Belfond, 1989.

YAGUELLO, Marina. *Les mots et les femmes*. Paris, Payot, 1978.

DIVERS

ABENSOUR, Léon. *Histoire générale du féminisme*. Paris, Delagrave, 1921.

AMOSSY, Ruth, ROSEN, Elisheva. *Les discours du cliché*. Paris, SEDES, 1982.

AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words* (trad. fr. *Quand dire, c’est faire*, Paris, Seuil, 1970).

COUÉGNAS, Daniel. *Introduction à la paralittérature.* Paris, Seuil, 1992.

DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes*, tome I. Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), 1994.

MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe.* Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

PRESTON, John. *The Created Self. The Readers’s Role in Eighteenth-Century Fiction*. Londres, Heinemann, 1970.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L’écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

TORGOVNICK, Marianna. *Closure in the Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

ANNEXES

ANNEXE I.

ELIZABETH MOUTZAN-MARTINENGOU, *Autobiografia*

C'est à cette époque qu'enfin je décidai de découvrir à mon père et à mon oncle mon intention de passer le reste de ma vie au monastère – mais comment la leur révéler ? À supposer qu'il fussent habitués à parler avec moi, ou à supposer qu'ils s'y habituassent, comment leur expliquer de vive voix mes pensées avec autant de justesse que par écrit ? J'écrivis donc une lettre que j'enveloppai et sur laquelle j'écrivis les noms de mes père et oncle ; puis, j'allai la déposer en cachette dans la chambre de mon oncle, qui, sitôt qu'il l'eut trouvée, la porta à mon père ; ils l'ouvrirent et la lurent ensemble. J'avais écrit cette lettre, que je recopie ci-dessous, au mois de mai, mais je ne me souviens plus du jour précis.

Mes chers père et oncle,

Craignant que la présence de quelqu'un d'autre, que vos questions, ou que tout autre cause n'interrompît mon discours, j'ai décidé de vous exprimer par écrit ce que j'ai cru difficile de vous exposer de vive voix. C'est pourquoi je vais brièvement coucher sur le papier mes réflexions sur un certain sujet. Avant tout cependant, je vous précise que de tels sentiments ne sont pas les pensées fantaisistes d'une jeune fille immature ni d'une jeune personne à la raison défaillante ; c'est pourquoi ils sont sensés, et, en tant que tels, vertueux. Je vais donc vous faire part de mes sentiments et je pense que vous les approuverez, car je vous sais empreints de sagesse et de justice.

Dieu nous a fait don de la raison dans le seul but que nous en fissions bon usage : nous devons grâce à elle éviter tout ce qui nous est nuisible et côtoyer ce qui nous est profitable. Dotée moi aussi d'un tel présent, je dois l'employer à bon escient, ce qui signifie qu'il me faut éviter ce qui est nocif et rechercher ce qui est utile. Il s'ensuit que, puisque je désire fuir ce qui nuit, il me faut quitter le monde ; et puisque je désire me tourner vers des occupations utiles, je dois me rendre dans un monastère. Nul ne peut vivre heureux dans le monde car nul n'est satisfait de son sort, et une femme encore moins. L'une se plaint d'être méprisée par son époux, une autre pleure la mort de celui-ci, une autre se plaint de n'avoir pas eu d'enfants, une autre de ce que les siens ont suivi une mauvaise pente, une autre pleure de les voir morts, une autre se lamente d'avoir perdu ses biens. Aucune personne victime de l'un de ces maux ne peut être satisfaite de sa vie, et ainsi ne peut se dire heureuse, mais bien malheureuse et misérable. Celui qui désire le bonheur ne doit donc pas le chercher dans le monde, car plus il tente de le trouver, plus il s'en éloigne ; et si un jour il pense l'avoir trouvé et qu'alors il se

réjouit de son sort, tant et tant de malheurs s'abattront sur lui qu'il maudira son destin et s'appellera lui-même malheureux.

Mais peut-être me direz-vous que celui qui, au milieu des infortunes, est pourvu de cette qualité qu'est la tolérance, celui-là peut vivre heureux. Je vous accorde ce point, mais ne souhaite pas en éprouver la justesse, car jamais de toute mon existence on ne m'a soumise à cet exercice. Insensé est celui qui, sans s'être exercé à la lutte, mais aiguillonné par le désir du succès, s'expose au danger de perdre la vie, et tout autant celui qui, dans son désir de bonheur, ose tenir tête au destin. Peut-être me direz-vous qu'en me retirant du monde je m'expose au malheur. Oui, vous répondrai-je, vous avez raison, je suis d'accord avec vos paroles, mais je vous dirai en même temps que si, une fois restée dans le monde, j'éprouve de l'infortune, c'est moi-même que j'en rendrai responsable, en songeant que si je ne m'y étais pas mêlée, je n'aurais à coup sûr pas subi ces malheurs ; mais si c'est hors du monde que le malheur me frappe, ce n'est pas à moi-même que j'imputerai mes souffrances ; et ainsi, celles-ci me paraîtront moins graves et moins pénibles. Alors laissez-moi si vous m'aimez, laissez-moi aller hors du monde chercher le bonheur, dans un endroit où l'on n'entend aucun sanglot et où l'on ne voit ni larmes ni visages chagrins. Oh, comme je serai heureuse une fois hors des périls de ce monde, loin des tempêtes d'une mer déchaînée, m'élançant vers un port sûr et paisible, sans craindre de faire naufrage, hors de danger ! Comme je serai moins malheureuse de savoir que de mes infortunes je ne suis pas la cause ! Permettez-moi, je vous en supplie à nouveau, permettez-moi, si réellement vous m'aimez, d'aller m'enfermer en un monastère où je trouverai le bonheur. Vous me répondrez : « Prends garde qu'une fois enfermée tu ne sois prise de nostalgie et qu'au lieu de la joie la tristesse ne t'étreigne » ? Non, jamais ne me sera à charge une vie que j'ai menée pendant tant d'années. De même que j'ai passé tout ce temps en paix derrière les murs de notre maison, de même je finirai paisiblement mes jours derrière les murs d'un monastère. Vous me direz encore : « Puisqu'il en est ainsi, pourquoi ne restes-tu pas dans la maison paternelle ? » Oh, je désire cela plus que tout ! Mais deux raisons m'en empêchent : la première, c'est que je ne sais pas qui mourra en premier, de moi ou de mes parents ; la seconde, c'est que je ne peux pas aller à l'église. Si j'avais l'assurance de mourir sous les yeux de mes parents, si je pouvais aller à l'église, sur ma vie je ne m'arracherais pas à l'étreinte chérie de ma famille bien-aimée, je ne me priverais pas de la vue apaisante d'êtres si précieux pour moi. Alors vous me direz : « si nous accédons à ton désir, que dira le monde en te voyant t'enfermer dans un monastère ? » Et que nous importe, vous répondrai-je, que nous importe ce que dira la foule, du moment que les meilleurs, qui sont en petit nombre, mais dont

nous devons faire grand cas, jugeront que j'ai voulu m'enfermer pour la raison dont je viens de vous faire part ?

Depuis que j'ai appris à distinguer le bien du mal, je sais que le bonheur ne peut se trouver dans le monde, et c'est ainsi que j'ai formé les pensées qu'aujourd'hui je vous expose. Mais, de crainte qu'avec le temps elles ne s'altérassent, je n'ai pas voulu vous les dévoiler aussitôt et j'ai laissé passer trois années entières ; mais aujourd'hui, comme je constate que dans l'intervalle ma volonté n'a pas rejeté le juste projet qu'avait formé mon esprit, j'ai décidé de vous faire part de mes désirs, et je vous informe que s'ils sont exaucés, je vivrai heureuse, mais qu'autrement ils resteront enracinés en moi jusqu'à ma mort.

Pardonnez, pardonnez-moi, chers parents, d'avoir osé vous demander de réaliser mes désirs au lieu d'accéder aux vôtres, mais hélas ! je n'aurais pas fait une telle demande si je n'avais su mes désirs justes, si j'avais pensé que vous n'étiez pas empreints de sagesse et de justice, que vous ne m'aimiez pas, que vous ne vouliez pas me voir heureuse. Je cesse d'écrire et vous prie de me répondre par lettre ; puis je vous supplie de songer à mes paroles et tandis que j'incline ma tête jusqu'à vos pieds tout en embrassant avec tout le respect que je vous dois vos vénérables mains, je reste votre fille et nièce, Elisabet.

Après avoir lu cette lettre, mon père monte à l'étage, entre dans ma chambre, et, avec un regard furieux, me dit : « Beta (c'est-à-dire Elisabet), que signifie ce que tu nous as écrit ? » Et il se met à m'accabler de reproches – comment avoir osé demander une telle chose à un âge si enfantin (je n'avais pas encore atteint mes vingt ans) ? Et, supposant que cette idée était l'œuvre d'autres personnes et non la mienne propre, il dirige injustement sa colère contre le pauvre Romantzas et contre le pope Tzoukalas. Ma mère tente de l'apaiser, en vain, et c'est en fureur qu'il redescend dans ses appartements. Ô lecteur, en cette circonstance, as-tu une idée du trouble où était plongé mon cœur ? Un instant auparavant, je pensais qu'ils seraient convaincus par mes discours, qu'ils me remercieraient de ce que je leur demandais avec une telle ferveur, et c'est l'inverse qui se produisait ! Naufrage de mes pensées ! Instant parmi les plus malheureux de ma vie ! Il est vrai qu'un enfant ne doit pas suivre son opinion, mais obéir à celle de ses parents ; pourtant, le choix de se marier ou de rester célibataire et de vivre dans un monastère est, lui, entre ses mains. Réjouissez-vous, vous les parents, de l'autorité que la justice vous accorde sur vos enfants, mais n'empiétez pas sur les droits de la nature ; cette voracité, laissez-la, je vous en conjure, aux tyrans, à qui seuls elle convient ! Grand fut l'éclat de leur colère ; et moi, dans un torrent de larmes, je m'écriai : « Ah, ma mère, puisqu'une pensée si pure, si honnête, si vertueuse, leur apparaît à eux sous un jour tout différent, j'irai me cacher dans les replis d'une montagne et c'est là-bas que je vivrai. » Mon Dieu ! Jamais je

n'aurais pensé avoir à affronter une telle opposition, ni découvrir chez eux que j'estimais et aimais plus que tout un cœur si dur, si barbare !.. C'est donc ainsi que sont tous les hommes. Ah ! dans une grotte je vivrais heureuse puisque je ne devrais pas les voir ni me mêler à eux. Voilà ce que, poussée par mes sentiments, je disais à travers mes sanglots, lorsque paraît mon père, arborant une autre figure. Après s'être retiré dans ses appartements, il avait sûrement repensé à la chose, ce pourquoi il entame son discours en disant qu'il ne peut s'opposer à une telle entreprise, car il s'agit d'un appel divin, et que d'un autre côté il n'a pas le cœur de me forcer à me marier parce qu'il ne veut pas, si d'aventure je connaissais un sort malheureux, que sa conscience lui reprochât d'être responsable de mon malheur ; et il ajoute : « Le meilleur monastère dont nous disposions est celui où tu désires aller, mais il se trouve à l'intérieur de la Citadelle, et par conséquent il est entouré de soldats, parmi lesquels je ne suis pas autorisé à passer si je viens te voir. Patiente quelque peu, et, que ce soit moi ou ton frère, quand il retournera en Italie, l'un de nous te conduira dans un monastère de Venise. Là-bas tu trouveras des jeunes filles d'une éducation aussi irréprochable que la tienne, voire encore meilleure ; là tu trouveras sérénité et apaisement, et tu mèneras une vie en tous points heureuse, conforme aux désirs de ton cœur. » À ces paroles pleines de raison et véritablement paternelles, je reconnais mon père bien-aimé, et s'efface l'idée malheureuse que j'avais depuis peu formée de son caractère ; aussitôt, l'espoir du bonheur se met à réchauffer le sang autour de mon cœur.

Ici prend fin l'empire de ces rudes souffrances, et j'éprouve une vague de sentiments doux et tendres qui baigne ma poitrine. Je veux montrer ma joie à mon père, ma reconnaissance, mais comment faire en cet instant où les mots me manquent ? « Père, lui dis-je simplement, je te suis très reconnaissante de ta décision ; je t'en prie, donne-moi ta main à baiser. » Le monastère vénitien exalte mes perspectives de félicité ; je pense que cette idée a été soufflée à mon père par la Vierge, à laquelle j'adresse des milliers de remerciements. Le monastère de Venise exaltait en effet mes idées de félicité car je songeais qu'entourée de professeurs savants, j'y accomplirais de plus grands progrès dans mes études, et que les œuvres que je pourrais écrire seraient publiées et ne seraient pas perdues.

ANNEXE II.
APERÇU DE LA CONSTRUCTION DE
HISTOIRE DE MADAME DE MONTBRILLANT

Ouverture : mort du père (p. 7-10)

Narrateurs principaux : Lisieux, Gersay, Émilie, Mme de Gondrecourt, Mme de Beaufort.

Séjour chez Mme de Bernon (p. 10-40)

Narrateurs principaux : Émilie, Mme de Gondrecourt, Mme de Beaufort, Mlle de Beaufort. Première intervention du biographe Lisieux.

Sortie du couvent (p. 41-55)

Narrateurs principaux : Émilie, Révérend Père ***, Lisieux.

Conflit entre deux modèles.

Débuts de l'intrigue St-Ulce (p. 55-75)

Narrateur principal : Émilie.

Entrée de l'héroïne dans le monde (p. 75-91)

Narrateurs principaux : Émilie, Lisieux.

Humiliations et révoltes.

Mort de Mme de Bernon (p. 91-105)

Divers correspondants.

Correspondance entre Émilie et Mme de Sally (p. 105-140)

Suite de l'intrigue St-Ulce. Deux mariages parallèles : Mme de Grangé et Mme de Sally.

Mariage d'Émilie (p. 140-195)

Premières lettres de M. de Montbrillant.

Premiers soucis financiers.

Enchantement du mariage (p. 196-213)

Divers correspondants.

Premières ombres (p. 213-231)

Narrateurs principaux : Émilie, Lisieux, Mme de Sally.

Intrigue secondaire du chevalier de Canaple.

Déception et mélancolie (p. 232-251)

Narrateurs principaux : Émilie, M. de Montbrillant.

Interventions du narrateur décrivant l'évolution des sentiments d'Émilie et son goût de la retraite rurale. Grossesse.

Intrigue Mlle de Bernon (p. 252-256)

Narrateurs principaux : Lisieux, Émilie.

Discussions autour du mariage (p. 257-283)

Narrateurs principaux : Émilie, Lisieux, M. de Montbrillant.

Description des relations entre Émilie et Montbrillant et entre Mme de Sally et M. de Sally.

Débuts du journal (p. 284-293)

Conseils contradictoires de Mme de Gondrecourt et de Mme de Beaufort.

Intrigues mondaines (p. 293-371)

Dominante : journal d'Émilie.

Suite d'intrigues montrant la dégradation du couple principal, avec d'autres visions de mariages malheureux (Mme de Sally, Mme de Lange) et la déchéance au contact de la vie mondaine (personnages emblématiques de cette corruption : Canaple, Mme de St-Amand, du Traisi).

Thème de la quête de l'amitié féminine (trio Mme de St-Amand-Mme de Vignolles-Mlle Darcy).

Frasques de Montbrillant (p. 372-382)

Narrateurs principaux : Émilie, M. de Montbrillant, M. de Bernon.

Second accouchement d'Émilie.

Amitié avec la Darcy (p. 382-403)

Divers correspondants.

Avis provocants de la Darcy.

Intrigue Formeuse (p. 403-436)

Dominante : journal d'Émilie + Formeuse, la Darcy.

Maladie d'Émilie (p. 436-448).

Divers correspondants.

Accusations de M. de Bernon contre son fils.

L'adultère et ses répercussions (p. 448-502)

Dominante : journal d'Émilie + Formeuse, la Darcy.

Doutes sur la moralité de la conduite d'Émilie en parallèle avec les excès de Montbrillant (double inconstance).

Procédures d'Émilie (p. 502-538)

Divers correspondants.

Manœuvres de Montbrillant et victoire d'Émilie : processus de séparation de biens.

Intrigue secondaire : mariage entre M. de Ménil et Mlle Le Brun.

Réflexions sur l'éducation (p. 438-546)

Narrateur unique : Émilie.

Exclusion de M. de Montbrillant (p. 547-563)

Narrateurs principaux : Émilie, M. de Montbrillant.

La nouvelle société (p. 563-666)

Divers correspondants.

Deux parties : 1) découverte du nouveau milieu ; 2) intrigue Desbarres.

Alternance entre lettres de comptes rendus et échanges stychomythiques.

Thématique oppositionnelle entre retraite rurale et danger du libre ton de la société (personnages emblématiques : Mme Médéric, Desbarres).

Révélation progressive de la face cachée de la Darcy.

Infidélité de Formeuse (p. 666-711)

Dominante : journal d'Émilie + Formeuse, la Darcy.

Mort de M. de Bernon et conséquences financières (p. 711-741)

Dominante : journal d'Émilie + biographe Lisieux.

Débauches de M. de Montbrillant (p. 741-779)

Journal d'Émilie.

Suite d'exemples de l'inconduite du mari (intrigue Constant).

Intrigue Versel (p. 780-820)

Journal d'Émilie.

Quête de la tranquillité (p. 820-845)

Dominante : journal d'Émilie + Lisieux.

Repli sur la famille (éducation du fils) et sur la foi et l'examen intérieur.

Éloignement de la Darcy.

Séjour à Paris (p. 845-865)

Journal d'Émilie.

Récit théâtral de conversations philosophico-mondaines (personnages emblématiques : Mme Médéric, Volx).

Choc des milieux (p. 865-887)

Journal d'Émilie.

Hésitation entre le monde des intrigues (personnages emblématiques : Mme de Ménil, Montbrillant) et le monde des philosophes (personnages emblématiques : René, Volx).

Ellipse de trois ans (p. 888-901)

Fragments dictés par Émilie.

Mort de Mme de Sally ; éloignement de Formeuse ; entrée en scène de Volx.

Mort de Mme de Ménil (p. 901-935)

Divers correspondants (dominante : Émilie, Lisieux).

Épisode des papiers brûlés.

Intrigue secondaire : relations entre la Darcy et le chevalier Le Maire.

Affaires de famille (p. 935-944)

Narrateurs principaux : Émilie, Lisieux.

Intrigue Grangé ; problèmes d'argent de Montbrillant.

Réflexions sur l'éducation (p. 944-961)

Narrateurs principaux : Émilie, René, Lisieux.

Volx et les philosophes (p. 961-1023)

Dominante : journal d'Émilie + Volx, Lisieux.

Intrigues entre Desbarres, Volx et Garnier.

Expulsion de la Darcy.

Affaire Grangé (p. 1023-1053)

Journal d'Émilie + divers correspondants.

Mélancolie de René.

René aux Roches (p. 1053-1108)

Narrateurs principaux : Émilie, René + journal d'Émilie + biographe Lisieux.

Intrigues secondaires : la St-Étienne, engagement militaire de Volx, mort de St-Urbain, réflexions sur l'éducation.

Échange Émilie-Volx (p. 1108-1205)

Superposition de plusieurs histoires : difficultés financières des Montbrillant, départ de M. de Ménil pour Genève, folie croissante de René, figure hors champ de Garnier, campagne de Volx.

Départ pour Genève et rupture avec René (p. 1205-1250)

Divers correspondants + biographe Lisieux.

Échange Émilie-Volx (p. 1250-1332)

Autres correspondants : René, M. de Montbrillant, Mme de Gondrecourt.

Récits quotidiens (Genève : ses lois, ses conversations ; France : Pauline, écrits de Garnier).

Importance de la relation mère-fille.

Mauvaise conduite de M. de Montbrillant (p. 1332-1368)

Divers correspondants (Émilie, M. de Montbrillant, Lisieux, Volx, Garnier, Mme de Gondrecourt).

Départ de Lisieux et retour d'Émilie (p. 1368-1381)

Narrateurs principaux : Lisieux, Volx, Émilie + journal d'Émilie.

Chute financière des Montbrillant (p. 1381-1435)

Divers correspondants + mémoire d'Émilie.

Bonheur de la vie champêtre (p. 1435-1448)

Narrateurs principaux : Émilie, Lisieux.

Digression comique avec Mellot.

Déchéance et départ de Volx (p. 1448-1464)

Narrateurs principaux : Garnier, Émilie, Lisieux.

Maladie et mort d'Émilie (p. 1464-1485)

Narrateurs principaux : Garnier, Volx. Conclusion par le biographe Lisieux.

ANNEXE III.

CHRONOLOGIE DE LA PRODUCTION DE JANE AUSTEN

1789-1793 : rédaction des *Juvenilia.*

1795 : rédaction de *Elinor and Marianne* sous forme épistolaire.

1796-1797 : rédaction de *First Impressions* sous forme épistolaire.

1797 : réécriture de *Elinor and Marianne* ; abandon de la forme épistolaire.

1797-1798 : rédaction de *Susan.*

1803 : envoi de *Susan* à un éditeur ; refus.

1805 : rédaction de *Lady Susan.*

1806 : rédaction de *The Watsons.*

1807 : abandon de *The Watsons.*

1808-1809 : rédaction de *Mansfield Park*, peut-être sous forme épistolaire.

1809 : révision de *Susan.*

1809-1810 : révisions de *Elinor and Marianne*, qui devient *Sense and Sensibility.*

1811 : publication de *Sense and Sensibility.*

1810-1812 : révision de *First Impressions*, qui devient *Pride and Prejudice.*

1813 : publication de *Pride and Prejudice.*

1811-1813 : révision de *Mansfield Park.*

1814 : publication de *Mansfield Park.*

1814-1815 : rédaction de *Emma.*

1816 : publication de *Emma.*

1815-1816 : rédaction de *The Elliots.*

1816 –1817 : révision de *Susan*, qui devient *Catherine.*

1817 : publication de *Catherine* rebaptisé *Northanger Abbey* ; publication de *The Elliots*, rebaptisé *Persuasion* ; *Sanditon* est laissé inachevé.

ANNEXE IV.
CHRONOLOGIE DES PRINCIPALES ŒUVRES DE MADAME D'ÉPINAY

1747 : *Lettres à la Présidente de ****.

1756 : première contribution à *La Correspondance Littéraire*.

1758 : *Mes moments heureux*.

1759 : *Lettres à mon fils*.

1774 : *Les conversations d'Émilie*.

1781 : seconde édition de *Les conversations d'Émilie*.

1818 : *Mémoires et correspondance de Madame d'Épinay*.

1951 : *Histoire de Madame de Montbrillant* (version intégrale).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GENERALE **3**

Plan 19
Démarche adoptée 26
Détermination du corpus 30
Précisions pratiques : traductions et choix stylistiques 31

PREMIERE PARTIE. AU-DELA DES GENRES : JANE AUSTEN, MADAME D'EPINAY ET LA CRITIQUE DU ROMAN SENTIMENTAL **33**

INTRODUCTION *34*
CHAPITRE I. LES FEMMES DE LETTRES ET LA PETRIFICATION DU TEMPS 36
Introduction 37
1. Le roman après le *romance* 39
2. Une contraction de la narration 43
Le Cinderella plot et le modèle richardsonien 44
Le refus de la rupture 46
3. Les images du passé 53
a. Les vivants et les morts 54
b. La tradition littéraire, épine dorsale de l'œuvre immobile 62
c. Des œuvres confraternelles : la reprise plutôt que la redite 67
Proximités et variations 68
L'auto-limitation comme volonté d'accessibilité 74
La négation de l'amplitude : traitement du temps et de l'espace 85
4. L'héroïne, centre vide du roman 91
5. Les romans de l'immuable ou l'éloge du proche 96
a. L'habituel contre l'exceptionnel 96
b. Affirmation d'une identité fondatrice 102
Conclusion 109
CHAPITRE II. LA PROBLEMATIQUE DES GENRES 111
Introduction 112
1. Les thématiques sentimentales 113
a. Transparence du sentiment, transparence du narrateur 115
b. La vérité sans simulacre : l'œuvre réceptacle d'une réalité irrécusable 122
c. La technique de l'écartèlement 129
L'écriture de l'oscillation 129
L'héroïne dépositaire du litige 138
d. Une écriture engourdie par le déjà-dit 143
e. L'ostentation de la maîtrise 153
2. Les deux courants rivaux 158
a. L'antagoniste : Madame de Staël ou l'ébauche d'une contestation 158
b. Le courant transversal : Jane Austen et Madame d'Épinay 163
c. Madame d'Épinay ou le respect chancelant 165
Fidélités de Madame d'Épinay au roman sentimental 165
La figure du contrepoint 170
d. Jane Austen ou la dérision équivoque 179
e. Le désaveu du roman sentimental : un positionnement social ? 186
Conclusion : un positionnement problématique 191
CHAPITRE III. LA LANGUEUR DU PASSE, SIGNE DE L'ECHEC D'UNE NOUVELLE REPRESENTATION DU MONDE ? 194
Introduction 195
1. L'écriture de la léthargie : le passé, du modèle à la séquelle 196
a. Le présent surqualifié par un passé déchu 196
b. Une forme qui se réprouve elle-même 200

c. Une léthargie qui aboutit à une aliénation 204
d. L'exploration des chimères sentimentalistes : une continuelle jérémiade ? 209
e. Une attaque qui s'achève en torpeur 213
2. La défiance au cœur de l'œuvre : la rupture du contrat générique 216
a. La scission intérieure : obsolescence persistante et renaissance impossible 216
b. La stratégie du contre-courant 219
Les romans du réexamen ou la temporalité prise à rebours 219
Une résolution retardée 224
3. Une pensée sans finition 227
4. Les romancières de la démystification 236
a. Les méthodes de déstructuration des contrevérités (1) : la technique de la condensation 236
b. Les méthodes de déstructuration des contrevérités (2) : la technique de la fragmentation 242
5. Les romancières de la lézarde : du roman du surplomb au roman du doute 243
a. Désaveu de la figure narratrice 245
b. Autres exemples de craquelures dans le marbre sentimentaliste 251
6. Un changement de perspective : figuration et figurabilité comme axes du conflit 255
Conclusion 261
CONCLUSION *263*

DEUXIEME PARTIE. LES PREMISSES DE LA FORMULATION : LES MODES D'EXPRESSION DE SOI-MEME 266

INTRODUCTION *267*
CHAPITRE I. COMMENT PARLER DE SOI : L'ŒUVRE COMME PROPEDEUTIQUE A LA FORMULATION DE L'IDENTITE 274
Introduction 275
1. Les locutrices austeniennes : trois actes locutoires discordants 278
a. De la faconde au mutisme : les enveloppes du moi 280
Les locutrices logorrhéiques 280
Les locutrices mutiques 284
b. Les discours centripètes ou l'expansion anarchique du moi 286
Le paradoxe d'une parole égocentrique sourde à elle-même 286
Violation de la morale, atteinte à la vérité : l'exhibition licencieuse de soi 293
c. Première conclusion : les discours vides et les discours pleins 296
Des locutrices aveugles qui se détournent d'elles-mêmes 296
Amorce d'un discours responsable 302
2. Les locutrices du troisième groupe : Jane Austen et Madame d'Épinay face à l'esquisse d'une expression de soi-même 305
a. Écriture de l'assomption, écriture du questionnement : la réintroduction de la singularité 305
b. Le point de vue comme reformulation et revendication 307
3. Le jugement comme préalable au discours : sur quels critères la parole doit-elle être articulée ? 313
a. Le jugement d'après le genre littéraire : l'expulsion des stéréotypes dépersonnalisants 313
b. Le jugement d'après autrui : la vacuité du calque 316
4. L'introuvable « je » 320
a. Le problème du « comment se dire » : y a-t-il compatibilité entre soi-même et le discours ? 321
b. Le fardeau de l'historicité : l'innocence perdue du langage 324
L'origine masculine du langage 324
La femme et le langage, deux figures étrangères l'une à l'autre 331
c. Le dérisoire comme ultime recours du discours 334
d. Persistance de l'indicible : le langage comme barrière entre soi et le monde 336
5. L'esthétique du pointillé : formulation assertive et formulation dubitative 338
a. Infortunes de la proclamation : la redécouverte du scepticisme 338

b. L'œuvre comme cheminement en bordure de la formulation personnelle 343
Conclusion 348
CHAPITRE II. L'ECHANGE COMME DEFI : LES DEROBADES DE L'USURPATION MASCULINE 350
Introduction 351
1. Le rapprochement des mondes : deux voix qui entrent en résonance 352
a. Élargissement de l'univers féminin 352
Le cauchemar de la solitude 352
La ruine d'un lieu emblématique 356
b. L'intimité dialogique 361
Roman de l'immuable et mystère masculin 361
Le mystère estompé : Jane Austen, Madame d'Épinay et le principe masculin 366
2. Dénonciation de l'usurpation masculine 374
a. Pouvoir du genre, pouvoir du mâle 375
b. L'impulsion primordiale de la parole féminine : le langage comme résistance 377
c. Une nouvelle intentionnalité : le langage comme agencement 384
3. Les stratégies de domination 392
a. La technique de l'incitation et du renversement 392
b. La technique du sensuel : le sexe au cœur de l'échange 400
c. La faute du discours masculin ou la trahison de l'universel (troisième stratégie : la défiguration) 408
4. Vers une réponse féminine 420
Conclusion 423
CHAPITRE III. LES DECEPTIONS DU GYNECEE ET L'EXPRESSION DU CONTOURNEMENT 425
Introduction 426
1. La société féminine : des représentations codifiées 426
a. Figures rigidifiées du couple 427
b. L'incommunicabilité entre femmes : pétrification et dilution de la communauté 431
2. Détournement des codifications 436
a. La fluctuation des rôles 436
b. La mouvance contre le manichéisme : des enjeux fluctuants et élargis 443
c. Les faux-semblants de l'amitié : fusion artificielle et discours-ricochets 451
3. Le refus de la définition 466
a. L'esthétique du morcellement 466
b. Une définition jamais énoncée 470
4. La stratégie de la dérobade 481
a. La suggestion 481
b. Le brassage des proportions 486
c. L'effacement 491
5. À la périphérie du langage : le fragment comme ultime ressource de la narration 498
CONCLUSION *505*

TROISIEME PARTIE. LES LIMITES OPPRESSANTES : L'INDEPASSABLE INSATISFACTION ? 507

INTRODUCTION *508*
CHAPITRE I. LE TEXTE MIS EN PERSPECTIVE : LA POLYMORPHIE DES VOIX NARRATIVES COMME REAGENCEMENT DU MONDE 512
Introduction 513
1. L'image dégradée de la femme 514
2. Relégitimation du langage 521
a. Un langage qui dépossède de soi-même 521
b. L'empirisme ou l'écriture du tâtonnement 523
3. De l'objectivité à l'impassibilité : les limites du désengagement 527
4. La polyphonie énonciative 534
a. La technique de la bigarrure 534
b. Le dialogue des narrateurs polymorphes 541

c. Le narrateur face au personnage : des connexions mouvantes 550
Disjonction n'est pas contradiction 550
La pluralité des voix comme mode d'accès à la complexité du monde 556
Une écriture symphonique née de l'insuffisance de la voix narrative 561
d. La fin du désengagement 563
e. Un langage qui n'élucide pas 566
5. L'écriture de l'émergence 574
Comment dire sans proclamer : l'éclosion contre l'assertion 574
Comment parvenir à la figuration : l'exploration discrète de nouveaux territoires 577
Comment dépasser l'indicible : le risque de la rature 582
Conclusion 586
CHAPITRE II. L'ESPACE INQUIETANT 588
Introduction 589
1. L'écriture de la comparaison 590
a. Les entrelacements du récit 590
b. L'ébauche d'un ensemble féminin : entre concrétude et évanescence 599
c. La dissemblance au cœur de la comparaison 604
2. Spatialisation de l'œuvre 610
a. Accrocs sur un trompe-l'œil : l'héroïne décalée 612
b. Le théâtre de la profondeur contre la peinture de la surface 625
3. Second niveau de l'espace : les coulisses de l'œuvre 629
a. Les égarements de la narration 629
La multiplication des pistes diégétiques 631
Des récits sans queue ni tête 633
La vacuité narrative 639
b. L'engendrement de l'écriture : mise à nu du processus créatif 641
c. Vices cachés de la création littéraire 642
Le réel illisible 642
Pour une pédagogie de la lecture 650
Conclusion 654
CHAPITRE III. LA CONSCIENCE NEGATIVE 656
Introduction 657
1. L'œuvre comme involution 658
a. *Northanger Abbey* : le drame absent par l'évidence de la fiction 661
b. *Sense and Sensibility* : la simplification des enjeux 666
c. *Pride and Prejudice* : l'échec de la quête 669
d. *Emma*, *Mansfield Park*, *Persuasion* 673
e. *Histoire de Madame de Montbrillant* : la conscience coupable 683
2. L'univers des déceptions 695
3. Les romancières du scepticisme 702
a. Négation de soi et circularité 702
b. L'agaçante allusion : manifestation du doute 705
c. Le roman comme parole importune 707
CONCLUSION *711*

CONCLUSION GENERALE 713

BIBLIOGRAPHIE 720

ANNEXES 749

TABLE DES MATIÈRES *762*