



HAL
open science

Représentations et significations de la mode et de l'élégance dans l'univers de Jane Austen

Marianne Christophe-Bisson

► **To cite this version:**

Marianne Christophe-Bisson. Représentations et significations de la mode et de l'élégance dans l'univers de Jane Austen. Littératures. Université de Lorraine, 2018. Français. NNT : 2018LORR0247 . tel-02109781

HAL Id: tel-02109781

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02109781>

Submitted on 25 Apr 2019

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.



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
DE LORRAINE**

**ECOLE DOCTORALE FERNAND
BRAUDEL**



**Interdisciplinarité
Dans les Etudes Anglophones**

UNIVERSITE DE LORRAINE — ECOLE DOCTORALE FERNAND BRAUDEL

UFR LANGUES ET CULTURES ETRANGERES — EA 2338 IDEA

« Représentations et significations de la mode et de l'élégance dans l'univers de Jane Austen »

par Marianne CHRISTOPHE-BISSON

Thèse présentée et soutenue publiquement le 21 décembre 2018

**sous la direction de Monsieur le Professeur John Bak
et de Monsieur le Professeur Laurent Bury**

Jury :

**John Bak
Isabelle Bour
Laurent Bury
Marc Porée
Lucile Trunel**

**Professeur, Université de Lorraine
Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Professeur, Université Lumière - Lyon 2
Professeur, Ecole Normale Supérieure - Paris
Docteur, Bibliothèque Forney - Paris**

TABLE DES MATIERES

Remerciements	5
Liste des abréviations	10
Liste des figures	11
INTRODUCTION.....	14
PREMIERE PARTIE :	28
Jane Austen, le roman et la mode : une relation triangulaire particulière	28
Chapitre 1 : Réalisme, didactisme, minimalisme, burlesque et ironie : le canevas des romans austeniens.....	29
1 Réalisme	29
2 Didactisme.....	39
3 Minimalisme.....	41
4 Comique et ironie	46
Chapitre 2 : Vue d'ensemble de la littérature entre 1750 et 1875	53
Chapitre 3 : Du roman à l'écran : les enjeux d'une transposition réussie	68
1 Les adaptations des romans de Jane Austen, ces contes de fées intemporels	68
2 Les costumes donnent du fil à retordre	70
3 Du roman au film et du film au roman.....	73
4 Conclusion.....	75
DEUXIEME PARTIE :	76
Les Fonctions du vêtement chez Jane Austen	76
Chapitre 4 : Pudeur	77
1 Pudeur et style « Regency »	78
2 Pudeur vestimentaire et pudeur littéraire.....	80
3 La pudeur sous toutes ses formes	82
3.1 Pudeur sociale	83
3.2 Etalage de richesse	85
3.3 Pudeur et motivations psychologiques	87
3.4 Pudeur, désir et dégoût	90

3.5	Pudeur et fétichisme	91
3.6	Conclusion.....	98
Chapitre 5 :	Parure	99
1	Caractéristiques de la parure	99
1.1	La Parure, définition.....	100
1.2	Les Différents types de parure.....	103
2	Les rôles et les significations de la parure.....	108
2.1	Mise en valeur du corps	108
2.2	Appartenance à une élite	112
2.3	Le Rang social.....	119
2.3.1	Fonction sociale de la parure : le cas de l'uniforme	120
2.3.2	Parure et évènement.....	128
2.3.3	Etalage de richesse	132
2.4	Parure et défi à la pudeur.....	136
3	Conclusion.....	138
Chapitre 6 :	Protection	139
1	Protection physique	139
2	Protection psychologique	144
2.1	Protection magique.....	144
2.2	Protection contre la tentation.....	147
2.3	Protection contre l'immoralité et mise en avant des qualités morales	151
2.4	Protection contre un environnement hostile.....	156
3	Conclusion.....	157
Chapitre 7 :	Métalanguage de la mode	159
1	La Mode, marqueur d'époque et des mentalités	159
1.1	La Mode et l'histoire	160
1.2	Sociologie et politique.....	165
1.3	Psychologie	169
2	Métalanguage de la mode.....	172
2.1	De la linguistique à la mode	172
2.2	Le Système de la mode austenien	174
3	Conclusion.....	180
TROISIEME PARTIE.....		182

ŒUVRES DE JEUNESSE ET PREMIERS ROMANS	182
Chapitre 8 : <i>Juvenilia</i> et <i>Lady Susan</i>	183
1 Introduction	183
2 Le Style austenien originel	185
3 Rhétorique	188
4 Jeu de contrastes	191
5 La Quatrième fonction du vêtement : le vêtement salvateur	196
6 Conclusion	198
Chapitre 9 : <i>Northanger Abbey</i> : mode et roman gothique	199
1 Introduction	199
2 Mode et sentiments	200
2.1 Mrs Allen	201
2.2 Isabella Thorpe	205
2.3 Catherine	208
3 Le Jeu de la séduction	211
3.1 Catherine et Isabella	212
3.2 Catherine et les Tilney	214
4 Incommunicabilité	221
5 Le Roman gothique et la mode	226
6 Conclusion	232
Chapitre 10 : <i>Sense and Sensibility</i> ou la quête de l'élégance	234
1 Introduction	234
2 Les critères d'élégance et d'inélégance	235
2.1.1 Les Demoiselles Steele	238
2.1.2 Miss Grey	243
2.1.3 Mrs Jennings et ses filles, Lady Middleton et Mrs Palmer	245
3 Marianne, l'élégance à la française	248
4 Conclusion	257
Chapitre 11 : <i>The Watsons</i> : les hommes et la mode	259
1 Introduction	259
2 La Mode, un sujet de séduction ou d'antipathie pour Lord Osborne ?	261
3 Négligé et collet monté : Robert Watson et Tom Musgrave méritent-ils le titre de « gentlemen » ?	267
4 Conclusion	269

Chapitre 12 : <i>Pride and Prejudice</i> : les femmes et la mode	272
1 Introduction	272
2 La Mode, un passe-temps anodin ? Jamais !	273
3 La mode de la critique, la critique de la mode	281
4 Le mariage	288
5 Conclusion	299
QUATRIEME PARTIE	303
L'Age adulte	303
Chapitre 13 : <i>Mansfield Park</i> : La condition des femmes dans le microcosme austenien .	304
1 Introduction	304
2 Fanny chez les Price	305
3 Fanny chez les Bertram	311
4 Fanny et les Crawford	322
5 Conclusion	330
Chapitre 14 : <i>Emma</i> : Mode et moqueries	332
1 Introduction	332
2 La Mercerie Ford, plaque tournante de Highbury	333
3 Highbury au fil des saisons	347
4 Mode, considération et voisinage	352
5 Conclusion	358
Chapitre 15 : <i>Persuasion</i> : Mode et féminisme	361
1 Introduction	361
2 Fait de costume et fait d'habillement	362
3 Anne, ses relations et la mode	369
4 « We have received orders to sail to old England » : la Marine et la mode	375
5 Conclusion	391
Chapitre 16 : <i>Sanditon</i> : Loisir et consommation ostentatoires	394
1 Introduction	394
2 Mode et consumérisme	395
3 Conclusion	404
CONCLUSION GENERALE	406
AIDE A LA TRANSPOSITION DES REFERENCES	415
BIBLIOGRAPHIE	423

Remerciements

Je tiens à témoigner ma gratitude à Monsieur le Professeur John BAK qui m'a accueillie dans son unité de recherche et à le remercier pour la confiance qu'il m'a témoignée durant ces nombreuses années. Je le remercie également de m'avoir permis de réaliser ce travail, d'avoir accepté de l'encadrer et de le juger. Je lui suis reconnaissante pour son dévouement, ses conseils, ses encouragements, sa bonne humeur et ses qualités humaines.

Je remercie tout particulièrement Monsieur le Professeur Laurent BURY qui m'a fait l'honneur d'encadrer et de juger ce travail. Qu'il soit ici remercié pour ses précieux conseils.

Je tiens également à remercier Madame le Professeur Isabelle BOUR, Monsieur le Professeur Marc POREE, et Madame le Docteur Lucile TRUNEL d'avoir accepté de juger ce travail.

A Jean-François,

Dix-huit ans à tes côtés. Dix-huit ans que tu m'as fait connaître Mr Darcy. Voilà où ça nous a menés. Merci infiniment ! Je te dédie ce travail.

A Anne-Cécile,

Je suis si fière de toi ! Tu es tombée dans le bain de la langue anglaise très jeune. Je suis certaine que tu sauras faire bon usage de tout ce que tu as déjà appris en anglais. Et je souhaite que la filière internationale dans laquelle tu te plais tant t'ouvre des portes. Continue à voyager !

A Marie-Anne,

Un petit feu d'artifice à toi toute seule ! Je suis aussi fière de toi que je le suis de ta sœur. Je n'oublierai jamais les yeux admiratifs de John Noble le jour où tu lui as dit « My name is Marie-Anne. I am six and a half. My favorite color is pink ».

A Anne-Marie et Hubert,

Merci pour votre patience, vos encouragements et vos conseils. Je me demande ce que je vais bien pouvoir faire par la suite comme études...

A Olivier, Sylvie, Marie et Constance,

Merci pour votre soutien. Bonne route à Marie et Constance.

A Emilien,

Le meilleur ami qui soit. Shamès ! J'ai bien fait de croiser ton chemin, ce jour-là. Merci infiniment pour tes précieux conseils, ton écoute et pour ces franches rigolades le vendredi soir au téléphone ! L'accent vosgien n'a plus de secrets pour toi ; il faudrait maintenant songer à écrire un dictionnaire vosgien/français pour moi qui ai tant de mal à traduire !

A Raphaël,

Le seul à savoir me redonner le sourire, même dans les astreintes les plus difficiles. Merci pour la gentillesse dont tu fais preuve à mon égard, pour savoir me faire rire lorsque le moral ne suit pas, pour te serrer les coudes avec moi, pour ta rigueur au travail, ta compréhension, ta patience, et tous ces fous-rires. Grazie tante ! Ùn sò micca corsa mà parlu corsu. Ampargu è prestu saperaghju parlà. Ùn basta à esse corsu, o Raphaè, ci vole à ampara l'inglese !

A Andrea Galer, costumière,

Merci pour vos précieux renseignements, les photos envoyées, et les réponses à mes nombreuses questions.

A Rosalind Ebbut, costumière,

Merci également à vous pour votre patience et vos explications.

A Denise,

Merci pour ton soutien. Merci d'avoir suivi l'avancée de cette thèse, et d'avoir pris des nouvelles toutes les huit semaines. Merci pour tes encouragements, du fond du

cœur ! Puisse nous rester « en équilibre » toutes les deux pendant encore de longues années.

A Jean-François,

Ami fidèle qui donne sans avoir besoin de recevoir en retour. Merci pour ta présence à mes côtés dans les moments difficiles. Merci aussi pour les recherches effectuées.

A Joy,

I miss you so much. Thanks for having been there all along. I hope we'll meet again soon. Love.

A tous ceux qui ont répondu à mes questions ; qu'ils soient ici remerciés :

Madame Lydia Martin (Maître de Conférences), Monsieur le Professeur Frédéric Monneyron, Mrs Penelope Byrde (ancien conservateur du musée des costumes à Bath), Mr Alex Boulton (Maître de Conférences).

A Monsieur le Professeur André Kaennel, qu'il fait bon rencontrer au détour d'une réunion : ses conseils sont toujours précieux.

A l'enseignant qui m'a fait un jour ce très beau compliment :

« En plus d'être scientifique, vous êtes littéraire. Vous êtes un humaniste ! ». Si seulement c'était vrai !

Liste des abréviations

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

Liste des figures

Figure 1 : Répartition en pourcentage du nombre de descriptions, de dénnotations et d'absences de tout qualificatif, en cumul, des termes « dress, gown, hat » dans les romans d'Austen, et moyenne de cette répartition.	55
Figure 2 : La mode et les écrivains : répartition exprimée en pourcentage des descriptions, dénnotations et absence de toute information concernant les termes « dress », « gown » et « hat » chez des auteurs ayant publié entre 1748 et 1874.	56
Figure 3 : Répartition entre les quatre types de collocations définis (étoffe/matériau, couleur, caractéristique et absence de collocation) exprimée en pourcentage pour chaque auteur.	60
Figure 4 : Répartition du nombre de descriptions, dénnotations et absences de tout qualificatif exprimée en pourcentage, chez Radcliffe et Austen.	64
Figure 5 : Répartition du nombre de descriptions, dénnotations et absences de tout qualificatif exprimée en pourcentage, chez Burney et Austen.	64
Figure 6 : Détail d'une robe du soir en tulle rebrodée à la main, vers 1815.	106
Figure 7 : Habit porté par les apothicaires, les hommes de loi, les clergymen, etc. 1800-1817.	125
Figure 8 : De gauche à droite : Robe de mousseline rayée avec traîne ; châle en crêpe de soie rouge ; sac en satin de soie, vers 1800. Mousseline de coton blanche avec broderie rouge, bleu et argent ; robe Empire d'une seule pièce avec traîne et jupon, vers 1805. Robe en mousseline de coton blanche ; bords brodés de laine rouge ; châle en gaze de soie pourpre, vers 1810.	137
Figure 9: Redingote croisée portée avec des culottes de soie. France, vers 1796-98 ;	153
Figure 10 : Habit du matin, <i>Le Beau Monde</i> , (Londres, novembre 1806) ;	153
Figure 11 : Veste bleu marine en laine portée avec des culottes ocre en cuir souple et des bottes montantes, 1815 ;	153
Figure 12 : <i>Fashion before Ease;—or,—A Good Constitution Sacrificed for a Fantastick [sic] Form.</i>	162
Figure 13 : Robe à la française, vers 1775, Angleterre.	168

Figure 14 : Robe de l'impératrice Joséphine : mousseline blanche, broderies longitudinales de fleurs et de feuilles stylisées, vers 1805, France.....	168
Figure 15 : Robe de promenade, panne de velours, bordée de frange en soie, arceaux en os de baleine, Grande Bretagne, 1855-57.....	168
Figure 16 : Un Spencer	179
Figure 17 : Une Pelisse	179
Figure 18 : <i>Les Invisibles en tête à tête</i> , Bibliothèque nationale, Paris.....	306
Figure 19 : Vitrine de la boutique Ford, dans la version d'Emma de 2009 (O'Hanlon)	341
Figure 20 : L'intérieur de la boutique Ford dans la version d'Emma de 1996 (Mc Grath)	344
Figure 21 : Anne Elliot au début du film (<i>Persuasion</i> 1995).....	379
Figure 22 : Anne Elliot à la fin du film (<i>Persuasion</i> 1995)	379
Figure 23 : Le capitaine Wentworth, Louisa et Henrietta, Mary et Charles Musgrove, et Anne, sur la plage, à Lyme (<i>Persuasion</i> 2007)	380
Figure 24 : Anne Elliot portant une pelisse dont la coupe a été adaptée au XXI ^e siècle (<i>Persuasion</i> 2007)	384
Figure 25 : Anne Elliot portant une robe grise et blanche, avec des manches en tulle et dentelle (<i>Persuasion</i> 2007).....	387

« I am getting very
extravagant & spending
all my Money; & what
is worse for *you*, I have
been spending yours
too ».

Jane Austen

INTRODUCTION

La période au cours de laquelle Jane Austen écrit connaît d'intenses bouleversements. L'Angleterre craint la propagation des idées révolutionnaires françaises sur son territoire, et l'aristocratie anglaise ne veut en aucun cas perdre ses privilèges ; on assiste en outre à la montée de la bourgeoisie. L'Angleterre et la France s'affrontent lors des guerres napoléoniennes, et simultanément, c'est la course à l'acquisition de colonies qui permettent l'ouverture de l'économie vers d'autres marchés. C'est justement pendant cette période de troubles que la Mode apparaît, et ce n'est pas un hasard. Précisons que le terme « Mode », écrit avec une majuscule, ne correspond pas à la notion d'une mode, mais à ce concept de phénomène social éphémère qui se renouvelle sans cesse. Monneyron reprend ici cette distinction :

Quelles que soient les sociétés considérées, des sociétés dites primitives contemporaines aux civilisations anciennes prestigieuses [...], on trouvera en effet ce souci de la parure que d'aucun ne manqueront d'interpréter comme une forme plus ou moins ancienne de mode. Pourtant, la mode en tant que concept et en tant que phénomène social, est une création occidentale. La mode comme nous l'entendons en Occident : perpétuel changement touchant l'ensemble d'une société, n'est pas assurément, et n'a jamais été, une caractéristique universelle du costume.¹

La Mode est apparue avec l'avènement des sociétés individualistes. Monneyron cite une loi française passée le 29 octobre 1793 qui stipule que

« nulle personne de l'un ou l'autre sexe ne pourra contraindre aucun citoyen à se vêtir d'une façon particulière, sous peine d'être considérée et traitée comme suspecte et poursuivie comme perturbateur de repos public : chacun est libre de porter tel vêtement ou ajustement de son sexe qui lui convient ».²

De cette façon, la Mode s'est propagée en France, et les différences entre les couches de la société se sont lentement atténuées, jusqu'à disparaître. Cette loi, explique Monneyron,

engage [...] une essentielle neutralisation du vêtement. Si la liberté et l'égalité vestimentaire qu'elle promet peuvent apparaître encore comme un acte politique, puisqu'il s'agit de s'opposer à un ordre ancien, la Révolution substitue sur le plus long terme à un vêtement qui signifiait la soumission à des impératifs politiques et sociaux un vêtement qui signifie surtout la liberté individuelle. [...] Par un acte à portée politique, elle inaugure le passage du vêtement de la sphère publique à la sphère privée.³

Ces changements touchent aussi la Grande Bretagne qui subit l'influence française. C'est alors que la société évolue pour devenir peu à peu plus individualiste. C'est pendant une période d'intenses changements que Jane Austen a commencé à écrire.

¹ Frédéric Monneyron, *La Sociologie de la mode* (Paris : PU de France, 2006), 7-8.

² Monneyron, *La Sociologie de la mode*, 11.

³ Monneyron, *La Sociologie de la mode*, 11-12.

Ces changements sont d'ordre historique, politique, sociologique et idéologique, et la mode reflète ces bouleversements.

Contrairement aux apparences, et comme le démontre Tomalin dans sa biographie de Jane Austen, cet auteur présente un intérêt vif pour la mode. Tomalin écrit en effet qu'Austen n'a que faire de la mode, puisque cette dernière se fait discrète dans ses romans et qu'elle se moque des personnages ayant une passion pour celle-ci. Aussi, Tomalin cite un passage dans une lettre écrite à Cassandra, la sœur d'Austen, entre le 5 et le 8 mars 1813, qui stipule qu'elle porte une robe qui va avec tout, et peut être portée en toutes circonstances⁴. Tomalin souligne qu'une personne qui prendrait à cœur la mode ne ferait pas ce commentaire, lui préférant une robe que tout le monde remarque. Ce travail va montrer qu'il n'en est rien et qu'Austen chérit la mode, discrètement, puisqu'elle partage ses opinions avec sa famille et ses amis proches et qu'elle prend soin de toujours la mentionner dans ses romans, parfois de façon si anodine que le lecteur n'y prend pas garde. Toutefois, une référence à la mode chez Austen n'est que rarement purement esthétique. En effet, l'auteur l'utilise souvent pour véhiculer une idée ou un conseil. La lecture des lettres d'Austen, où elle s'exprime librement, met en avant sa facette ironique, voire même féroce, comme le dit Southam qui la trouve moqueuse, et sans merci, comme les caricaturistes de son époque⁵. Cette facette est également présente dans ses romans, et la mode est souvent un terrain propice aux moqueries pour cet auteur.

Austen englobe la mode dans la distinction, un art de vivre dans lequel on trouve les bonnes manières, une éducation soignée, une ouverture d'esprit, une élégance et une discrétion qui font d'une personne quelqu'un d'accompli. La mode, seul centre d'intérêt dans un esprit vide et non cultivé, accentue cette carence et produit des personnes stupides, selon l'auteur. Les personnages campés par Austen sont issus de la classe sociale prospère appelée « gentry »⁶ dont elle est elle-même issue. La noblesse, les domestiques, les paysans et les très pauvres sont passés sous silence, ou apparaissent furtivement, mais ne constituent pas des personnages de premier plan. L'environnement dans ses romans est volontiers restreint : les décors sont ruraux car, comme le fait remarquer Herbert, Austen aimait davantage la

⁴ Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life* (Londres : Penguin Books, 2000), 258.

⁵ Brian Southam, *Jane Austen and the Navy* (Bath : National Maritime Museum Publishing, 2005), 60.

⁶ David Herbert, « Place and Society in Jane Austen's England », *Geography* 76.3 (été 1991), 196 ; 197.

campagne à la ville⁷, les demeures décrites appartiennent aussi à la « gentry ». Austen reste dans des sphères qu'elle connaît bien et dont elle maîtrise les rouages afin de livrer à son lecteur une œuvre juste et réaliste.

Situé au croisement de la civilisation et de la littérature britanniques, l'univers de la mode chez Jane Austen n'est pas toujours aisé à se représenter. Si l'on trouve environ le même nombre d'occurrences relatives à la mode dans tous les romans confondus et dans les lettres, à savoir, 269 occurrences contre 271⁸, il convient de préciser que, dans les lettres, Austen se laisse aller à de longues descriptions, et parfois même des schémas, afin d'expliquer à sa sœur le motif qui apparaît sur la dentelle de son manteau⁹. On y trouve par exemple des descriptions de vêtements portés ou vus dans une boutique, des métrages, des prix, des indications sur les coloris, sur les coupes ou les passementeries, des appréciations, aussi bien de l'auteur que d'autres membres de la famille Austen, des idées pour rafraîchir un vêtement déjà porté, des noms d'étoffes et leur qualité. Les indications sont beaucoup moins foisonnantes dans les romans. Une analyse des romans menée en parallèle avec une lecture des lettres de l'auteur permettra d'en apprendre davantage sur la façon dont Austen se positionne dans la société de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, tout en gardant à l'esprit ce qu'en dit la critique. De cette façon, on peut se demander si pour Austen la mode est un sujet pour lequel elle est davantage tournée vers le féminisme ou le conservatisme. Aucune de ces deux écoles n'ayant réussi à supplanter l'autre, l'examen d'un sujet typiquement féminin pourra éventuellement apporter une avancée dans ce débat.

Marilyn Butler est le chef de file de l'école qui affirme que Jane Austen est conservatrice. Dans son ouvrage *Jane Austen and the War of Ideas*¹⁰, publié en 1975, elle souligne, roman par roman, tous les indices qui font de l'auteur une personne tournée vers le conservatisme. Butler ne néglige pas le contexte et replace le roman dans l'époque à laquelle Austen écrit. Selon elle, le roman au tournant du XIX^e siècle n'est pas seulement didactique, il traite de questions contemporaines et partisans¹¹. A cette époque, la littérature, comme les arts, rappelle Butler, fourmille de références

⁷ Herbert, 197.

⁸ Laurence Anthony, *AntConc 3.2.1w* (2007). Disponible sur <<http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/>> (1 mars 2010).

⁹ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 42.

¹⁰ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002).

¹¹ Butler, 3.

à des doctrines. Ces œuvres contiennent des assertions au sujet de la nature humaine et de son rôle dans la société. Et celles-ci sont transposables à la sphère politique.¹² C'est aussi le cas pour Austen. Et pour déterminer les valeurs d'Austen, Butler étudie d'autres auteurs et notamment leur appartenance à un parti. Butler tente de voir ensuite duquel Austen se rapproche. Mrs West et Maria Edgeworth sont les deux auteurs qui lui correspondent le mieux. On retrouve d'ailleurs de nombreuses similitudes entre les romans d'Austen et ceux de Mrs West, par exemple, qui est une moraliste conservatrice. Aussi, Butler trouve que, comme les moralistes conservateurs, Austen montre combien il est dangereux de faire confiance à son intuition ou à la passion lorsque l'on veut se faire une idée sur quelqu'un, comme par exemple pour le choix d'un futur époux¹³.

Avec les trois derniers romans de l'auteur, Butler note que la portée des œuvres d'Austen change, devient plus complexe, et ne concerne plus seulement l'héroïne :

the heroine's ethical choices no longer solely affect her private happiness in life, but are subtly interlinked with the stability and well-being of her society. In this too they reflect the broadening and deepening of range given to the conservative cause in the years 1797-8 by the critical turn in the war, and by the articulate leadership of *The Anti-Jacobin*. Whatever their actual date of composition, they belong generically, like all Jane Austen's works, to a movement that defines itself by its opposition to revolution.¹⁴

Butler va même plus loin en affirmant qu'Austen, en tant que romancière, endosse plusieurs rôles : « her manner as a novelist is broadly that of a conservative Christian moralist of the 1790 »¹⁵. Elle pense également qu'Austen est une « Tory » en raison de son rapport avec les classes élevées de la société qu'elle écarte de ses romans¹⁶ et qu'elle se rapproche des romans anti-jacobins à cause des dénouements de ses romans, où l'héroïne se rend compte de son erreur, et décide de se rendre à la raison¹⁷.

En réaction à l'ouvrage de Butler, Johnson publie en 1988 *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*¹⁸. Les critiques s'accordent toutefois à dire que

¹² Butler, 3.

¹³ Butler, 101.

¹⁴ Butler, 123.

¹⁵ Butler, 164.

¹⁶ Butler, 165.

¹⁷ Butler, 166.

¹⁸ Claudia Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* (Chicago : University of Chicago Press, 1988).

Butler et Johnson s'entendent sur point : pour ces deux auteurs, Austen écrit des romans dans lesquels la politique est très présente¹⁹. Mais à la différence de Butler, pour Johnson, Austen utilise les idées conservatrices pour les remettre en question plutôt que pour les mettre en avant²⁰. Ascarelli reprend les idées de Johnson et énonce la façon dont fonctionnent les conservateurs :

Conservatives demonized reformers by casting them as revolutionaries intent on destabilizing the nation by putting individual rights to happiness ahead of the common good and casting them as dangerous characters out to ruin English families by seducing their daughters. As a result, female modesty—and other issues traditionally relegated to the domestic sphere—suddenly became a question of national security.²¹

La question des femmes prend de l'ampleur et Johnson pense qu'Austen s'y attèle, tout en douceur. Johnson est convaincue : « truths about the absence or arbitrariness of fathers, the self-importance of brothers, and the bad faith in mentors which, if not as daring or sweeping, are still as disturbing as any of the indictments made by radical novelists »²².

Elle suppose qu'Austen veut montrer que les femmes sont douées de raison et qu'elles sont responsables de leurs choix²³. Ascarelli vient alors dresser un parallèle entre Austen et Wollstonecraft qui était féministe, et dont Austen connaissait bien les œuvres. Ascarelli clarifie la notion de féminisme :

I point out Wollstonecraft's ideas about chastity and sexuality because they help define what constituted a feminist (or perhaps more accurately, a proto-feminist at the end of the eighteenth century does not always coincide with the precepts of today's feminism, which puts a high premium on female autonomy and sexual freedom.²⁴

Ascarelli note alors ce que l'on trouve comme idées au cœur des œuvres de Wollstonecraft et que l'on retrouve chez Austen : « the concept that women are rational creatures and the belief that, in order for women to fulfill their potential as human beings, they must learn how to think for themselves »²⁵.

¹⁹ Mollie Sandock, « Jane Austen and the Political Passion », *Persuasions* 10 (1988), 84. Christine Marshall, « “Dull Elves” and Feminists: A Summary of Feminist Criticism of Jane Austen », *Persuasions* 14 (1992), 43.

²⁰ Johnson, 21.

²¹ Miriam Ascarelli, « A Feminist Connection: Jane Austen and Mary Wollstonecraft », *Persuasions On-Line* 25.1 (hiver 2004), par 20. Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol25no1/ascarelli.html>> (4 avril 2018).

²² Johnson, 26.

²³ Marshall, 43.

²⁴ Ascarelli, par 9.

²⁵ Ascarelli, par 10.

De cette façon, si l'on considère *Persuasion*, lorsqu'Anne est demandée en mariage par Charles Musgrove, elle ne sollicite ni son père ni Lady Russel, fait remarquer Johnson²⁶. Elle souligne aussi le besoin d'indépendance des jeunes et des jeunes femmes en particulier : « the narrator validates the perseverance of young people in carrying their points »²⁷, et voit donc en Austen un écrivain en faveur de la cause féministe. Butler pense au contraire qu'en prenant Anne comme épouse, Wentworth, et donc l'auteur, soulignent les valeurs qui le poussent à faire ce choix, valeurs qui s'accordent avec la philosophie des conservateurs²⁸. Roberts, qui voit Austen davantage féministe, écrit :

She found fault with educational practices because of their effect on girls, the sad and pathetic results of which she illustrated through one character after another. Trivial, clothes-conscious females were clearly viewed critically; Austen obviously considered the female penchant for fashions misdirected.²⁹

Austen, qui, à travers des lettres écrites à sa sœur mentionne extrêmement fréquemment la mode, qu'il s'agisse de la qualité d'une étoffe, du motif ou du prix d'un tissu, ou encore de se moquer d'une tenue n'ayant pas trouvé son approbation, serait alors en train de faire son auto-critique dans ses romans. Cela semble peu probable. Ce travail de recherche se penche sur un sujet féminin, la mode, dans un monde masculin où les tenues des femmes ne sont que le reflet de la fortune de leur père ou de leur époux. Il a pour but de décrypter les allusions faites par l'auteur et ses idéaux et d'apporter une lumière sur la place choisie par Austen sur l'échiquier politique et social anglais du début du XIX^e siècle. Elle est certes, en retrait, mais pas sans influence, puisqu'elle touche ses lecteurs.

Dès lors, on peut se demander si Austen prône à travers ses romans la lecture des manuels de savoir vivre, chers aux conservateurs, et à l'attention des jeunes filles, ou si elle accueille avec bienveillance les idées révolutionnaires françaises et la mode qui en découle, la mode étant, encore une fois, liée aux idées politiques. Dans ce débat, il faut aussi garder à l'esprit que chaque idée est influencée par la précédente, et qu'elle dépend également de l'époque à laquelle elle est émise. Paula Byrne écrit à ce sujet :

²⁶ Johnson, 155.

²⁷ Johnson, 155.

²⁸ Butler, 276.

²⁹ Warren Roberts, *Jane Austen and the French Revolution* (Cambridge : Cambridge UP, 1995), 177.

At the extreme ends of political interpretation, Austen has been seen as an upholder of both capitalist and Marxist ideologies. In the 1980s, she was a champion of female politics, a subversive writer engaging with the feminist ideology of her time. In the 1990s, she became a little “camp,” not to say “queer.” One instance of discontinuity in the two centuries of Austen’s afterlife would be the gulf between the first response to *Sense and Sensibility* in the *Critical Review* in early 1812 and the language of Eve Kosovsky Sedgwick’s 1991 *Critical Inquiry* essay “Jane Austen and the Masturbating Girl,” with its anatomy of Marianne Dashwood’s alleged auto-eroticism. There could be no more striking—and, to some Janeites, alarming—example of the capacity of later readers to reconfigure the novels into the language and preoccupations of their own time.³⁰

Ainsi, chacun s’approprié les propos d’Austen et y trouve un écho à son époque. De la même façon, les adaptations filmiques des romans, dont il sera aussi question dans ce travail de recherche, suivent la même logique. Selon l’époque à laquelle le film a été tourné, le résultat est très différent en ce qui concerne les costumes, le maquillage et les coiffures, et l’on voit, avec du recul, l’influence des différentes périodes pendant lesquelles ont lieu les tournages.

Alors que le style vestimentaire des années 1790 à 1815 prône progressivement la transparence et le contour des corps, avec un pic pendant la période de régence, Austen évite, à première vue, d’aborder ce sujet dans ses romans, alors que ses remarques à propos de la mode foisonnent dans ses courriers. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer son choix : suivre ce que la bienséance requiert à un auteur à cette époque, qui plus est, une femme, ou bien sous-détailler les informations données à son lecteur pour éviter de se rabaisser au rang de modiste ou de mercière. Cela étant, Austen n’épargne pas la mode. Etant une fine observatrice de la société, elle a un regard critique sur ce sujet qui lui tient à cœur. Mais il est parfois difficile de savoir si ce regard est davantage constructif, incisif, moqueur, bienveillant ou neutre. La position que l’auteur prend par rapport à la mode n’a jamais été clairement définie, à savoir si la mode est, pour Austen, un outil qui permet aux femmes de s’exprimer, et qui conforterait l’idée qu’Austen est plutôt féministe, ou bien si elle les cantonne au contraire dans un rôle de représentation, afin de mettre en avant la fortune de leur père ou de leur époux.

Aussi, se trouvant à l’entre-deux siècles, Austen est perçue comme étant parfois rattachée au XVIII^e siècle, et d’autres fois au XIX^e siècle, sans que les critiques puissent s’accorder. L’étude de la fréquence des occurrences des termes relatifs à la mode, ainsi que la richesse des descriptions pourraient mettre une

³⁰ Paula Byrne, Afterword, *Persuasions On-Line* 32.2 (printemps 2012), par 7. Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol32no2/byrne.html>> (5 avril 2018).

lumière sur ce point d'ombre. Le minimalisme chez Austen est un effet de style qui mériterait lui aussi d'être étudié à travers la mode afin de voir quel lien peut l'unir à cette dernière. Aussi, il est possible que l'auteur compense ce minimalisme par un autre mécanisme, elle pour qui la mode a tant d'importance. Le minimalisme d'Austen permet aux cinéastes qui adaptent les romans à l'écran d'avoir une grande liberté avec les costumes.

Les costumes concourent, parmi de nombreux éléments, à faire que l'adaptation d'un roman à l'écran est ou non réussie. Ils sont plus ou moins fidèles à ce qu'écrit l'auteur, et plus ou moins authentiques par rapport à la période d'écriture, ou même pas rapport à la réalité. Les costumes ont, certes, un rôle esthétique, mais ils sont aussi voués à transmettre des informations au spectateur, et notamment des informations sur le personnage qui les porte, à savoir, son caractère, ou son rang social, par exemple. Mais peut-être jouent-ils également le rôle de symbole, permettant au costumier de faire passer des messages sans que les acteurs n'aient à parler. Il ne faut pas oublier non plus que les costumes doivent séduire le public. Il s'agit alors de marier le début du XIX^e siècle avec l'époque à laquelle est tourné le film, le spectateur devant pouvoir s'identifier avec le héros ou l'héroïne. Les costumes doivent être flatteurs pour l'œil du spectateur. Le réalisateur et le costumier peuvent donc jongler avec différents critères et les modifier en fonction du résultat qu'ils veulent obtenir et de ce qu'ils veulent privilégier. Pour cette raison, c'est la parure qui domine les autres fonctions du vêtement dans les films. Dans les romans, cette affirmation n'est pas aussi franche.

Des trois fonctions du vêtement que sont la pudeur, la parure et la protection, on devine qu'Austen privilégiera la seconde. Toutefois, la protection et la pudeur tiennent une place non négligeable face à la parure dans les romans, même si elles sont parfois citées indirectement. Il n'est pas aisé pour Austen de mentionner la pudeur, tout d'abord par ce que le style « Regency » prône la libération du corps, le retour à la nature, et la simplification des tenues. Le corps est mis en valeur à travers des tenues transparentes et décolletées pour les femmes, à la façon des robes de la Grèce antique, et à travers des tenues très ajustées pour les hommes. Ensuite, la retenue est de mise pour un écrivain, qui plus est pour une femme. La pudeur renvoie à la nudité et à la sexualité ; il aurait été inconvenant de la mentionner en tant que telle.

La parure apparaît évidemment fréquemment chez Austen : il est par exemple naturel de mentionner l'élégance d'une robe ou d'une tenue. Cela étant, Austen donne à la parure une autre dimension. Les moyens mis en œuvre qui font référence à la parure paraissent dépasser le cadre de l'esthétique du vêtement et Austen utiliserait cette fonction du vêtement dans un autre but. L'excès d'intérêt porté à son apparence, le dandyisme, le port de l'uniforme, l'appartenance à une élite sont autant de sujets abordés par le biais de la parure et qui méritent d'être étudiés afin de connaître la position d'Austen par rapport à eux.

Chez Austen, la fonction protection dépasse le cadre de la préservation du corps en cas de températures extrêmes. Elle peut avoir un rôle de soutien psychologique, notamment chez les femmes dont la condition n'est pas idéale, et vient en aide aux hommes en leur permettant de suivre une ligne de conduite.

La mode, chez Austen, est un langage des signes à décrypter, avec son fait de costume et son fait d'habillement. Une analogie avec le langage est faite par Troubetskoy³¹ puis Barthes³² et permettra d'analyser le vêtement écrit chez Austen. Le recueil *Juvenilia*, qui contient les œuvres de jeunesse de l'auteur, est un préambule aux romans, mais les caractéristiques en sont exagérées, tout y étant plus prononcé : l'humour, la rhétorique, ce besoin de montrer qu'un esprit critique est indispensable et que la mode ne peut en aucun cas être le seul centre d'intérêt d'une personne, au risque d'être quelqu'un de stupide et superficiel. Enfin, Austen utilise à plusieurs reprises dans ce recueil le vêtement comme un élément salvateur. Certaines héroïnes entretiennent avec leur garde-robe une relation quasi-amoureuse, à défaut d'avoir un époux. Le vêtement les tire d'un mauvais pas. On le verra plus loin, ceci ne sera pas vérifié dans le cas d'un homme. Pour Austen, la mode est en effet l'apanage des femmes, et les hommes ne sauraient tirer profit de la mode pour arriver à leurs fins.

Northanger Abbey, satire des romans gothiques, est l'œuvre d'Austen qui contient le plus de références à la mode. Dans ce roman, la mode n'est pas uniquement liée à une envie de plaire, ou de se préparer pour aller à un bal. Elle est connotée de façon assez négative. Elle signe entre Catherine, l'héroïne, et Isabella

³¹ Nicolas S. Troubetskoy, *Principes de phonologie*, trad. Jean Cantineau (Paris : Klincksieck, 2005).

³² Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », *Œuvres complètes*, Vol. I (Paris : Editions du Seuil, 2002).

une prétendue amitié, elle est aussi source d'incommunicabilité entre les personnages. Mrs Allen, en outre, aime ses robes comme si elles étaient ses enfants, ne parlant que d'elles, son bien-être dépendant de l'effet produit par ces dernières sur la société qui l'entoure. La mode, enfin, permet d'éveiller les consciences. Elle permet d'entrevoir la condition des femmes.

Dans *Sense and Sensibility*, Austen oppose la jeunesse et ses excès à la maturité et la sagesse. L'élégance des femmes y est très longuement évoquée et leurs imperfections guident la lectrice vers la véritable élégance, celle qu'Austen intègre à la distinction, cet art de vivre que si peu de personnes possèdent, tous statuts sociaux confondus. La garde-robe de l'héroïne de ce roman, Marianne, est affectée à chaque changement marquant de sa vie, et Austen va la mener progressivement à la maturité et la raison. Aussi, dans ce roman, la barrière entre les genres s'amenuise. Ce sont les femmes qui sont riches et qui exhibent leur époux ; les hommes quant à eux, passent du temps à se préparer avant de sortir.

Avec *The Watsons*, Austen livre l'ébauche d'un roman dans lequel la mode concerne surtout les hommes. Ils l'utilisent pour arriver à leurs fins. La sémiotique et les analyses de Barthes se mettent au service des écrits d'Austen pour dégager les intentions de chacun vis-à-vis de l'héroïne Emma. Les flux d'argent jouent un rôle primordial chez Austen. Les finances des protagonistes sont évidemment corrélées à leur comportement en société et avec Emma, et à leur relation avec la mode. Toutefois, ils peuvent être parfois surprenants. Les gants, les perruques, et les bottines en tissu précieux sont autant d'exemples abordés dans ce roman qui soulignent les différences présentes entre les couches de la société anglaise à cette époque.

Pride and Prejudice est le roman dans lequel Austen s'intéresse surtout aux femmes, et notamment à leurs passe-temps. Austen aborde la décoration de chapeaux, la broderie, la couture, que ce soit pour réparer un accroc ou embellir un vêtement et la lecture. Austen tente, à travers chacun des personnages principaux, de donner la définition de la femme accomplie, et elle varie considérablement en fonction de chacun. La critique et les moqueries envers les personnes de son entourage est aussi un loisir très répandu dans ce roman. Et l'on se rit des tenues des autres. Austen souligne l'impact que peuvent avoir les tenues d'une jeune femme sur

les demandes en mariage qu'elle reçoive. Enfin, elle donne l'illusion d'écrire un conte de fées : les éléments du conte de fées présents, à savoir, un beau jeune homme riche et célibataire portant un manteau bleu et se présentant sur son cheval, sont contrecarrés par un élément perturbateur, comme le fait qu'il y ait par exemple non pas une, mais cinq jeunes filles à la fenêtre qui l'attendent. La sémiotique vient en aide au lecteur pour déchiffrer les tenants et les aboutissants des vêtements utilisés par l'auteur afin d'en dégager le rôle.

Mansfield Park marque le passage de Jane Austen à l'âge adulte, notamment parce qu'elle y aborde des thèmes clés comme l'esclavage, l'ordre établi qui se retrouve ébranlé par les domestiques qui essaient de copier leurs maîtres, ou encore les évangélistes. L'héroïne, Fanny, est un personnage aux multiples rôles, à la fois fille, sœur, nièce, cousine, voisine, jeune femme courtisée et épouse. Dans ce roman, l'auteur évoque longuement la condition des femmes et leur relation avec la mode. Ainsi, on apprend que la mode n'est pas toujours un sujet léger et agréable pour les femmes. Austen étudie Fanny lorsqu'elle se trouve chez les siens, les Price, chez son oncle Sir Bertram, et en compagnie des voisins, les Crawford, avec un lien fort avec la mode à chaque fois. On s'efforcera de comprendre les raisons qui poussent Austen à donner si peu de descriptions dans ce roman. Enfin, la mode viendra illustrer la relation entre Fanny, son frère, son cousin et Mr Crawford, chacun de ces hommes étant représenté par un accessoire de mode.

Emma, l'héroïne du cinquième roman achevé d'Austen du même nom, a été créée en réaction à Fanny. Ce roman est moins didactique et moins austère que le précédent. Austen s'amuse avec ses personnages et se moque d'eux. Emma, qui, s'entête à vouloir marier les personnes de son entourage sans prêter aux conséquences de ses actes, essaie d'arriver à ses fins en se servant de la mode ; mais la cause n'étant pas valable, ses efforts sont voués à l'échec. L'endroit stratégique pour faire des rencontres est la mercerie. Ce lieu a un fort potentiel érotique, et c'est là que se nouent certaines intrigues. Contrairement à *Northanger Abbey*, on ne parle pas d'argent dans *Emma*. On évoque des rubans et des tissus sans en mentionner le prix. Les gants et les souliers sont les deux pièces les plus fréquemment citées, et l'on se rend compte que la mercerie est au cœur du village comme la mode l'est au cœur du roman. Austen y célèbre encore une fois la simplicité des femmes, et son héroïne n'utilise jamais la mode pour montrer sa supériorité sociale. Emma

comprend, au fil du roman, que le rang n'est pas une qualité, mais une chance, et qu'il est facile de s'offrir des tenues à la mode lorsqu'on est riche, mais que le rang n'est pas garant des bonnes manières.

Dans *Persusasion*, le dernier roman achevé de l'auteur, Austen peint une héroïne accomplie qui devra s'affirmer face à sa famille et ses amis. Le capitaine Wentworth n'est pas un héros parfait. Complémentaire d'Anne, il devra accepter et comprendre la décision de ne pas l'épouser prise par Anne huit ans auparavant. Wentworth peut maintenant apporter à la jeune femme la protection qu'elle mérite, et elle peut lui apporter le statut social en échange. En classant les références à la mode en fait de costume et fait d'habillement, on s'aperçoit que le premier, insitutionnalisé, est lié à l'ordre établi, et que la second, est plutôt l'apanage de l'individualisme. Les personnages de ce roman peuvent alors être divisés en deux catégories : ceux attachés à l'Ancien Régime, et ceux qui ne le sont pas. Certains critiques voient en Anne un personnage avant-gardiste, en cela qu'elle est rationnelle et active, qu'elle ne reste pas dominée ni soumise et qu'elle renverse la situation. Sa force de caractère est exemplaire. Une école la perçoit comme féministe, et l'autre, en considérant le choix de Wentworth de prendre Anne pour épouse, pense qu'elle est conservatrice. Enfin, Austen se joue de la barrière entre les genres, que différents personnages franchissent aisément, dans un sens, puis dans l'autre, afin d'obtenir une harmonie dans leur couple.

Sanditon est un fragment de roman qu'Austen n'a pas achevé, sa santé se dégradant davantage chaque jour. Cette ébauche est toutefois teintée d'humour et d'ironie et les personnages sont hauts en couleur. Charlotte, l'héroïne, est le seul personnage sensé, avec Sidney Parker, qui semble être le héros. L'économie, les flux de personnes et de capitaux sont primordiaux dans cet extrait, et la mode y joue un rôle important. Elle permet en effet d'attirer dans le petit village de Sanditon des personnes élégantes, aisées, et de leur vendre des articles de mode ou des livres. Les livres font partie de la libération intellectuelle de la femme ayant peu de moyens, selon les critiques. On peut alors se demander si la mode cantonne la femme dans son rôle de figuration, s'intéressant à des futilités, ou si elle aussi joue un rôle dans la libération de la femme. Dans cette société où l'ordre moral et l'ordre social s'effritent, on inculque les valeurs aux enfants dès leur plus jeune âge. Les fillettes doivent ressembler à leur mère, être sages et garder la peau bien blanche, et être

fières ; les garçons, en revanche, doivent être robustes, ils sont encouragés à courir. Si les garçons jouissent de leur enfance jusqu'à l'âge de dix ans, les fillettes, elles, sont des adultes miniatures, portent des corsets, et se promènent sous une ombrelle. La consommation ostentatoire est un thème récurrent dans cette ébauche. Certains critiques pensent qu'Austen a des idées marxistes avant l'heure, puisqu'une vie d'oisiveté permet de faire travailler les autres. Austen dénonce ces personnes qui voyagent soi disant dans le but d'améliorer leur santé alors qu'il s'agit en réalité de trouver une société et un endroit à la mode, et de se montrer. Austen est dans l'autodérision, puisqu'elle-même a déménagé pour recevoir des soins médicaux.

Ce travail, divisé en quatre parties, les deux premières s'intéressant à la théorie, et les deux suivantes à l'analyse, vise à comprendre la relation parfois ambiguë qui liait Austen à la mode, et à dégager les idéaux sociaux, intellectuels, religieux, politiques, économiques et idéologiques de l'auteur tout en sachant que, jusqu'ici, deux écoles s'opposent : celle qui pense qu'Austen est plutôt féministe, et celle qui soutient qu'elle est conservatrice.

PREMIERE PARTIE :

Jane Austen, le roman et la mode : une relation triangulaire particulière

Chapitre 1 : Réalisme, didactisme, minimalisme, burlesque et ironie : le canevas des romans austeniens

1 Réalisme

Une étude des références à l'élégance et à la mode faites par un romancier implique une confrontation entre les différentes sciences qui ont étudié la mode jusqu'ici et un vêtement écrit, non pas réel mais imaginaire. Elle nécessite aussi la mise en perspective de la garde-robe des personnages des romans dans le contexte historique, sociologique et idéologique de l'époque à laquelle l'auteur écrit. Avant d'aborder ces notions, il convient de redéfinir brièvement les caractéristiques du roman, et plus spécifiquement du roman réaliste, afin de situer les œuvres de l'écrivain par rapport à ses prédécesseurs et de caractériser son style minimaliste.

Le roman est apparu au XVIII^e siècle. Il diffère des genres littéraires qui l'ont précédé, comme la poésie ou le théâtre par exemple, du fait de l'intégration d'une part plus importante de réalisme, notion sur laquelle nous reviendrons plus en détail ultérieurement, à son contenu¹. Les romanciers décrivent la société dans laquelle ils vivent et en font le thème central de leurs travaux². Le roman est davantage lié à l'histoire, du fait de cette volonté de vraisemblance et à cet égard, Walder écrit :

The dominant written form during the period associated with the rise of the novel was history, which is one reason that so many novelists, from Behn to Fielding, called their novels 'histories' (the sub-title of Behn's *Oroonoko, or the Royal Slave* (1688) was 'A True History', and of Fielding's *Tom Jones* (1749), 'The History of a Foundling.')

Austen, on le sait par sa correspondance, lisait des romans. Elle fait par exemple allusion dans une lettre écrite à sa sœur Cassandra les 9 et 10 janvier 1796 à *Tom Jones* d'Henry Fielding⁴. Comme l'explique Armstrong, Austen sait donc ce qu'est un roman :

¹ Dennis Walder, ed., *Approaching Literature: The Realist Novel* (New York : Routledge, 1995), 17-18.

² Hazelton Spencer, ed., *British Literature: From Beowulf to Sheridan*, Vol I (Boston : D. C. Heath and Company, 1951), 675.

³ Walder, 27.

⁴ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 2.

[...] when Austen and the Brontës sat down to write novels, they apparently knew they were writing novels, and they knew what a novel was. They even knew that in order to be novelists in the best sense of the word, they had to distinguish their work from other novels by asserting that they were telling the truth where others had written mere fictions.⁵

Austen choisit donc de décrire dans ses œuvres la société qui l'entoure. Ses travaux sont des romans réalistes, c'est-à-dire qu'elle puise son inspiration dans son quotidien, à savoir, la vie rurale en Angleterre à la fin du XVIII^e et au début de XIX^e siècle. Les personnages de ses romans sont principalement issus de la classe sociale appelée « gentry » à laquelle elle-même appartient. Elle donne dans ses livres de tels détails que le microcosme qu'elle décrit semble réel. Austen était tout à fait consciente de son style et le défend dans une lettre adressée à sa nièce Anna, datant du mercredi 10 - jeudi 18 août 1814, où elle donne des conseils à cette dernière à propos de l'écriture d'un roman :

[My sister and I] think you had better not leave England. Let the Portmans go to Ireland, but as you know nothing of the Manners there, you had better not go with them. You will be in danger of giving false representations. Stick to Bath & the Foresters. There you will be quite at home.⁶

Austen pense qu'il n'est pas souhaitable de parler des choses qu'on ignore. Elle connaît pour sa part parfaitement les rouages de la société dans laquelle elle vit et elle prend à cet égard un soin remarquable à expliciter les différences de statut social entre ses personnages et par extension, entre les différentes couches de la société anglaise.

Comme le souligne Massei-Chamayou, « les grands faits historiques dont la romancière fut non seulement la contemporaine, mais aussi le témoin, l'intéressaient surtout par les transformations sociales qu'ils engendraient »⁷. Dans chacune de ses œuvres, Austen est attentive à situer l'origine de la fortune de ses personnages, qu'il s'agisse de rente foncière, d'ascension sociale récente grâce au commerce, ou du monde des professions par exemple. Ces différences de statut social se retrouvent à travers les moyens de locomotion de ses personnages, mais également, et en tout premier lieu, à travers les tenues qu'Austen leur a imaginées. Les barrières sociales, bien que s'estompant peu à peu à partir du XIX^e siècle, restent encore bien visibles

⁵ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford : Oxford UP, 1987), 38.

⁶ Austen, 269.

⁷ Marie-Laure Massei-Chamayou, « La Circulation des fortunes dans l'économie romanesque : l'argent générateur de contacts dans un contexte de mutations sociales », in Bury et Sipièrre, *Pride and Prejudice. Le roman de Jane Austen et le film de Joe Wright*, 121.

dans ses romans, notamment à travers les vêtements qu'elle décrit. Le lecteur peut ainsi situer la fortune de chacun des personnages grâce aux différences de qualité des tissus employés et d'élégance entre les garde-robes.

Outre le souci de dépeindre la société anglaise et l'économie des fortunes telles qu'elles étaient, Austen était aussi au fait de la vie politique et de l'idéologie de son époque. Précisons qu'elle était la fille d'un recteur, que deux de ses frères étaient membres de la Marine, et qu'un troisième était dans l'Armée⁸. Sans doute ont-ils contribué à développer son intérêt pour les affaires étrangères de son pays et la politique intérieure. La période à laquelle elle écrit est d'ailleurs particulièrement riche en événements historiques et elle ne laisse personne indifférent, et sûrement pas Austen. Si nous savons qu'Austen suivait les événements qui se produisaient avant et pendant ses années d'écriture, nous ignorons en revanche quels étaient ses idéaux. Sachons donc dès à présent que deux écoles de pensée coexistent en ce qui concerne Austen, celle de Butler, qui la perçoit comme une moraliste conservatrice⁹, et celle de Johnson, qui pense au contraire qu'elle était progressiste, voire féministe¹⁰.

Austen maîtrise si bien les mécanismes, les tensions et les rapports entre les différentes strates sociales de la « gentry » qu'il en résulte une illusion de réel dans ses livres. Cette illusion de vraisemblance est telle que l'a décrite Walder : « Much of the art of realist writers consists of so disguising their art and fostering the illusion that they are referring to actual people, places and events »¹¹. Dans son article « Realism and the Novel Form », Watt montre que le terme « réalisme » a été synonyme de « vérité humaine », par opposition à l'« idéalité poétique ». Ces deux expressions qui ont été empruntées au lexique de la peinture représentent, et opposent en même temps, respectivement l'impression de réalisme de Rembrandt et la peinture néo-classique. Puis, Watt précise que la notion de réalisme a évolué et il la définit alors comme étant le contraire d'idéalisme. Enfin, Watt conclut : « the novel's realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it »¹².

⁸ Victor Lucas, *Jane Austen* (Norwich : Jarrold Publishing, 2002), 2-3.

⁹ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 164.

¹⁰ Claudia Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* (Chicago : University of Chicago Press, 1988), 21.

¹¹ Walder, 56.

¹² Ian Watt, « Realism and the Novel Form », in Walder, 215.

Watt fait référence aux différents procédés que les romanciers utilisent pour donner vie à leur récit et créer cet effet de réalisme. L'écrivain peut, par exemple, avoir recours à un narrateur omniscient. C'est le cas d'Austen, qui indique par ce biais les états d'âme de ses personnages, et donne des informations cruciales à son lecteur. Dans *Pride and Prejudice*, lorsque Miss Bingley provoque Elizabeth Bennet à propos du départ de la milice, Austen montre que Miss Bingley, qui dénigre Elizabeth et tente de la rabaisser aux yeux de Darcy, ne parvient en fait qu'à irriter Darcy, à embarrasser sa sœur Georgiana, et à prouver l'admiration de Darcy pour Elizabeth¹³.

Le discours indirect libre constitue une autre technique. Les auteurs, et notamment Austen l'utilisent pour rapporter des paroles alors qu'aucun personnage ne les prononce. Nous pensons ici à *Persuasion*¹⁴, et plus spécifiquement, à l'épisode des bottines. Lady Dalrymple ne peut faire monter dans sa voiture plus de quatre personnes. Miss Carteret et elle-même occupent deux places. Il pleut, et seules deux des trois jeunes femmes qui attendent pourront profiter de l'équipage de Lady Dalrymple. Miss Elliot monte dans la voiture de part son rang. Les bottines d'Anne Elliot et de Mrs Clay sont alors comparées pour savoir laquelle des deux jeunes femmes marchera sous la pluie. Mrs Clay souhaite marcher aux côtés de Mr Elliot et ses bottines sont décrites par le truchement du discours indirect libre : « so thick! much thicker than Miss Anne's » (*P* 173). Le point d'exclamation nous donne l'illusion qu'un personnage prononce cette phrase, et nous devinons aisément que ce discours est à attribuer à Mrs Clay. Finalement, c'est Mr Elliot qui tranchera et qui dira que les bottines d'Anne sont plus résistantes. Les bottines permettent de signaler au lecteur que Mrs Clay aurait souhaité avoir une conversation privée avec Mr Elliot, alors que celui-ci préfère être accompagné d'Anne qu'il courtise.

Dans son essai intitulé « The Development of Realism in Jane Austen's Early Novels », Griffin expose l'art du réalisme chez Austen. Elle retrace la progression et l'amélioration de l'effet de réel depuis les *Juvenilia* jusqu'à *Pride and Prejudice*. D'après Griffin, ce qu'Austen montre à travers les parodies écrites dans sa jeunesse ne traduit pas la réalité : Austen déforme la réalité. C'est là d'ailleurs l'essence-

¹³ Jane Austen, *Pride and Prejudice* (Londres : Penguin Books, 1994), 206. Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *PP*.

¹⁴ Jane Austen, *Persuasion* (Londres : Penguin Books, 1994). Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *P*.

même des parodies. Autrement dit, un point de vue autre que celui exposé dans les *Juvenilia* peut être considéré comme réalité. Griffin développe : « Any view of the world which does not present the obvious inconsistencies of her parody is an acceptable one; hence, the point of view of any reader may be taken as the “reality” which defines the unreality of the novel »¹⁵.

Dans *Northanger Abbey*¹⁶, la situation évolue. Austen confronte le point de vue qu'un mauvais roman met en avant avec celui du lecteur, mais cette fois, il y a plusieurs lecteurs qui interviennent. Griffin souligne la complexité de ce roman. Pour elle, Austen considère non seulement le lecteur qui lit *Northanger Abbey*, mais aussi les personnages principaux du livre, puisqu'ils sont eux-mêmes lecteurs de romans :

All of the main characters in the book are, themselves, readers of novels, and their conduct throughout is directly related to the way in which they respond to fiction. Thus they bear a curious double relationship to the reader. They are both imaginary characters whom he may judge and representations of himself.¹⁷

Pour échapper au sarcasme d'Austen, le lecteur doit donc analyser et corriger ses propres actes et ses positions. A ce stade, la capacité pour le lecteur de percevoir la réalité équivaut à celle de percevoir la fiction¹⁸. Austen suggère par exemple au lecteur de ne pas prendre Catherine pour modèle. En effet, celle-ci imagine que ce qu'elle a lu dans les romans gothiques peut se produire dans la réalité. Ainsi, lorsqu'elle voit l'abbaye de Northanger, demeure du général Tilney, pour la première fois, elle identifie ce lieu aux châteaux en ruines et aux abbayes inquiétantes qui peuplent ces romans dont elle est si friande, et à cette atmosphère écrasante qui engendre une réaction de peur, voire d'horreur, chez l'héroïne. Austen met le lecteur en garde contre ces romans qui se popularisent, qui sont de moins en moins bien écrits et dont les personnages sont stéréotypés et réagissent tous de la même façon face aux mêmes situations. Griffin implique pour *Northanger Abbey* qu'un lecteur qui sait percevoir le didactisme de ce livre sait percevoir la réalité.

¹⁵ Cynthia Griffin, « The Development of Realism in Jane Austen's Early Novels », *ELH* 30.1 (mars 1963), 38.

¹⁶ Jane Austen, *Northanger Abbey* (Londres : Penguin Books, 1994). Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *NA*.

¹⁷ Griffin, 39.

¹⁸ Griffin, 43.

Pour *Sense and Sensibility*¹⁹, Austen améliore encore sa technique. Le lecteur doit non seulement rejeter le point de vue incorrect, mais aussi embrasser celui qu'Austen définit comme étant le bon. En d'autres termes, le lecteur doit épouser la cause d'Elinor. Ses propres convictions ne sont plus nécessairement valides²⁰.

Pride and Prejudice offre encore une autre approche plus complexe. Chacun des personnages avance sa vision de la réalité et la confronte à celle d'un autre personnage. Par exemple, Griffin cite la discussion entre Bingley et Darcy qui suit le bal de Meryton. Bingley n'a jamais vu de créatures plus attirantes qu'à ce bal et il compare d'ailleurs Jane Bennet à un ange, alors que Darcy y a vu des gens inélegants et sans intérêt. Il admet que Miss Bennet est jolie, mais il trouve qu'elle sourit trop (*PP* 15). Ainsi, chaque version proposée détient un peu de vérité, mais aucune n'est la réalité. Puis, Griffin insiste sur le fait qu'Austen, à partir de ce livre, fait jouer à ses personnages différents rôles, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas entièrement bons ou mauvais. Darcy, par exemple, qui n'est ni agréable ni loquace en société, se révèle être un excellent maître et propriétaire (*PP* 190). Le réalisme d'Austen repose donc sur une complexité des personnages qui va en s'accroissant. Dans son allocution intitulée « Jane Austen and the Tradition of Comic Aggression », Watt argumente aussi ce point de vue :

As regards the comic tradition, one of the central arguments is that when Jane Austen began to write there was no established narrative tradition that would serve her turn. More specifically, earlier writers of English comic novels, such as Fielding, Smollett, and Fanny Burney, had in different ways adopted the polar opposition between good and bad characters which is typical of stage comedy from the Greeks on. Through the finer and more detailed psychological calibration of her narrative, Jane Austen made the hero and heroine psychologically complex, and therefore capable of internal and external development. By this means the traditional conflict of "good" and "bad" characters in comedy was internalised as a conflict within and between the "good" characters.²¹

En d'autres termes, selon Watt, c'est la complexité psychologique des personnages qui fait d'Austen un écrivain appartenant à une nouvelle génération. Au réalisme des décors, des moyens de locomotion, de l'économie financière et de la mode, elle associe le réalisme de la psychologie des personnages. Soulignons ici la complexité de leur psyché. Les héros, par exemple, passent par une phase de mortification, qui

¹⁹ Jane Austen, *Sense and Sensibility* (Londres : Penguin Books, 1994). Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *SS*.

²⁰ Griffin, 44.

²¹ Ian Watt, « Jane Austen and the Tradition of Comic Aggression », *Persuasions* 3 (hiver 1981). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/printed/number3/watt.htm>> (26 octobre 2011) : par 2.

engendre une prise de conscience salutaire, puis la résolution de suivre ce que la raison dicte²². On pense bien sûr à la métamorphose d'Elizabeth et Darcy ou à celle de Marianne. En outre, la psychologie de certains « vilains » est tout aussi complexe. Mr Elliot ou Mr Wickham échafaudent des stratagèmes compliqués pour arriver à leurs fins. Et c'est bien la complexité morale de ces personnages qui fait qu'ils sont toujours vêtus de façon élégante, alors que l'état de leurs finances ne leur permet pas de dépenser pour porter ce qui est à la dernière mode. Ce sont de fins manipulateurs, et chez Austen, un personnage élégant n'est pas toujours synonyme de « gentil ». Pour schématiser, on pourrait dire que chez Austen, les « gentils » ne sont pas systématiquement habillés de blanc, ni les « méchants » de noir.

Barthes a exposé la différence entre description et description réaliste dans son article « L'Effet de réel »²³ : la description est utilisée à des fins esthétiques ; mais avec le réalisme littéraire, l'écrivain décrit (ou dénote dans le cas d'une description réduite à un mot, ce qui est fréquemment le cas chez Austen) et mêle à la fois les « contraintes esthétiques » et les « contraintes référentielles ». Les écrivains réalistes du XVIII^e siècle créent une rupture entre « le vraisemblable ancien et le réalisme moderne »²⁴. De cette rupture naît une nouvelle sorte de vraisemblable. Dans *L'Aventure sémiologique*, Barthes s'exprime sur cet ancien vraisemblable : il correspond à la rhétorique aristotélicienne « de la preuve, du raisonnement, du syllogisme approximatif ; c'est une logique volontairement dégradée, adaptée au niveau du public, c'est-à-dire du sens commun, de l'opinion courante. [...] Il représente ce que le public croit possible »²⁵. Le réalisme, quant à lui, se définit alors comme « tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent »²⁶. Chez Austen, cette notion de réalisme va encore plus loin, car les contraintes référentielles sont très souvent porteuses d'une signification ou d'un symbole. Barthes cite en effet un extrait d'*Un cœur simple*, de Flaubert, et reconnaît que dans sa description de la salle où « se tient M^{me} Aubain », « aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre, objet qui n'est ni incongru ni significatif »²⁷.

²² Butler, 166.

²³ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications* 11 (1968) : 84-89.

²⁴ Barthes, « L'Effet de réel », 88.

²⁵ Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique* (Paris : Editions du Seuil, 1985), 96.

²⁶ Barthes, « L'Effet de réel », 88.

²⁷ Barthes, « L'Effet de réel », 84-85.

Austen, en revanche, utilise ses incursions réalistes pour caractériser le statut social, financier, politique, idéologique ou psychologique des ses personnages. La finalité du réalisme d'Austen n'est donc pas seulement l'exactitude. Le réalisme austenien est aussi souvent porteur d'une signification. Donnons trois illustrations de cet argument. Austen mentionne que Willoughby conduit une voiture qui s'appelle en anglais « curricule » (SS 50). Elle n'utilise pas le terme générique « carriage » qui est très vague et qui serait l'équivalent en français de « voiture » ou « équipage ». En prenant soin de dire à son lecteur que le véhicule de Willoughby est une voiture de sport, Austen laisse entendre le train de vie mené par ce personnage, ainsi que le prix qu'il a dû déboursier pour s'offrir cette voiture, sans oublier le nombre de chevaux que l'on pouvait y atteler. Un autre exemple du même ordre est l'attention toute particulière qu'Austen donne aux revenus des ses personnages. Elle situe ainsi le pouvoir économique de chacun, et par là, le degré de respect que les personnages moins fortunés doivent aux gens aisés comme Darcy ou Rushworth. Au tout début de *Pride and Prejudice*, Austen décrit Darcy : « Mr Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien, and the report which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a-year » (PP 10). Darcy se doit d'être admiré puisqu'il est riche, et de surcroît célibataire. Et simultanément, sa fortune intimide et crée une barrière entre les habitants de Longbourn et de Meryton et lui. Austen livre ici un éventail des relations qu'il pouvait y avoir entre les différentes couches de la « gentry ».

Le dernier exemple que nous citerons est tiré de *Mansfield Park* : « The table between the windows was covered with work-boxes and netting-boxes »²⁸. Ces boîtes à ouvrage, qui font partie du décor et qui semblent n'avoir qu'un rôle figuratif dans une description réaliste, comme nous l'avons vu auparavant dans le cas du baromètre chez Flaubert, apportent en fait un certain nombre d'informations sur les Bertram et sur Fanny Price. Brièvement, les robes en tulle se sont répandues après 1810 puisque c'est à cette période que la fabrication du tulle s'est mécanisée²⁹. Ce n'est donc pas Fanny qui confectionne les robes. En revanche, elle les rebrode. Nous nous doutons alors qu'elle le fait pour embellir et personnaliser les tenues de ses cousines. Ce passage indique les progrès réalisés dans le domaine du textile pendant

²⁸ Jane Austen, *Mansfield Park* (Oxford : Oxford UP, 2003), 120. Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *MP*.

²⁹ Lucy Johnston, *Nineteenth Century Fashion in Detail* (Londres : V&A Publishing, 2009), 146.

la Révolution Industrielle, mais aussi les relations qui existent entre les sœurs Bertram et Fanny. Il permet également de situer encore une fois la fortune des personnages car les robes en tulle étaient onéreuses. Fanny n'est donc pas la personne qui les porte.

Un autre point qui se doit d'être évoqué à propos du réalisme chez Austen est la relation que l'on lui prête avec le romantisme. Dans son ouvrage, Walder revient sur le fait que selon Hemmings, le roman réaliste s'éloigne du romantisme : « realism [...] also mean[s] avoiding “the torment of soul of young men with too much imagination”, “tortured phraseology and ideas”, and “romantic psychology” »³⁰. Cet aspect mérite d'être explicité en ce sens que le grand public voit souvent dans les romans d'Austen des histoires romantiques alors qu'elle dénonce, au contraire, le romantisme dans ses écrits. La perception erronée du public peut provenir des adaptations cinématographiques ou télévisuelles des romans qui sont apparues ces dernières années. Les producteurs de films n'hésitent pas à détourner, voire à occulter la morale qui sous-tend l'intrigue du livre ; ils préfèrent mettre en avant une belle histoire d'amour qui séduira davantage le public. Lorsque Sipièrre étudie l'adaptation de *Pride and Prejudice* faite en 2005 par Joe Wright³¹, il reconnaît « son anachronisme sentimental (à la Brontë), ses décors dramatisés (Peak district, jeux avec le soleil et la lune...) et sa musique à mi-chemin entre John Field et nos habitudes fin de siècle... »³². Les costumes, eux aussi, sont parfois évocateurs de ce romantisme quelque peu mal venu qui révèle précisément l'intervention de l'adaptateur, et qui marque souvent la différence entre une version « classique » (BBC) et une version cinématographique. Nous pensons par exemple à une des dernières scènes du film où Darcy émerge de la brume matinale avec une chemise entre-ouverte et un long manteau dont les pans flottent derrière lui.

De même que les premiers romanciers tenaient à rendre leurs livres plausibles, ils s'efforçaient de s'écarter de la forme narrative qui se rapproche le plus au roman, c'est-à-dire la romance³³. La romance n'avait en effet rien de réaliste. Son

³⁰ Fredrick William John Hemmings, *The Age of Realism* (Harmondsworth : Penguin Books, 1974), in Walder, 26.

³¹ *Pride and Prejudice*, dir. Joe Wright, avec Keira Knightley, Matthew MacFayden, Brenda Blethyn, Donald Sutherland et Judi Dench, 2005, DVD, StudioCanal, 2006.

³² Dominique Sipièrre, « Pour aborder l'adaptation cinématographique de *Pride and Prejudice* », in Bury et Sipièrre, 152-153.

³³ Walder, 27.

but était de transporter les lecteurs dans un autre monde, idéalisé et meilleur, chevaleresque, où l'on croise des hommes galants et des femmes charmantes qui vivent des aventures excitantes, mais aussi de mauvais magiciens. Dans ces romances, l'amour est toujours idéalisé³⁴. L'apparition des romans et le déclin des romances sont intimement liés. En fait, le roman est apparu comme une sorte de réaction par rapport à la romance, du fait du contexte socio-historique. Kettle explique les raisons qui ont poussé les écrivains du XVIII^e siècle à délaisser ces romances au profit des romans qui intègrent une part de réalisme à leur contenu. :

The didactic element in romance is important. The picture of gallant knights and their ladies [...] told a story which not merely elevated the feudal idea of chivalry, but as often as not had a religious sanction too. One of the principal results of the Christian world-picture in medieval romance (a world-picture generally superimposed upon an older, pagan mythology) was to emphasise a tendency to the over-simplification of ethical questions. Life becomes a battle between Good and Evil. Characters, instead of being realistic, that is to say human, that is to say neither wholly good nor wholly bad, tend to become entirely black or white. This is the effect of imposing a static, idealist moral code upon the actual movement and complexity of human behavior. A static pattern imposed upon a changing, developing object is bound to be inadequate. The best of the romances, of course [...], avoid these crudities and come thereby that much nearer realism and life.³⁵

Les différences entre les romances et les romans sont effectivement flagrantes. La romance ressemble à un conte alors que le roman est une fiction qui paraît vraisemblable. Kettle explique ce changement littéraire radical par la montée de la bourgeoisie :

The answer, at bottom, is that the bourgeoisie, in order to win its freedom from the feudal order, had to tear the veil of romance from the face of feudalism. To the bourgeois man, [...] feudal society was not satisfying but frustrating. And so he felt no impulse to defend that society and no sympathy with a literature designed to recommend its values and conceal its limitations. On the contrary his every need and instinct urged him to expose and undermine feudal standards and sanctities. Unlike the feudal ruling class he did not feel himself immediately threatened by revelations of the truth about the world and so he was not afraid of realism.³⁶

La bourgeoisie a donc besoin de s'affranchir du passé historique et littéraire britannique pour s'affirmer en tant que classe montante. Le roman s'impose peu à peu. Le réalisme constitue un courant qui a émergé à la fin du XVIII^e siècle et les travaux d'Austen font sans aucun doute partie des meilleures illustrations du réalisme. Walder confirme : « Few novels construct a more convincing impression of

³⁴ Arnold Kettle, « Realism and Romance », in Walder, 207, 208.

³⁵ Kettle, in Walder, 212.

³⁶ Kettle, in Walder, 212.

fully known and realized characters interacting with an authentic social world than those of Austen »³⁷.

2 Didactisme

Dans son recueil *Approaching Literature: The Realist Novel*, Walder résume les idées d'Edmond Duranty qui donne à son tour une définition du terme réalisme³⁸ : « realism mean[s] writing fiction based on observation of the world of ordinary men and women in society, using the simplest language to reach the widest audience »³⁹. Le style d'Austen est limpide et précis. Elle s'adressait principalement à des lectrices à cette époque, et leur transmettait, par le biais de ses écrits, ses convictions. Notons que si le genre romanesque s'écarte de celui de la romance médiévale, les romans d'Austen partagent tout de même un point commun avec ce dernier : le didactisme⁴⁰. Les œuvres d'Austen ne promeuvent évidemment pas la féodalité comme les romances ; en revanche, elles révèlent un contenu didactique, c'est-à-dire que ses héroïnes évoluent au cours du roman, et acquièrent sagesse et maturité. Les obstacles, souvent moraux, que rencontrent ses personnages les obligent à dépasser leur jugement, à rectifier leur attitude, ou leur comportement s'ils veulent connaître la félicité conjugale. Par l'intermédiaire d'un dénouement heureux, Austen suggère que les valeurs défendues dans ses romans et finalement adoptées par ses héros sont celles que le lecteur devrait suivre lui aussi. On peut citer ici comme exemple Marianne Dashwood dans *Sense and Sensibility* qui apprend au cours de l'intrigue qu'elle devra dominer ses sentiments. Elle deviendra une femme respectable et respectée et trouvera alors un époux digne d'elle si elle y parvient. Marianne est l'archétype même de l'héroïne romantique. Elle est fougueuse, et se laisse guider par ses sentiments qu'elle ne craint pas de dévoiler à tout son entourage.

³⁷ Walder, 32.

³⁸ Walder, 26.

³⁹ Hemmings, in Walder, 26.

⁴⁰ Kettle, in Walder, 212.

Comme toutes les héroïnes romantiques, son intuition⁴¹ l'emporte souvent sur l'analyse et le discernement. Son caractère est individualiste⁴² : Marianne est souvent tellement absorbée par les occupations qu'elle partage avec Willoughby qu'elle délaisse ses compagnons (SS 45). Et Austen nous montre que cela lui porte préjudice. Le dénouement est heureux pour Marianne lorsqu'elle aligne enfin sa conduite sur celle de sa sœur Elinor qui incarne la droiture morale, la réflexion et la modération.

De même, les références aux vêtements peuvent avoir, chez Austen, une portée didactique. Toujours dans *Sense and Sensibility*, Austen dénonce les tenues inadéquates de Marianne lorsque cette dernière est rejetée par Willoughby. Au début du roman, Marianne, comme Elinor, est toujours très bien mise, bien que les deux sœurs ne puissent s'offrir les robes à la dernière mode. Puis, Marianne néglige de plus en plus son apparence, comme les expressions suivantes le traduisent : « careless of her appearance, soon undressed, only half dressed » (SS 168 ; 172 ; 173). Et quand Marianne insiste pour dîner avec tout le monde, Elinor doit lui réajuster sa robe comme elle peut car Marianne est allongée sur son lit (SS 185). Un peu plus loin, lorsque les sœurs Steele rendent visite à Elinor et Marianne, l'aînée est obligée d'expliquer que sa cadette n'est pas visible, qu'elle est sans doute soit au lit, soit en robe de chambre (SS 213). Enfin, Austen précise : « to her dress and appearance she was grown so perfectly indifferent, as not to bestow half the consideration on it during the whole of her toilette, which it received from Miss Steele in the first five minutes of their being together when it was finished » (SS 242). Marianne Dashwood, dont le prénom rappelle la République française et par voie de conséquence les événements qui ont conduit à sa création, à savoir, la Révolution française, modifie sa tenue en fonction de son humeur. De toute évidence, dans ces extraits, elle porte quelque chose de très léger, comme un jupon (« petticoat ») ou une chemise de nuit qui évoque la tenue des Merveilleuses.

Les Merveilleuses sont le pendant des Incroyables. Tous deux adhèrent aux idées de l'ancien régime, sont royalistes⁴³ et mènent un style de vie à part : les Incroyables et les Merveilleuses caricaturent les styles vestimentaires à la mode au

⁴¹ Butler, 187.

⁴² Butler, 187.

⁴³ « Incroyables and Merveilleuses », www.fashionencyclopedia.com (2010). Disponible sur <http://www.fashionencyclopedia.com/fashion_costume_culture/European-Culture-18th-Century/Incroyables-and-Merveilleuses.html> (26 décembre 2010) : par. 2.

point de les rendre ridicules. Séguy décrit les Incroyables comme étant négligés, sales et aussi décadents que possible ; quant aux Merveilleuses, il dit qu'elles ne portent pas grand-chose de plus qu'un léger voile de gaze⁴⁴. Il ajoute également : « la femme [est] libérée des contraintes, des assujettissements et des rigueurs des modèles d'avant 1789. Il s'agit là d'une autre révolution conduite par la mode de l'époque »⁴⁵. La robe-chemise portée par les Merveilleuses « ressemble à un négligé d'intérieur »⁴⁶ et on peut facilement associer les tenues de Marianne avec celles des Merveilleuses, compte tenu des détails fournis par l'auteur. De toute évidence, pour Austen, un conservateur ne peut se conduire de la sorte. Elle réproouve l'attitude de Marianne et condamne donc par la même occasion celle des Merveilleuses. Par extension, l'auteur rejette les nouvelles idées françaises, ainsi que l'esprit libertin trouvé dans les tenues vestimentaires. En désapprouvant la conduite de Marianne, Austen enjoint son lecteur à ne pas adhérer aux idées révolutionnaires importées de France et lui montre ainsi quelles valeurs doivent être préservées. Cette idée sera développée dans le chapitre dédié à l'étude de *Sense and Sensibility*.

3 Minimalisme

Dénué de fioritures et de détails, le style épuré d'Austen a été qualifié de minimaliste⁴⁷. L'écrivain va à l'essentiel et laisse le lecteur libre d'imaginer une partie du décor et un certain nombre de détails concernant les personnages créés. Elle est cependant intervenue dans ses romans pour justifier ce manque de détails, comme si elle se sentait redevable d'explications, et montrant par la même occasion qu'elle est consciente d'utiliser le réalisme différemment des autres auteurs de son époque : ainsi, dans *Pride and Prejudice*, le narrateur précise que la description des différentes étapes du trajet emprunté par Mr Gardiner, Mrs Gardiner et Elizabeth lorsqu'ils se rendent dans le Derbyshire, de même que celle du comté lui-même, est superflue.

⁴⁴ Philippe Séguy, « Costume in the Age of Napoleon », in Le Bourhis, *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1818*, 59 ; 75.

⁴⁵ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 41.

⁴⁶ Laver, 152.

⁴⁷ Armstrong, 63 ; 134.

Austen écrit : « It is not the object of this work to give a description of Derbyshire, nor any of the remarkable places through which their route thither lay; Oxford, Blenheim, Warwick, Kenilworth, Birmingham, etc. are sufficiently known » (*PP* 186). En fait, Austen ne juge pas utile de décrire ces villes puisque l'action ne s'y déroule pas. Il n'y a donc pas lieu de détailler le trajet, ni le reste du Derbyshire. En effet, seuls le village de Lambton et la propriété de Darcy seront mentionnés par la suite. Concernant les personnages, Austen s'attarde sur leur psychologie, laissant le soin et le plaisir au lecteur d'imaginer une large part de leur physionomie. Celle-ci est souvent réduite à « c'était un jeune homme/une jeune fille élégant(e) ».

Dans *Northanger Abbey*, par exemple, Austen donne une brève description de Miss Tilney : « Miss Tilney had a good figure, a pretty face, and a very agreeable countenance; and her air, though it had not all the decided pretension, the resolute stishness, of Miss Thorpe's, had more real elegance » (*NA* 43). Bien que les traits, l'apparence et le caractère de Miss Tilney ne soient pas décrits de façon précise, le lecteur apprend qu'elle est réservée, discrète, distinguée et élégante. En outre, Austen la compare à Miss Thorpe et laisse entendre que cette dernière s'habille délibérément à la mode pour attirer les regards, alors que Miss Tilney s'impose par un style et un charme beaucoup plus sobres. Par ce procédé, le narrateur rend Miss Tilney plus sympathique que Miss Thorpe aux yeux du lecteur. L'attitude volontiers provocante de Miss Thorpe se confirmera d'ailleurs plus loin dans le roman.

Un autre exemple de minimalisme avec une implication différente pour les personnages se trouve dans *The Watsons*, roman inachevé. Austen décrit Lord et Lady Osborne de façon succincte : « Of the females, Ly Osborne had by much the finest person [...]; Ld Osborne was a very fine young man ».⁴⁸ Ici, l'élégance des personnages traduit davantage leur statut social et leur fortune que leur caractère. Austen ne livre donc pas beaucoup de descriptions précises à son lecteur.

En conséquence, il ne faut pas s'attendre à trouver dans ses travaux de longs exposés sur les tenues portées par ses personnages. Les références que l'auteur fait à la mode sont en effet disséminées dans toutes ses œuvres, et souvent, chaque pièce

⁴⁸ Jane Austen, *The Watsons*, in *Minor Works* (Oxford : Oxford UP, 1988), 329. Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *MW*.

n'est accompagnée que d'un qualificatif, couleur, matière ou état du vêtement. Ainsi, on apprend dans *Northanger Abbey* que Miss Tilney porte toujours du blanc (NA 78), que les guêtres de Mr Knightley dans *Emma* sont en cuir⁴⁹ et que le capitaine Wentworth compare un navire à une vieille pelisse dans *Persuasion* (P 64). Et c'est bien là que se trouve tout l'art d'Austen ; ces qualificatifs livrent l'essentiel : chaque adjectif, chaque couleur, chaque coupe et chaque état d'un vêtement a été choisi avec attention et traduit un certain nombre de caractéristiques sociales, politiques, idéologiques et/ou psychologiques des personnages qu'ils concernent. Notons également qu'à cette époque, la mode et les vêtements étaient un sujet trivial qu'il n'était pas convenable d'évoquer en société. C'est aussi pour cette raison qu'on ne trouve pas de longues descriptions de vêtements chez Austen. A ce sujet, Byrde écrit : « most of [Austen's] heroines do not mention or discuss their clothes in detail, not because they are uninterested in fashion but because it was not considered a suitable or interesting topic for general conversation »⁵⁰.

Dans son article « More Stories about Clothing and Furniture », Bayuk Rosenam aborde une stratégie littéraire qu'elle nomme « sous-détailler » (« under-detailing »)⁵¹. Ce concept, qui signifie que l'écrivain donne peu, voire pas de détails quant aux vêtements qu'il cite, a deux implications :

[The] purpose [of this strategy] is to disavow the fetishistic interest of the fashion expert. To specify the fabric, or cut, or trim would be to align the narrator with [a] milliner. While he must know the material culture of his world, including the degraded category of women's dress, the narrator cannot know too much without betraying an embarrassing overinvestment, as if he is taking women's clothing as seriously as women take it themselves. [...] Underdetailing is also part of another technique: the promotion of an aesthetic of simplicity. To furnish one's home or to dress simply, no matter how conscious the effort or how becoming the effect, is to display one's lack of vanity, one's indifference to making an impression, and therefore one's moral superiority to fashionable people. Thus, the aesthetic of simplicity is presented as if it were categorically outside the realm of fashion rather than a stylistic preference within it.⁵²

On le comprend, Austen est tiraillée entre son intérêt pour les vêtements et la volonté de ne pas être rabaissée au rang de mercière par les critiques littéraires. Par ailleurs, le minimalisme qui la caractérise équivaut à cette recherche de la simplicité dont

⁴⁹ Jane Austen, *Emma* (Londres : Penguin Books, 1994), 216. Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *E*.

⁵⁰ Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008), 13.

⁵¹ Ellen Bayuk Rosenman, « More Stories about Clothing and Furniture », in Krueger, *Functions of Victorian Culture at the Present Time*, 47-62.

⁵² Bayuk Rosenman, 50-51.

parle Bayuk Rosenam : le style d'Austen est précis et limpide et l'auteur évite les détails inutiles à l'intrigue du roman.

En ce qui concerne la mode, Austen respecte les conventions de son époque puisqu'elle en parle peu dans ses écrits de jeunesse ou ses œuvres destinées à la publication, en comparaison de ses lettres où pratiquement chacune d'entre elles contient au moins une référence à un vêtement. D'ailleurs, chez Austen, ce sont souvent les personnages ayant peu d'éducation ou étant stupides qui parlent le plus fréquemment de mode, ce qui peut sembler paradoxal puisque la romancière elle-même montrait un intérêt indéniable pour ce sujet. Citons ici parmi les personnages qui évoquent fréquemment la mode respectivement Lydia Bennet dans *Pride and Prejudice* et Mr Rushworth dans *Mansfield Park*. Lydia est la cadette des filles Bennet et l'enfant préférée de Mrs Bennet. Cette dernière partage par ailleurs le même intérêt pour la mode que sa fille. Lydia se distingue par ses réflexions déplacées, son manque de discrétion et son inconscience de nuire à la réputation de toute sa famille. Mr Rushworth est le personnage austenien le plus riche. Mais la richesse et le rang social, Austen nous le rappelle, ne sont pas toujours un gage de bonne éducation. Mr Rushworth est ridicule, notamment dans la scène où les jeunes gens du roman préparent une pièce de théâtre. Rushworth ne s'intéresse qu'à son costume, et insiste de nombreuses fois sur la couleur et le tissu de la cape qu'il devra porter tant et si bien qu'il apparaît stupide, égocentrique et efféminé.

On voit ici que la position d'Austen par rapport à la mode est ambiguë. Il existe en effet un paradoxe entre l'intérêt qu'elle lui porte et le fait qu'elle décrie les personnages qui s'y intéressent trop vivement. D'une part, elle semble rappeler à ses lecteurs qu'il convient de réserver ce sujet pour le cercle familial ; d'autre part, elle considère que le bon goût vestimentaire et l'élégance sont une qualité. Elle propose donc à ses lecteurs de s'intéresser à la mode, sans qu'elle ne devienne leur centre d'intérêt principal. Ceci n'est pas sans rappeler les conseils prodigués aux jeunes filles par les livres de conduite. Armstrong cite Broadhurst⁵³ dans l'extrait suivant. Elle y explique qu'aimer les bals et s'y montrer, tout comme jouer aux cartes ou s'intéresser à la mode ne constituent pas un exemple à suivre pour des jeunes filles respectables :

⁵³ Thomas Broadhurst, *Advice to Young Ladies on the Improvement of the Mind and Conduct of Life* (Londres : Longman, 1810), 18.

The conduct books always use women who pursue amusement as examples to demonstrate why women lacking the conduct-book virtues do not make desirable wives. Such women are “regularly seen in the ballroom or at the card-table, at the opera or in the theatre, among numberless devotees of dissipation and fashion.” That, in a word, is their crime: these women either want to be on display or simply allow themselves to be “seen.” It is not that the conduct books disapprove of dancing, enjoying music, playing cards, or even attending theatrical performances when they are enjoyed in the sanctuary of one’s parlor. This is a difference that both Austen and Burney scrupulously observe along with conduct-book authors. It is a woman’s participation in public spectacle that injures her, for an object of display, she always loses value as a subject. More than that, these books lump the woman of fashion together with “numberless” others who—in the conduct book’s terms—similarly lack the quality of subjectivity that makes a woman desirable; she cannot be “seen” and still be vigilant. As it constitutes the female subject, then, such writing strips the body of the signs of identity that are essential to displaying female value according to aristocratic rules of kinship.⁵⁴

Le message est clair : la mode, comme les jeux de cartes et la danse, sont des occupations futiles et les femmes qui accordent trop d’intérêt à la mode sont celles qui veulent voir et être vues. Elles sont considérées comme superficielles et leur esprit, occupé par ces futilités, n’est plus en mesure de donner la primauté à ce qui a de l’importance, à tel point qu’elles ne constituent pas des épouses de choix. Ces femmes dont il est question manquent d’éducation et de discernement.

Austen rejoint ici le point de vue qu’Hannah More a détaillé dans *Essays on Various Subjects, Principally Designed for Young Ladies*. Dans son chapitre intitulé « On Dissipation », elle écrit :

Study, as it rescues the mind from an inordinate fondness for gaming, dress, and public amusements, is an œconomical propensity; for a lady may read at much less expence [*sic*] than she can play at cards; as it requires some application, it gives the mind an habit of industry.⁵⁵

Pour Hannah More, l’éducation des jeunes filles est primordiale. More parle ici de « sauver » l’esprit des femmes, qui risque d’être diverti par toutes sortes d’occupations futiles, en le cultivant. More va même plus loin en faisant remarquer que l’étude engendre moins de dépenses que jouer aux cartes. Ce qu’elle écrit est aussi valable pour la mode. Aller à un bal sous-entend se mettre en frais. Plus loin, More ajoute :

A lady may speak a little French and Italian, repeat a few passages in a theatrical tone, play and sing, have her dressing-room hung with her own drawings, and her person covered with her own tambour work, and may, notwithstanding, have been very *badly educated*. Yet I am

⁵⁴ Armstrong, 77.

⁵⁵ Hannah More, « On Dissipation », *Essays on Various Subjects, Principally Designed for Young Ladies*, www.gutenberg.org (octobre 2006). Disponible sur <http://www.gutenberg.org/cache/epub/19595/pg19595.txt> (13 oct. 2011) : par. 12.

far from attempting to depreciate the value of these qualifications: they are most of them not only highly becoming, but often indispensably necessary, and a polite education cannot be perfected without them. But as the world seems to be very well apprised of their importance, there is the less occasion to insist on their utility. Yet, though well-bred young women should learn to dance, sing, recite and draw, the end of a good education is not that they may become dancers, singers, players or painters: its real object is to make them good daughters, good wives, good mistresses, good members of society, and good christians.⁵⁶

More ne renie pas totalement ces futilités dont nous avons parlé, elle pense cependant qu'elles ne sont pas un but en soi et que les jeunes filles doivent être suffisamment cultivées et éduquées pour en faire un atout et pour ne pas devenir des femmes superficielles et méprisables. More conseille aux jeunes filles d'adopter la rigueur morale prônée par les évangéliques et d'acquérir ainsi une éducation qui se révèle indispensable si elles veulent devenir une épouse de choix, un membre à part entière de la société, mais aussi, et surtout un bon chrétien. Cette droiture morale séduit Austen puisque l'héroïne de *Mansfield Park*, Fanny Price, fait preuve de cette même rigueur. Et Butler confirme en effet : « [Austen's] manner as a novelist is broadly that of the conservative Christian moralist of the 1790s »⁵⁷. Il s'avère donc qu'Austen, si elle s'intéresse à la mode, est aussi et avant tout une femme cultivée et éduquée. Elle choisit donc d'évoquer la mode discrètement, mais toujours efficacement, dans ses livres. En même temps, elle montre à ses lecteurs que de tels sujets ne doivent pas devenir leur principale, voire seule occupation, afin de ne pas d'être considérés comme Lydia Bennet ou Mr Rushworth, c'est-à-dire, mal élevés ou stupides.

4 Comique et ironie

Bien que le style d'Austen soit minimaliste, et cela peut sembler encore une fois paradoxal, on trouve toujours dans ses travaux des détails apparemment insignifiants qui ont une importance cruciale pour ses personnages. L'effet recherché

⁵⁶ Hannah More, « On True and False Meekness. Thoughts on the Cultivation of the Heart and Temper in the Education of Daughters », *Essays on Various Subjects, Principally Designed for Young Ladies*, www.gutenberg.org (octobre 2006). Disponible sur <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/19595/pg19595.txt>> (13 oct. 2011) : par. 12.

⁵⁷ Butler, 164.

est un décalage entre un sujet banal, trivial, voire même tabou, et l'importance que ce sujet peut prendre. Austen s'amuse avec ce procédé dans une lettre envoyée à sa sœur datée du 15-17 juin 1808 : « My dear Cassandra Where shall I begin ? Which of all my important nothings shall I tell you first? »⁵⁸. On trouve aussi un exemple de ce décalage dans une lettre écrite le 20 mai 1813 :

I was very lucky in my gloves, got them at the first shop I went to, though I went into it rather because it was near than because it looked at all like a glove shop, & gave only four Shillings for them; —upon hearing which, everybody at Chawton will be hoping & predicting that they cannot be good for anything, & their worth certainly remains to be proved, but I think they look very well. —We left Guildford at 20 minutes before 12— (I hope somebody cares for these minutiae) & were at Esher in about 2 hours more.⁵⁹

L'écart créé entre les détails insignifiants apportés par Austen, tels qu'acheter des gants ou encore fournir le descriptif minuté de l'action, et l'intérêt qu'ils suscitent tient du comique.

Ce type d'incursions se retrouve également dans les fictions de l'auteur. Ainsi, dans *Pride and Prejudice*, lorsque Mr Bingley rend une visite de courtoisie aux Bennet, il ne rencontre que le père de famille. Austen laisse entendre que Bingley sera déçu de ne pas pouvoir rencontrer les demoiselles Bennet ; elle précise alors : « [t]he ladies were more fortunate, for they had the advantage of ascertaining from an upper window that he wore a blue coat, and rode a black horse » (*PP* 10). Voilà un sujet de conversation qui va occuper ces dames fort longtemps, les vestes bleues étant à la mode au moment des guerres napoléoniennes⁶⁰. De cette indication, les personnages d'Austen peuvent en déduire que Mr Bingley est un homme à la mode et qu'il a les moyens de s'offrir de tels vêtements. Par le biais de cette référence, l'auteur confirme que ce personnage est effectivement riche. Elle avait dépeint Mr Bingley auparavant en ces termes : « A single man of large fortune; four or five thousand a year » (*PP* 5), en faisant rapporter les paroles de Mrs Long par Mrs Bennet. Ce jeune homme, célibataire, riche et à la mode va donc inmanquablement plaire aux jeunes filles du voisinage. L'auteur donne également une indication sur les opinions politiques de son personnage, opinions sur lesquelles nous reviendrons par la suite de façon plus détaillée. Ainsi, au moyen d'un seul adjectif, l'auteur révèle plusieurs aspects de la personnalité de son personnage.

⁵⁸ Austen, 125.

⁵⁹ Austen, 209.

⁶⁰ Byrde, 89.

Une autre technique, utilisée encore plus fréquemment que le décalage entre la futilité d'une circonstance et l'importance qu'elle prend pour les personnages, est l'ironie. Austen est capable de tourner en dérision même les sujets qui lui tiennent le plus à cœur. Ainsi, dans *Sanditon*, elle annonce que Mrs Whitby lit un roman parce qu'elle n'a rien trouvé de mieux à faire :

The Shops were deserted—the Straw Hats & pendant Lace seemed left to their fate both within the House & without, and Mrs Whitby at the Library was sitting in her inner room, reading one of her own Novels, for want of Employment.⁶¹

Austen rappelle qu'à son époque, les romans n'étaient pas considérés comme de la « bonne » littérature et qu'ils étaient destinés aux femmes, tout comme la mode, dont elle les rapproche dans cet extrait. Un peu plus loin, elle poursuit son analogie entre le roman et la mode en insistant sur le fait que l'on trouvait dans les bibliothèques non seulement des romans, mais aussi des bijoux (*MW* 390). Austen semble dénoncer la légèreté des romans, ou en tout cas sous entendre que la qualité littéraire des romans trouvés dans une bibliothèque n'est pas toujours au rendez-vous, en ce sens qu'ils ne constituent pas une littérature de choix. En effet, Austen met les romans au même niveau que la mode, ce passe-temps destiné aux femmes futiles et superficielles, alors qu'elle reconnaît, dans une lettre écrite les 18 et 19 décembre 1798, que tous les membres de sa famille sont des lecteurs assidus de romans, et qu'aucun d'entre eux n'en a honte⁶². Austen est bien ironique dans cet extrait de *Sanditon*. Elle semble dénigrer la mode et les romans, alors qu'elle annonce, un peu plus loin, que l'on peut tout à fait s'y intéresser, mais encore faut-il, précisons le, avoir un esprit clairvoyant : « these feelings were not the result of any spirit of romance in Charlotte herself. No, she was a very sober-minded young Lady, sufficiently well-read in Novels to supply her Imagination with amusement, but not at all unreasonably influenced by them » (*MW* 391-392).

Ces deux extraits de *Sanditon* font écho à un célèbre passage de *Northanger Abbey* dans lequel Austen fait l'apologie du roman. Dans *Northanger Abbey*, elle dresse un parallèle entre la danse (et en profite pour évoquer la mode) et le genre romanesque et, comme dans *Sanditon*, les met au même niveau : deux jeunes filles s'adonnent à ces passe-temps méprisables. Austen est, là encore, ironique quant à ces

⁶¹ Jane Austen, *Sanditon*, in *Minor Works* (Oxford : Oxford UP, 1988), 389. Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *WM*.

⁶² Austen, 26.

jeunes gens qui aiment la danse, qui suivent la mode, et qui aiment lire des romans. Dans ce passage, elle explique que lorsque Catherine et Isabella ne sont pas en train de s'agrafer mutuellement la traine afin de pouvoir danser plus aisément lors d'un bal, elles lisent des romans. Mais cette fois, Austen continue son exposé et expose fermement sa position face aux critiques du genre et apostrophe le lecteur :

The progress of the friendship between Catherine and Isabella was quick as its beginning had been warm, and they passed so rapidly through every gradation of increasing tenderness that there was shortly no fresh proof of it to be given to their friends or themselves. They called each other by their Christian name, were always arm in arm when they walked, pinned up each other's train for the dance, and were not to be divided in the set; and if a rainy morning deprived them of other enjoyments, they were still resolute in meeting in defiance of wet and dirt, and shut themselves up, to read novels together. Yes, novels; for I will not adopt that ungenerous and impolitic custom so common with novel-writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances, to the number of which they are themselves adding--joining with their greatest enemies in bestowing the harshest epithets on such works, and scarcely ever permitting them to be read by their own heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid pages with disgust. Alas! If the heroine of one novel be not patronized by the heroine of another, from whom can she expect protection and regard? I cannot approve of it. Let us leave it to the reviewers to abuse such effusions of fancy at their leisure, and over every new novel to talk in threadbare strains of the trash with which the press now groans. Let us not desert one another; we are an injured body. Although our productions have afforded more extensive and unaffected pleasure than those of any other literary corporation in the world, no species of composition has been so much decried. From pride, ignorance, or fashion, our foes are almost as many as our readers. And while the abilities of the nine-hundredth abridger of the History of England, or of the man who collects and publishes in a volume some dozen lines of Milton, Pope, and Prior, with a paper from the *Spectator*, and a chapter from Sterne, are eulogized by a thousand pens--there seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit, and taste to recommend them. "I am no novel-reader; I seldom look into novels; do not imagine that I often read novels; it is really very well for a novel." Such is the common cant. "And what are you reading, Miss--?" "Oh! It is only a novel!" replies the young lady, while she lays down her book with affected indifference, or momentary shame. "It is only *Cecilia*, or *Camilla*, or *Belinda*"; or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best-chosen language. Now, had the same young lady been engaged with a volume of the *Spectator*, instead of such a work, how proudly would she have produced the book, and told its name; though the chances must be against her being occupied by any part of that voluminous publication, of which either the matter or manner would not disgust a young person of taste: the substance of its papers so often consisting in the statement of improbable circumstances, unnatural characters, and topics of conversation which no longer concern anyone living; and their language, too, frequently so coarse as to give no very favourable idea of the age that could endure it. (NA 24-25)

Austen défend le genre romanesque sur deux pages, ce qui est considérable. L'auteur fait une incursion dans son roman en utilisant le pronom personnel « je » pour affirmer sa position et ses idées et, un peu plus loin, l'auteur fait appelle à l'impératif avec « let us » ; elle inclut donc le lecteur dans son raisonnement et l'enjoint à réagir selon ses propres réactions à elle. Elle dénonce fermement le mépris que les critiques littéraires pouvaient avoir à cette époque pour le roman. Dans *Sanditon*, Austen

expose les mêmes idées, mais beaucoup plus subtilement (*Sanditon* a été écrit après *Northanger Abbey*), et plus succinctement aussi, mais le didactisme est toujours présent. L'ironie, dans le premier passage cité de *Sanditon* et au début du long passage de *Northanger Abbey*, se met au service de l'écrivain : Austen ridiculise les détracteurs du genre romanesque.

Un autre exemple frappant de la distance qu'Austen peut prendre avec un sujet qui l'attire se trouve dans une lettre qu'elle a rédigée depuis Bath à l'attention de sa sœur le dimanche 2 juin 1799. Bath était, à cette période, une ville où l'on venait prendre les eaux pour se soigner, mais aussi et surtout, une ville à la mode où l'on allait pour être vu. Les bals, notamment, donnaient l'occasion de se montrer. Dans la rue, on croisait les vêtements à la dernière mode avec, entre autres, des chapeaux extravagants⁶³. Dans cette lettre, Austen tourne en dérision la dernière mode apparue dans cette ville, à savoir, l'intégration de fleurs ou de fruits artificiels⁶⁴ sur les chapeaux des dames :

I saw some Gauzes in a shop in Bath Street yesterday at only 4^s a yard, but they were not so good or so pretty as mine. Flowers are very much worn, & Fruit is still more the thing. Eliz: has a bunch of Strawberries, & I have seen Grapes, Cherries, Plumbs [*sic*], & Apricots— There are likewise Almonds and raisins, French plumbs [*sic*], and Tamarinds at the Grocers, but I have never seen any of them in hats. —A plumb [*sic*] or green gage would cost three shillings; —Cherries & Grapes around 5 I beleive [*sic*]—but this is at some of the dearest Shops; My Aunt has told me of a very cheap one near Walcot Church, to which I shall go in quest of something for You.⁶⁵

Cette mode d'accessoiriser son chapeau fait sourire Austen qui se demande pourquoi les élégantes n'ont pas encore eu l'idée de placer des fruits frais sur leurs chapeaux. Ceci n'est pas sans rappeler Goldoni, le Molière italien, qui fait dire à l'un des ses personnages dans *La Manie de la villégiature* que dans leur extravagance, les femmes auront bientôt l'idée de porter des souliers sur la tête en guise de chapeau⁶⁶. Austen montre ici que la mode rend ridicule celui ou celle qui la suit systématiquement. Elle poursuit ses remarques à propos de cette nouvelle mode pour les chapeaux dans sa lettre datant du 11 juin 1799 :

⁶³ Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life* (Londres : Penguin Books, 2000), 149.

⁶⁴ Byrde, 33.

⁶⁵ Austen, 42.

⁶⁶ *La Trilogie de la villégiature*, dir. Pierre Badel, avec Pierre Dux, Jacques Eyser et Ludmilla Mikaël, DVD, Editions Montparnasse, 2008. A l'acte I, scène 10, Filippo ironise : « En quelques années, j'ai vu se succéder les fichus, les chapeaux, les capelines, les turbans, les bonnets. Cette année, ce sont les capuchons. L'année prochaine sans doute vous mettez-vous sur la tête un soulier » (traduction Félicien Marceau).

Though you have given me unlimited powers concerning Your Sprig, I cannot determine what to do about it, & shall therefore in this & in every other future letter continue to ask you for further directions. —We have been to the cheap Shop, & very cheap we found it, but there are only flowers made there, no fruit—and as I could get 4 or 5 very pretty sprigs of the former for the same money which would procure only one Orleans plumb [*sic*], in short, could get more for three or four Shillings than I could have means of bringing home, I cannot decide on the fruit till I hear from you again. —Besides, I cannot help thinking that it is more natural to have flowers grow out of the head than fruit.⁶⁷

On le voit, Austen est donc capable de prendre de la distance, d'avoir un regard critique sur un sujet qui lui tient à cœur, et même, de tourner ce sujet en dérision. Sa réaction souligne une nouvelle fois une certaine réserve par rapport à ce passe-temps futile. Selon Austen, il faut éviter tout excès vestimentaire et toute mode outrancière, et plus généralement, comme elle le rappelle dans ses livres, il faut être tempéré en tout et éviter toutes sortes d'excès. En outre, l'ironie dont fait preuve Austen dans cette lettre envers les chapeaux et par extension envers la mode en général se retrouvera aussi dans ses publications.

Au vu de son style, on peut avancer qu'Austen écrit différemment de ce qui était considéré comme de la littérature « classique » à cette époque. Kelly résume :

She uses the courtship story, settings in genteel domestic and social life, and the plot of romantic comedy to show the interaction of landed gentry and their professional middle-class dependents and allies as they negotiate through temptations of courtliness, contamination by vulgarity, or socially destructive independence. [...] She converted the “trash of the circulating library” into literature”. [...] She transformed a genre closely associated with women, and thus subliterate, into art. [...] She limited herself by design to the decorously feminine local and domestic, implying their centrality to public and national life [...]. [She] wrote about the social issues and crises of [her] present by indirection, displacement, or generalization, and [...] argue[d] for a coalition of a gentry and professionals to lead Britain through immediate domestic and international crises while leaving the paternalist social structure in place.⁶⁸

A travers les enjeux sentimentaux et la description de la société anglaise que l'on retrouve dans chaque roman, Austen fait réagir son lecteur, en vue de lui faire adopter un point de vue responsable. Elle mentionne des sujets considérés comme légers (comme les bals ou la mode) et donc mal perçus par les défenseurs de la littérature « classique » de son époque ; cependant, ces sujets sont significatifs pour ses lecteurs (qui sont d'ailleurs principalement des lectrices) : ils leur permettent de se sentir proche de l'écrivain et du récit. Austen les invite alors à se faire une opinion quant à la morale de l'intrigue, opinion qu'ils n'ont plus qu'à adopter puisqu'Austen l'a déjà formulée dans ses livres. Austen soumet néanmoins ce point de vue de façon

⁶⁷ Austen, 44.

⁶⁸ Gary Kelly, « Romantic Fiction », in Stuart Curran, *The Cambridge Companion to British Romanticism*, 212.

très subtile. On peut avancer qu'Austen dose savamment didactisme et plaisir, sérieux et ironie, style dépouillé et détails.

Chapitre 2 : Vue d'ensemble de la littérature entre 1750 et 1875

Avant de commencer l'analyse des œuvres austeniennes à proprement parler, situons rapidement l'auteur par rapport à certains de ses prédécesseurs, de ses contemporains et de ses successeurs en ce qui concerne les références faites à la mode dans leurs œuvres respectives. Sans entrer véritablement ici dans la littérature comparée qui serait hors de propos, il apparaît nécessaire de montrer qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, la façon dont les écrivains mentionnent la mode évolue. Le but, ici, n'est pas non plus de mener une étude statistique approfondie et valide, mais de mettre en évidence l'évolution du vêtement en littérature et de comprendre pourquoi la mode est devenue de plus en plus présente dans les romans. Il s'agit de dégager une tendance et de montrer qu'Austen a contribué à la progression de cette tendance.

Les auteurs choisis pour cette étude ont tous un lien avec les travaux d'Austen ou Austen elle-même, en ce sens qu'elle avait lu leurs romans, pour les prédécesseurs et les contemporains, ou que ses successeurs connaissaient son travail. Ainsi, nous l'avons dit plus haut, Austen connaissait *Tom Jones, a History of a Foundling*¹, d'Henry Fielding (1748) puisqu'elle en parle à sa sœur Cassandra dans une lettre qui lui est adressée². Nous avons donc choisi d'inclure ce roman, ainsi qu'un roman de Samuel Richardson en ce qui concerne les prédécesseurs d'Austen. Un neveu d'Austen écrivit que sa connaissance des œuvres de Richardson était telle que personne ne pourra jamais l'égaliser³. Le roman de Samuel Richardson qu'elle connaissait le mieux était sans conteste *Sir Charles Grandison*, mais en raison de la pauvreté des références faites par l'auteur à l'habillement, nous lui avons préféré *Clarissa Harlowe, or the History of a Young Lady*⁴ (1753-54).

¹ Henry Fielding, *Tom Jones, a History of a Foundling* (Oxford : Oxford UP, 2008).

² Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirdre Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 2.

³ Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life* (Londres : Penguin Books, 2000), 71.

⁴ Samuel Richardson, *Clarissa Harlowe, or the History of a Young Lady* (Londres : Penguin Books, 1985).

Pour les romans écrits par des auteurs contemporains d'Austen, notre choix s'est porté sur *Evelina*⁵, de Fanny Burney (1778) et *The Mysteries of Udolpho*⁶ d'Ann Radcliffe (1794). Austen appréciait le style de Burney ; elle lui rend d'ailleurs hommage dans *Northanger Abbey* en citant le nom d'une des ses héroïnes (NA 25), ainsi que dans *Sanditon* (MW 390). Austen a parodié le roman gothique en général, et plus particulièrement *The Mysteries of Udolpho* de Radcliffe, dans *Northanger Abbey*. *Waverley*⁷ de Scott (publié en 1814) viendra compléter les auteurs contemporains choisis. Austen avait écrit non sans ironie à sa nièce Anna le 28 septembre 1814 : « Walter Scott has no business to write novels, especially good ones. —It is not fair. —He has Fame & Profit enough as a Poet, and should not be taking the bread out of other people's mouths. —I do not like him, & do not mean to like Waverley if I can help it—but I fear I must »⁸. Le style de Scott lui était donc familier.

Enfin, les successeurs d'Austen qui entrent dans cette étude sont Charlotte Brontë avec *Jane Eyre*⁹ (1847), Charles Dickens avec *Great Expectations*¹⁰ (1861) et George Eliot avec *Middlemarch*¹¹ (1871). Brontë a été choisie car elle a exprimé son point de vue sur les travaux d'Austen dans des lettres datant du 12 janvier 1848, 18 janvier de cette même année et 12 avril 1850¹². *Great Expectations* a été sélectionné parce qu'il est fondamentalement proche de *Pride and Prejudice* : le mariage est en effet un thème central pour les deux romans ; de plus, les deux livres partagent la même approche intérêt-frustration-dénouement heureux pour Elizabeth, Jane et Pip¹³. Eliot a été choisie pour l'hommage qu'elle a rendu à Austen dans son roman *Middlemarch*¹⁴.

⁵ Fanny Burney, *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World* (Oxford : Oxford UP, 2006).

⁶ Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (Londres : Penguin Books, 2001).

⁷ Walter Scott, *Waverley* (Oxford : Oxford UP, 1986).

⁸ Austen, 277.

⁹ Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (Londres : Penguin Books, 2006).

¹⁰ Charles Dickens, *Great Expectations* (Oxford : Oxford UP, 1998).

¹¹ George Eliot, *Middlemarch* (Londres : Penguin Books, 2003).

¹² Charlotte Brontë, « Charlotte Brontë's Letters », www.pemberley.com (2004). Disponible sur <<http://www.pemberley.com/janeinfo/janeart.html#charlottebronte>> (23 octobre 2011).

¹³ Anthony Lioi, « Irony and Family in Dickens and Austen », *EL* 32 (1988). Disponible sur <<http://www.victorianweb.org/previctorian/austen/family.html>> (31 janvier 2012).

¹⁴ Tomalin, 280. « [...] while George Henry Lewes praised [Austen] steadily through the 1850s, singling out her dramatic powers especially, he expected her to find appreciation only within a 'small circle of cultivated minds'. One of the cultivated minds was that of George Eliot, whose debt to Austen is clear in the first section of Middlemarch ».

Avant de mener l'analyse, nous avons établi un classement des œuvres d'Austen en fonction de la richesse des références vestimentaires qu'ils contiennent, à l'aide du Logiciel de linguistique de corpus AntConc¹⁵. La fréquence de 26 termes a été recensée. Les termes étudiés sont : « dress, gown, robe, petticoat, hat, cap, bonnet, ribbon, gloves, boots, shoes, clogs, stockings, shawl, coat, pelisse, cloak, greatcoat, waistcoat, jacket, shirt, cravat, gaiters, wig, nightgown, clothes », qu'ils soient au singulier ou au pluriel. Il en ressort que *Persuasion* est le roman qui contient le moins de références avec un total de 21, puis arrive *Sense and Sensibility* (29 références), suivi de *Pride and Prejudice* (40), *Emma* (46), enfin, viennent *Mansfield Park* (60 références) et *Northanger Abbey* (72 références). Il ne semble pas exister de corrélation entre la date d'écriture des romans et le nombre de références à la mode qu'ils contiennent. En revanche, comme le montre la Figure 1, le nombre de précisions apportées aux vêtements augmente plus on avance vers et dans le XIX^e siècle. Pour l'étude de linguistique de corpus comparative entre différents auteurs, les pièces de vêtements qui ont servi à l'analyse sont celles qui reviennent le plus fréquemment dans les romans considérés. Il s'agit de « dress »¹⁶ (robe ou tenue), « gown » (robe) et « hat » (chapeau). Cette étude a aussi été réalisée pour chaque roman d'Austen.

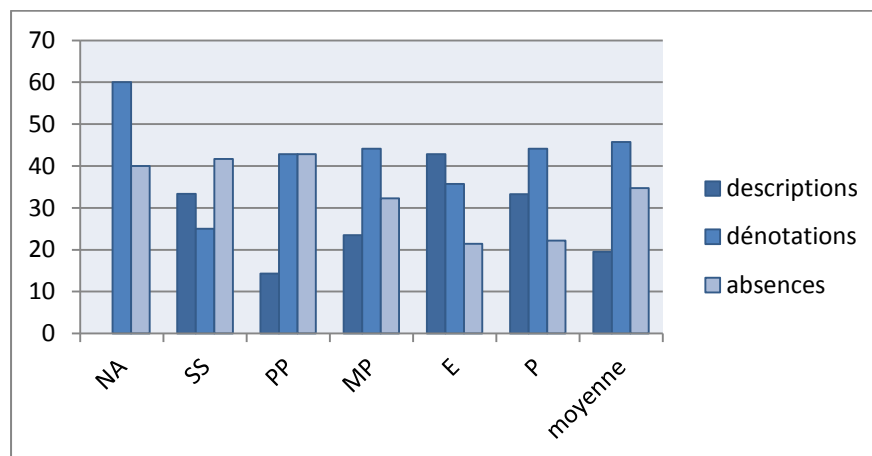


Figure 1 : Répartition en pourcentage du nombre de descriptions, de dénотations et d'absences de tout qualificatif, en cumul, des termes « dress, gown, hat » dans les romans d'Austen, et moyenne de cette répartition.

Au regard de ce graphe, on note également que bien que *Northanger Abbey* soit le roman qui contienne le plus de références à la mode, on n'y trouve aucune

¹⁵ Laurence Anthony, *AntConc 3.2.1w* (2007). Disponible sur <<http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/>> (1 mars 2010).

¹⁶ Notons que pour le terme « dress », nous avons écarté le verbe et n'avons gardé que le substantif.

description, du moins pour les 3 vêtements étudiés. Bien entendu, cette absence de descriptions ne signifie pas qu'il n'y en a aucune dans le roman. On en trouve notamment au début du livre, lorsque Mr Tilney vante à Mrs Allen et à Catherine ses connaissances en matière de robes et de tissus. Austen emploie dans ce passage des métonymies et appelle les robes des « mousselines ». C'est pour cette raison que les descriptions n'apparaissent pas sur ce graphe. Cette lacune chez Austen peut aussi s'expliquer par le fait que, si *Northanger Abbey* a été publié *post mortem*, il aurait été composé bien avant. Butler n'exclut pas le fait qu'il aurait été écrit avant *Sense and Sensibility*¹⁷. Et Arnaud mentionne même dans la notice de sa traduction du roman l'année 1792¹⁸. Dans cette œuvre, Austen décrit rarement les habits dont elle parle, elle les dénote. Ainsi, *Northanger Abbey* apparaît davantage ancré dans le XVIII^e siècle.

Il a été décidé que l'étude de comparaison entre les différents auteurs au fil des XVIII et XIX^e siècles serait réalisée *versus* la moyenne des résultats trouvés chez Austen et présentés en Figure 1. D'une façon générale, la même tendance aurait été observée si l'on avait pris chaque roman d'Austen séparément.

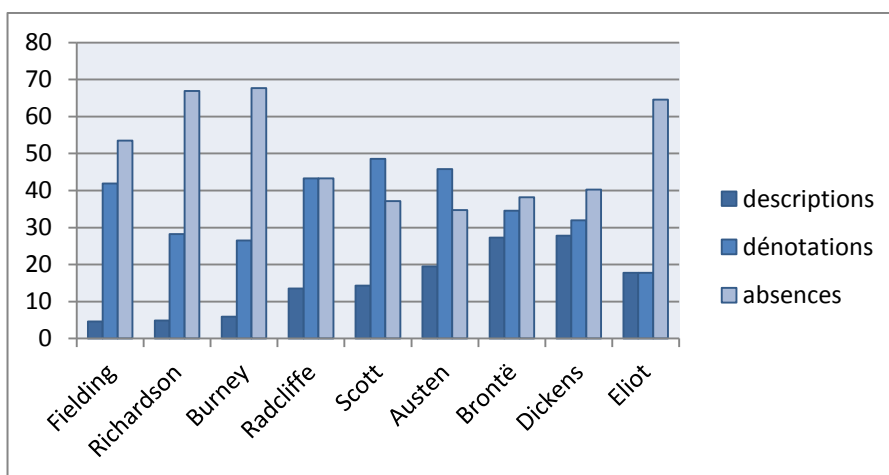


Figure 2 : La mode et les écrivains : répartition exprimée en pourcentage des descriptions, dénотations et absence de toute information concernant les termes « dress », « gown » et « hat » chez des auteurs ayant publié entre 1748 et 1874.

Légende : Fielding = *Tom Jones* (1748) ; Richardson = *Clarissa Harlowe* (1753-54) ; Burney = *Evelina* (1778) ; Radcliffe = *The Mysteries of Udolpho* (1794) ; Scott = *Waverley* (1814) ; Austen = moyenne de tous les romans ; Brontë = *Jane Eyre* (1847) ; Dickens = *Great Expectations* (1861) ; Eliot = *Middlemarch* (1874). Les auteurs sont classés par ordre chronologique de publication de leur ouvrage.

¹⁷ Butler, 172-173.

¹⁸ Pierre Arnaud, Notice, *L'Abbaye de Northanger*. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie, éd. La Pléiade, Vol. I, (Paris : Gallimard, 2000), 1015.

Cette partie de l'étude de linguistique de corpus permet de savoir si le vêtement concerné est décrit et de quelle façon il l'est. En tirant parti des spécifications de Barthes, trois cas ont été dégagés : la description, la dénotation et l'absence de toute description ou dénotation. Sous la plume des écrivains étudiés, la répartition entre ces différents types de qualificatifs évolue. La Figure 2 présente les résultats obtenus. Gardons à l'esprit que cette analyse n'a pas la prétention d'être exhaustive. Elle est qualitative et permet de voir se dessiner l'évolution de l'utilisation des vêtements dans les romans au cours des XVIII^e et XIX^e siècles en littérature britannique. Une analyse significative aurait exigé une étude plus complète, avec davantage d'auteurs, en considérant tous les romans de chacun, et en travaillant sur tous les termes de la garde-robe qui y sont rencontrés.

Au vu du graphe obtenu, on peut dire que l'on assiste avec le temps, et d'une manière générale, à une augmentation des qualificatifs de ces trois vêtements, celle-ci s'exprimant aussi par une diminution de l'absence des descriptions sauf chez Eliot. Trois tendances se détachent : la première comprend Fielding, Richardson et Burney, dont le pourcentage d'absence de descriptions est supérieur à 50, voire 60 ; la deuxième inclut Radcliffe, Scott, Austen, Brontë et Dickens pour lesquels le pourcentage est voisin de 40 ; la troisième ne concerne qu'Eliot avec un pourcentage d'absence de précision supérieur à 60. Globalement, il existe une corrélation entre la progression chronologique et les détails que les auteurs offrent quant aux vêtements cités : le souci du détail s'affirme à partir du XIX^e siècle.

La démarcation d'Eliot par rapport aux autres auteurs peut s'expliquer par le fait qu'elle souhaitait s'écarter de l'univers féminin et éviter de « parler chiffons ». Après tout, Eliot, de son vrai nom Mary Ann Evans, a pris un pseudonyme masculin afin de se faire passer pour un homme. Il est donc tout à fait possible qu'elle se soit volontairement détournée de la mode pour ne pas laisser sa voix féminine transparaître à travers ses écrits.

Austen a, quant à elle, publié ses premiers romans anonymement, en spécifiant respectivement pour *Sense and Sensibility* et *Pride and Prejudice* : « a

New Novel by a Lady » et « by the Author of *Sense and Sensibility* »¹⁹. Ces deux imprécisions ne laissent aucun doute sur le sexe de l'écrivain ; de fait, le lecteur peut penser trouver dans les travaux d'une romancière bon nombre de tableaux où les tenues sont décrites. Il n'en est rien chez Austen, qui évite de décrire les vêtements de ses personnages de façon détaillée, alors qu'elle le ferait dans une correspondance privée à propos d'une connaissance. Il existe en effet une réelle différence entre la production privée et la production publique d'Austen : pour donner un ordre d'idée, et pour reprendre l'étude de la fréquence d'apparition des 26 termes analysés, dans ses lettres, elle cite, en fonction du roman considéré, entre 4 et 13 fois plus de vêtements. Cela correspond à 271 références à ces 26 pièces de vêtements trouvées dans ses lettres contre 21 à 72 pour ses fictions. De toute évidence, Austen prend soin de limiter les références à la mode dans ses écrits destinés à la publication afin de respecter les canons de la bienséance et d'éviter de laisser des préoccupations estimées futiles dominer ses écrits.

La Figure 2 montre également qu'il y a, pour les romans de ces auteurs, davantage de dénотations que de descriptions. De même, jusqu'à Austen, lorsqu'il y a peu de descriptions chez un écrivain, celui-ci compense par des dénотations. Puis on assiste à la réduction de l'écart entre le nombre de dénотations et le nombre de descriptions, jusqu'à Eliot, chez qui le nombre descriptions et de dénотations est équivalent. Profitons de cette remarque pour mettre en avant la richesse des descriptions d'Eliot, qui dépeint les tenues de ses personnages sur plusieurs lignes. Une vue d'ensemble permet de mettre en évidence que pour tous ces écrivains, le pourcentage de dénотations se situe entre 20 et 50.

Chez Austen, *Northanger Abbey* se démarque des autres romans, avec 60% de dénотations (voir Figure 1), ce qui est considérable, alors que le pourcentage de descriptions est nul pour les trois vêtements analysés. Pour cette première fiction, Austen reste dans la retenue et n'utilise jamais plus d'un terme pour décrire un vêtement. Son envie de décrire les tenues de ses personnages est cependant décelable. Pour les autres romans, la répartition entre qualification de vêtements et absence de toute précision s'équilibre. Austen fait davantage appel à la description, sans toutefois livrer de fresques ni de représentations très détaillées. Elle reste

¹⁹ Tomalin, 221-222.

toujours minimaliste. Ses tableaux sont, par exemple, très différents de ceux d'Eliot en ce qui concerne la mode.

Progressivement, au fil du temps, les descriptions de vêtements en littérature se font plus nombreuses, et plus riches aussi, en ce sens qu'il ne s'agit plus de plusieurs adjectifs qui viennent qualifier le vêtement (comme par exemple « la belle chemise de nuit en dentelle »), mais des descriptions que l'on pourrait appeler « filées » dont voici un exemple. Au chapitre XLIII de *Middlemarch*, Eliot écrit :

They were both tall, and their eyes were on a level; but imagine Rosamond's infantine blondness and wondrous crown of hair-plaits, with her pale-blue dress of a fit and fashion so perfect that no dressmaker could look at it without emotion, a large embroidered collar which it was to be hoped all beholders would know the price of, her small hands duly set off with rings, and that controlled self-consciousness of manner which is the expensive substitute for simplicity.²⁰

On voit dans cet extrait que l'écrivain mentionne la robe dans une vue d'ensemble, puis s'attarde sur un détail, le col, en l'occurrence. On remarque aussi qu'Eliot passe des cheveux de Rosamond à sa robe, puis à ses mains. La robe semble ne faire qu'un avec ce personnage, comme si elle était partie intégrante du corps de Rosamond. Dans le cas présent, il apparaît que « la sensualité commande la description qui, dans le vêtement, cherche à saisir les lignes du corps et son mouvement »²¹. Il n'y a pas, chez Austen cette relation vêtement-sensualité. Les longues descriptions se font trop rares pour que ce lien puisse s'établir. En revanche, comme l'avance Fortassier, les « descriptions les moins intéressantes ne sont pas forcément les plus courtes ou les plus sélectives »²². C'est bien ce que ce travail va s'efforcer de démontrer.

Pour cette vue d'ensemble d'un panel d'auteurs des XVIII^e et XIX^e siècles, quatre catégories de cooccurrences ont été mises en évidence pour chaque vêtement : l'auteur peut indiquer l'étoffe ou le matériau dans laquelle/lequel le vêtement est confectionné, sa couleur, et/ou ses caractéristiques (usage qui en est fait, élégance ou état du vêtement), ou il peut au contraire ne donner aucune information sur ce vêtement. Dans ce cas, on parle d'absence de collocations. La Figure 3 montre la répartition des différents types de collocations rencontrés pour chacun des termes étudiés et pour chaque auteur.

²⁰ George Eliot, *Middlemarch: A Study of Provincial Life*. In *The Works of George Eliot*, Vol. II, Livre 5 (Edimbourg et Londres : William Blackwood and Sons, s. d.), 241-242.

²¹ Rose Fortassier, *Les Ecrivains français et la mode. De Balzac à nos jours* (Paris : PU de France, 1988), 16.

²² Fortassier, 16.

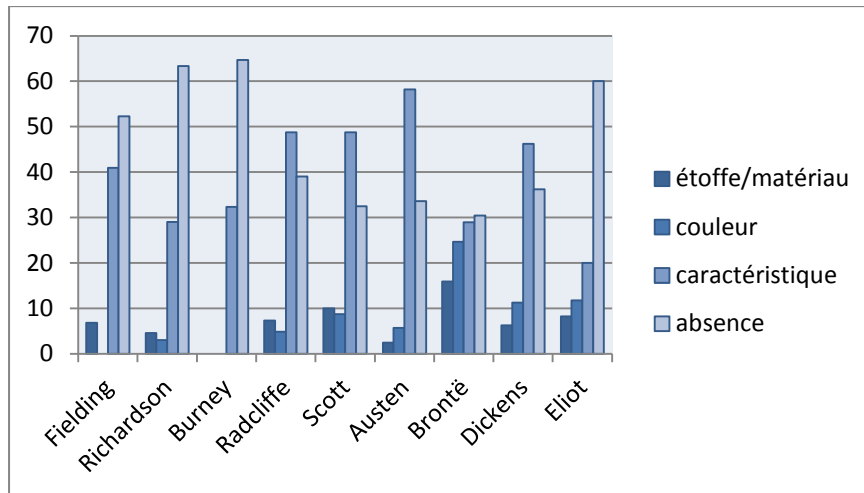


Figure 3 : Répartition entre les quatre types de collocations définies (éttoffe/matériau, couleur, caractéristique et absence de collocation) exprimée en pourcentage pour chaque auteur.

Légende : Fielding = *Tom Jones* (1748) ; Richardson = *Clarissa Harlowe* (1753-54) ; Burney = *Evelina* (1778) ; Radcliffe = *The Mysteries of Udolpho* (1794) ; Scott = *Waverley* (1814) ; Austen = moyenne de tous les romans ; Brontë = *Jane Eyre* (1847) ; Dickens = *Great Expectations* (1861) ; Eliot = *Middlemarch* (1874). Les auteurs sont classés par ordre chronologique de publication de leur ouvrage.

Tout d'abord, il existe à partir de Radcliffe, une augmentation puis une diversification des collocations employées pour décrire une pièce de vêtement ou une tenue. Les auteurs mentionnent plus fréquemment le matériau ou le tissu utilisé (la paille pour un chapeau, la soie pour une robe, ...) et la couleur de l'habit. Cette tendance avait déjà été amorcée timidement par Richardson au XVIII^e siècle. Ainsi, le vêtement est moins tabou, il prend de l'importance dans nos sociétés, notamment en raison de l'émergence des classes moyennes et de la bourgeoisie, et cette ampleur que prend la mode se retrouve en littérature. Fortassier dresse un parallèle tout à fait judicieux entre la mode et la peinture à propos de Balzac qui disait avoir « créé le paysage en littérature »²³ :

La mode est aussi à créer en littérature, et, comme elle change plus vite que le paysage, elle requiert de chaque écrivain, à son époque, l'apprentissage d'un vocabulaire et l'invention d'une syntaxe, d'un style. Cette description mérite surtout de retenir notre attention, comme nous intéressent tout portrait ou paysage dû à un écrivain, qu'il soit fait « sur le motif », s'inspire d'une œuvre graphique, ou soit imaginaire, puisque de toute façon, le portrait ou la paysage écrit, comme la robe écrite, suppose une transposition, ce que la toile donnait à voir d'un coup dans son ensemble devant maintenant se révéler peu à peu au fil de la phrase, selon un ordre qu'il revient à l'écrivain de choisir ; et devant se traduire en des mots, une syntaxe, des images qui tiennent lieu ici de palette et de brosses.²⁴

²³ In Fortassier, 15.

²⁴ Fortassier, 15-16.

Sans doute faut-il voir ici un parallèle entre le style Empire, se résumant par une simplification des costumes masculin et féminin par rapport aux tenues de l'Ancien Régime, et le style épuré et sans fioriture d'Austen ? Les robes qui ont le moins d'ampleur sont celles datant de la période « Regency » en Angleterre (correspondant au style Empire en France), le minimum d'ampleur ayant été relevé en 1811²⁵. Et cette silhouette longiligne et simple correspond à la plume minimaliste d'Austen. Il apparaît d'ailleurs qu'avec la reprise d'ampleur des robes après 1820, la complexité croissante de leur coupe, et l'adjonction d'ornements, les styles littéraires offrent plus de qualificatifs aux vêtements, et plus de descriptions (on pense ici par exemple à Brontë et Eliot pour l'Angleterre et Flaubert et Zola pour la France). On peut donc voir une analogie entre costume féminin et style littéraire.

Cela étant dit, Fortassier fait remarquer la façon quelque peu surprenante de travailler des écrivains français : « Aussi est-il amusant, et touchant, de voir Balzac, Baudelaire, les Goncourt, Mallarmé, Huysmans, recueillir ces cailloux, bijoux ou joujoux, que sont pour eux les noms de tissus, de pièces du vêtement ou d'accessoires de la toilette ; dresser des listes, en guise de réserve où puiser »²⁶ lorsqu'ils écrivent un roman. On n'imagine pas du tout Austen dresser ce genre de listes, la longue description ne faisant pas partie de son style. Il est à noter que Byrde a répertorié non moins de 27 sortes d'étoffes différentes dans les œuvres de l'écrivain²⁷, ce qui traduit la solide connaissance d'Austen dans le domaine du textile.

C'est d'ailleurs avec naturel qu'Austen mentionne ces étoffes : on décèle ici la voix littéraire féminine. Austen semble parler de l'univers féminin avec plus d'aisance que les auteurs masculins cités ci-dessus. Il faut dire que la mode est par essence liée à l'univers féminin. Elle s'adresse à la femme, dira Monneyron²⁸. Mais paradoxalement, Fortassier fait remarquer qu'au cours du XIX^e siècle, ce sont surtout les hommes qui se sont exprimés sur la mode :

A quelques exceptions près, le XIX^e siècle ne fournit sur la mode féminine, cette privilégiée, qu'un point de vue masculin ; même les journaux de mode sont en général aux mains des hommes qui disent, *nous* comme les avocats, pour parler des vêtements féminins ; et les femmes-écrivains se sont souvent refusées à parler de ces chiffons, qui les enfermaient dans

²⁵ Frédéric Monneyron, *La Mode et ses enjeux* (Paris : Klincksieck, 2010), 65.

²⁶ Fortassier, 17.

²⁷ Byrde, 119-120.

²⁸ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 24.

un rôle dont elles ne voulaient plus. Les journaux fondés par des femmes entre 1830 et 1848 ne sont pas des journaux de mode, ils ne parlent pas de mousselines et de dentelles, mais d'égalité de salaire entre ouvriers et ouvrières.²⁹

Fortassier expose ici ce qui a été évoqué précédemment pour Eliot et le fait que peu de descriptions et de dénnotations se trouvent dans son roman malgré un nombre assez élevé de références à la mode. Si l'on en croit cette démarche, les femmes-écrivains tentent de s'éloigner de la mode tandis que les hommes-écrivains veulent se l'approprier.

Monneyron ne reste pas sur sa position : il s'interroge sur le genre de la mode et attire l'attention du lecteur sur le phénomène du dandysme. Il argumente que les hommes protestent, à travers ce courant, contre le « dimorphisme sexuel »³⁰. En outre, il atteste que c'est « dans leur relation au vêtement et non dans le vêtement en lui-même » que les hommes « s'identifient à la femme »³¹. On comprend mieux pourquoi Balzac et autres Baudelaire et Mallarmé dressent des listes avec des noms d'étoffes et de pièces de vêtements qui sont, somme toute, étrangers à ces auteurs.

Une nouvelle observation de la Figure 3 permet de voir qu'Austen est l'écrivain qui a le plus recours aux « caractéristiques » des vêtements. Parmi ces caractéristiques se trouve l'élégance, à laquelle Austen fait fréquemment référence, la nouveauté d'un vêtement (ou son ancienneté, d'ailleurs), et l'emploi pour lequel ce vêtement est destiné (robe de bal, tenue de chasse, robe pour voyager, robe de mariée, etc). L'élégance est pour Austen une qualité non négligeable. Ses héroïnes sont toujours élégantes, même si elles ne sont pas toutes fortunées. Elles ont le goût de ce qui est beau et harmonieux, et savent ce qui les met en valeur. Elles donnent toutes dans la simplicité. La nouveauté du vêtement est quant à elle un marqueur du pouvoir d'achat, mais aussi de la psychologie de celui/celle qui porte le vêtement. Avoir un vêtement neuf sous-entend qu'il est à la mode et être à la mode signifie faire partie d'une élite. Enfin, l'emploi qui est fait du vêtement (robe de bal, tenue de chasse, etc...) semble n'être qu'historique ou réaliste. Il ne porte à première vue pas de signification particulière.

Comme on peut le constater, descriptions de vêtements sont en nette progression à partir du XIX^e siècle. Il est évident que le vêtement en littérature se

²⁹ Fortassier, 10-11.

³⁰ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 26.

³¹ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 26.

démocratise peu à peu au cours de la première moitié du XIX^e siècle et que les écrivains peuvent le décrire plus fréquemment dans un roman sans craindre d'enfreindre les codes de bienséance. La mode n'est donc plus considérée comme triviale et malvenue. Naturellement, cette démocratisation littéraire va de pair avec l'importance que le vêtement acquiert tout au long du XIX^e siècle dans la société britannique. Précisons à ce propos que la France connaît par ailleurs cette même évolution. En quelque sorte, le vêtement n'est plus tabou. Rose Fortassier relate cet engouement des écrivains pour la mode :

En un siècle et demi, la mode et le vêtement vont entrer en littérature sous des costumes aussi variés qu'eux-mêmes. Didactique dans des *traités* et des *théories* qui tentent de définir les règles de l'élégance, et se dégradent en *guides du bon ton* édictant les lois du convenable selon les heures, les lieux et les âges, la mode se fait chroniqueuse dans les *Salons*, les articles de journaux, plus tard dans les compte-rendus de collections, parfois dûs à des plumes célèbres ; et historienne dans des mémoires ou biographies de dandys ou de couturiers ; cependant que de nos jours les sémiologues, laissant de côté la question esthétique chère au XIX^e siècle, essaient de l'expliquer. Il est des écrivains—très peu—qui la vitupèrent ; d'autres s'en amusent ; des poètes en éternisent l'aspect éphémère et charmant ; les romanciers surtout s'en font les chroniqueurs.³²

La mode n'a donc cessé, depuis le XIX^e siècle, d'intriguer les écrivains qui se sont faits tour à tour historiens, sociologues, psychologues et sémiologues. L'amorce de l'intérêt croissant pour la mode a eu lieu au tournant du XIX^e siècle avec les progrès réalisés dans l'industrie textile lors de la Révolution Industrielle. L'émergence de nouvelles étoffes (comme le coton), la diversité croissante des tissus fabriqués à partir de ces nouvelles matières (mousseline, popeline, calicot, ...), les nouvelles teintes disponibles, et la mécanisation de la confection ont sûrement participé à cet envol de la mode en littérature. Austen et ses contemporains sont les pionniers de ce mouvement. Et bien que leurs références à la mode soient encore succinctes (puisque'il s'agit rarement de descriptions, mais plutôt de dénnotations, c'est-à-dire des descriptions réduites à un mot³³), elles donnent davantage de précisions que celles des auteurs du milieu du XVIII^e siècle qui citent un vêtement, mais le qualifie rarement.

Dans l'optique d'affiner les résultats présentés dans les Figures 2 et 3, une autre analyse comparative, plus pointue, a été menée. Elle comprend 26 vêtements différents et le nombre d'ouvrages entrant dans l'étude a été restreint. *Northanger Abbey*, satire des romans gothiques, et en particulier des livres d'Ann Radcliffe, et

³² Fortassier, 14.

³³ Barthes, « L'Effet de réel », 87.

Sense and Sensibility, roman proche des récits de Fanny Burney³⁴, seront respectivement comparés à *The Mysteries of Udolpho* et *Evelina*. Les vocables étudiés sont ceux vus précédemment, c'est-à-dire, « dress, gown, robe, petticoat, hat, cap, bonnet, ribbon, gloves, boots, shoes, clogs, stockings, shawl, coat, pelisse, cloak, greatcoat, waistcoat, jacket, shirt, cravat, gaiters, wig, nightgown, clothes ». La marque flexionnelle plurielle a aussi été prise en compte afin de comptabiliser toutes les occurrences de ces termes. Dès lors, il s'agit de comparer la fréquence des descriptions, des dénnotations et de l'absence de toute information pour un vêtement donné entre Austen et Radcliffe, et Austen et Burney. Les résultats sont présentés dans les Figures 4 et 5.

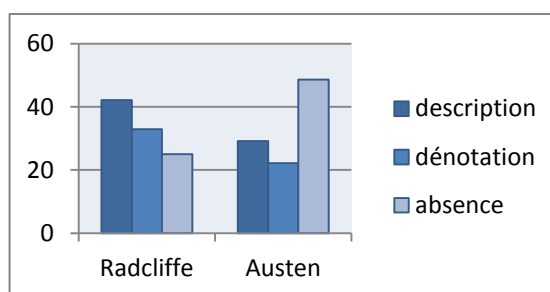


Figure 4 : Répartition du nombre de descriptions, dénnotations et absences de tout qualificatif exprimée en pourcentage, chez Radcliffe et Austen.

Radcliffe : *The Mysteries of Udolpho* ; Austen : *Northanger Abbey*

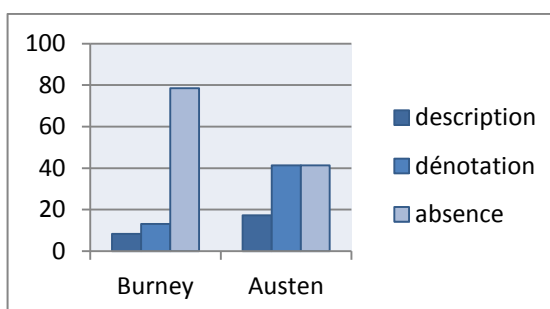


Figure 5 : Répartition du nombre de descriptions, dénnotations et absences de tout qualificatif exprimée en pourcentage, chez Burney et Austen.

Burney : *Evelina* ; Austen : *Sense and Sensibility*

La première observation faite pour des histogrammes de la Figure 4 est le facteur 2 qui existe entre le pourcentage d'absences de descriptions chez Radcliffe et

³⁴ Watt, « Jane Austen and the Tradition of Comic Aggression », par. 18.

Austen ; par rapport à Radcliffe, Austen reste réservée. Cela étant dit, les deux auteurs fournissent un plus grand nombre de descriptions que de dénnotations, ce qui témoigne de leur rattachement aux romans du XIX^e siècle, en ce qui concerne la mode, contrairement à ce que les résultats de l'étude avec les termes « dress, gown, hat » présentés dans la Figure 2 annonçaient.

Quant à la comparaison Burney/Austen, on peut dire qu'il y a chez la première deux fois moins de descriptions et trois fois moins de dénnotations que chez la seconde. Austen est donc plus précise et donne plus d'informations et de détails à son lecteur pour les vêtements dont elle parle que Burney. Concernant la mode, Burney semble appartenir au XVIII^e siècle, en ce sens qu'elle donne peu d'indications sur les tenues portées par ses personnages, alors qu'Austen se tourne vers le XIX^e siècle en matière de mode. Il est d'ailleurs à noter que si la mode n'apparaît que de façon furtive dans *Sense and Sensibility*, les passages qui la concernent sont primordiaux, avec, entre autres, par exemple, le gilet de flanelle du colonel Brandon, la veste de chasse de Willoughby et la tenue inconvenante de Marianne après que Willoughby l'a rejetée. Ceux-ci sont riches de précisions et de sous-entendus. Les descriptions fournies par Austen dans ce roman font d'elle un des premiers auteurs à avoir ouvert la voie vers un emploi plus généralisé des descriptions de vêtements en littérature.

Bien qu'Austen décrive ou dénote souvent les tenues de ses personnages, elle se restreint dans les citations relatives à la mode de ses fictions ; la comparaison de sa correspondance avec ses romans en atteste. Par ailleurs, il est facile de deviner les habits pour lesquels Austen a un faible. Byrde évoque les bas³⁵. Au regard des résultats trouvés avec le logiciel de linguistique de corpus, il s'avère qu'il s'agit plutôt des robes (« dress », « gown » et « robe ») avec 179 apparitions (romans et lettres comprises), puis viennent les chapeaux ou bonnets (« hat », « bonnet », et « cap ») avec 101 mentions, puis, les manteaux ou vestes (« coat », « greatcoat », « cloak », « pelisse », « jacket ») avec 68 citations. Les bas, en comparaison, ne sont cités que 23 fois, dont 18 dans ses lettres. Toutefois, Austen se délecte à les décrire dans sa correspondance, à donner leur prix, à décrire leur qualité sur de longs paragraphes. Ces constats faciliteront notre approche de l'œuvre d'Austen : ils

³⁵ Byrde, 28.

représentent une passerelle entre le vêtement réel écrit et le vêtement fictionnel écrit. Ils sont aussi une indication sur la psychologie de l'auteur par rapport à la mode et permettent de mettre en évidence les différences de style qu'il existe entre des écrits personnels et des écrits destinés à un vaste public.

D'une manière générale, Austen s'insère dans un mouvement de démocratisation du vêtement en littérature. Toutefois, les emplois qu'elle fait de la mode sont assez irréguliers en termes de fréquence si l'on considère leur période d'écriture. Ainsi, *Sense and Sensibility*, qui est un des premiers romans de l'auteur, et *Persuasion*, qui est le dernier roman achevé, contiennent moins de références que les autres ouvrages. Cela étant dit, leur contenu n'en est pas pour autant moins remarquable. En effet, il semble que moins une œuvre contienne de références à la mode, plus celles-ci jouent un rôle important dans l'intrigue du roman. L'auteur insiste alors sur ces quelques passages qui vont au-delà de l'esthétique et du réalisme. Les vêtements symboliseraient également une opinion, un idéal, un conseil ou même un événement historique. Nous reviendrons en détail sur la portée des passages clés de chacune des œuvres de l'auteur.

Austen est un auteur qui écrit des romans dont les personnages principaux sont des femmes. Dans son article « Jane Austen and the Feminist Tradition », Brown définit la tradition féministe. Il s'appuie pour cela sur les travaux de Bradbrook et rappelle :

when Bradbrook speaks of the feminist tradition in the English novel he is not concerned with feminist-as-liberation in the revolutionist sense. He means [...] that the English letters have included a number of novelists (Burney, Edgeworth, Radcliffe, and Austen, for example) who happened to be female and whose themes [...] happened to be similar.³⁶

D'autres critiques sont allés plus loin que le simple état de fait posé par Bradbrook. Ils se sont demandé si le fait d'être une femme faisait d'Austen un auteur féministe. Deux écoles coexistent depuis. L'une affirme qu'Austen est conservatrice et l'autre la perçoit comme plutôt libérale, voire féministe. Morrison résume : « the two basic stances taken by critics are to view her as a conservative holding the values of the landed gentry in the late eighteenth century or as a subversive who undercuts the

³⁶ Lloyd W. Brown, « Jane Austen and the Feminist Tradition », *Nineteenth-Century Fiction* 28.3 (hiver 1973) : 321.

very premises upon which the English society rests »³⁷. Dans la première école, on trouve par exemple Marilyn Butler et Alistair Duckworth et dans la seconde Claudia Johnson, Mary Poovey, Le Roy W. Smith, Alison Sulloway et Nancy Armstrong³⁸. Morrison propose une définition du féminisme :

Historically feminism embraces two conflicting impulses: the impulse to condemn stereotypical and limiting roles for women, with the rather paradoxical goal of achieving full participation and equality for women on a male-dominated society's terms; and the impulse to validate and elevate traditional women's roles and concerns, placing these in opposition to entrenched patriarchal values.³⁹

Austen est justement une fine observatrice de la société anglaise patriarcale de la fin du XVIII^e siècle—début XIX^e siècle et de la nature humaine⁴⁰. Et, dans ce contexte, l'utilisation que l'auteur fait de la mode, un sujet typiquement féminin, dans les intrigues de ses romans, pourrait aiguiller le lecteur vers l'une ou l'autre des deux écoles. On peut alors se demander si la mode chez Austen permet aux femmes de s'exprimer et de faire pencher le lecteur en faveur d'une lecture féministe des romans de l'auteur ou au contraire si la mode cantonne les femmes dans un rôle de représentation de la fortune de leur protecteur, qu'il soit leur père ou leur époux. Ce travail s'efforcera d'aborder ce point et d'y apporter un éclaircissement.

³⁷ Sarah R. Morrison, « Of Woman Borne: Male Experience and Feminine Truth in Jane Austen's Novels », *Studies in the Novel* 26.4 (hiver 1994) : 337.

³⁸ Arthur E. Walzer, « Rhetoric and Gender in Jane Austen's *Persuasion* », *College English* 57.6 (automne 1995) : 695.

³⁹ Morrison, 346.

⁴⁰ Morrison, 338.

Chapitre 3 : Du roman à l'écran : les enjeux d'une transposition réussie

Il n'est plus nécessaire de démontrer que les œuvres de Jane Austen retiennent non seulement l'attention des critiques littéraires, mais aussi celle du grand public qui se contente du fait que cet auteur écrit des comédies. Consciente de cet engouement pour Jane Austen, l'industrie cinématographique et télévisuelle n'a pas hésité à porter plusieurs fois à l'écran chacun des six romans d'Austen, ce qui permet au passage de « mettre en valeur le patrimoine anglais, qu'il s'agisse d'un auteur célèbre ou des propriétés [...] qui ont été utilisées lors des tournages, et dont les prospectus mentionnent ces films afin d'attirer les touristes »¹. En outre, les romans contiennent des histoires d'amour qui plaisent au public visé, et leurs dialogues sont facilement transposables à l'écran. Ce chapitre se propose d'exposer dans un premier temps par quel biais les adaptations des romans d'Austen ont su convaincre le public, puis dans un deuxième temps de quelle façon sont créés les costumes pour ces films.

1 Les adaptations des romans de Jane Austen, ces contes de fées intemporels

Tout d'abord, il faut savoir que les adaptations des romans de Jane Austen entrent dans la catégorie du « costume drama » qui est « réservé aux personnages fictifs évoluant dans un contexte historique [et qui] s'intéresse à des événements de la sphère privée »². Martin explique les tenants et les aboutissants de ce type de films :

[Les costume dramas] véhiculent une certaine image de l'identité et de la culture anglaise qu'ils cherchent à promouvoir : leurs récits s'attachent aux us et coutumes d'une époque révolue et à des histoires d'amour. Décors, paysages et costumes [...] attirent et séduisent le

¹ Lydia Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie* (Paris : L'Harmattan, 2007), 85.

² Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie*, 119.

public. [...] Les films rivalisent avec les musées en suscitant chez le spectateur le désir de visiter certaines demeures du National Trust ou du English Heritage. Ils fonctionnent comme des ambassadeurs culturels de l'Angleterre, et leur distribution à l'étranger [...] fournit une image particulière de l'*Englishness*. [Ces productions] baignent dans une aura artistique, et leur qualité est indéniable. Leur réputation s'harmonise avec le bon goût de leur public, plus ciblé que ne l'est celui auquel s'adresse les grandes productions hollywoodienne ; en effet, on constate qu'une part importante de leurs spectateurs est constituée de personnes plus aisées et plus âgées. Le discours qu'elles tiennent est lié à des visées éducatives, à la culture littéraire anglaise et aux canons du bon goût.³

Ces films veulent donc vendre, exporter une part de culture anglaise à leur public. Le public, en grande majorité féminin, est d'abord au rendez-vous pour les histoires d'amour qui y sont développées. Dixsaut et Domenach affirment que le roman austenien est un « conte de fées [...] qui peut être déplacé dans le temps et dans l'espace, pour être en phase avec les intérêts du public. [Ceci] témoigne [...] de la grande plasticité du roman et [...] de la modernité du propos d'Austen »⁴. On comprend alors mieux pourquoi des films comme *Clueless*⁵, une adaptation moderne d'*Emma*, ou *Bride and Prejudice*⁶, dont l'action se déroule en Inde, ont vu le jour. Les intrigues restent les mêmes, mais les époques et les décors changent.

Comme mentionné en introduction, l'écriture du script d'une adaptation d'une œuvre d'Austen est grandement facilitée par les nombreux dialogues qui jalonnent le roman. En outre, la clarté avec laquelle l'auteur s'exprime facilite le travail du directeur et du réalisateur. Dixsaut et Domenach commentent : « pour les cinéastes, cette clarté, jointe au brio et à la vivacité des dialogues dans le roman facilite également le processus d'adaptation »⁷. Ils vont même jusqu'à dire que l'écriture d'Austen présente des similitudes avec celle d'un script : « absence de langage métaphorique, absence de particularité, point de vue omniscient, dépendance à l'égard des dialogues, insistance sur la clarté »⁸. Ils concluent en affirmant que la complexité de transformer un roman en script réside dans le fait de « rendre compte de l'instance narrative » d'Austen, autrement dit, « ce que les critiques appellent son "ironie" »⁹. Certaines adaptations ont d'ailleurs été vertement décriées du fait de la perte de l'esprit du livre d'origine. C'est le cas pour la version 1995 de *Sense and*

³ Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie*, 119.

⁴ Jean Dixsaut et Elise Domenach, *Pride and Prejudice* (Paris : Atlande, 2007), 50.

⁵ *Clueless*, dir. Amy Heckerling, avec Alicia Silverstone, 1995, DVD, Paramount, 2003.

⁶ *Bride and Prejudice*, dir. Gurinder Chadha, avec Martin Henderson, Aishwarya Rai Bachchan et Nadira Babbar, 2004, DVD, Pathé, 2005.

⁷ Dixsaut et Domenach, 64.

⁸ Dixsaut et Domenach, 62.

⁹ Dixsaut et Domenach, 66.

*Sensibility*¹⁰ qui met en avant des notions romantiques alors que le texte du roman mettait justement le lecteur en garde contre celles-ci.

Dixsaut et Domenach rappellent aussi, même si c'est une évidence, que le « cinéma raconte une histoire par des moyens qui ne sont pas langagiers : par les images, le montage, les sons, les corps, les décors »¹¹. Pour eux, la transposition d'un roman en film « pose des problèmes qui découlent directement de l'hétérogénéité de ces moyens d'expression. Dans un cas, la narration passe par le dit et le non-dit, dans l'autre, il s'agit de montrer et de faire entendre dans des images en mouvement »¹². Ces deux auteurs en viennent donc à penser qu' « on est alors tenté de parler de recomposition, de récréation, de transformation, et non d'adaptation. Les cinéastes créent quelque chose de nouveau, qui acquiert une autonomie par rapport au texte »¹³. Cette dernière n'est acquise que grâce à l'ensemble des corps de métiers qui vient donner vie au roman, qu'il s'agisse des comédiens, en passant par les compositeurs, les éclairagistes, ou des costumiers, par exemple.

Repérer ce que le cinéaste a coupé, ce qu'il a décidé de garder, mais aussi l'évolution des personnages, et donc des acteurs, dans l'espace, la façon dont les plans sont filmés, la musique d'une scène, et les costumes sont autant de points fondamentaux à analyser pour comprendre les choix du cinéaste. Notre étude ne peut toutefois analyser tous ces points. Elle se restreindra à élucider les choix faits par les directeurs et des costumiers en ce qui concerne les tenues de certains personnages.

2 Les costumes donnent du fil à retordre

Il est important de savoir que les films étudiés peuvent être très différents les uns des autres. Certains sont destinés au grand écran, d'autres sont réalisés uniquement pour le petit écran. Certains durent une heure trente, d'autres sont

¹⁰ *Sense and Sensibility*, dir. Ang Lee, avec Emma Thompson, Alan Rickman, Kate Winslet et Hugh Grant, 1995, DVD, Columbia Pictures, 1998.

¹¹ Dixsaut et Domenach, 47.

¹² Dixsaut et Domenach, 47.

¹³ Dixsaut et Domenach, 48.

composés de plusieurs épisodes, la durée totale pouvant excéder cinq heures. Il est alors évident que dans ce dernier cas, le script sera beaucoup plus détaillé et proche du roman, du moins en terme d'évènements. La notion de fidélité entre le roman et l'adaptation entre alors en jeu. Martin explique : « L'idée de fidélité laisse entendre que le roman contient, réparti sous les mots, un noyau dur de significations ou d'évènements qui peuvent être livrés par une adaptation. Il n'en est rien : un roman est constitué d'une série de signes verbaux capables de susciter une surabondance de lectures possibles »¹⁴. Nous ne nous pourrions donc pas nous permettre de juger la qualité de telle ou telle adaptation. En revanche, nous pourrions nous atteler à comprendre les choix faits par les costumiers pour donner vie aux personnages et les ancrer dans la fin du XVIIIe siècle ou le début du XIXe siècle, voire même après pour certaines adaptations. Pour Martin, « une adaptation est réussie lorsqu'elle parvient à transmettre un sentiment d'harmonie par rapport à l'original »¹⁵. Notons que Jane Austen ne donne que très peu de descriptions précises des tenues de ses personnages, ce qui permet aux costumiers d'avoir toute latitude dans la création des toilettes. Toutefois, il convient d'y ajouter un bémol. Comme Rosalind Ebbutt, costumière de la version d'Emma de 2009¹⁶, le fait remarquer, elle s'attarde davantage sur le script que sur le roman, même si elle a pris soin de le lire avant de commencer à dessiner les costumes des personnages principaux¹⁷. Le costumier travaille donc sur l'interprétation qu'un directeur a fait d'un roman. Par ailleurs, le costumier est soumis à des contraintes temps et budget non négligeables. Il a en effet en moyenne six semaines pour créer ou rassembler un stock de costumes, tout en respectant le budget qui lui est alloué, et en restant fidèle à l'esprit du script.

Les costumiers puisent leur inspiration dans des expositions, des musées, des peintures de l'époque Régence, ou encore dans les toutes premières gravures de mode¹⁸. A titre d'information, il a été demandé à Andrea Galer, costumière de la version 2007 de *Persuasion*, de préparer plus de 700 costumes¹⁹. Il est donc évident qu'il n'est pas possible de créer autant de costumes en si peu de temps. Le

¹⁴ Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie*, 81.

¹⁵ Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie*, 101.

¹⁶ *Emma*, dir. Jim O'Hanlon, avec Romola Garai, Jonny Lee Miller, Michael Gambon et Tamsin Greig, 2009, DVD, BBC Worldwide Ltd, 2009.

¹⁷ "Dressing Emma", *HerStoria* 3 (automne 2009): 13-14.

¹⁸ Sue Birtwistle et Susie Conklin, *The Making of Pride and Prejudice* (Londres : Penguin Books, BBC Books, 1995), 53-57.

¹⁹ Andrea Galer, costumière, email personnel, 10 septembre 2009.

département des costumes fait donc souvent appel au stock de costumes existant, qui a déjà servi pour d'autres adaptations filmiques. En parallèle aux *desiderata* du directeur, le costumier doit aussi adapter les tissus, coupes et couleurs choisis à la physionomie des acteurs. Rosalind Ebbutt essaie toujours des costumes déjà existants sur les acteurs principaux, afin de déterminer quelles coupes et quelles teintes se marient le mieux avec leur teint et leur carrure²⁰. En règle générale, les acteurs principaux ont une garde-robe créée pour le rôle qui leur est attribué. Les rôles secondaires et les figurants sont souvent ceux qui portent les tenues venant du stock préexistant. Mais il arrive parfois que même les rôles principaux doivent aussi réutiliser une robe. C'est le cas pour Charity Wakefield, qui joue le rôle de Marianne Dashwood dans l'adaptation de 2008 de *Sense and Sensibility*²¹, qui s'est vue porter la robe cousue pour Keira Knightley, alias Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice* version 2005²². Les raisons qui poussent le costumier à utiliser des costumes déjà existants peuvent aussi être des raisons financières.

Il est évident que les costumes aident le spectateur à établir les relations qui existent entre les différents personnages présentés, mais aussi à deviner leur psyché. A titre d'exemple, Simon Langton, qui a dirigé la mini-série *Pride and Prejudice* de 1995 a très clairement exprimé ce qu'il voulait : des couleurs pâles qui reflètent l'innocence des sœurs Bennet, et des couleurs vives et des tissus chatoyants pour les sœurs Bingley²³ qui dépensent souvent plus qu'elles ne le devraient (*PP* 14). Dans son ouvrage *Les Couleurs de notre temps*, Pastoureau consacre plusieurs pages aux vêtements. Il explique que

[d]ans le vêtement des époques anciennes, tout est signifiant : les tissus (matière, texture, provenance, décor), les pièces et les formes, le travail de coupe et d'assemblage, les accessoires, la façon de porter le vêtement et bien sûr, les couleurs. Il s'agit d'exprimer par des signes conventionnels, plus ou moins réglementés selon les époques, les régions et les milieux sociaux, un certain nombre de valeurs et d'en assurer les contrôles correspondants. [...] Le vêtement sert à classer, et c'est d'abord par la couleur qu'il le fait.²⁴

Les couleurs sont donc primordiales dans le domaine de la mode. Il convient tout de même de préciser que c'est seulement au milieu du XIX^e siècle que des

²⁰ Rosalind Ebbutt, costumière, email personnel, 2 novembre 2009.

²¹ *Sense and Sensibility*, dir. John Alexander, avec David Morrissey, Janet Mc Teer, Hattie Morahan, Charity Wakefield, Dan Stevens, Dominic Cooper, Mark Williams, Claire Skinner, Anna Madeley et Daisy Haggard, DVD, BBC DVD, 2008.

²² *Pride and Prejudice*, dir. Joe Wright, avec Keira Knightley, Matthew MacFayden, Brenda Blethyn, Donald Sutherland et Judi Dench, 2005, DVD, StudioCanal, 2006.

²³ Birtwistle et Conklin, 47.

²⁴ Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2005), 180.

progrès remarquables ont été accomplis au niveau des couleurs, avec l'invention du premier colorant synthétique, l'aniline, en 1856²⁵. La palette de couleurs disponible avant cette date était donc nécessairement moins étendue, et les teintes moins vives. En visionnant certaines adaptations filmiques, le choix des couleurs pour les costumes peut sembler restreint. Certaines robes sont fades, mais elles reflètent certainement les teintes disponibles à l'époque de Jane Austen.

Parfois, certains changements peuvent paraître étranges au spectateur. Ainsi, dans la version 2005 de *Pride and Prejudice*, les officiers de la milice portent des uniformes bleus alors qu'Austen utilise de façon récurrente les termes « red coats » (*PP* 25 ; 72) pour les désigner. On voit ici que l'harmonie dont parlait Martin prime sur l'authenticité et la fidélité des remarques faites par l'auteur et des planches de mode dessinées à l'époque Regency.

3 Du roman au film et du film au roman

Aussi évident que cela puisse paraître, rappelons tout de même que la mode se fait plus discrète dans les adaptations que dans les romans, puisque la voix du narrateur y est supprimée. Dans les films, les tenues ne sont pas décrites, ni les gestes ayant trait à la mode ; ils sont montrés ou mimés, et le spectateur les regarde. Les scènes décrites par Austen sont ainsi transposées en images et en gestes. La mode apparaissant dans un dialogue dans le livre, se retrouve évidemment sous forme d'un dialogue dans le film. C'est d'ailleurs un point fort apprécié par l'industrie cinématographique : les livres d'Austen contiennent de nombreux dialogues, et leur adaptation en est donc simplifiée puisque les scénaristes n'ont pas à créer de dialogues ou très peu.

La mode dans les adaptations peut donc apparaître sous différents aspects : à travers la gestuelle, ajuster les plis d'une robe, par exemple, à travers le visuel, c'est-à-dire les costumes à proprement parler, et à travers les dialogues, qui sont en général

²⁵ Miki Iwagami, « XIX^e siècle », in Tamami Suoh, ed, 46.

fidèles au livre, si la scène n'est pas coupée. Les deux premiers aspects sont évidemment ceux qui sont sujets à l'interprétation des scénaristes, voire du jeu des acteurs, et des costumiers. Les costumiers ont d'ailleurs une large part de création lorsqu'ils travaillent sur une adaptation d'Austen puisque ses livres ne renferment que quelques indications précises sur la tenue de ses personnages.

C'est la mode visuelle qui va nous intéresser dans l'étude des adaptations filmiques. Elle est purement esthétique et elle concourt à transporter le spectateur au XIX^e siècle. Peut-être influence-t-elle même l'interprétation moderne que nous faisons des romans.

Selon Mc Farlane, les lecteurs sont curieux de connaître l'interprétation qu'une équipe cinématographique a faite du roman. Il affirme :

As to audiences, whatever their complaints about this or that violation of the original, they have continued to want to see what the books "look like". Constantly creating their own mental images of the world of a novel and its people, they are interested in comparing their images with those created by the film-maker.²⁶

Et souvent, après avoir vu l'adaptation, le public, enthousiasmé par une interprétation, va lire (ou relire) le livre. Cette (re)lecture sera donc tributaire de l'adaptation visionnée auparavant. Mc Farlane rappelle aussi les différentes composantes d'un film. Parmi elles, on trouve les codes extra-cinématiques :

Further, in 'reading' a film, we must understand [...] extra-cinematic codes [...]. These include:

- a. language codes (involving response to particular accents or tones of voice and what these might mean socially or temperamentally);
- b. visual codes (response to these goes beyond mere "seeing" to include the interpretative and the selective);
- c. non-linguistic sound codes (comprising [...] musical [...] codes);
- d. cultural codes (involving all that information which has to do with how people live, or lived, at particular times and places).²⁷

Les costumes créés pour les besoins du film entrent dans la catégorie des codes culturels. Ce sont ces codes qui vont être analysés pour savoir dans quelle mesure, et comment, les costumes jouent un rôle dans la perception que le spectateur peut avoir d'une adaptation filmique.

²⁶ Brian Mc Farlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford : Clarendon Press, 1996), 7.

²⁷ Mc Farlane, 29.

4 Conclusion

Après avoir défini le style d'Austen comme épuré, mais non dénué d'humour, et on a situé les utilisations qu'elle fait de la mode parmi d'autres œuvres du XVIII^e et du XIX^e siècle. En apparence, à la première lecture, Austen cite la mode dans ses romans avec parcimonie. Mais lorsque l'on analyse de plus près les utilisations qu'elle en fait, on remarque que cet auteur est tourné vers le XIX^e siècle. Ce travail va s'efforcer de mettre en avant la signification des pièces de vêtements, des couleurs et des matériaux imaginés par l'écrivain pour ses personnages. Les romans seront étudiés tour à tour, et une ouverture sur leurs adaptations filmiques sera proposée. Cette partie préliminaire à l'étude de la mode en tant que telle a montré les contraintes auxquelles les costumiers qui travaillent sur les adaptations filmiques des romans de l'auteur sont confrontés. La lecture et l'interprétation qu'en ont fait les équipes de cinéma et de télévision seront alors comparées et critiquées. Les films ne seront toutefois pas analysés entièrement : seuls certains passages clés seront étudiés.

DEUXIEME PARTIE :

Les Fonctions du vêtement chez Jane Austen

Avant d'en arriver à brosse le paysage vestimentaire à travers le contexte de la fin du XVIII^e siècle, redéfinir les fonctions du vêtement, afin de déterminer quelles attributions Austen leur donne, semble s'imposer. Laver¹ et Monneyron² rappellent tous deux que l'homme a ressenti le besoin de se vêtir pour trois raisons : la pudeur, la parure et la protection. Chez Austen, à première vue, la parure domine les deux autres fonctions ; la pudeur semble inexistante, sans doute du fait de la tendance vestimentaire pendant cette période et de la bienséance à respecter dans les écrits. Notons d'ailleurs dès à présent que la pudeur et la parure sont deux motivations « contradictoires », car, comme l'expose Flügel, « le but essentiel de l'ornement est d'embellir l'apparence corporelle, d'attirer les regards des autres [... alors que] la pudeur tend à nous faire dissimuler les perfections de notre corps [...] et à nous dissuader d'attirer l'attention d'autrui »³. A cet égard, ce chapitre se propose d'une part, d'évaluer de quelle façon Austen utilise les fonctions du vêtement et d'autre part, de définir les implications de ces fonctions dans ses œuvres. Les descriptions fournies concernent la « gentry ». Dans le cas contraire, la classe sociale est précisée.

Chapitre 4 : Pudeur

La notion de pudeur rappelle le mythe d'Adam et Eve. Comme l'explique Hollander : « Clothing [was] required to hide man's wretched original state, which had been perfect but became shameful after his fall »⁴. L'Homme s'est habillé pour cacher sa nudité. Austen, elle, ne fait pas mention du besoin de cacher cette nudité. A première vue, les personnages austeniens s'habillent pour se protéger et pour se faire remarquer, mais la pudeur n'apparaît pas tellement dans les œuvres et ce, pour deux raisons : le style vestimentaire en vigueur et la retenue stylistique d'Austen.

¹ James Laver, *Histoire de la mode et du costume*, trad. Michèle Hechter (Paris : Thames and Hudson Ltd, 2003), 7-8.

² Frédéric Monneyron, *La Sociologie de la mode* (Paris : PU de France, 2006), 7.

³ John Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, trad. Jean-Michel Denis (Paris : Aubier-Montaigne, 1982), 15.

⁴ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes: Fashioning Ourselves an Intriguing New Look at Image-Making* (New York : Avon Books, 1980), 85.

1 Pudeur et style « Regency »

Pudeur et style « Regency » ne s'accordent pas. En effet, à la fin du XVIII^e siècle, les femmes ont vu leurs corps se libérer. Séguy raconte qu'avec la Révolution Française, et ce, même outre-Manche,

tout change : la mode se simplifie et, [...] jamais, on ne s'est soucié à ce point du bien-être corporel, jamais on n'a aussi dédaigné volontairement telle forme ou tel style de costume qui générait le corps. Élégant ou présumé tel, tant qu'on voudra, mais blessé jusqu'au supplice par un modèle insupportable, non ! Ainsi, pour la première fois, la femme respire, ce qui lui permet de goûter pleinement avec volupté ce bien-être nouveau.⁵

Le costume, à la fin du XVIII^e siècle, se simplifie. Pour les femmes, les robes sont à l'antique, longilignes, sans volume et dénuées de colifichet. Le coton fait son apparition à cette époque et la mousseline est le tissu idéal pour confectionner les robes très plissées qui sont en vogue à cette époque. Deux précisions sont à apporter à ce niveau : la transparence des robes et leurs décolletés plongeants. Tout d'abord, sachons que la mousseline est une matière transparente et fluide. Les robes de ces dames sont donc transparentes, même avec un jupon. Cela peut être constaté dans l'adaptation de *Pride and Prejudice*⁶ par la BBC, dirigée par Simon Langton, où Elizabeth, qui fait un tour du parc de Pemberley avec Darcy, porte une robe crème assortie d'un spencer curry. L'actrice est filmée en pied et le soleil, complice de l'étoffe fluide, laisse entrevoir les jambes de l'héroïne. Cela n'est en rien une faute de goût du costumier car jouer la transparence était bel et bien à la mode pendant la période « Regency ».

Burrows dépeint d'ailleurs clairement cette notion d'indécence dans son article « Nakedly and Expensively Dress'd » : « it was not an age where prudery prevailed; corsets, stays and petticoats had been discarded and exhibitionism surfaced »⁷. Le titre de son article est, par ailleurs, tout à fait bien choisi puisqu'il n'est autre qu'un passage d'une lettre d'Austen, datant des 8 et 9 janvier 1801, où

⁵ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 40-41.

⁶ *Pride and Prejudice*, dir. Simon Langton, avec Colin Firth, Jennifer Ehle, David Bamber, Crispin Bonham-Carter, Anna Chancellor, Susannah Harker, Barbara Leigh-Hunt, Adrian Lukis, Julia Sawalha, Alison Steadman et Benjamin Whitrow, 1995, DVD, BBC Worldwide Ltd, 2000.

⁷ Laurence D. Burrows, « Nakedly and Expensively Dress'd », *Jane Austen's Regency World* 4 (juillet 2003) : 18.

cette dernière s’amuse à décrire la tenue pour le moins équivoque d’une dame de son entourage : « M^{rs} Powlett was at once expensively & nakedly dress’d; we have had the satisfaction of estimating her Lace & her Muslin; & she said too little to afford us much other amusement »⁸. Parce que la dame en question est fort peu couverte, et que le tissu et la coupe, si l’on en croit Austen, sont à la dernière mode, c’est-à-dire respectivement transparent et échancrée, sa tenue est sans nul doute onéreuse. Austen rit à la fois de l’indécence de la robe et de celle du prix qu’elle a dû coûter. Une fois de plus, l’auteur est ironique et prend plaisir à mettre en évidence un paradoxe. Et contrairement à ses fictions, Austen n’hésite pas à évoquer le manque de pudeur de cette dame et le port d’une parure qui cherche à mettre son corps en valeur. En écrivant cette remarque grinçante à sa sœur, Austen souligne que parure n’est pas toujours synonyme de bon goût et de distinction.

En plus de la transparence des robes, les décolletés étaient plongeants⁹ pendant cette période. Ces deux raisons relèguent donc la notion de pudeur à un rang moindre que la protection et la parure. La pudeur n’est en effet pas de mise à cette époque : on aime montrer les courbes de son corps. Cette « règle » s’applique également aux hommes qui portent des tenues de plus en plus ajustées. Les femmes, quant à elles, nous l’avons vu, portent donc des robes légères et transparentes (mousseline et tulle sont très en vogue), à manches courtes (surtout pour le soir ; les manches longues en soirée réapparaissent après 1807, et sont alors en dentelle ou en tulle¹⁰, autrement dit, transparentes), et fort décolletées. Même en plein hiver, les élégantes restent découvertes. A ce sujet, Séguy relate que plusieurs médecins ont constaté une élévation significatrice des rhumes et autres affections liés au dénudement des femmes¹¹. Suivre la mode peut en effet aller jusqu’à des extrêmes : certaines femmes, afin de montrer leurs courbes, n’hésitaient pas à mouiller la mousseline de leur robe afin que celle-ci épouse davantage les contours de leur corps¹². Il va de soi qu’aucun personnage créé par Austen ne va jusque là, car si l’écrivain ose mentionner les vêtements dans ses fictions, elle garde, comme nous l’avons vu, une certaine retenue, et ne décrit rien qui puisse choquer la morale.

⁸ Jane Austen, *Jane Austen’s Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 70.

⁹ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 18th Century* (Londres : Faber & Faber, 1972), 279 ; 312.

¹⁰ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 358.

¹¹ Séguy, *Histoire des modes sous l’Empire*, 50-51.

¹² Venitia Murray, *High Society in the Regency Period: 1788-1830* (Londres : Penguin, 1999), 246.

2 Pudeur vestimentaire et pudeur littéraire

Le fait qu'Austen évite de choquer la morale dans ses œuvres nous amène à la deuxième raison pour laquelle elle ne met pas en évidence la notion de pudeur dans ses fictions, c'est-à-dire, la retenue. Parler ouvertement de pudeur sous-entend évoquer, par voie de conséquence, la raison de cette pudeur, c'est-à-dire la nudité qui va elle-même de pair avec la que l'on a de cette nudité, qui implique elle-même la sexualité et le fait que l'on décide de cacher son corps sous des vêtements pour ne pas l'exposer aux yeux de tous. Cet aspect engendre une boucle vêtement-pudeur-nudité-sexualité-vêtement qui n'apparaît pas dans les fictions d'Austen, lui évitant ainsi d'aborder, même indirectement, les notions de nudité et de sexualité. La stratégie que Bayuk Rosenam formule et nomme « sous-détailler » dont nous avons parlé précédemment s'applique aussi dans le cas présent. En ne fournissant aucun détail sur la pudeur, Austen évite d'attirer l'attention sur la raison pour laquelle on veut cacher son corps sous des vêtements. A première vue, il semblerait que les personnages créés par Austen s'habillent pour se parer et pour attirer les regards, pas pour cacher leur corps.

Lorsqu'Austen caractérise Miss Thorpe dans *Northanger Abbey*, elle la compare à Catherine, cette jeune héroïne naïve et fraîchement sortie de sa campagne. Il est évident que Miss Thorpe est nettement plus délurée que Catherine. Austen ne livre, somme toute, que peu d'informations à son lecteur qui doit imaginer lui-même ce qu'elle ne fait que mentionner. Dans l'extrait suivant, on mesure toute l'influence que Miss Thorpe peut avoir sur la jeune Catherine Morland :

Their conversation turned upon those subjects, of which the free discussion has generally much to do in perfecting a sudden intimacy between two young ladies: such as dress, balls, flirtations, and quizzes. Miss Thorpe, however, being four years older than Miss Morland, and at least four years better informed, had a very decided advantage in discussing such points; she could compare the balls of Bath with those of Tunbridge, its fashions with the fashions of London; could rectify the opinions of her new friend in many articles of tasteful attire; could discover a flirtation between any gentleman and lady who only smiled on each other; and point out a quiz through the thickness of a crowd. These powers received due admiration from Catherine, to whom they were entirely new; and the respect which they naturally inspired might have been too great for familiarity, had not the easy gaiety of Miss

Thorpe's manners, and her frequent expressions of delight on this acquaintance with her, softened down every feeling of awe, and left nothing but tender affection. Their increasing attachment was not to be satisfied with half a dozen turns in the pump-room, but required, when they all quitted it together, that Miss Thorpe should accompany Miss Morland to the very door of Mr. Allen's house; and that they should there part with a most affectionate and lengthened shake of hands, after learning, to their mutual relief, that they should see each other across the theatre at night, and say their prayers in the same chapel the next morning. Catherine then ran directly upstairs, and watched Miss Thorpe's progress down the street from the drawing-room window; admired the graceful spirit of her walk, the fashionable air of her figure and dress; and felt grateful, as well she might, for the chance which had procured her such a friend. (NA 20-21)

Isabella Thorpe connaît tous les codes de la vie mondaine. Bals, modes et regards échangés n'ont aucun secret pour elle. Elle décrypte les non-dits de jeunes gens, et Catherine, émerveillée par ses découvertes et les nouveaux plaisirs qu'une salle de bal procure, est en admiration devant l'aisance de sa compagne. Austen se moque de Catherine qui reconnaît quelque pouvoir à sa nouvelle amie. Il est vrai qu'Isabella est en parfaite symbiose avec ce milieu : pas de timidité, pas de réserve, pas de pudeur, au contraire, on se montre pour attirer les regards. Bien sûr, Miss Thorpe joue de ses charmes.

D'ailleurs, en alliant sa démarche gracieuse, sa silhouette et sa tenue élégantes avec l'art de paraître en société, Austen complimente trop Miss Thorpe pour que cela soit sincère. Il faut plutôt y déceler l'ironie de l'auteur. Ce personnage apparaît plus provocant que distingué. Cet aspect est confirmé plus loin dans le roman lorsque l'auteur décrit Miss Tilney en la comparant à Miss Thorpe :

Miss Tilney had a good figure, a pretty face, and a very agreeable countenance; and her air, though it had not all the decided pretension, the resolute stishness of Miss Thorpe's, had more real elegance. Her manners showed good sense and good breeding; they were neither shy nor affectedly open; and she seemed capable of being young, attractive, and at a ball without wanting to fix the attention of every man near her, and without exaggerated feelings of ecstatic delight or inconceivable vexation on every little trifling occurrence. (NA 43)

Miss Tilney est la jeune fille qui est véritablement élégante, alors que Miss Thorpe est plutôt, comme annoncé, provocante. On imagine aisément Miss Thorpe portant des tenues à la fois transparentes et très décolletés afin de mettre son physique en avant. Miss Tilney, en revanche, n'a pas besoin de ces artifices pour se faire valoir. Elle est naturellement élégante.

Dans son essai *De la Mode*, Gautier donne une définition du terme « élégance » :

il s'agit [...] d'éviter la lourdeur, la vulgarité, l'inélégance [...] : [p]oint d'or, ni de broderies, ni de tons voyants ; rien de théâtral : il faut qu'on sente qu'un[e personne] est bien mis[e]

sans se rappeler plus tard aucun détail de son vêtement. La finesse du drap, la perfection de la coupe, le fini de la façon, et surtout le bien-porté de tout cela constituent la *distinction*.¹³

Il semble clair qu'Austen privilégie le charme et la mise naturellement distingués de Miss Tilney au charme suggestif de Miss Thorpe. Austen fustige une attitude trop provocante qu'elle associe avec une personnalité sans principe, comme on l'apprend dans la suite du roman. Pour finir, si Austen ne mentionne pas la pudeur puisque d'une part, la mode dicte de montrer son corps et que, d'autre part, il est préférable d'éviter ce sujet dans un roman, elle suggère néanmoins que se découvrir peut aller de pair avec une personnalité quelque peu dépravée.

La différence de personnalité et d'expérience entre Catherine et Isabella est d'ailleurs rendue à l'écran dans les différentes adaptations de ce roman. Dans la version de *Northanger Abbey* de 1986¹⁴ dirigée par Giles Foster, « Isabella se voit conférer une apparence et des attitudes si excessives qu'il peut sembler étonnant que Mrs Allen et Catherine la fréquentent, elle et sa famille. Lors de leur première rencontre, la jeune écervelée est vêtue d'une robe rouge digne d'une prostituée »¹⁵. L'Isabella de la version 2007¹⁶ dirigée par Jon Jones est certes moins vulgaire, mais elle porte tout de même des tenues plus décolletées que Catherine et qui soulignent davantage sa poitrine. Un seul coup d'œil aux deux actrices permet au spectateur de savoir qu'Isabella est beaucoup plus délurée que Catherine. La notion de pudeur est ici supplantée par la parure. Quant à Miss Tilney, elle suit, dans les deux versions, les spécifications d'Austen : elle est élégante, sans pour autant être sophistiquée. Elle représente un modèle pour Catherine.

3 La pudeur sous toutes ses formes

¹³ Théophile Gautier, *De la Mode* (Paris : Actes Sud, 1993), 20-21.

¹⁴ *Northanger Abbey*, dir. Giles Foster, avec Peter Firth, Googie Withers, Robert Hardy et Katharine Schlesinger, 1986, DVD, BBC Worldwide Ltd, 2005.

¹⁵ Lydia Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie* (Paris : L'Harmattan, 2007), 240.

¹⁶ *Northanger Abbey*, dir. Jon Jones, avec Felicity Jones, J.J. Feild, Carey Mulligan, William Beck, Sylvestra Le Touzel, Desmond Barrit, Hugh O'Connor, Catherine Walker et Liam Cunningham, 2007, DVD, Koba Films Video, 2008.

Flügel annonce dans ses travaux que « tout acte de pudeur peut être décrit [...] au moyen de cinq variables »¹⁷. Selon lui, la pudeur est une « pulsion inhibitrice »¹⁸ qui

1. peut être dirigée originellement contre les formes sexuelles ou sociales d'exhibition ;
2. peut être dirigée originellement contre la tendance à l'exhibition du corps nu ou originellement à faire étalage de vêtements somptueux [...] ;
3. peut s'adresser, originellement, aux tendances du moi, ou, originellement, aux tendances chez les autres ;
4. peut s'efforcer, originellement, de prévenir le désir ou la satisfaction (sociale ou sexuelle), ou, originellement, de prévenir le dégoût, la honte ou la désapprobation ;
5. peut être liée à diverses parties du corps.¹⁹

Cette sous-partie a pour objectif d'étudier ces variables, en occultant toutefois les facettes qui ne concernent pas les œuvres d'Austen.

3.1 Pudeur sociale

La scène du bal à Londres dans *Sense and Sensibility*, lorsqu'Elinor et Marianne trouvent Willoughby en compagnie d'un groupe d'amis est un exemple de pudeur sociale. Celle-ci se définit par « une pulsion provoquée par une situation à dominante sociale », à savoir, le port d'une tenue inadéquate en société, que la personne soit trop bien habillée, ou au contraire, pas assez, et elle engendre un « sentiment de honte [...] attaché à l'apparence qui ne suscite[...] ni envie, ni admiration, ni approbation sociale (ni notre propre adhésion, a fortiori »²⁰. Dans *La Théorie kantienne de l'histoire*, Philonenko cite Kant : « La décence, inclination à susciter chez autrui du respect à notre égard par nos bonnes manières (dissimulation de ce qui pourrait éveiller du mépris), donna en outre, en tant que fondement authentique de toute véritable sociabilité, le premier signe de la formation de l'homme en tant que créature morale »²¹. De fait, la personne qui commet l'impair de porter un habit qui n'est pas en conformité avec celui des personnes présentes est jugée indécente. Cette forme de pudeur est dirigée contre « les formes sociales d'exhibition »²² ; elle ne concerne pas l'exhibition du corps nu ; elle est provoquée

¹⁷ Flügel, 53.

¹⁸ Flügel, 54.

¹⁹ Flügel, 54.

²⁰ Flügel, 55-56.

²¹ Alexis Philonenko, *La Théorie kantienne de l'histoire* (Paris : Vrin, 1998), 158.

²² Flügel, 54.

par un décalage entre la tenue que la personne porte et celle qu'elle aurait dû porter. Cette situation occasionne un malaise et un sentiment d'impuissance chez la personne qui ne revêt pas la bonne tenue.

Dans l'exemple cité, Willoughby est avec Miss Grey. Austen a précisé que la jeune fille a revêtu une tenue très à la mode (SS 169). Dans l'adaptation du roman par Ang Lee (1995), avec Emma Thompson et Kate Winslet dans les rôles principaux²³, Elinor et Marianne sont habillées moins élégamment et avec des couleurs moins flatteuses que Miss Grey qui porte une robe grise magnifique, rebrodée de sequins et qui arbore des bijoux assortis. En voyant son partenaire discuter avec d'autres jeunes filles, Miss Grey se retourne et dévisage les deux sœurs de haut en bas avec un regard méprisant, et en fronçant le nez à la vue de ce qu'elle appellerait un accoutrement. Willoughby et Miss Grey tournent alors le dos aux sœurs Dashwood, refermant ainsi le cercle d'amis, et les laissant au dehors.

Elinor et Marianne sont escortées à ce bal par Mrs Jennings qui leur a proposé de se joindre à elle pendant la durée de son séjour à Londres. Les deux sœurs sont peu fortunées et provinciales. Les nouvelles tendances voyageant moins vite qu'à notre époque, elles ne connaissent pas les dernières couleurs ou coupes à la mode, et n'auraient de toute façon pas les moyens de s'offrir de nouvelles robes. Il est donc évident que leurs robes sont démodées. En les dévisageant de la sorte, Miss Grey fait comprendre aux sœurs Dashwood qu'elles n'ont pas leur place au sein de leur cercle d'amis, voire même à la soirée, et qu'elles sont affublées de robes démodées.

L'embarras d'Elinor est manifeste. La jeune fille est tiraillée entre la bienséance qui demande de sortir de la pièce promptement, puisque Willoughby les snobent, elle et sa sœur, et leur tournent le dos, son impuissance face à la demande de Marianne qui implore Elinor de forcer Willoughby à venir lui parler (SS 171), la peine qu'elle va infliger à Marianne en la tirant par le bras pour quitter ces lieux sans que Willoughby ait expliqué son comportement et le désir qu'elle a elle-même d'obtenir des explications de Willoughby (SS 171). L'affront de Miss Grey vient s'ajouter à l'agitation d'Elinor et provoque chez elle un sentiment de mortification. Marianne, quant à elle, est trop absorbée par la réaction de Willoughby pour relever

²³ *Sense and Sensibility*, dir. Ang Lee, avec Emma Thompson, Alan Rickman, Kate Winslet et Hugh Grant, 1995, (DVD, Columbia Pictures, 1998).

l'attitude méprisante de Miss Grey, puis trop choquée pour percevoir le malaise de sa sœur : elle focalise sur son extrême tristesse (SS 171). Toutefois, si l'embarras se lit sur le visage d'Elinor, il se transforme vite en résignation.

Dans cet exemple, les sœurs Dashwood sont exclues de la société dans laquelle elles se trouvent par Miss Grey. Notons que si cette dernière dédaigne Elinor et Marianne, un autre convive plus âgé fait de même. Il ajuste son monocle et dévisage les deux sœurs en faisant la moue. Visiblement, les tenues des deux provinciales heurtent les regards des personnes présentes dans ce petit salon. Il ne leur reste qu'à sortir de la pièce.

3.2 *Etalage de richesse*

La seconde variable de la pudeur mentionnée par Flügel concerne l'exhibition du corps nu. Pour parer à cette forme de pudeur, l'homme s'habille. L'exhibition du corps nu n'étant plus admise, l'homme la transpose en une exhibition d'habits magnifiques²⁴. Flügel pose l'intervention de l'Eglise comme étant le point de départ de la relation entre la pudeur et l'étalage de richesse. Il écrit :

le christianisme [...] enseigne que l'attention portée au corps était préjudiciable au salut de l'âme. L'un des moyens les plus aisés de détourner les pensées du corps fut de le cacher et, en conséquence, toute tendance exhibitionniste devint impudique. Mais l'escalade et le raffinement vestimentaires qui s'ensuivirent fournirent d'eux-mêmes la possibilité d'un débouché pour les pulsions exhibitionnistes alors refoulées. L'investissement dans le corps nu fut transféré pour une bonne part vers le vêtement, de sorte qu'il fallut combattre cette nouvelle expression des tendances honnies ; les autorités ecclésiastiques se résolurent alors à désapprouver l'extravagance et la somptuosité vestimentaire presque aussi vigoureusement que le culte du corps lui-même. [...] C'est ainsi qu'en consultant l'histoire moderne, nous trouvons, [...] les condamnations de ces tenues généralement sommaires qui caractérisent la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle [...].²⁵

L'Eglise a donc participé involontairement au développement de tenues plus sophistiquées et plus flatteuses.

²⁴ Flügel, 54 ; 56.

²⁵ Flügel, 56-57.

Chez Austen, les hommes d'église restent discrets quant à leurs idées sur les vêtements. Dans *Mansfield Park*, Edmund Bertram exprime son point de vue quand Mary Crawford, en apprenant qu'il doit être ordonné, tente de l'en dissuader :

"But why are you to be a clergyman? I thought *that* was always the lot of the youngest, where there were many to choose before him."

"Do you think the church itself never chosen, then?"

"*Never* is a black word. But yes, in the *never* of conversation, which means *not very often*, I do think it. For what is to be done in the church? Men love to distinguish themselves, and in either of the other lines distinction may be gained, but not in the church. A clergyman is nothing."

"The *nothing* of conversation has its gradations, I hope, as well as the *never*. A clergyman cannot be high in state or fashion. He must not head mobs, or set the ton in dress. But I cannot call that situation nothing which has the charge of all that is of the first importance to mankind, individually or collectively considered, temporally and eternally, which has the guardianship of religion and morals, and consequently of the manners which result from their influence. No one here can call the *office* nothing. If the man who holds it is so, it is by the neglect of his duty, by foregoing its just importance, and stepping out of his place to appear what he ought not to appear." (MP 73)

La conversation se poursuit et Edmund et Mary continuent à être en désaccord : Mary voit Londres comme un échantillon représentatif du reste du pays, alors qu'Edmund pense le contraire (MP 73). Selon Edmund, les hommes d'église ne guident leurs paroissiens et ne jouent pleinement leur rôle qu'à la campagne. Lorsqu'il expose ses idées, il oppose ville et campagne, politique et morale, et mode et spiritualité. En d'autres termes, il oppose sa personnalité à celle de Mary. En tant qu'ecclésiastique, Edmund montre l'exemple et s'habille simplement. Toutefois, il n'apporte pas d'objection allant à l'encontre des tenues fastueuses, sans doute parce que celles-ci étaient désormais uniquement portées à la cour.

Aucun pasteur chez Austen ne déplore les tenues légères portées entre les années 1790 et 1820. Henry Tilney, dans *Northanger Abbey*, semble même prendre un certain plaisir à parler mousseline. Nous consacrerons ultérieurement un paragraphe dédié à ses réflexions qui sont pour le moins inhabituelles pour un homme, qui plus est, un homme d'église. Quoi qu'il en soit, la légèreté des tenues de cette époque n'est pas au cœur des débats des personnages d'Austen, bien qu'elle en parle dans ses lettres, comme nous l'avons vu précédemment. Encore une fois, le fait de porter des robes décolletées n'était pas un sujet convenable pour un roman, ce qui explique sans doute l'absence de tout commentaire de la part de l'auteur.

Quant à l'étalage des richesses à proprement parler, là encore, Austen n'en parle pas ou peu. On en trouve toutefois une illustration dans *Pride and Prejudice* où

Mrs Bennet fait l'éloge des Bingley, et notamment des robes des sœurs Bingley : « I never in my life saw anything more elegant than their dresses. I dare say the lace upon Mrs. Hurst's gown— » (*PP* 13). Mrs Bennet est interrompue par son mari qui n'a que faire de ces détails. Il est évident que Louisa et Caroline, qui ont une demeure à Londres, épatent les provinciaux en se livrant à une démonstration de richesse. Les deux sœurs subjuguent effectivement les habitants du Hertfordshire de par leur style vestimentaire, leurs manières et leur fortune. D'ailleurs, Dinah Collin, costumière de la version 1995²⁶ de *Pride and Prejudice* explique son choix pour les costumes des sœurs Bingley : elle a tenu à montrer une différence de fortune entre les Bingley et les Bennet en créant un contraste saisissant : les filles Bennet portent des robes simples, alors que les sœurs Bingley portent l'équivalent de Gucci²⁷. Caroline et Louisa aiment être remarquées et ce besoin passe par le port de toilettes luxueuses. De même, les robes créées par Collin pour les deux sœurs sont toutes très colorées : la couleur fait converger les regards de leur entourage et du spectateur vers elles. Toutefois, si Miss Bingley et Mrs Hurst sont très élégantes, Austen mentionne de façon ironique : « They [...] were in habit of spending more than they ought » (*PP* 14), ce qui permet de recadrer le statut social de cette famille. Malgré leurs beaux atours, les Bingley appartiennent à la « gentry ». L'exhibition des corps magnifiquement habillés vise non seulement à attirer les regards, mais aussi à inciter au respect et à créer un contraste entre les Bingley et les habitants de Meryton et de Longbourn.

3.3 Pudeur et motivations psychologiques

Flügel énonce une troisième variable relative à la pudeur : il affirme que les « motivations psychologiques »²⁸ qui engendrent la pudeur peuvent provenir de soi ou des autres :

²⁶ *Pride and Prejudice*, dir. Simon Langton.

²⁷ Susie Birtwistle et Susie Conklin, *The Making of Pride and Prejudice* (Londres : Penguin Books BBC Books, 1995), 53.

²⁸ Flügel, 58.

dans le premier cas ce sera la personne elle-même qui estimera qu'un type de vêtement (ou son absence) est en soi impudique. Ses propres sentiments constitueront à ses yeux un guide suffisant en la matière, indépendamment de ce que les autres peuvent en penser [...]. Il y a, à l'opposé, [...] l'individu qui n'est pas personnellement convaincu de l'impudicité de son habillement ou de son exhibition mais qui désirera avant tout éviter d'éveiller certains sentiments chez les autres.²⁹

Un troisième cas peut être ajouté aux deux possibilités décrites par Flügel, à savoir, une personne qui se baserait tant sur ses convictions que sur celles des autres. L'héroïne de *Mansfield Park*, Fanny Price incarne ce dernier cas de figure. Ses motivations psychologiques à l'égard de la pudeur se fondent à la fois sur sa rigueur morale et sur l'appréhension qu'elle a du regard des autres. En particulier, Fanny a peur de déplaire à son oncle qui a accepté de la prendre en charge depuis ses dix ans. De plus, la droiture morale de Fanny se retrouve dans ses vêtements : la jeune fille ne porte aucune tenue inappropriée, ni en société, ni même dans l'intimité du cercle familial.

Dans le passage suivant, Fanny a revêtu sa plus belle robe pour le bal donné en son honneur et son oncle et ses tantes commentent son apparence :

Her uncle and both her aunts were in the drawing-room when Fanny went down. To the former she was an interesting object, and he saw with pleasure the general elegance of her appearance, and her being in remarkably good looks. The neatness and propriety of her dress was all that he would allow himself to commend in her presence, but upon her leaving the room again soon afterwards, he spoke of her beauty with very decided praise.

“Yes,” said Lady Bertram, “she looks very well. I sent Chapman to her.”

“Look well! Oh, yes!” cried Mrs. Norris, “she has good reason to look well with all her advantages: brought up in this family as she has been, with all the benefit of her cousins' manners before her. Only think, my dear Sir Thomas, what extraordinary advantages you and I have been the means of giving her. The very gown you have been taking notice of is your own generous present to her when dear Mrs. Rushworth married. What would she have been if we had not taken her by the hand?” (MP 213)

L'oncle de Fanny remarque pour la première fois que sa protégée a grandi, qu'elle est non seulement élégante, mais aussi jolie. Sa robe est décrite comme soignée. Le terme « propriety » renvoie à une notion d'adéquation entre la robe et l'évènement pour lequel Fanny la porte, mais aussi, une notion de bienséance et de correction. De toute évidence, la robe qu'Austen a imaginée pour Fanny n'est pas indécente. Fanny est une héroïne qui fait montre de pudeur. Rappelons que les cousines de Fanny portent des robes en tulle dont certaines pièces, comme les manches, venaient à même la peau et laissaient donc voir les bras. Austen n'avait sûrement pas imaginé Fanny portant des robes en tulle du fait de la transparence du tissu, mais aussi étant

²⁹ Flügel, 58-59.

donné son prix, car Fanny n'a pas la prétention de porter les mêmes tenues que ses cousines.

Par ailleurs, lorsque Sir Thomas veut parler de la beauté de sa nièce, il attend qu'elle ait quitté la pièce afin de ne pas la mettre mal à l'aise. Il tient compte de la disposition de Fanny et du fait qu'elle soit réticente à être au centre de l'attention des personnes présentes. Devant elle, il n'évoque que son enveloppe, c'est-à-dire, sa robe. Mais dès qu'elle est sortie, il parle de sa beauté, de ce qu'il y a sous cette enveloppe textile, autrement dit, de son corps, mais aussi des traits de son visage. Lorsque Sir Thomas complimente la beauté de sa nièce, son épouse répond que c'est en quelque sorte grâce à elle si Fanny est en beauté puisqu'elle a lui envoyé sa propre femme de chambre pour l'aider à se préparer. Et Mrs Norris d'ajouter que tout le crédit de la beauté de Fanny revient à Sir Thomas lui-même puisque c'est lui qui a offert la robe à Fanny. On peut avancer ici que Sir Thomas voit en Fanny une femme, alors que les deux tantes de la jeune fille la réduisent à sa robe.

Fanny est très attentive quant à l'opinion des autres à son sujet. Quand son cousin Edmund la voit portant cette même robe, il dit « Now I must look at you, Fanny, [...] and tell you how I like you; and as well as I can judge by this light, you look very nicely indeed » (*MP* 174). Fanny semble être quelque peu gênée face à la remarque de son cousin car elle répond qu'elle espère ne pas être trop élégante (*MP* 174). Edmund va devoir la rassurer à propos de son apparence car Fanny ne souhaite pas attirer les regards. Elle est mal à l'aise en société, comme le montre l'auteur : « [Fanny was] shoked to find herself at that moment the only speaker in the room, and to feel that almost every eye was upon her » (*MP* 115) ; et le meilleur moyen de se faire discrète est de ne pas se distinguer par sa tenue. Le personnage de Fanny Price trouve donc deux bonnes raisons de ne pas se découvrir : ses convictions et le besoin de s'effacer en société. Dans le deuxième cas, elle régite de la sorte pour ne pas rivaliser avec les dames de son entourage puisqu'elle n'a pas le même statut social qu'elles, ainsi que pour éviter d'éveiller le désir chez les hommes étant donné qu'elle n'en aimera qu'un seul, son cousin.

3.4 Pudeur, désir et dégoût

Ce constat chez Fanny Price nous amène à évoquer la quatrième variable qui concerne la pudeur selon Flügel. Celle-ci mêle la prévention du désir et du dégoût chez les autres³⁰. Flügel illustre son argumentation avec plusieurs exemples. Il propose plusieurs interprétations du comportement d'une femme qui « peut renoncer à aller danser en robe très décolletée »³¹ :

(a) parce que, bien qu'à ses yeux cette robe lui aille et que la vue et la sensation du haut de son buste dénudé lui procurent une véritable satisfaction, elle éprouve un sentiment de honte et de gêne à l'idée de le faire. La pulsion pudique est ici dirigée contre le désir [...], et est liée à ses propres sentiments [...]; (b) parce que, bien qu'elle n'éprouve aucun des scrupules énoncés ci-dessus [...], elle craint de stimuler exagérément le désir sexuel chez ses futurs cavaliers; dans ce cas, la pudeur est encore dirigée contre le désir, mais elle se réfère maintenant aux sentiments des autres et non à ses propres sentiments; (c) parce que, en enfilant sa robe, elle est immédiatement submergée par un sentiment de répulsion à l'encontre de son image. La vision d'une telle nudité, au lieu d'être plaisante mais « osée », comme en (a), lui est désormais tout à fait désagréable, et elle se refuse à porter cette robe afin d'éviter ce déplaisir. La pudeur en l'occurrence fonctionne à l'encontre du dégoût éprouvé mentalement, malgré l'absence de référence aux autres; (d) parce que, bien qu'appréciant l'effet de cette robe au décolleté profond, elle prévoit que son apparence choquera certains de ses amis puritains d'esprit, et, de ce fait, elle se refuse le plaisir de montrer franchement ses charmes. Dans ce cas, la pudeur est dirigée contre la répulsion plutôt que contre le désir [...] et repose sur les sentiments des autres [...].³²

De tous ces cas de figures, aucun ne peut trouver une illustration directe dans un roman austénien. A aucun moment, l'auteur ne fait ouvertement référence à des notions telles que la honte, la crainte, le dégoût ou la répulsion en ce qui concerne les réactions de ses personnages vis-à-vis de leur propre tenue. Seule Fanny Price semble gênée en société. Elle refuse l'offre de mariage de Mr Crawford et aimerait ne plus avoir à le rencontrer afin qu'il ne l'importune plus. Elle évite donc, comme nous l'avons vu, de mettre ses charmes en avant afin de ne pas éveiller le désir sexuel de Crawford, mais aussi afin de montrer à son entourage qu'au lieu de se découvrir pour le charmer, elle se cache sous un vêtement, comme un châle (*MP* 197), ce qui peut symboliser un repli sur soi, le recours à une protection, ou encore la création d'une barrière entre le monde extérieur et Fanny. Comme le souligne Flügel, et nous reparlerons de la fonction de protection du vêtement par la suite, le fait de

³⁰ Flügel, 60.

³¹ Flügel, 60.

³² Flügel, 61-62.

s'envelopper peut traduire le fait que Fanny ne veuille pas créer une intimité avec son entourage³³.

Encore une fois, la période « Regency » se caractérise par les tenues légères portées par les femmes et la pudeur va à l'encontre de l'état d'esprit du début du XIX^e siècle. Ceci explique pourquoi les personnages d'Austen ne sont pas choqués par un décolleté plongeant ou des bras nus. Cela étant dit, le fait de se vêtir avec des robes transparentes peut, au lieu de cacher le corps, le révéler un peu plus, et déclencher le désir chez celui qui l'observe. Hollander résume :

Nakedness, of course, has its own fierce effect on desire; but clothing with nakedness underneath has another, and it is apparently even more potent. The Classical invention of clinging or transparent draped garments that covered but showed off the body was only a primitive version of this dialectic.³⁴

Le style « Regency » étant une réminiscence du style grec classique, l'effet produit au début du XIX^e siècle est donc tout à fait identique à celui décrit par Hollander. Le vêtement éveille l'imagination de celui qui le regarde. Il l'incite à imaginer le corps qui se trouve en dessous. Cette dualité du vêtement qui cache le corps, tout en le révélant nous amène à la dernière variable, à savoir lorsque la pudeur est dirigée vers une partie du corps bien précise.

3.5 *Pudeur et fétichisme*

Flügel note dans son analyse que la réaction de pudeur peut concerner une partie du corps plus qu'une autre et que cette partie peut être amenée à varier. Il note très justement qu'au début du XIX^e siècle, en Angleterre, il est déplacé de montrer ses jambes et même d'en parler. Car même si les tenues des dames sont particulièrement légères, il n'est pas question de montrer cette partie du corps. Pour l'évoquer, les anglais utilisent par exemple le mot français « jambe »³⁵. En quelques sortes, cette partie du corps est taboue. Ainsi, le vêtement qui dissimule la jambe, c'est-à-dire, le bas, est assimilé à la jambe elle-même en ce sens qu'il ne doit pas être

³³ Flügel, 77.

³⁴ Hollander, 85.

³⁵ Flügel, 64-65.

vu, lui non plus. Les bas montent un peu au-dessus du genou et tiennent grâce à une jarretière placée en dessous ou au dessus de celui-ci avant 1800. A partir de 1800 la jarretière se noue en dessous du genou³⁶. Ils ne sont bien sûr pas visibles (sauf au niveau des chevilles si la femme porte des ballerines), ceux-ci étant camouflés sous de longues robes. Les bas sont donc considérés comme des dessous. Ils sont un interdit pour les hommes et sont objet de fantasmes car comme le rappelle Steele, « tout ce qui est défendu est érotisé »³⁷.

C'est Byrde la première qui a remarqué qu'Austen avait un faible pour les bas³⁸. En effet, si l'on considère la correspondance d'Austen avec sa sœur Cassandra, on trouvera cette pièce de lingerie citée dix-huit fois, ce qui est considérable lorsque l'on sait qu'Austen cite seulement cinq fois le mot « bas » dans la totalité de ses œuvres. On retrouve dans l'intérêt qu'Austen porte à ces dessous le lien mode-sexualité que Steele décrit dans son ouvrage *Fétiche. Sexe, mode et pouvoir*. Austen s'intéresse au bas et elle l'évoque librement dans sa correspondance avec sa sœur. Quatre extraits ont été sélectionnés pour ce travail parmi les dix-huit, pour leur richesse et l'interprétation que l'on peut en faire.

Le premier date des 25 et 27 octobre 1800 ; Austen écrit : « I am glad I had no means of sending this yesterday, as I am now able to thank you for executing my Commissions so well. —I like the Gown very much & my Mother thinks it very ugly. —I like the Stockings also very much & greatly prefer having two pair only of that quality to three of an inferior sort »³⁹. Comme on le voit, Austen attache de l'importance à la qualité d'un vêtement, peut-être pour sa tenue, son rendu et/ou pour sa longévité. Elle laisse cette préférence transparaître dans *Northanger Abbey*, chez Mr Tilney, dont le choix se porte sur une mousseline fabriquée en Inde, et pas une imitation de cette dernière (NA 15). Il est également à noter qu'Austen ose dire ce qu'elle pense, même si les autres sont d'avis contraire. Son caractère affirmé se retrouve par exemple chez Elizabeth Bennet, lorsque Lady Catherine fait remarquer à

³⁶ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 368.

Byrde, 28.

³⁷ Valerie Steele, *Fétiche. Mode, sexe et pouvoir*, trad. Marie-Ange Guillaume (Paris : Abbeville Press), 186.

³⁸ Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008), 28.

³⁹ Austen, 51.

voix haute : « Upon my word, you give your opinion very decidedly for so young a person » (PP 130).

Le second passage sélectionné date des 18 et 20 avril 1811. Austen fait remarquer : « [...] when we entered the Shop the whole Counter was thronged, and we waited *full* half an hour before we c^d be attended to. When we were served, however, I was very well satisfied with my purchases—my Bugle Trimming at 2/4^{d8} & 3 p^r silk Stock^{es} for a little less than 12./S a p^r »⁴⁰. Onze ans après l'extrait précédent, Austen dresse à nouveau un parallèle entre l'argent qu'elle dépense et la qualité des bas. Afin d'avoir une notion d'équivalence, et à titre d'information, une paire de bas en soie coûte 12 shillings à cette époque. Cela reviendrait aujourd'hui à environ 45 euros⁴¹, ce qui est considérable. Soulignons qu'il existait aussi, mis à part les bas en coton, des bas en angola⁴². Et malgré le prix et la situation financière délicate de sa famille, Austen préfère la soie. Cela peut s'expliquer par les nombreux avantages de ce tissu. Kiener reconnaît à la soie « la finesse et l'éclat »⁴³. Il ajoute également que ce tissu « tombe bien, donne une allure mince, est chaud[...] en hiver, fra[is] en été, [qu'il] est un tissu noble, luxueux et cher »⁴⁴. De ces avantages, on peut déduire qu'Austen aime le beau. D'ailleurs, elle ne mentionne à aucun moment les bas de coton ou d'angola dans ses lettres.

Descamps s'arrête sur une autre particularité de ce tissu. Il souligne que la soie « produit un léger bruissement érotique »⁴⁵. Il évoque également « le plaisir sensoriel cutané » de cette étoffe et pense que son contact est assimilable à de « l'autoérotisme »⁴⁶ du fait de l'agréable sensation que l'on ressent lorsqu'on le porte. Sachant que le bas est une pièce de lingerie, un vêtement érotisé et défendu, que le vêtement est « l'expression du corps »⁴⁷, et qu'Austen aime la soie, un tissu

⁴⁰ Austen, 180.

⁴¹ Pamela Whalan, « Understanding the Society in which Jane Austen Sets *Pride and Prejudice* », élocution donnée à Reddam House, juin 2002. Disponible sur <<http://www.jasa.net.au/study/indivsoc.htm>> (15 janvier 2012) : par. 11. Les prix indiqués ont été convertis en euros pour plus de clarté.

⁴² Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 582 ; 368. L'angola est composé de 80% de laine de lama et de 20% de coton.

⁴³ Franz Kiener, *Kleidung, Mode und Mensch*, in Descamps, 74.

⁴⁴ Kiener in Descamps, 74.

⁴⁵ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 74.

⁴⁶ Descamps, 75.

⁴⁷ Franz Kiener, *Kleidung, Mode und Mensch*, in Barthes, « Pour une Sociologie du vêtement », *Œuvres complètes*, Vol. I, 1020.

particulièrement sensuel, on peut voir dans sa préférence pour les bas de soie l'expression d'une pulsion sexuelle refoulée puisqu'elle est restée célibataire.

Une autre remarque d'Austen à propos de cette pièce de lingerie que sont les bas date du 26 octobre 1813, où elle s'interroge à propos de sa sœur : « I long to know whether you are buying Stockings or what you are doing »⁴⁸. Austen se représente très bien sa sœur en train d'acheter des bas. En revanche, elle n'imagine pas ce que Cassandra pourrait faire d'autre ; elle n'évoque ni le dessin, ni la lecture, ni les visites qu'elle aurait pu rendre à ses connaissances, ni qui elle aurait pu rencontrer. Encore une fois, il s'agit d'acheter des bas, c'est-à-dire de les choisir en fonction de leur qualité et de leur prix puis de les payer. Austen lie à nouveau mode et économie de la mode. Les chiffres sont toujours très présents chez cet écrivain, aussi bien dans ses romans que dans ses lettres. Pour reprendre un exemple déjà cité, Austen expose clairement les revenus de chacun de ses personnages dans ses livres. De même, elle parle du prix des vêtements, à travers Mr Tilney par exemple, dans *Northanger Abbey*, qui donne le prix au mètre de la mousseline achetée par sa sœur (NA 15). Elle donne aussi fréquemment à sa sœur le prix des vêtements qu'elle achète. S'ils sont un peu onéreux, elle pense que la qualité n'en sera que meilleure, et s'ils sont bon marché, elle affirme qu'elle a fait une affaire. Elle donne souvent son opinion sur le « rapport qualité/prix » d'un habit. Ainsi, elle écrit les 18 et 20 avril 1811 : « Our Pelisses are 17/S. each—she charges only 8/ for the making, but the Buttons seem expensive; —*are* expensive, I might have said »⁴⁹. Ou encore, elle relate toutes ses dépenses, comme elle le fait dans une lettre du 30 avril 1811 : « I do *not* mean to provide another trimming for my Pelisse, for I am determined to spend no more money, so I shall wear it as it is, longer than I ought, & then—I do not know »⁵⁰.

Dans les romans comme dans la vie quotidienne, Austen aborde le sujet du coût de nombreux objets apportant ainsi des indications précieuses sur les relations entre les strates sociales ou tout simplement sur la vie quotidienne au tournant du XIX^e siècle. Austen était très attentive au rapport « qualité/prix » de ses achats et surveillait ses dépenses. De toute évidence, l'argent était un sujet ayant une

⁴⁸ Austen, 246.

⁴⁹ Austen, 180.

⁵⁰ Austen, 185-186.

importance capitale pour Austen. Cela se conçoit aisément lorsque l'on sait, d'une part, que les Austen, bien qu'appartenant à la « gentry », n'étaient pas tellement fortunés (le père de Jane, le révérend Austen, gagnait seulement deux cent dix livres par an et devait de l'argent à de nombreuses connaissances⁵¹) et que, d'autre part, naître dans une famille peu aisée, pour une jeune fille, ne facilitait ni l'accès à une sphère sociale supérieure par le biais du mariage, ni ne permettait de rester célibataire. On le voit dans les travaux d'Austen, trouver un bon parti en étant peu fortunée relevait d'un véritable défi, et dans ce cas, les jeunes filles ne pouvaient guère compter que sur leur beauté pour se recommander. Austen, avec l'écriture de ses romans, avait gagné sept cents livres⁵². Cet argent lui a permis de vivre relativement confortablement sur la fin de sa vie, tout en étant célibataire.

La dernière remarque concernant les bas date du 26 novembre 1815, date à laquelle Austen explique à sa sœur : « I send four p^r of Silk Stock^{es}— but I do not want them washed at present »⁵³. Austen compte faire parvenir un colis à sa sœur aux bons soins de leur frère aîné contenant entre autres des bas de soie. La raison de la requête de Jane Austen à sa sœur n'est pas précisée, mais on peut penser qu'Austen veut soit les laver elle-même, ce qui n'a pas l'air d'être le cas puisqu'elle utilise ici un passif qui laisse entendre que ce n'est pas elle qui fera l'action, soit être présente lorsqu'ils seront lavés, soit les faire laver chez elle, mais pas chez ses hôtes. Peut-être préfère-t-elle faire la lessive de ses dessous dans l'intimité de sa maison. Cette remarque nous amène à dresser le parallèle qui existe entre le blanc, qui évoque l'hygiène et la pureté⁵⁴, et les bas.

A travers le personnage d'Elizabeth Bennet, Austen affirme sa forte personnalité dans le célèbre passage du jupon crotté. L'héroïne de *Pride and Prejudice* vient rendre visite à sa sœur qui est souffrante et qui se voit contrainte de passer plusieurs jours chez les Bingley. Elizabeth fait le trajet Longbourn-Netherfield seule et à pied, ce qui est tout à fait inconvenant. Lorsqu'elle arrive à destination, ses bas et son jupon sont sales (*PP* 28 ; 30). Si l'auteur met en avant l'affection qui unit Elizabeth à Jane, elle souligne également, à travers les moqueries des sœurs Bingley, la conduite provocante d'Elizabeth, qui n'a pas honte de se présenter dans un tel état

⁵¹ Tomalin, 5.

⁵² Victor Lucas, *Jane Austen* (Norwich : Jarrold Publishing, 2002), 19.

⁵³ Austen, 300.

⁵⁴ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, trad. Claude Lauriol (Paris : Flammarion, 1986), 129.

à Netherfield. Elizabeth montre qu'elle fait fi des convenances, même lorsqu'elle se rend chez des personnes qu'elle connaît à peine et qui sont de surcroît riches et élégantes. Elle sait que les habitants de Netherfield seront offusqués si elle se présente la robe et les bottines souillées, mais elle n'en a que faire.

Ce côté provocant d'Elizabeth se retrouve chez Mary Crawford et chez l'auteur elle-même. Miss Crawford est hardie, pour l'époque, lorsqu'elle demande, l'air de rien, lors de la répartition des rôles pour la pièce de théâtre que le petit groupe d'amis doit monter : « Who is to be Anhalt ? What gentleman among you am I to have the pleasure to make love to? » (*MP* 113). Les jeunes gens restent interdits quelques instants avant de reprendre leur conversation. De même, Austen écrit à Cassandra les 9 et 10 janvier 1796 :

Miss Heathcote is pretty, but not near so handsome as I expected. Mr. H. began with Elizabeth, and afterwards danced with her again; but *they* do not know how *to be particular*. I flatter myself, however, that they will profit by the three successive lessons which I have given them. You scold me so much in the nice long letter which I have this moment received from you, that I am almost afraid to tell you how my Irish friend and I behaved. Imagine to yourself everything most profligate and shocking in the way of dancing and sitting down together. I *can* expose myself however, only *once more*, because he leaves the country soon after next Friday, on which day we *are* to have a dance at Ashe after all.⁵⁵

Dans cet extrait, Austen laisse entendre à travers l'expression « to be particular » qu'elle a dansé plus de deux fois avec son ami Tom Lefroy, ce qui était inconvenant pour des jeunes gens non fiancés. De plus, il n'était pas correct de discuter trop longtemps en tête-à-tête avec un jeune homme. Toutefois, Austen ne se préoccupe pas de ce qu'on raconte à son sujet. Elle montre un certain mépris des convenances. De plus, l'ambiance est assez badine avec son partenaire. Tomalin décrit l'attitude désinvolte d'Austen lorsqu'elle s'entretient avec Tom Lefroy au sujet de *Tom Jones* : « Jane is making clear that she doesn't mind talking about a novel which deals candidly and comically with sexual attraction [...]. By telling Cassandra she and Tom Lefroy have talked about the book together, she lets her know just how free and even bold their conversation has been »⁵⁶. Comme l'auteur, certains personnages féminins se montrent audacieux, soit dans leur attitude, soit dans leurs paroles.

Revenons à la scène du jupon dans *Pride and Prejudice*. Les bas et le jupon, qui sont en contact avec le corps, doivent être immaculés. La boue qui vient souiller

⁵⁵ Austen, 1.

⁵⁶ Tomalin, 117.

la couleur blanche des dessous d'Elizabeth salit également la réputation de la jeune fille, aux yeux de Caroline et Louisa. Comme l'a noté Margalit, les sœurs Bingley, en insistant sur l'apparence d'Elizabeth, attaquent son honneur : « The choice of the petticoat is a barely veiled attack on Elizabeth's feminine honor and thus extends the criticism levelled at her into the realms of both sexuality and morality »⁵⁷. Caroline et Louisa mettent Darcy en garde contre cette jeune fille : elles la critiquent ouvertement et lui montrent que sa réputation est entachée, comme le sont ses sous-vêtements. Les bas et le jupon sont donc liés à l'intimité et la moralité de la jeune fille. De même, elles préviennent leur frère que Jane Bennet, qu'elles associent à Elizabeth puisqu'elles sont sœurs, n'est pas fréquentable.

Mais les taches de boue n'ont pas l'effet escompté par les sœurs Bingley : au contraire, elles attirent les regards sur les chevilles, voire les mollets d'Elizabeth, Miss Bingley parlant de boue au-dessus des chevilles (*PP* 30). Elizabeth éveille la jalousie chez Louisa et surtout chez Caroline, qui ne monopolise plus l'attention de Darcy et qui décide de se répandre en moqueries au sujet de la tenue d'Elizabeth. Contre toute attente, Bingley et Darcy prennent la défense d'Elizabeth, le premier feignant ne pas avoir vu les taches de boue, et le deuxième louant le regard brillant de la jeune fille dû à la marche qu'elle vient de faire pour parvenir jusqu'à Netherfield.

A la fin du roman, Austen donne les raisons de l'attachement de Darcy à Elizabeth :

Elizabeth's spirits soon rising to playfulness again, she wanted Mr. Darcy to account for his having ever fallen in love with her. "How could you begin?" said she. "I can comprehend your going on charmingly, when you had once made a beginning; but what could set you off in the first place?"

"I cannot fix on the hour, or the spot, or the look, or the words, which laid the foundation. It is too long ago. I was in the middle before I knew that I *had* begun."

"My beauty you had early withstood, and as for my manners—my behaviour to *you* was at least always bordering on the uncivil, and I never spoke to you without rather wishing to give you pain than not. Now be sincere; did you admire me for my impertinence?"

"For the liveliness of your mind, I did."

"You may as well call it impertinence at once. It was very little less. The fact is, that you were sick of civility, of deference, of officious attention. You were disgusted with the women who were always speaking, and looking, and thinking for *your* approbation alone. I roused, and interested you, because I was so unlike *them*." (*PP* 293)

⁵⁷ Efrat Margalit, « On Pettiness and Petticoats: The Significance of the Petticoat in *Pride and Prejudice* », *Persuasions on Line* 23.1 (hiver 2002). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol23no1/margalit.html>> (10 octobre 2009) : par. 5.

Darcy a été séduit par la désinvolture d'Elizabeth, son caractère affirmé et parce que qu'elle ne se dépense pas en minauderies à son égard. Il a sans doute été interpellé par le fait que la jeune fille ose se présenter chez son ami Charles Bingley avec un jupon et des bas souillés. Il se peut que Darcy soit déjà sous le charme d'Elizabeth lorsqu'il prend sa défense devant un nouvel essai de Miss Bingley pour la discréditer à ses yeux :

“I am afraid, Mr Darcy,” observed Miss Bingley, in a half whisper, “that this adventure has rather affected your admiration of her fine eyes.” “Not at all,” he replied; “they were brightened by the exercise.” (PP 30)

Il est donc possible que le fait d'avoir vu les bas, malgré leur saleté, ait éveillé chez lui le désir.

3.6 Conclusion

La pudeur n'étant pas de mise avec le style Empire, Austen semble ne pas s'y attarder. Toutefois, la pudeur n'est pas totalement absente de ses ouvrages : elle se retrouve en effet sous des formes déguisées, comme lorsque l'auteur fait d'Isabella Thorpe une anti-héroïne, suggérant ainsi que la provocation n'est pas une façon de se mettre en valeur. La bienséance demande aussi d'éviter tout sujet qui choquerait la morale. Il est donc possible d'effleurer le thème de la pudeur, mais rien de plus. Enfin, il va forcément découler de cet effacement de la pudeur une prépondérance des deux autres fonctions du vêtement que sont la parure et la protection dans les fictions de l'auteur.

Chapitre 5 : Parure

La parure est une autre raison pour laquelle l'homme se vêt. Le terme « parure » implique l'idée de grande toilette. Autrement dit, l'homme se pare pour plaire, pour attirer les regards dans le but de montrer qu'il fait partie d'une élite en termes de mode ; il se pare pour un évènement mondain ou social (bal ou mariage, par exemple), ou encore de par son rang social. Cette sous-partie décrit dans un premier temps les différents types de parure existants, puis aborde les raisons pour lesquelles les personnages d'Austen se parent. Les items étudiés s'inspirent de la classification établie par Flügel.

1 Caractéristiques de la parure

La notion de pudeur chez Austen est largement influencée d'une part par les canons de la bienséance qui demandent que l'on évite ce sujet, et d'autre part, par la période à laquelle l'auteur écrit. Acte de pudeur et acte de parure, bien qu'étant à première vue antagonistes, sont interdépendants. L'exhibition du corps nu n'étant plus admise, l'homme l'a transposée en un étalage de costumes somptueux qui relève de la parure. Cette sous-partie définit d'abord la notion de parure, puis elle montre quels types de parure dominent les récits d'Austen, et enfin, elle compare la parure à la pudeur en terme de fréquence d'emploi.

1.1 *La Parure, définition*

Pour König, la parure correspond à un « désir primitif de se parer pour se distinguer des autres »¹. Il fait ici référence aux trophées² que l'homme porte autour de son cou après avoir tué un animal ou un ennemi (os, dents, ...) et aux ornements corporels (peintures) qui distinguent le chef d'une tribu des autres membres. Ainsi, par le truchement de la parure, « l'individu se transforme et s'élève à ses propres yeux, et se « distingue » aux yeux des autres »³. Ces caractéristiques sont valables dans notre société, et König continue : « [p]our être remarqué, il faut [...] accepter l'ensemble des valeurs traditionnellement reconnues par son milieu. Et cela nous conduit à un [...] paradoxe : se distinguer et s'intégrer dans un groupe social ne s'excluent pas. Tout homme qui veut être distingué doit faire quelque chose que les autres apprécient »⁴. Ainsi, König évoque à la fois la volonté de distinction et l'imitation. De cette façon, « les classes inférieures imitent les classes supérieures ; ces dernières sont alors obligées, pour continuer à se distinguer des précédentes, de changer de mode, jusqu'au moment où elles sont « rattrapées » par les autres, et ainsi de suite »⁵. Toutefois, cette théorie de l'imitation des classes supérieures par les classes inférieures a ses limites, l'influence pouvant parfois être mutuelle entre les classes sociales. C'est le cas avec le style Empire : la simplicité des robes a été empruntée au peuple par les classes sociales supérieures. Dans ce cas, la différence de statut entre les classes se retrouvera alors dans la qualité des tissus, mais aussi dans celle des coupes, les riches pouvant s'offrir les services de tailleurs de renom.

König déduit de ses constatations que « [l]e vêtement, la parure et le comportement en général ont donc, entre autres fonctions, celle de permettre aux membres d'un groupe de se reconnaître »⁶. Pour lui,

[p]our que l'on se reconnaisse, il faut absolument la présence de certains traits permanents. Dans le cas qui nous intéresse, le trait permanent consisterait en ceci que certaines classes de la société peuvent s'offrir un certain luxe, que les autres, soit refusent par principe, soit [...] doivent s'interdire, pour des raisons économiques.⁷

¹ König, 60.

² König, 61.

³ König, 60.

⁴ König, 85.

⁵ König, 72.

⁶ König, 69.

⁷ König, 70.

Austen fait toutefois remarquer, dans *Mansfield Park*, qu'il devient possible pour des personnes de classe inférieure de s'appropriier les tenues vestimentaires de la bourgeoisie. Le prix du coton étant abordable, les basses classes peuvent s'offrir des robes identiques à celles de leurs maîtresses, du moins en ce qui concerne la coupe et la couleur. Dans ce roman, Mrs Norris rapporte les paroles de Mrs Whitaker qui a renvoyé deux servantes pour avoir porté une robe blanche (*MP* 84). Le blanc était en effet réservé à leurs maîtresses. En imitant la « gentry », les servantes effacent un marqueur de la différenciation des classes sociales, ce qui est perçu comme une agression par la « gentry ». Cet essai pour réduire à néant les signes extérieurs qui séparent la bourgeoisie du petit peuple est d'ailleurs considéré comme un acte répréhensible puisqu'il justifie, selon Mrs Norris, le renvoi des servantes.

La réaction de Mrs Norris peut sembler radicale. Cependant, comme l'explique Terry dans son article « Seen But Not Heard: Servants in Jane Austen's England », les femmes de chambre sont critiquées lorsqu'elles tentent d'imiter leur maîtresse du point de vue vestimentaire. En fait, il arrive que certaines femmes laissent à leurs servantes les robes dont elles ne font plus rien, permettant ainsi aux servantes de leur ressembler. Cette pratique est condamnée par les livres de conduite⁸, et Mrs Norris adhère visiblement aux idées qu'ils promeuvent : la distinction entre les classes sociales doit continuer de s'effectuer par le port de vêtements différents.

Dans *Emma*, l'héroïne exprime clairement sa volonté de ne pas se mêler aux classes inférieures. Elle dit à propos de Mr Martin, un jeune fermier qui épousera à la fin du roman sa protégée Harriet Smith :

[...] I may have seen him fifty times, but without having any idea of his name. A young farmer, whether on horseback or on foot, is the very last sort of person to raise my curiosity. The yeomanry are precisely the order of people with whom I feel I can have nothing to do. A degree or two lower, and a creditable appearance might interest me; I might hope to be useful to their families in some way or other. But a farmer can need none of my help, and is therefore in one sense as much above my notice as in every other he is below it. (*E* 23)

Toutefois, sans savoir que son amie épousera à la fin du roman le jeune homme dont il est question dans ce passage, Emma va faire l'éducation mondaine d'Harriet et lui expliquer les rouages de la société dans laquelle elle évolue. Elle va aussi lui

⁸ Judith Terry, « Seen But Not Heard: Servants in Jane Austen's England », *Persuasions* 10 (décembre 1988). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/printed/number10/terry.htm>> (3 décembre 2012) : par 35.

inculquer les codes de la bienséance. Et, sans le vouloir, Emma va contribuer à faire gravir les échelons de l'échelle sociale à une jeune fille qui deviendra la femme d'un fermier. Lorsque, sur les conseils de son amie, Harriet refuse l'offre de mariage de Robert Martin, Emma, soulagée, fait remarquer à Harriet que si elle avait accepté l'offre, elle aurait dû mettre un terme à leur amitié, cette union entraînant l'exclusion d'Harriet de la bonne société (E 42). Condescendante et snob, Emma ne souhaite pas voir les statuts sociaux évoluer. Elle fait partie de la bourgeoisie rurale et elle aime l'influence qu'elle exerce dans le village de Hartfield.

Afin de ne pas être amalgamée avec le peuple, la bourgeoisie doit réagir. Pour cela, elle a recours à de subtiles modifications de son code vestimentaire qui permettent de différencier une servante d'un membre de la « gentry ». C'est ainsi que se mettent en place les codifications de ce qui s'appelle la distinction. Perrot parle non seulement, et à juste titre, de « pouvoir d'achat », mais aussi de « savoir d'achat »⁹. A cela vient s'ajouter le savoir porter. Une seule faute de goût, aussi bien dans le choix du vêtement que dans la façon de le porter, peut porter préjudice à celui ou celle qui l'a commise, les « lois » de la bienséance vestimentaire permettant, « avant même la parole ou le geste, de repérer aussitôt le contrevenant plus ou moins ignorant, et de le remettre à sa juste place »¹⁰.

Comme le note Perrot « [p]our être distingué, il ne suffit plus d'être bien né, il ne suffit plus d'être riche, il faut surtout savoir vivre, connaître les bons usages, les arcanes de la bienséance vestimentaire et l'univers inépuisable de ses nuances »¹¹. Ensuite, le rapport au vêtement est crucial : « toute l'éloquence de la simplicité aristocratique se trouve dans cette distance à l'acquis, dans cette désinvolture envers la possession [...] qui s'oppose radicalement aux parvenus dont le triomphe de posséder compense en les trahissant, les privations passées »¹².

⁹ Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 1981), 39.

¹⁰ Perrot, 169.

¹¹ Perrot, 158.

¹² Perrot, 234.

1.2 Les Différents types de parure

La parure externe consiste à « adjoindre au corps des vêtements »¹³. Elle englobe la parure « dimensionnelle », « directionnelle », « locale » et « vestimentaire » et « corporelle »¹⁴ que nous détaillerons tour à tour dans ce paragraphe.

Dans le cas du style « Regency », la parure « dimensionnelle » et la parure « directionnelle » peuvent être assimilées à une recherche de verticalité, le but de celles-ci étant en effet d'allonger la silhouette. La parure dimensionnelle a pour objectif d'« accroître les mensurations apparentes du corps humain »¹⁵. La robe Empire, longiligne, descendant jusqu'aux chevilles, avec la taille remontée sous la poitrine, est le meilleur exemple de parure dimensionnelle. Quoiqu'impitoyable pour les femmes n'étant pas sveltes, la coupe de la robe Empire donne l'illusion d'accroître la stature du fait de sa verticalité, due notamment au volume minimal de la robe. D'autres subterfuges relatifs cette fois à la parure directionnelle, comme les plumes, certains chapeaux, les coiffures qui dégagent la nuque et pour lesquelles les cheveux sont relevés en un chignon haut, ou encore les trains qui ornent les robes entre 1800 et 1810¹⁶ ont la même fonction : tous permettent de paraître plus grand.

Flügel distingue ensuite la parure locale, représentée notamment par les médailles. Ce type de parure « attire l'attention sur une partie précise du corps ou met en valeur un ornement en raison de ses seuls mérites, comme un objet beau en soi, attractif en vertu de ses qualités intrinsèques (forme, couleur, éclat), de son sens ou des associations qu'il peut receler »¹⁷. Les médailles donnent une indication sur le grade de celui qui la porte. Austen n'indique pas si les personnages qui sont membres de l'Armée ou de la Marine portent des médailles. En revanche, elle revient fréquemment sur le chic et l'élégance des uniformes dont les décorations traduisent elles aussi le rang de celui qui les arbore.

Dans *Mansfield Park*, l'uniforme de William Price est cité cinq fois (MP 288, 289, 299, 300, 301-302), ce qui témoigne de l'importance que la tenue des marins

¹³ Flügel, 35.

¹⁴ Flügel, 36.

¹⁵ Flügel, 44.

¹⁶ Miki Iwagami, « XIX^e siècle », in Tamami Suoh, ed, 48-52.

¹⁷ Flügel, 50.

peut avoir pour l'auteur et pour les civils en général. Dans le dernier extrait (*MP* 302), Austen révèle clairement à ses lecteurs son nationalisme et son patriotisme. Fanny se console du départ imminent de son frère en le voyant parader, fier et élégant, dans son uniforme : « Anxious not to appear unhappy, [Fanny] soon recovered herself: and wiping away her tears, was able to notice and admire all the striking parts of his dress [...] » (*MP* 302). Southam, dans son ouvrage *Jane Austen and the Navy*, vient éclairer le lecteur quant aux différents éléments du costume de marin ; il cite un article paru dans la *Gazette* le 28 mars 1812 :

Lieutenants were now given a single epaulette, worn on the right shoulder, and a distinctive Navy button, newly-introduced, with a crown above an anchor. The other 'striking parts' of William's dress would include his 'new' cocked hat and 'uniform waistcoat'; his sword-belt worn across the chest; his buttoned cuffs; his cotton-net pantaloons; and his high Hessian boots, fashionable with tassels and gold-twist edging [...].¹⁸

Le costume dans son ensemble et les éléments susmentionnés permettent de situer les marins dans la société et au sein de la Navy. Les boutons, le nombre de galons aux poignets, le nombre d'épaulettes et le nombre d'étoiles sur les épaulettes sont autant de signes qui reflètent le rang de celui qui les portent¹⁹. Sans donner trop de détails, Austen vient effleurer le sujet des distinctions locales, et fait preuve de nationalisme à travers l'engouement de ses personnages pour la Navy et les marins, en ce qui concerne *Mansfield Park*²⁰.

Cette ferveur se retrouve de façon plus affirmée dans ses lettres : Austen s'intéresse en effet vivement à la carrière de ses deux frères engagés dans la Marine et au conflit opposant la France à la Grande-Bretagne. Elle fait montre de nationalisme en portant un bonnet « à la mamelouk », cette mode qui rend hommage à la victoire de Nelson lors de la bataille du Nil. Austen écrit à sa sœur les 8 et 9 janvier 1799 : « I am not to wear my white sattin [*sic*] cap tonight after all; I am to wear a Mamalouc cap instead, which Charles Fowles sent to Mary, & which she

¹⁸ Brian Southam, *Jane Austen and the Navy* (Bath : National Maritime Museum Publishing, 2005), 206.

¹⁹ National Maritime Museum, Greenwich, Londres, "Royal Naval Uniform: pattern 1795-1812". <http://collections.rmg.co.uk/> Disponible sur <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/71257.html>, <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/71248.html> et <http://collections.rmg.co.uk/collections.html#!csearch;authority=subject-90245;collectionReference=subject-90245> > (11 juin 2012).

²⁰ Notons dès à présent que le goût des jeunes filles pour l'uniforme dans *Pride and Prejudice*, n'a, lui, rien de nationaliste. Nous y reviendrons ultérieurement.

lends me. —It is all the fashion now, worn at the Opera, & by Lady Mildmays at Hackwood Balls »²¹.

Enfin, Flügel évoque brièvement la parure vestimentaire qui « consiste à embellir des vêtements déjà existants »²². Ce type de parure trouve une illustration dans les chapeaux que les jeunes filles retravaillent afin de les mettre au goût du jour, ou encore dans les robes rebrodées. Dans le passage suivant, Kitty et Lydia partent à la rencontre de Lizzy, Jane et Maria Lucas. Lydia vient d'acheter un chapeau pour le plaisir de dépenser. Celui-là ne lui plaît même pas : elle envisage de le modifier de façon assez radicale :

It was the second week in May, in which the three young ladies set out together from Gracechurch Street for the town of ——, in Hertfordshire; and, as they drew near the appointed inn where Mr. Bennet's carriage was to meet them, they quickly perceived, in token of the coachman's punctuality, both Kitty and Lydia looking out of a dining-room upstairs. These two girls had been above an hour in the place, happily employed in visiting an opposite milliner, watching the sentinel on guard, and dressing a salad and cucumber.

After welcoming their sisters, they triumphantly displayed a table set out with such cold meat as an inn larder usually affords, exclaiming, "Is not this nice? Is not this an agreeable surprise?"

"And we mean to treat you all," added Lydia, "but you must lend us the money, for we have just spent ours at the shop out there." Then, showing her purchases—"Look here, I have bought this bonnet. I do not think it is very pretty; but I thought I might as well buy it as not. I shall pull it to pieces as soon as I get home, and see if I can make it up any better."

And when her sisters abused it as ugly, she added, with perfect unconcern, "Oh! but there were two or three much uglier in the shop; and when I have bought some prettier-coloured satin to trim it with fresh, I think it will be very tolerable. Besides, it will not much signify what one wears this summer, after the ——shire have left Meryton, and they are going in a fortnight." (PP 169-170)

Ornementer un chapeau ou en changer la décoration est un passe-temps courant pour les jeunes filles. Cette occupation, comme le montre l'extrait, est liée à la parure. Kitty et Lydia n'ont effectivement que deux idées en tête : la mode et les hommes et pour elles, se parer signifie plaire aux hommes, et notamment aux militaires. En attendant l'arrivée de leurs sœurs et amie, elles vont rendre visite à la modiste à qui elles achètent différents articles, dont un chapeau fort laid. Elles guettent aussi les officiers de la milice qui sont présents dans la rue, espérant sans doute qu'ils les regardent en retour. Enfin, Lydia clame le peu d'importance du résultat de la redécoration du chapeau. Les membres de l'Army que les jeunes filles avaient pris l'habitude de côtoyer à Meryton vont changer leur camp d'emplacement. Ils ne

²¹ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 33.

²² Flügel, 52.

seront donc plus là pour juger de ses talents. Ainsi, retravailler une coiffure ne présente plus d'intérêt pour la jeune fille : elle n'a plus personne à qui plaire.

Austen insiste ici sur la stupidité des jeunes sœurs Bennet. Elle souligne leur intérêt pour des futilités ainsi que leur tendance dépensière. Lydia achète un chapeau qu'elle ne portera probablement jamais, et auquel elle n'apportera peut-être pas de modifications, malgré son intention de le faire. On imagine aussi aisément la gêne des aînées devant le manque de discrétion de leurs cadettes. Commander une collation sans pouvoir régler la note ou minauder devant les soldats témoigne de leur manque d'éducation. D'ailleurs, plus loin dans l'intrigue, Elizabeth dira de sa plus jeune sœur : « she has never been taught to think on serious subjects; [...] she has been given up to amusement and vanity. She has been allowed to dispose of her time in the most idle and frivolous manner » (*PP* 216-217). Selon Austen, parure et manque d'éducation conjugués ne peuvent mener à la distinction.

Rebroder les robes permettait non seulement de les embellir, mais aussi de les personnaliser. La Figure 6 montre un exemple des broderies que l'on pouvait réaliser. Le motif, très élaboré, n'apparaît pas tout autour de l'ourlet. Il n'est représenté qu'une fois, afin de donner une note de couleur et d'originalité à cette robe en tulle blanc, sans toutefois l'alourdir par une décoration trop imposante.



Figure 6 : Détail d'une robe du soir en tulle rebrodée à la main, vers 1815.
D'après Johnston, *Nineteenth Century Fashion in Detail* 190.

Comme l'explique Johnston, la robe, du fait de sa magnifique broderie, était réservée pour le soir ou portée à l'occasion de bals²³. La broderie, comme le veut la mode, est faite de motifs floraux qui témoignent du retour à la nature et du rousseauisme en vogue à la fin du XVIII^e siècle. Si cette robe a été réalisée vers 1815, les décorations florales situées juste au dessus de l'ourlet, se rencontrent déjà vers 1805²⁴. Nous l'avons vu, Austen évoque ces broderies dans *Mansfield Park*, lorsque Fanny brode des robes en tulle (*MP* 120). Austen elle-même aimait retravailler ses effets, comme ce châle en mousseline sur lequel elle a brodé un motif au point de plumetis²⁵.

Austen évoque très brièvement la parure corporelle, ou plutôt l'absence de parure corporelle, dans *Persuasion* lorsque Sir Walter affirme que Lady Russell ne sort pas de son lieu de résidence à Bath parce qu'elle n'est pas fardée : « If she would only wear rouge she would not be afraid of being seen » (*P* 215). Bien qu'un retour à la nature soit de mise pour le style « Regency », certaines femmes portaient tout de même un peu de rouge sur leurs joues. Le rouge à lèvres était plutôt réservé aux femmes de mauvaise réputation²⁶. Le lecteur ignore pour quelle raison Lady Russell ne se farde pas. Peut-être suit-elle de façon tout à fait stricte les manuels de bienséance et de bonne conduite ? Peut-être suit-elle le retour à la nature ? Peut-être essaie-t-elle de ne pas attirer l'attention sur elle. Dans tous les cas, Austen présente ici quelqu'un de raisonnable, de relativement en retrait, n'ayant pas se faire remarquer. Et c'est sans doute cela qui plaît à Anne chez Lady Russell.

La fin du XVIII^e et le début du XIX^e correspondent à une période qui, malgré l'abandon du faste et des costumes luxueux de l'ancien régime, reste marquée par l'importance de l'apparence et de la parure. Les différents types de parure sont présents aussi bien dans la propre vie d'Austen que dans la vie qu'elle imagine et qu'elle décrit. Il est indéniable que la façon dont son entourage se vêt a une importance considérable pour l'auteur : les réflexions qu'elle fait à sa sœur par lettres interposées en témoignent. De même, dans ses fictions, le choix de la parure reflète une dimension sociale, psychologique ou idéologique de chaque personnage, comme le paragraphe suivant va le montrer.

²³ Lucy Johnston, *Nineteenth Century Fashion in Detail* (Londres : V&A Publishing, 2009), 190.

²⁴ Johnston, 190.

²⁵ Sarah Jane Downing, *Fashion in the Time of Jane Austen* (Oxford : Shire Library, 2010), 53.

²⁶ Melissa Stevens, « Regency Cosmetics and Makeup », Jane Austen Festival Australia 2011. Disponible sur <<http://janeaustenfestival.blogspot.fr/2012/01/regency-cosmetics-makeup.html>> (29 juin 2017).

2 Les rôles et les significations de la parure

La parure est un véritable révélateur de la personnalité : ce que les personnages austeniens ne disent pas, leurs toilettes, leur rapport au vêtement ou leurs remarques à propos des vêtements d'autrui le traduisent. La parure peut se décliner sous quatre formes. Qu'elle mette en valeur le corps pour devenir une arme de séduction, qu'elle montre l'appartenance à une élite qui dicte la mode, qu'elle dévoile le rang social, aussi bien à travers un évènement, un uniforme ou des tenues coûteuses, ou enfin, qu'elle soit un véritable défi à la pudeur, la parure est omniprésente chez Austen.

2.1 *Mise en valeur du corps*

Comme vu précédemment, Miss Thorpe, dans *Northanger Abbey*, aime plaire aux hommes (NA 43). Se parer est une arme de séduction et Austen le fait aussi remarquer dans *Mansfield Park*, lors d'une conversation à propos de Fanny Price entre Mr Crawford et sa sœur :

“But I cannot be satisfied without Fanny Price, without making a small hole in Fanny Price's heart. You do not seem properly aware of her claims to notice. When we talked of her last night, you none of you seemed sensible of the wonderful improvement that has taken place in her looks within the last six weeks. You see her every day, and therefore do not notice it; but I assure you she is quite a different creature from what she was in the autumn. She was then merely a quiet, modest, not plain-looking girl, but she is now absolutely pretty. I used to think she had neither complexion nor countenance; but in that soft skin of hers, so frequently tinged with a blush as it was yesterday, there is decided beauty; and from what I observed of her eyes and mouth, I do not despair of their being capable of expression enough when she has anything to express. And then, her air, her manner, her tout ensemble, is so indescribably improved! She must be grown two inches, at least, since October.”

“Phoo! phoo! This is only because there were no tall women to compare her with, and because she has got a new gown, and you never saw her so well dressed before. She is just what she was in October, believe me. The truth is, that she was the only girl in company for you to notice, and you must have a somebody. I have always thought her pretty—not strikingly pretty—but 'pretty enough,' as people say; a sort of beauty that grows on one. Her eyes should be darker, but she has a sweet smile; but as for this wonderful degree of

improvement, I am sure it may all be resolved into a better style of dress, and your having nobody else to look at; and therefore, if you do set about a flirtation with her, you never will persuade me that it is in compliment to her beauty, or that it proceeds from anything but your own idleness and folly.” (MP 179-180)

Mr Crawford s’ennuie. Il a compris qu’il était facile de séduire les sœurs Bertram et s’en désintéresse. Il cherche donc une autre jeune fille à laquelle il pourrait faire la cour et se tourne vers Fanny Price. Il fait remarquer à sa sœur, afin de justifier son choix, que Fanny est devenue tout à fait digne d’être courtisée puisqu’elle est maintenant jolie. Miss Crawford, en revanche, ne partage pas l’avis de son frère, peut-être par peur de voir Fanny supplanter sa beauté ou par jalousie de voir Edmund en regarder une autre. Elle pense que c’est un artifice qui rend Fanny jolie, et notamment le port d’une robe plus élégante qu’à l’accoutumée. Puis, Mary Crawford avance qu’il ne courtise pas Fanny parce qu’elle est belle, mais parce que cette nouvelle robe trouble Henry à tel point qu’il n’est plus lucide.

Pour Mary, son frère n’est plus maître de lui-même : les termes élogieux qu’il utilise à l’égard de Fanny ne lui ressemblent pas. Mary pense que son frère est sous l’emprise d’une folie passagère, folie qui s’apparente à une faiblesse, en l’occurrence celle de trouver une jeune fille jolie parce que sa robe est admirable. On peut remarquer la mauvaise foi de Mary Crawford qui tente de persuader son frère que la beauté de Fanny n’est due qu’à sa robe. Le plus remarquable est que Fanny Price n’a jamais la prétention de porter une robe trop distinguée ni trop onéreuse. Elle donne dans la simplicité et la sobriété. En effet, le tempérament de Fanny est tel qu’elle n’essaie à aucun moment de tromper son entourage sur son origine ou son rang. Ainsi, pour le bal donné en son honneur, Fanny portera la robe que son oncle lui a offerte et qu’elle a déjà portée à l’occasion du mariage de sa cousine.

Au cours d’une conversation, Edmund demande justement à Fanny quelle robe elle revêtira pour ce bal, et, comme souvent, Fanny a besoin de l’assentiment de son cousin : « The new dress that my uncle was so good as to give me on my cousin's marriage. I hope it is not too fine; but I thought I ought to wear it as soon as I could, and that I might not have such another opportunity all the winter. I hope you do not think me too fine » (MP 174). Edmund répond : « [...] No, I see no finery about you; nothing but what is perfectly proper [...] » (MP 174). Alors que le regard des autres dérange Fanny, celui d’Edmund est le bienvenu. L’avis de ce dernier vaut pour celui de toute l’assistance. Fanny se sent mal à l’aise dans cette robe et Edmund la rassure

quant à la convenance de sa tenue sans toutefois la flatter. Il sait qu'un compliment risque de gêner sa cousine. Cependant, Edmund, qui se voit marié à Miss Crawford, ne réalise pas que pour une fois, Fanny aurait peut-être aimé recevoir des éloges, non pas de la part de son cousin, mais de la part d'Edmund, le jeune homme.

Il faut toutefois noter l'opposition entre les termes « finery » et « proper » prononcés par Edmund. Selon Marie-Laure Massei-Chamayou, Austen dénonce dans ce passage le peu de marge de manœuvre des femmes sur le marché matrimonial :

Cette robe synonyme de pureté, selon les conventions de l'époque, remplit une double fonction paradoxale : la blancheur proclame et projette de manière aveuglante à la vue de tous l'accès possible de Fanny à la sexualité, qui surgit alors au cœur du roman comme par exhibitionnisme, tout en la recouvrant d'un voile pudique et pur, conforme à la bienséance. Jane Austen révèle [...] les dessous indécents et obscènes du marché matrimonial, où la naissance de la sexualité féminine se trouve, par la force, soumise au regard masculin et scrutée de manière impudique, donc entièrement contrôlée, comme le sous-entend la remarque ambiguë d'Edmund. La position de Fanny dans cette nouvelle économie est d'autant plus délicate qu'elle est écrasée par la dette, dont la mention ne cesse d'affleurer dans le discours de Mrs Norris. Or, en acceptant de se donner à Mr Crawford, Fanny pourrait s'acquitter de cette dette, selon les pratiques en vigueur dans l'économie patriarcale.²⁷

Edmund cherche donc à rassurer Fanny. Par la tournure de sa phrase et par le vocabulaire employé, il affirme à Fanny que la bienséance de la robe est telle qu'on oublie que Fanny est mise, par l'intermédiaire de son oncle qui lui a offert la robe, sur le marché matrimonial. Dans son discours, Edmund sous-entend que la robe souligne les qualités morales de Fanny plutôt qu'elle n'attire le regard des hommes.

Fanny porte donc une robe de cérémonie lorsque les Crawford la voient. Cette parure a deux fonctions dans l'intrigue du roman. La première, nous l'avons vu, est de sublimer Fanny. Le fait d'être élégante et à la mode permet à la jeune fille de gravir les échelons de l'échelle sociale, ne fût-ce que pour le temps d'une soirée. Crawford peut se désintéresser de Maria et Julia Bertram : il a trouvé une jeune fille digne d'attirer son attention. En portant cette robe, Fanny accède au même rang que ses cousines, celui de pouvoir plaire à Crawford.

La deuxième fonction de cette robe est d'alimenter et renforcer la déraison de Mr Crawford. Ce dernier se tourne vers Fanny pour tester son pouvoir de séduction. Ses cousines ayant montré très peu de résistance envers lui, il veut maintenant faire céder Fanny. La robe vient embellir Fanny à travers le prisme des yeux de Mr

²⁷ Marie-Laure Massei-Chamayou, *La Représentation de l'argent dans les romans de Jane Austen : l'être et l'avoir* (Paris : L'Harmattan, 2012), 339.

Crawford et concourt à changer le regard qu'il porte sur elle. Il la trouve jolie et digne d'être courtisée alors qu'elle n'avait pas retenu son attention jusque là. Fanny devient le centre d'intérêt de Crawford parce qu'elle est différente des autres jours.

Deux possibilités s'offrent au lecteur quant à la suite du roman : soit Henry Crawford est véritablement tombé sous le charme de Fanny Price, soit, comme le laisse entendre sa sœur, tel un prédateur, il veut faire succomber celle qui lui oppose une certaine forme de résistance puisqu'elle ne s'intéresse pas à lui. Il n'est pas aisé, à la première lecture du roman, de faire la part des choses entre la mauvaise foi de Mary Crawford et la véritable identité de son frère Henry.

Le dernier exemple où un personnage se pare pour plaire concerne *Lesley Castle*, roman épistolaire inachevé datant de 1792²⁸. Dans la lettre 6, Lady Lesley déclare : « In general, I can spend half the Day at my toilet with a great deal of pleasure, but why should I dress here, since there is not a creature in the House whom I have any wish to please »²⁹. Dans ce passage, il est stipulé que Lady Lesley perd toute envie d'apporter le plus grand soin à son apparence puisqu'il n'y a personne à qui plaire. Il s'agit donc bien ici du vêtement-sédution, et du pouvoir que ce dernier peut avoir sur l'entourage de la personne qui le porte. Il y a bien sûr aussi une notion de plaisir : plaisir de se préparer pendant des heures, plaisir de se préparer pour une personne en particulier, plaisir de plaire, plaisir d'être regardée et admirée, plaisir d'être désirable. Et si Lady Lesley ne fait plaisir à personne, se parer ne lui procure plus aucun plaisir. Le vêtement agit donc dans ce cas précis comme un catalyseur tant auprès de celui qui le porte que celui qui le voit : il participe nettement au jeu de la séduction. Et là encore, comme dans le cas de Fanny Price, la société de Lady Lesley lui sert de miroir : elle regarde son reflet dans les yeux de son entourage.

Pour que ses connaissances lui renvoient une image flatteuse, elle met tous les atouts de son côté et se pare pendant toute la matinée, mais s'il n'y a plus de miroir, c'est-à-dire si sa société est restreinte, se préparer minutieusement n'en vaut plus la peine. C'est à croire que Lady Lesley n'est pas apte à juger elle-même son apparence. Elle a besoin d'être reconnue par les autres, à travers sa toilette. C'est ce

²⁸ Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life* (Londres : Penguin Books, 2000), 67.

²⁹ Jane Austen, *Lesley Castle*, in *Juvenilia*, in *Minor Works* (Oxford : Oxford UP, 1988), 124. Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées WM.

que König nomme la « fonction de reconnaissance »³⁰. La toilette de Lady Lesley lui permet d'être reconnue et admirée. Il va même plus loin et explique qu'il existe une « rivalité »³¹ entre les différents groupes de la classe sociale la plus influente. C'est en effet la classe sociale la plus élevée qui donne le ton, et les classes inférieures qui l'imitent³². Lady Lesley appartient à cette classe puisqu'elle porte un titre nobiliaire. Pour König, cette rivalité s'exprime surtout lors de grandes occasions (fête, bal, ...) qui « permettent à chacun de confirmer, à ses propres yeux comme aux yeux d'autrui, qu'il appartient bien à l'élite »³³. C'est effectivement ce que cherche à confirmer Lady Lesley lorsqu'elle passe des heures à se préparer. Veblen parle, quant à lui, de consommation démonstrative ou « ostentatoire »³⁴. Le fait d'être à la mode et d'exposer la cherté de ses vêtements est, selon lui, une « excellente preuve de réussite pécuniaire, et [...] donc, à première vue, une preuve de dignité sociale »³⁵. Et s'il n'y a aucun public pour admirer l'étendue de sa fortune, Lady Lesley ne trouve plus aucun intérêt dans l'art de la parure. Il semble donc que ce personnage utilise la parure pour plusieurs raisons : pour plaire, pour montrer qu'elle appartient à une élite, et parce qu'elle occupe un rang important dans l'échelle sociale.

2.2 *Appartenance à une élite*

Dans les trois exemples fournis précédemment, ce sont les femmes qui se parent : un dans lequel la jeune fille est consciente de son pouvoir sur les hommes grâce à ses vêtements, un dans lequel la jeune fille est élégante malgré elle, et un dernier où la femme ne trouve plus aucun intérêt dans l'art de se parer s'il n'y a personne pour l'admirer. Il ne faut cependant pas occulter le fait que porter un vêtement-parure n'est pas uniquement l'apanage des femmes. On pourrait croire, à

³⁰ René König, *Sociologie de la mode* (Paris : Payot, 1969), 70.

³¹ König, 82.

³² Georg Simmel, « La Mode », *La Tragédie de la culture*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel (Paris : Rivages, 1998), 92.

³³ König, 82-83.

³⁴ Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, trad. Louis Evrard (Paris : Gallimard, 1970), 47.

³⁵ Veblen, 112.

tort, que la parure ne concerne que la femme, mais, rappelons-le, dans les civilisations anciennes, l'homme avait déjà le « souci de la parure »³⁶.

Le fait que les hommes se parent est une caractéristique qui se retrouve aussi chez Austen, sans doute parce que l'entre-deux siècles est une période de prise de conscience collective quant à l'importance de s'occuper de soi et l'envie d'avoir une hygiène correcte. En effet, les conditions d'hygiène, plus que douteuses jusqu'aux années 1770³⁷ (on pense ici notamment aux perruques aussi bien pour les femmes que pour les hommes, et aux cheveux pommadés dans lesquels les poux ne manquaient pas de nicher), laissent place à un désir de se sentir propre dès la fin du XVIII^e siècle. En conséquence, les hommes comme les femmes apportent un soin tout particulier à leur toilette. L'apparence prend d'ailleurs une importance considérable pour les hommes, à tel point que se préparer peut requérir plusieurs heures. Les hommes peuvent ainsi passer la matinée à se préparer avant de sortir³⁸. Ce mouvement, déjà mentionné précédemment, s'appelle le dandysme.

Pour ne citer que lui, Brummell, le plus célèbre des dandys, ne consentait à sortir que lorsqu'il considérait que sa tenue était sans un faux pli, et avec un tomber parfait. Laver relate une anecdote tout à fait exquise le concernant : « On connaît l'histoire du visiteur qui, venant rendre ses hommages à Brummell au milieu de la matinée, le trouve occupé à nouer sa cravate à l'aide de son valet de pied. Il demande pourquoi le sol se trouve jonché de foulards. "Monsieur, ce sont là nos échecs", répond le valet »³⁹. Il ne s'agit donc plus de se vêtir, mais de se parer. Et ce cérémonial n'est pas réservé aux grandes occasions : il se déroule chaque matin. Le résultat est cependant à la hauteur du travail accompli, Brummell ayant été considéré comme le Napoléon de la vie élégante⁴⁰, compte tenu de l'envergure de son influence dans le domaine de la mode, et ce, jusqu'à sa déchéance, suite à une réflexion déplacée de sa part à propos du Prince Régent en 1816⁴¹. Brummell était donc un meneur dans le domaine de la mode.

³⁶ Frédéric Monneyron, *La Mode et ses enjeux* (Paris : Klincksieck, 2010), 17.

³⁷ Deirdre Le Faye, *Jane Austen: The World of Her Novels* (Londres : Frances Lincoln Limited, 2003), 95.

³⁸ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 26.

³⁹ Laver, 160.

⁴⁰ Edwin Beresford Chancellor, *Life in Regency and Early Victorian Times* (Londres : JM Classic Editions, 2007), 25.

⁴¹ Beresford Chancellor, 24 ; 25.

Simmel, dans son essai « La Mode », expose : « L'essence de la mode réside en ce que, à chaque fois, une fraction seulement du groupe la pratique, l'ensemble ne faisant que chercher à la rejoindre »⁴², et König de compléter : « l'évolution de la mode suppose toujours un groupe de pionniers, que le reste de la société suit, avec un certain retard, par suite d'une adaptation et d'une assimilation plus lentes »⁴³. On trouve chez Austen plusieurs personnages appartenant à cette élite, cette caste fermée qui lance la mode et qui est ensuite imitée par toute la population, et ce, dès ses premières fictions. Ainsi, dans « Catharine or the Bower », Stanley demande à Catharine pourquoi cette dernière n'est pas partie au bal en même temps que tout le monde, il suppose qu'elle est comme lui, longue à se préparer alors qu'elle a retardé son départ à cause d'une rage de dent (*MW* 217). Maintenant que la douleur a cessé, Catharine a l'intention de se rendre à la soirée et Stanley compte bien l'y escorter. Mais Catharine est désolée de constater la lenteur avec laquelle Stanley se prépare :

As Stanley's preparations in dressing were confined to such very trifling articles, Kitty of course expected him in about ten minutes; but she found that it had not been merely a boast of vanity in saying that he was dilatory in that respect, as he kept her waiting for him above half an hour, so that the Clock had struck ten before he entered the room and the rest of the party had gone by eight. (*MW* 218)

Cet extrait met en avant la surprise de Catharine lorsqu'elle découvre le temps qu'il faut à Stanley pour se préparer. On sent même que Catharine est irritée par la lenteur du jeune homme tant elle est impatiente d'arriver au bal. Il faut donc comprendre que les autres hommes de son entourage ne mettent pas autant de temps à se rafraîchir, puisqu'elle évaluait le temps de préparation de Stanley à dix minutes.

Par ailleurs, il y a ici une inversion des tendances : c'est d'ordinaire la femme qui est longue à se préparer et l'homme qui l'attend impatientement. Austen met ici en avant l'effritement du dimorphisme sexuel. Si Monneyron l'évoque à travers « l'accaparement [...] du vestiaire masculin par les femmes »⁴⁴, on peut également affirmer que sa dégradation est due à l'incursion d'un comportement féminin chez les hommes, à savoir, le rapport qu'ils entretiennent aux vêtements et ce besoin de se préparer pendant des heures jusqu'à l'obtention d'une silhouette parfaite. Ainsi, avec le mouvement appelé dandysme, la frontière entre l'homme et la femme en ce qui

⁴² Georg Simmel, « La Mode », *La Tragédie de la culture*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel (Paris : Rivages, 1998), 100.

⁴³ René König, 38.

⁴⁴ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 100.

concerne leur relation au vêtement s'amenuise. Les identités se confondent. Les rôles sont reconsidérés. Dans « Catharine », le personnage de Stanley s'apparente aux dandys. Il est précieux, et quand Austen parle de lui, c'est pour souligner, la plupart du temps, son élégance et l'attention qu'il porte à son apparence. Stanley se qualifie d'ailleurs de jeune homme élégant (*MW* 218). Et il donne à son entourage l'envie de rivaliser avec lui, ou du moins il fait prendre conscience à chacun de l'importance de l'élégance.

Tout d'abord, la servante qui va lui ouvrir la porte s'excuse presque de porter un tablier : « I was almost ashamed of being seen in my Apron Ma'am, but however he is vastly handsome and did not seem to mind it all » (*MW* 213). Toutefois, n'étant qu'une simple domestique, la servante, même si elle est gênée, ne peut, de par sa condition, éprouver un tel sentiment. Plus loin, lorsque Catharine et Stanley entrent enfin dans la salle de bal, Austen précise à propos de Catharine : « [she was] most elegantly dressed » (*MW* 220). Stanley provoque ainsi une sorte d'émulation : il s'agit de l'imiter, tout en rivalisant avec lui. Catharine n'est pas simplement élégante, elle est vêtue de façon la plus élégante qui soit. Les jeunes gens font leur entrée dans la salle de bal, sous les yeux ébahis des convives. Stanley, entraînant Catharine dans son sillage, fait partie de cette élite qui lance la mode. Evidemment, son influence n'est pas celle d'un Brummell, mais il s'impose, à son échelle, dans l'Angleterre rurale du Devonshire.

Monneyron aborde un autre aspect du dandysme. Il avance que « la relation féminine que le dandy entretient avec le vêtement » est un « modèle » d'inversion entre le « masculin et le féminin »⁴⁵. Le dandy apparaît efféminé⁴⁶ puisque, comme une femme, il passe des heures devant son miroir. Monneyron ajoute que le dandy « aide à imposer [...] les représentations de l'homosexualité qui se mettent en place dans la seconde partie du XIX^e siècle »⁴⁷. Cette caractéristique dépeinte par Monneyron est présente dans *Mansfield Park*, sous les traits de Mr Rushworth. Ce personnage est le plus riche des personnages principaux créés par Austen. On peut donc supposer qu'il s'habille avec une certaine élégance. Dans la scène où les jeunes gens sont déguisés pour les besoins de la pièce de théâtre qu'ils préparent,

⁴⁵ Monneyron, *La Sociologie de la mode*, 73.

⁴⁶ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 27.

⁴⁷ Monneyron, *La Sociologie de la mode*, 73

Rushworth est mentionné quatre fois à propos de son déguisement. Le premier extrait est le plus long et le plus détaillé ; Austen y expose clairement la personnalité de ce personnage :

[...]—besides pointing out the necessity of his being very much dressed, and choosing his colours, Mr. Rushworth liked the idea of his finery very well, though affecting to despise it, and was too much engaged with what his own appearance would be, to think of others [...]. “I am to be Count Cassel, and am to come in first with a blue dress, and a pink satin cloak, and afterwards am to have another fine fancy suit by way of shooting dress. —I do not know how I shall like it.” (MP 109)

Plus loin, l’auteur écrit : « But I do not much like the idea of being so fine. —I shall hardly know myself in a blue dress, and a pink satin cloak » (MP 110) ; puis : « [...] Mr Rushworth having only his own part, and his own dress in his head, had soon talked away all that could be said of either » (MP 112) ; enfin : « I do not much relish the finery I am to have » (MP 113).

Plusieurs constats sont à faire à la lecture de ces extraits. Tout d’abord, Rushworth n’a qu’une idée en tête : son costume. Il faut donc comprendre que ce personnage, s’il est riche, n’est pas des plus subtils. Il insiste tellement sur son déguisement qu’il s’en rend ridicule, tout comme peut le faire Mrs Bennet dans *Pride and Prejudice* ; il est évident qu’Austen n’a pas beaucoup d’estime pour lui. Ensuite, Rushworth choisit lui-même les couleurs de son déguisement : il sera bleu et rose. Ces couleurs rappellent évidemment respectivement l’univers masculin et l’univers féminin. Pastoureau explique :

Pour ma part, je serais tenté de voir dans le couple bleu/rose une déclinaison du couple bleu/rouge. [...] Il y a [...] une distribution qui reprend une distinction relativement ancienne dans la culture occidentale : le bleu est masculin et le rouge est féminin. Cette opposition des sexes par le bleu et par le rouge se met en effet en place à la fin du Moyen Age [...], et se développe à l’époque moderne. Elle s’appuie sur des considérations symboliques à la fois diverses et floues, et ne fonctionne vraiment que par rapport au couple : le bleu n’est masculin qu’en tant qu’il s’oppose au rouge ; seul, ou opposé à une autre couleur, il est dépourvu de cette connotation.⁴⁸

L’effet recherché par Rushworth, à savoir mettre en avant son côté masculin et dénigrer cette part de féminité qui est en lui, est réduit à néant par le fait qu’il insiste trop, et sans vraiment s’en rendre compte, sur l’importance de son déguisement. En outre, l’auteur n’hésite pas à accabler ce personnage par le biais du narrateur en écrivant que Rushworth feint de ne pas aimer ses atours (MP 112).

⁴⁸ Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2005), 25-26.

Rushworth est mal à l'aise vis-à-vis de la facette féminine de sa personnalité. Peut-être ne l'avait-il pas explorée jusqu'alors ? Cela étant dit, l'habit sera bleu et la cape rose. On peut donc pousser le raisonnement plus loin et avancer que la cape, qui vient se placer au dessus de l'habit, fait en sorte que la couleur rose enveloppe, voire phagocyte le bleu. Austen montre ici à nouveau, mais de façon implicite cette fois, que Rushworth s'apparente aux femmes en ce qui concerne sa relation avec le vêtement. Le rose, évocateur de la sentimentalité⁴⁹ et donc de la femme, domine sa personnalité. D'ailleurs, comme une femme, il parle « chiffons ». Et quand Rushworth parle de son costume à Edmund Bertram, ce dernier ne trouve rien à lui répondre (*MP* 110), tout simplement parce qu'Edmund a un esprit supérieur à celui de Rushworth ; ces futilités ne l'intéressent aucunement. Rushworth apparaît comme une caricature négative des dandys du début du XIX^e siècle : il est tellement attentif à son apparence, du moins dans cette scène, qu'il en devient ridicule, fat et vaniteux.

Par ailleurs, en plus de porter du rose, couleur évocatrice de la femme, Rushworth porte du satin. Le vêtement qu'Austen décrit, appelé « cloak », et que l'on peut traduire par cape, houppelande ou grand manteau, a cessé d'être à la mode après 1750⁵⁰. Bien sûr, il s'agit d'un déguisement, et les jeunes gens s'amuse à monter une pièce de théâtre, mais il est troublant de voir que si la cape était une pièce indispensable de la garde-robe masculine vers la fin du XVI^e siècle⁵¹, et même au-delà, il n'est jamais fait mention de cape en satin pour les hommes. En fait, le port de la cape en satin était très vraisemblablement réservé aux femmes⁵². Pour l'homme, ce vêtement était en laine, parfois mêlée de poils de chameau ou en toile grossière, relativement imperméable⁵³.

Ainsi, dans ce passage du roman, l'écrivain souligne l'attitude efféminée de Rushworth à travers ses différentes remarques sur son costume et à travers le port d'une cape rose en satin. Austen assimile ce personnage aux dandys, qu'elle associe eux-mêmes aux femmes superficielles. Elle rejoint le point de vue de Balzac exprimé dans son *Traité de la vie élégante* :

Le *Dandysme* est une hérésie de la vie élégante.

⁴⁹ Alison Lurie, *The Language of Clothes* (Londres : Bloomsbury, 1992), 214.

⁵⁰ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 18th Century*, 78.

⁵¹ Laver, 98.

⁵² Norah Waugh, *The Cut of Women's Clothes: 1600-1930* (Londres : Routledge, 1994), 110.

⁵³ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 18th Century*, 798.

En effet, le Dandysme est une affectation de la mode. En se faisant Dandy, un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux qui peut se poser sur un cheval ou sur un canapé, qui mord ou tête habilement le bout d'une canne ; mais un être pensant ?... jamais. L'homme qui ne voit que la mode dans la mode est un sot.⁵⁴

Comme Balzac, Austen se montre critique envers les dandys et leurs excès. En choisissant de rendre un personnage riche (Rushworth est le plus riche de tous les personnages austeniens, avec douze mille livres de rente) peu attachant, peu désirable, voire même idiot, Austen souligne que la fortune n'est ni un gage de bonne éducation ni d'intelligence. Là encore, on peut rapprocher son raisonnement de celui de Balzac qui affirme qu'« il ne suffit pas d'être devenu ou de naître riche pour mener une vie élégante »⁵⁵. Par « vie élégante », Balzac entend « science des manières »⁵⁶. On voit donc que l'élégance n'est pas seulement liée à la tenue que l'on porte, loin s'en faut. L'élégance est un art de vivre dont le bien-porter fait partie, mais pas seulement. Balzac expose que la vie élégante est la « perfection de la vie extérieure et matérielle », mais « mieux encore, le développement de la grâce et du goût dans tout ce qui nous est propre et nous entoure »⁵⁷. Il est évident que le concept d'élégance requiert finesse, intelligence, « éducation » et « harmonie »⁵⁸.

Dans ce chapitre de *Mansfield Park*, Rushworth incarne un comte pour les besoins d'une pièce de théâtre. Il se veut élégant et son déguisement doit refléter son rang. Mais à trop attirer l'attention sur sa tenue, Rushworth en devient ridicule. Il est d'ailleurs loin d'être distingué : la couleur et la matière qu'il porte le discréditent. De cette façon, Austen montre qu'à attacher trop d'importance à son apparence, on risque d'aller à l'encontre de l'effet recherché et de tomber dans l'excès, comme les dandies qui passent des heures à se préparer. Et, pour Austen, tomber dans l'excès est un manque de discernement, ce qu'elle considère comme un défaut majeur.

Les personnes appartenant à l'élite qui fait la mode ont une emprise sur leur entourage, un charisme exceptionnel, et souvent une forte personnalité. Elles donnent dans l'originalité : ce sont en quelque sorte des avant-gardistes. Leur façon de porter les tenues sera ensuite reprise par la population générale, en fonction des revenus économiques de chacun. Si tout le monde imite ceux qui dictent la mode, la qualité

⁵⁴ Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante* (Paris : Editions Sillage, 2011), 57.

⁵⁵ Balzac, 18.

⁵⁶ Balzac, 17.

⁵⁷ Balzac, 13.

⁵⁸ Balzac, 34 ; 25.

d'un tissu, d'une coupe, le soin apporté à une tenue, le bien-porter, sont autant de facteurs qui permettent de continuer à reconnaître le rang social de chacun.

2.3 *Le Rang social*

Balzac disait : « Mais si la toilette est tout l'homme, elle est encore plus la femme. La moindre incorrection dans une parure peut faire reléguer une duchesse inconnue dans les derniers rangs de la société »⁵⁹. Il est donc crucial de tenir sa place et son rang dans la société, sous peine de se faire évincer. Le premier critère sur lequel on est jugé étant l'apparence, il faut apporter soin et élégance à sa tenue. Dans les bals ou aux soirées, on s'épie, on se détaille de la tête aux pieds, ce qu'Austen ne manque pas de faire lorsqu'elle relate dans ses lettres le déroulement d'une soirée à sa sœur.

L'arrivée d'une personne inconnue attendue dans le voisinage peut aussi susciter des spéculations. Dans l'attente de rencontrer cette personne, on s'interroge, on imagine son allure, son caractère, et on se base sur des on-dit. C'est le cas dans *Emma*, lorsque les habitants de Highbury apprennent que Mr Elton, le pasteur, s'est marié. Ils essaient d'en savoir un peu plus sur son épouse. Austen est ironique lorsqu'elle écrit :

Human nature is so well disposed towards those who are in interesting situations, that a young person, who either marries or dies, is sure of being kindly spoken of.

A week had not passed since Miss Hawkins's name was first mentioned in Highbury, before she was, by some means or other, discovered to have every recommendation of person and mind; to be handsome, elegant, highly accomplished, and perfectly amiable: and when Mr. Elton himself arrived to triumph in his happy prospects, and circulate the fame of her merits, there was very little more for him to do, than to tell her Christian name, and say whose music she principally played. (*E* 136-137)

Bien sûr, les gentillesse tourment vite en médisance, puisqu'à la page suivante, on trouve une description peu flatteuse de Mrs Elton. Les habitants de la paroisse, et Emma en particulier, savent déjà presque tout de cette personne avant même qu'elle soit arrivée. Et si l'héroïne du roman est restée tempérée avant leur rencontre, elle forme rapidement une opinion négative sur cette nouvelle arrivante après leur

⁵⁹ Balzac, 64.

première entrevue. Emma pense que Mrs Elton est vêtue de façon élégante, mais deux lignes plus loin, l'auteur nous précise qu'Emma n'en pense rien (*E* 203). Après avoir imaginé l'origine de la fortune et l'ascension sociale de la famille d'Augusta Elton (*E* 138), Emma ne trouve plus Mrs Elton élégante (*E* 203).

Avec l'ascension possible de l'échelle sociale grâce au profit réalisé par le biais du commerce, et avec la généralisation de l'emploi du coton par toutes les classes de la société du fait de son coût réduit, il devient parfois difficile de connaître le rang social et l'origine de chacun. La parure ne garantit plus le reflet fidèle du rang de chacun. Seuls les uniformes des soldats et des hommes d'église établissent encore clairement et sans équivoque la fonction et le grade de ceux qui les portent. Les événements de la vie pour lesquels une tenue particulière est recommandée (s'habiller de noir lorsqu'on est en deuil), ainsi que la parure d'une femme révélant la fortune de son époux traduisent encore le statut social.

2.3.1 Fonction sociale de la parure : le cas de l'uniforme

Comme le note König, « l'évolution de la hiérarchie sociale aboutit à ceci que pratiquement chaque classe, et à l'intérieur de la classe chaque groupe particulier (les corps de métiers, surtout), possédaient leur tenue. Ce vêtement social avait alors essentiellement une fonction de reconnaissance, aussi bien à l'intérieur du groupe que vis-à-vis des étrangers »⁶⁰. Trois catégories de personnages portant un uniforme apparaissent chez Austen : les marins, les officiers de la milice, et les hommes d'église.

La Marine était particulièrement importante pour Austen, ce qui est tout naturel, puisque deux de ses frères s'y étaient engagés. Il n'est donc pas surprenant qu'elle ait créé des personnages qui y servent. William Price, dans *Mansfield Park*, le capitaine Wentworth et l'amiral Croft dans *Persuasion* sont trois exemples de cette projection, et tous trois sont des représentations très positives de la Marine britannique. Comme on le voit dans *Persuasion*, les civils, et notamment les jeunes

⁶⁰ König, 72.

filles dans le cas de ce roman, sont fascinés par les marins. Le Faye explique pourquoi ils sont tant admirés :

During the eighteenth century the British Royal Navy had become the best in the world, an island nation's symbol of security and prosperity, and popularity regarded as invincible. British ships sailed all the oceans—from Canada via the Caribbean to South America, end to end of the Mediterranean, and round the Cape of Good Hope to India and China—defending and enlarging colonial trade, and always, of course, patrolling the Channel to ensure that no invader dared to cross this temptingly narrow strip of sea. Life at sea was hard and dangerous for the sailors of any nation, [...] but overall the British Navy had better ships, officers and crews than any other European power, and it was the firm popular belief that one British sailor was a match for half a dozen Frenchmen.⁶¹

La puissance de la flotte britannique et les victoires remportées promeuvent une image très positive des marins. Et porter un uniforme permet d'exercer une certaine fascination sur la gent féminine. D'ailleurs, Austen montre très clairement dans ses livres que l'uniforme jouit d'un certain prestige en Angleterre. On voit par exemple combien Fanny Price est fière de son frère William et comme elle admire sa tenue (*MP* 288-289 ; 299-302).

Le Faye continue : « [y]ounger sons of the landed gentry, and other adventurous boys like William Price, seized the opportunities afforded by the Revolutionary and Napoleonic Wars to join the Navy in the hope of gaining both honours and prize-money »⁶². L'uniforme de marin est en fait un gage de réussite sociale. Non seulement William acquiert prestance et élégance lorsqu'il revêt son uniforme, mais en plus, celui-ci représente un premier pas vers un enrichissement possible. A travers William Price, Austen décrit le passé de Frederick Wentworth. Ce dernier a en effet débuté sa carrière sans le sou et sans aucune relation pouvant favoriser son avancement (*P* 25).

La facette nationaliste d'Austen s'exprime lorsqu'elle mentionne la Marine : elle associe systématiquement les marins avec les qualités et les vertus morales des gentlemen et leur costume signifie tour à tour élégance, prestige, réussite sociale et richesse. Toutefois, la vision qu'Austen présente des marins peut sembler un peu simpliste puisqu'elle se résume à l'allure de leur tenue. En réalité, Austen connaît les conditions de vie difficiles sur un bateau. Mais comme l'explique Roberts, étant une femme, elle évite ce sujet :

⁶¹ Deirdre Le Faye, *Jane Austen: The World of Her Novels* (Londres : Frances Lincoln Limited, 2003), 76.

⁶² Le Faye, 76.

Just as Austen's society was drawn into the war at considerable emotional cost, so too was she. Her initial response [...] was to keep the war at a distance; [in her letters], she wrote freely and often about her brothers' professional advancement, but [...] one would scarcely know that England was at war and what role these two sailors played in the struggle. As a creature of her times, and class, and sex, she avoided discussing a part of her brothers' life that was best kept in a separate and closed compartment. But she did know about their wartime experiences, and thus about the war, just as she knew about it through other sources.⁶³

Austen s'en tient donc à évoquer l'uniforme, seul sujet concernant la Marine qu'elle ose aborder. Et à travers lui, elle affirme sa position et l'opinion publique concernant ceux qui le porte.

De même, lorsqu'Austen écrit *Pride and Prejudice*, les officiers de la milice ont bonne presse auprès des citoyens : ils défendent le territoire d'une éventuelle attaque française et leur uniforme plait visiblement aux jeunes filles. Mrs Bennet, par exemple, ne cache pas l'intérêt qu'elle portait aux officiers étant plus jeune (*PP* 25), ni ses plus jeunes filles, d'ailleurs, qui sont enchantées de voir qu'un régiment de la milice s'installe dans le voisinage pour passer l'hiver (*PP* 24 ; 52-53 ; 58). Mais contrairement aux marins, les soldats imaginés par Austen ne sont pas tous des illustrations flatteuses de l'Armée. Dans *Pride and Prejudice*, Wickham est un antihéros. Le port de l'uniforme, ainsi que ses manières, lui permettent d'induire de nouvelles connaissances en erreur à propos de sa véritable personnalité ; l'adage « L'habit ne fait pas le moine » se révèle exact en ce qui le concerne. Sa parure lui permet de faire connaître à son entourage sa fonction, mais aussi de profiter de l'accueil qui est réservé aux soldats. Chacun est disposé à le voir sous un jour favorable du fait de son statut et de ses manières engageantes. Austen se moque de ceux qui osaient presque voir en lui un ange, un personnage surhumain par sa beauté et ses vertus : « All Meryton seemed striving to blacken the man who, but three months before, had been almost an angel of light » (*PP* 225). Découvrant ensuite sa nature fourbe et manipulatrice, les habitants de Meryton n'hésitent pas à le descendre de son piédestal.

De façon intéressante, Darcy se voit obligé d'expliquer par le biais d'un courrier à Elizabeth que Wickham était en fait destiné à devenir pasteur, mais qu'il a préféré y renoncer (*PP* 156). A cet égard, Darcy concède : « I knew that Mr Wickham ought not to be a clergyman » (*PP* 156), les mœurs dissolues du jeune homme le rendant indigne de la prêtrise. Ainsi, si Wickham n'avait pas porté

⁶³ Warren Roberts, *Jane Austen and the French Revolution* (Cambridge : Cambridge UP, 1995), 93.

l'uniforme de la milice, il aurait porté celui des hommes d'église. Et cette autre parure lui aurait également permis de duper son monde.

Pour terminer sur l'Armée, signalons qu'Austen utilise fréquemment une métonymie pour parler des soldats qu'elle appelle « red coats ». Elle les nomme de la sorte lorsqu'ils sont en petits groupes, la couleur de leur uniforme permettant de les repérer facilement dans une foule, comme c'est le cas lors du bal donné à Netherfield (*PP* 72). Cette réification réduit les soldats à leur costume : ils n'ont plus de visage distinct et se ressemblent tous. Elizabeth ignore que Wickham a regagné Londres afin de ne pas croiser Darcy à la soirée et on l'imagine en train de le chercher en vain à son arrivée (*PP* 72), se disant qu'elle n'a pas reconnu le jeune homme parmi tous les officiers présents puisqu'ils se ressemblent tous une fois vêtus de leur uniforme. La figure de style utilisée par Austen oppose aussi les hommes du régiment, ayant une profession, aux gentlemen. Prise sous un autre angle, la réification peut également confronter les résidents permanents du Hertfordshire aux soldats qui sont dans la région pour passer l'hiver et qui s'en iront aux beaux jours. Dans tous les cas, la réification utilisée par l'auteur place les membres de l'Armée à part dans la société de Meryton. Comme les marins, les soldats constituent une caste importante dans le roman austenien, avec tout de même une différence entre les deux : l'auteur voit les soldats moins favorablement que les marins. Il n'y a en effet pas d'antihéros parmi les marins qui apparaissent dans les romans, ce qui n'est pas le cas des soldats.

Lorsque Perrot écrit qu'« il est significatif de compter bon nombre de militaires, officiers de cavalerie principalement, figures héritières d'une époque où l'homme paradait autant que la femme, et comme elle »⁶⁴, il met en avant l'annihilation du dimorphisme sexuel quant au rapport aux vêtements. Ainsi, femmes et porteurs d'uniforme passent tous deux un temps considérable à se préparer, sont attentifs au résultat obtenu et se préoccupent de l'impression faite sur ceux qui vont juger leur toilette, c'est-à-dire, le cercle de leurs relations. On se rapproche donc ici de la relation au vêtement qui existait aussi chez les dandys, à savoir, la féminisation du rapport que l'homme a au vêtement. Soldats et marins ont d'ailleurs un véritable pouvoir de séduction grâce à leur uniforme, et c'est à travers le regard des personnages féminins que l'on comprend que, chez Austen, les hommes en uniforme

⁶⁴ Perrot, 286.

paradent. En revanche, ce constat n'apparaît pas pour les « clergymen » qui doivent, selon Austen, rester en retrait de la mode, comme énoncé précédemment pour Edmund Bertram de *Mansfield Park*.

Les hommes d'église, troisième groupe de personnages portant l'uniforme dans les fictions d'Austen, diffèrent des deux précédents. Contrairement aux soldats et aux marins, Austen n'a donné que peu de détails au sujet de leur tenue, mais on peut tout de même dresser deux constats suite aux indications qu'elle a laissées. Tout d'abord, lorsqu'ils n'exercent pas leur fonction, les pasteurs sont habillés en civil. Dans *Northanger Abbey*, par exemple, Catherine et Mrs Allen ignorent que Mr Tilney est pasteur. C'est Mr Allen qui se renseigne sur le jeune homme et qui leur apprend son statut (NA 17).

Dans *Sartor Resartus*, Carlyle expose le rôle de la tenue du pasteur. Avec sa soutane, le pasteur n'est plus un homme ordinaire ; il devient l'intermédiaire entre Dieu et les hommes :

By Church Clothes, it need not be premised, that I mean infinitely more than Cassocks and Surplices; and do not at all mean the mere haberdasher Sunday Clothes that men go to Church in. Far from it! Church clothes are, in our vocabulary, the Forms, the *Vestures*, under which men have at various periods embodied and represented for themselves the Religious Principle; that is to say, invested the Divine Idea of the World with a sensible and practically active Body, so that it might dwell among them as a living and life-giving WORD.⁶⁵

Austen semble partager le point de vue de Carlyle. Tous les hommes d'église qu'elle a créés prennent leur fonction au sérieux, qu'il s'agisse de l'obséquieux Mr Collins de *Pride and Prejudice* ou du discret Charles Hayter, personnage secondaire de *Persuasion*. Ils sont tous dévoués à leur tâche. La soutane leur confère à la fois statut et sens du devoir ; en revanche, elle n'est pas forcément synonyme de sagesse. Austen montre aussi qu'on devient prêtre par vocation. Même Edward Ferrars, dans *Sense and Sensibility*, qui est toujours hésitant et qui manque de confiance en lui, affirme qu'il préfère embrasser une carrière ecclésiastique plutôt que devenir membre de l'armée ou homme de loi (SS 99-100).

Le deuxième constat, suite à la lecture des écrits d'Austen, est qu'aucun de ces personnages n'accorde à la mode une importance primordiale, ni ne commet de péché par excès de parure. Certains pasteurs, comme Tilney, sont vêtus de telle façon qu'on ne peut deviner leur profession de prime abord ; d'autres, comme Elton, sont

⁶⁵ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (Oxford : Oxford UP, 2008), 162.

vêtus de noir en dehors des jours de sermon (E 88). La Figure 7 montre la façon dont Mr Elton pouvait être habillé.



Figure 7 : Habit porté par les apothicaires, les hommes de loi, les clergymen, etc. 1800-1817.
D'après le Victoria & Albert Museum, Londres, 7 janvier 2013
<<http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/interactive-mans-black-wool-suit-1800-17/>>.

Les clergymen portent donc les mêmes effets qu'un gentleman, exception faite des couleurs : le gilet, le manteau, et les culottes sont noirs ; les bas peuvent l'être également⁶⁶. La cravate est blanche, et cet ensemble n'est pas sans rappeler la soutane. A cet égard, il n'est peut-être pas inutile de considérer le point de vue d'un pasteur. Comme Ken Collins le fait remarquer, le fait d'être vêtu de la sorte en dehors des heures de sermon permet à tout le monde de connaître sa fonction :

our manner of dress facilitates our service. It makes our function obvious to strangers. It makes our duties inescapable, and it constrains our personal conduct, because we can't disappear into the crowd when we are wearing clericals. Clericals mean that visitors don't have to ask, "Where is the pastor?" They know just by looking.⁶⁷

Pour Collins, cette tenue est un marqueur de leur profession et l'expression de leur mise au service de l'Eglise et d'autrui. Cela étant dit, le fait que Tilney ne soit pas vêtu de noir ne signifie pas qu'il n'est pas dévoué à sa paroisse, loin s'en faut. Il se trouve en fait, qu'en ce début du XIX^e siècle, l'Eglise ne demande plus aux vicaires de se vêtir constamment en noir. Miss Crawford fait justement remarquer à ce sujet : « Luckily there is no distinction of dress now-a-days to tell tales » (MP 326). Les

⁶⁶ Janet Mayo, *A History of Ecclesiastical Dress* (New York : Holmes & Meier Publishers, 1985), 77.

⁶⁷ Ken Collins, « Why Clergy Should Wear Clericals? ». www.kencollins.com (1995). Disponible sur <<http://www.kencollins.com/worship/pray-26.htm>> (24 juin 2012) : par 4.

pasteurs peuvent donc se fondre parmi leurs paroissiens et redevenir de simples citoyens lorsqu'ils quittent leur chasuble.

Il est également à noter qu'aucun des prêtres chez Austen n'est soucieux de son apparence au point de devenir le sujet de railleries de la part de l'auteur. Les pasteurs chez Austen sont en effet tous réservés en ce qui concerne leurs vêtements ; l'auteur estime sans doute que mode masculine et religion ne s'accordent pas. Cela étant dit, bien qu'ayant donné peu de renseignements sur l'apparence de Mr Tilney, héros de *Northanger Abbey*, Austen lui a écrit de nombreuses répliques à propos des toilettes de Miss Morland. De même, dans *Mansfield Park*, Edmund Bertram rassure sa cousine Fanny quant à la correction de ses robes. Il est aussi attentif aux toilettes de Miss Crawford, mais reste très en retrait par rapport à sa propre tenue. Il apparaît donc, chez Austen, que la mode masculine n'est pas l'apanage des hommes d'Eglise, mais qu'ils peuvent néanmoins se permettre de donner leur avis sur celle des femmes de leur entourage.

Dans sa *Théorie de la classe de loisir*, Veblen consacre un paragraphe aux prêtres dans lequel il étudie leur apparence. Il assimile les ecclésiastiques aux domestiques en raison de tenues comparables :

Outre les serviteurs, ceux que l'on reconnaît ordinairement pour tels, il est au moins une classe de personnes que leur habit assimile à la classe des domestiques ; cet habit comporte d'ailleurs bien des détails qui donnent sa féminité à la toilette des femmes. Il s'agit de la classe sacerdotale. Les vêtements ecclésiastiques offrent et accentuent tous les caractères [qui] signalent une condition servile et une vie de délégué, de vicaire. Plus encore que l'habit ordinaire du prêtre, ses vêtements de cérémonie sont ornés, saugrenus, gênants et, en apparence tout au moins, inconfortables jusqu'à en être épuisants. D'autre part, on attend du prêtre qu'il ne se laisse aller à aucun effort utile ; et quand il est à la vue du public, on trouve bon qu'il affecte un maintien inerte et un air maussade, qui l'apparentent fort bien aux domestiques les mieux stylés. Il se rase, lui aussi, et l'effet de ressemblance n'en est que plus saisissant. Si la classe sacerdotale a de telles affinités de maintien et de vêtement avec la classe des gens de maison, c'est que l'une et l'autre classe jouent des rôles économiques analogues. En théorie économique, le prêtre est un serviteur ; il est, par interprétation, attaché à la personne de la divinité dont il porte la livrée.⁶⁸

Veblen montre que les hommes d'Eglise, comme les domestiques, ne suivent pas la mode puisqu'ils sont au service de l'Eglise pour les uns et de leur maître pour les autres. Ils sont exclus de la mode de par leur statut, comme l'explique Edmund Bertram à Miss Crawford : « [a] clergyman cannot be high in state or fashion. He must not head mobs, or set the ton in dress » (*MP* 73).

⁶⁸ Veblen, 120.

L'idée de Veblen selon laquelle les rôles économiques des prêtres et des domestiques sont similaires ne paraît pas applicable à Austen. Tout d'abord, la livrée, contrairement à la chasuble, est citée par Austen (*P* 20). Elle choisit donc de mentionner l'habit des domestiques qui apparaissent furtivement dans ses œuvres, alors qu'elle n'évoque pas celui des prêtres qui tiennent des rôles principaux (Henry Tilney, Edward Ferrars et Edmund Bertram sont les héros de trois de ses romans, Mr Elton et Mr Collins deux protagonistes déterminants). Parce qu'ils appartiennent à la classe sociale qu'Austen connaît le mieux, la « gentry », et sur laquelle elle base toutes ses fictions, les hommes d'Eglise qu'elle crée y jouent un rôle capital par rapport aux domestiques.

En outre, l'expression de la mode pour les ecclésiastiques austeniens n'est pas aussi radicale que le montre Veblen, tout simplement parce qu'ils revêtent le même ensemble que leurs concitoyens en dehors de leur service, mis à part Elton dans *Emma* qui est vêtu de noir à l'occasion d'une soirée (*E* 88). Austen ne mentionne par ailleurs jamais la soutane, peut-être parce qu'elle considère les pasteurs de ses romans comme des membres de la « gentry » plutôt que comme des hommes d'Eglise. Leur niveau social importe plus que leur fonction, contrairement aux marins et aux soldats pour qui la fonction, et donc l'uniforme, priment sur le niveau social (nous l'avons vu auparavant, peu importe le grade de William dans *Mansfield Park*, aux yeux de Fanny et de l'auteur : le simple fait de porter l'uniforme lui ouvre la voie sur une carrière prometteuse).

Dans son ouvrage *On Human Finery*, Bell consacre un chapitre aux théories de la mode. Il énumère les différentes théories qui ont été exposées par le passé, avant de présenter la sienne. Parmi les théories qu'il évoque, il en est une qui définit la mode comme étant le reflet de grands événements politiques ou spirituels⁶⁹. Bell module cette idée, et en vient à dire que la religion, entre autres facteurs, si elle a un effet direct sur la mode, a entraîné, non pas le lancement de modes éphémères, mais la création d'uniformes, qui eux, transcendent le temps⁷⁰.

D'une façon générale, à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, les hommes d'église se libèrent de cet uniforme qu'est la soutane. Elle est peu flatteuse

⁶⁹ Quentin Bell, *On Human Finery* (Londres : Allison & Busby, 1992), 101.

⁷⁰ Bell, 101.

puisque le corps est dissimulé, alors qu'en cette période, on aime les vêtements ajustés pour les hommes. Austen ne la juge pas digne d'être mentionnée ; elle préfère des hommes d'Eglise modernes.

Pour finir, et si l'on revient maintenant aux uniformes militaires, et en dépit des constatations de Bell, il est possible d'affirmer qu'ils faisaient partie intégrante de la mode au tournant du XIX^e siècle. Car même si les uniformes traversent les siècles, force est de constater qu'il existe des variantes et des évolutions dans les uniformes aussi bien que dans la mode en général. Ainsi, de nouveaux boutons apparaissent sur les vestes, de nouvelles coupes et de nouvelles couleurs sont choisies, etc. Les uniformes se portent très près du corps, afin de mettre en avant la musculature des soldats et des marins. La soutane, elle, ne varie pas, ni en couleur, ni en coupe ; et en ce début de siècle, on s'en libère quelque peu.

2.3.2 Parure et évènement

La parure est également souvent liée à un évènement. Il est naturel d'apporter un soin particulier à sa tenue lorsque l'on est invité ou lorsque l'on reçoit, ou pour d'autres circonstances de la vie, comme un baptême ou un mariage, par exemple. Les habits du dimanche que l'on revêt pour aller à l'église peuvent aussi être inclus à ce paragraphe. Austen y fait allusion dans *Mansfield Park*, lorsqu'Henry Crawford rend visite à Fanny Price chez ses parents, à Portsmouth. Fanny a véritablement honte de sa famille, mais elle est soulagée que Mr Crawford les voie un dimanche : en effet, on se faisait propre et on s'habillait avec plus de soin qu'à l'ordinaire pour aller à l'église. Ce passage en témoigne :

The family were now seen to advantage. Nature had given them no inconsiderable share of beauty, and every Sunday dressed them in their cleanest skins and best attire. Sunday always brought this comfort to Fanny, and on this Sunday she felt it more than ever. Her poor mother now did not look so very unworthy of being Lady Bertram's sister as she was but too apt to look. It often grieved her to the heart to think of the contrast between them; to think that where nature had made so little difference, circumstances should have made so much, and that her mother, as handsome as Lady Bertram, and some years her junior, should have an appearance so much more worn and faded, so comfortless, so slatternly, so shabby. (MP 320-321)

Même si la famille Price est peu fortunée, tous ses membres font un effort pour revêtir leurs plus beaux atours le dimanche, ce qui met en avant le respect que cette famille a pour l'Eglise. Fanny se désole en constatant que sa mère et sa tante, qui se ressemblaient beaucoup, ont eu des vies si différentes qu'on aurait à présent peine à dire qu'elles sont sœurs. Toutefois, la tenue du dimanche de Mrs Price réduit ces différences. La parure l'embellit et lui redonne beauté et jeunesse l'espace d'une journée : ce que les circonstances et le temps ont pris à Mrs Price, la parure les lui rend.

Les vêtements, s'ils sont flatteurs, ont le pouvoir de sublimer un être et de tricher sur son apparence. Mais dès qu'il les retire, c'est un retour à la réalité pour cette personne et son entourage. Fanny a honte de la différence de niveau de vie qui existe entre les Price et les Bertram. Sans doute craint-elle que Mr Crawford découvre le milieu social dont elle est issue. Peut-être a-t-elle peur qu'il forme un jugement négatif à son sujet. Elle redoute vraisemblablement que Crawford la méprise du fait qu'elle vient d'un milieu inférieur au sien (*MP* 316). Même si elle n'apprécie guère la compagnie d'Henry, elle lui est reconnaissante de venir jusqu'à elle et de lui apporter des nouvelles des habitants de Mansfield Park. A cet instant, elle ne veut pas perdre Crawford. Elle se rassure donc en se disant que sa famille est présentable. Fanny reconnaît sa chance : Henry voit sa famille un dimanche, jour où tous ses membres font un effort de présentation, par simple fait d'une coutume. Il est évident qu'en semaine, les parents et les frères et sœurs de Fanny n'auraient pas apporté un soin particulier à leur toilette, sous prétexte que Crawford venait rendre visite à cette dernière, la couche de la société à laquelle les Price appartiennent n'ayant ni le temps, ni les moyens de s'offrir un tel luxe.

D'ailleurs, Austen insiste sur le fait que, la veille du dimanche, Crawford a déjà fait connaissance avec la famille Price, sauf avec Mr Price qui n'était pas présent lors de la rencontre. Fanny est honteuse, mais reconnaît qu'elle l'aurait été davantage si son père avait été là (*MP* 314). Malheureusement, en allant se promener, Fanny et Henry croisent le chemin de Mr Price. La jeune fille se doit de faire les présentations. Elle est véritablement mortifiée, et la première chose à laquelle elle pense est que son père n'est pas présentable (*MP* 316). Quelques lignes plus loin, les pensées de Fanny reviennent à nouveau vers l'apparence de son père :

« Mr. Crawford probably could not regard his future father-in-law with any idea of taking him for a model in dress » (*MP* 316). Fanny connaît bien Crawford. Elle sait qu'il attache une importance particulière à l'apparence et la présentation, et elle craint son jugement. La journée du lendemain apporte donc quelque soulagement à la jeune fille dans la mesure où elle trouve qu'avec leurs vêtements du dimanche, les membres de sa famille sont présentables. Toutefois, ce constat est fait à travers le regard de Fanny, pas celui d'Henry. Ce dernier a rencontré les Price le samedi et a donc pu juger de leur niveau social en voyant leurs tenues. En outre, il sait que la parure dominicale ne reflète pas le reste de la semaine. Ainsi, les habits du dimanche rassurent Fanny, mais ne trompent pas Crawford sur la condition sociale des Price. Dans le cas présent, la parure ne sert qu'à rassurer Fanny.

Un mariage est une autre occasion de donner à ses vêtements un rôle de parure qui soit lié à un événement. Une telle occasion engendre en effet le port d'une toilette particulièrement soignée pour les invités. La jeune mariée doit, quant à elle, se mettre en frais pour être la plus belle, sachant que tous les regards vont être tournés vers elle. Les romans de Jane Austen étant des comédies, ils se terminent tous par un, voire plusieurs mariages. Le choix de la robe de mariée et du trousseau est capital pour les personnages d'Austen, comme pour Mrs Bennet, dans *Pride and Prejudice*. Dans le passage suivant, Mrs Bennet vient d'apprendre que sa fille cadette épousera finalement Wickham avec qui elle s'était enfuie :

“My dear, dear Lydia!” she cried. “This is delightful indeed! She will be married! I shall see her again! She will be married at sixteen! My good, kind brother! I knew how it would be. I knew he would manage everything! How I long to see her! and to see dear Wickham too! But the clothes, the wedding clothes! I will write to my sister Gardiner about them directly. Lizzy, my dear, run down to your father, and ask him how much he will give her. Stay, stay, I will go myself. Ring the bell, Kitty, for Hill. I will put on my things in a moment. My dear, dear Lydia! How merry we shall be together when we meet!” (*PP* 234)

Les nombreux points d'exclamation traduisent l'excitation, la joie, et l'empressement de Mrs Bennet. Aucune retenue, aucune allusion aux dettes de son futur gendre (*PP* 228) : l'heureux dénouement fait tout oublier à Mrs Bennet, y compris la conduite irréfléchie de sa fille Lydia.

Dès lors, la principale préoccupation de Mrs Bennet est la robe de mariée de sa fille et son trousseau. Mrs Bennet utilise une apposition dans l'expression « the clothes, the wedding clothes » pour préciser qu'il ne s'agit pas de n'importe quels vêtements, mais bel et bien de la robe de mariée. De toute évidence, elle aime à

répéter les termes « wedding clothes » puisqu'ils apparaissent trois fois dans le roman (*PP* 84, 220, 234). Elle est fière de voir enfin une de ses filles se marier et se fait donc plaisir en les prononçant. En fait, ces deux mots réunissent les principaux centres d'intérêt de Mrs Bennet, à savoir, les habits et la volonté de marier ses filles. En outre, dans ce passage, Mrs Bennet oppose la tenue de la mariée à ses propres vêtements qu'elle définit comme étant simples et ordinaires puisqu'elle utilise le terme « things ». Elle confronte ici l'inhabituel au banal, le mariage à la vie de tous les jours, la robe de la mariée à une tenue sans prétention. Le caractère exceptionnel et l'importance de la parure pour une mariée se mesurent à travers les exclamations et les remarques de Mrs Bennet.

Mais les remarques de l'auteur concernant les tenues de noces ne s'en tiennent pas à une simple opposition entre une journée exceptionnelle et la vie de tous les jours. Dans cet extrait, et par le biais d'un sujet comme le mariage, Austen souligne le manque de discernement trouvé chez un esprit aussi futile que celui de Mrs Bennet ou de sa fille Lydia. L'auteur insiste encore lorsque, quelques pages plus loin, elle écrit à propos de Mrs Bennet : « She was more alive to the disgrace which her want of new clothes must reflect on her daughter's nuptials, than to any sense of shame at her eloping and living with Wickham a fortnight before they took place » (*PP* 238). Pour Mrs Bennet, marier sa fille et faire savoir aux voisins que cette dernière a de nouvelles tenues prévaut sur la conduite que Lydia peut avoir, aussi immorale soit-elle.

De même, Lydia, en digne fille de sa mère, n'a que ses toilettes en tête. En effet, juste avant de s'enfuir avec Wickham, Lydia laisse une note dans laquelle elle mentionne un accroc qu'elle a fait dans l'une de ses mousselines (*PP* 223). Elle ne réalise aucunement la gravité de la situation et n'a que faire de l'embarras dans lequel elle va plonger toute sa famille par ses agissements. Cette phrase écrite de la main de Lydia est d'ailleurs fortement réprimandée par sa sœur Elizabeth, ce qui permet à Austen de montrer à ses lecteurs le tempérament individualiste et la stupidité de Lydia et de mettre en avant l'intelligence d'Elizabeth. On peut par ailleurs voir ici un élément symbolique de la part de Jane Austen : Lydia a perdu son honneur, et l'accroc au tissu fragile et immaculé qu'est la mousseline fait directement écho à cet accident. Lydia a perdu sa plus belle parure, sa virginité.

Pour finir sur la notion de parure et d'alliance, si Mrs Bennet souhaite voir ses filles dotées de tenues élégantes pour leur mariage, c'est parce que celles-ci reflètent le niveau social du nouveau couple. Elles augurent aussi la place qu'occupera la nouvelle épouse dans la société.

2.3.3 Etalage de richesse

Une femme qui arbore des tenues à la fois élégantes et onéreuses, montre non seulement la fortune de son époux, mais elle met aussi en avant son désir « d'obtenir le pouvoir et le respect »⁷¹, puisque l'on témoigne naturellement de la déférence envers une personne riche.

Il existe bien un lien entre les tenues portées par une dame et le statut social de son mari comme le confirme l'extrait suivant de *Pride and Prejudice*. Lorsqu'Elizabeth informe son père sur son désir d'épouser Mr Darcy, Mr Bennet lui lance : « He is rich, to be sure, and you may have more fine clothes and fine carriages than Jane » (*PP* 290). Restant incrédule devant la demande de Mr Darcy pour obtenir la main de sa fille et devant le choix de celle-ci, Mr Bennet essaie de trouver une explication rationnelle à ce revirement de situation. L'espace d'un instant, il assimile Elizabeth à ses plus jeunes sœurs, et imagine que c'est la fortune de Darcy et la perspective d'avoir des toilettes raffinées et à la dernière mode qui la poussent à choisir cet homme si hautain et condescendant. Elizabeth doit donc le rassurer et justifier son changement d'opinion à propos du jeune homme.

Bien sûr, pour une demoiselle, les tenues portées ne mettent plus en avant, la fortune de son époux, mais celle du père de famille (ou de son frère si celui-ci est décédé, puisque c'est souvent une relation proche qui subvient aux besoins des femmes de la famille, dans une telle situation). Les indications fournies par l'auteur à propos des tenues portées par des personnages comme Miss Bingley dans *Pride and Prejudice*, ou Miss Crawford dans *Mansfield Park*, ainsi que les avis qu'elles émettent sur les toilettes d'autres jeunes filles, laissent deviner le niveau de vie de ces

⁷¹ Flügel, 25.

jeunes femmes. Mais l'exemple le plus probant reste celui de l'héroïne d'*Emma*. Emma se doit d'être toujours bien mise (*E* 165), non seulement de par son statut social (elle est riche [*E* 67]), mais aussi parce qu'elle est la maîtresse de maison, depuis ses 12 ans (*E* 29).

Si l'auteur écrit qu'Emma et Mrs Elton sont toutes deux élégantes (*E* 204), elle laisse entendre que la première surpasse la seconde (*E* 203). En fait, la formule « elle est élégante », utilisée à propos d'une jeune fille récemment rencontrée, est devenue tellement commune qu'elle n'a plus réellement de sens (*E* 203). Dans le roman, pas moins de quatre jeunes femmes, que sont Emma, Jane Fairfax (*E* 125), Mrs Elton, et Isabella Knightley (*E* 35), sont dépeintes comme étant élégantes. Bien sûr, ce qualificatif est souvent mérité, mais dans certains cas, comme le montre Austen avec Mrs Elton, cette expression n'est qu'une formule de politesse qui masque la pensée réelle de celui qui la prononce. Le lecteur doit donc faire la part des choses, aidé en cela par le ton ironique ou humoristique de l'auteur. En fait, et contrairement à ce qu'elle annonce, Emma perçoit chez Mrs Elton un manque d'élégance (*E* 203). Emma, en revanche, a du goût, et ne semble porter ni colifichets ni ornements superflus qui viendraient surcharger sa toilette (*E* 220, 228, 244).

L'écrivain témoigne ici d'une nette préférence pour la simplicité vestimentaire. Ses héroïnes, souvent vêtues simplement, portent néanmoins des vêtements qui les mettent en valeur. Austen elle-même aime ce qui est beau, et préfère les tenues discrètes, desquelles se dégage une harmonie, mais qui sont oubliées aussitôt après avoir été vues. Austen a la même conception de la distinction que Théophile Gautier⁷².

Il existe donc chez cet auteur différents degrés d'élégance : Austen va au-delà de la simple définition de tenue vestimentaire raffinée. Sans nommer la distinction, Austen la différencie de l'élégance à proprement parler. C'est bien la distinction que possède Emma et qui fait défaut à Mrs Elton. Et comme Balzac l'a noté dans son *Traité de la vie élégante*, la distinction s'apprend⁷³. Il ressort donc de ce passage que Mrs Elton n'a pas reçu la même éducation qu'Emma, et qu'il lui manque cet art de

⁷² Gautier, 20-21.

⁷³ Balzac, 13 ; 17 ; 34 ; 25.

vivre et les manières raffinées qui accompagnent une mise soignée. Il manque à Mrs Elton la discrétion, tant dans sa tenue, que dans ses répliques et dans ses attitudes.

Pour en revenir à la parure et à son implication avec l'économie d'une famille, il est important de noter que le fait d'arborer des tenues élégantes peut aussi traduire ce besoin qu'ont certaines femmes de dominer leur entourage et de leur imposer le respect⁷⁴. C'est bien sûr le cas pour Mrs Elton, dans *Emma*, qui porte de la dentelle et des perles, et qui le fait remarquer aux autres elle-même (*E* 220, 244), affichant ainsi son pouvoir d'achat. La nouvelle arrivée veut qu'on lui réserve une place de choix au sein de la société de Hartfield.

Lady Susan, dans le roman épistolaire du même nom et Mary Crawford de *Mansfield Park* utilisent aussi les vêtements pour impressionner et prendre le pas sur de nouvelles connaissances. Lady Susan est une femme intransigeante, sans aucune merci, et qui s'impose par son titre, son caractère⁷⁵ et son allure (*MW* 249). Austen écrit à son sujet qu'elle se plait à Langford où le style de vie est élégant et dispendieux (*MW* 246). Sans que l'auteur les décrive précisément, on imagine aisément le raffinement des toilettes de Lady Susan. Toutefois, bien que Lady Susan soit élégante, ses manières manquent de savoir vivre et de correction (*MW* 249). Sa personnalité et l'influence qu'elle peut avoir sur les personnes qu'elle rencontre font d'elle une femme peu respectable, sans distinction. C'est donc dès la période d'écriture de *Lady Susan*, c'est-à-dire vers 1793-1794 qu'Austen différencie l'élégance de la distinction. C'est une distinction qu'elle s'efforcera de montrer dans quasiment tous ses romans.

Comme Lady Susan, Mary Crawford de *Mansfield Park* est à la fois élégante et intransigeante. Miss Crawford impressionne tout d'abord ses nouveaux voisins, les Bertram, puis elle séduit le plus jeune fils de la famille. Elle tente ensuite de l'influencer et de modifier ses convictions. Comme Lady Susan, Miss Crawford exerce son pouvoir sur de nouvelles connaissances. Et comme elle, Mary est élégante (*MP* 51), possède une personnalité très affirmée, mais n'est pas estimable. En effet, Mary n'hésite pas à évoquer la mort de Tom Bertram, le fils aîné de la famille, alors qu'il est souffrant, pour faire remarquer que s'il venait à décéder, Edmund pourrait

⁷⁴ Flügel, 25.

⁷⁵ Jane Austen, *Lady Susan*, in *Minor Works* (Oxford : Oxford UP, 1988), 247. Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées *WM*.

alors hériter du titre, du domaine et de la fortune de son père (*MP* 340-341). Il apparaît donc que, chez Austen, imposer ses idées alors qu'elles ne sont pas respectables passe par l'association de l'élégance vestimentaire à une personnalité à la fois forte et désinvolte. Cet amalgame de caractéristiques physiques et morales a été porté à l'écran de façon tout à fait honorable. Les costumes de Miss Crawford sont tous élégants et même parfois modernes dans le but de faire comprendre rapidement au spectateur que la jeune fille porte ce qui est à la dernière mode et qu'elle est, à la fois dans ses tenues et ses idées, révolutionnaire.

La Miss Crawford vue par Andrea Galer, dans l'adaptation faite par Rozema en 1999, porte des robes résolument modernes, comme celle en velours noir, dont les manches sont faites dans du ruban de satin brodé à la main de façon à imiter la dentelle⁷⁶. Mary est provocante dans ses attitudes, ses regards, ses sourires et ses remarques. Elle fume et joue au billard, comme un homme. Lors de la première rencontre entre les Crawford et les Bertram, la caméra filme d'abord Mary et Henry de dos. Puis elle montre le bas de la robe de Mary (de face) et remonte lentement jusqu'à son visage. Le mouvement est ensuite le même pour Henry. La caméra balaie en quelque sorte les vêtements de ces deux personnages, comme n'importe quelle personne dévisagerait des inconnus. Toutefois, détailler quelqu'un se fait d'ordinaire en commençant par le visage, pas par le bas de la robe, ni par les bottes. Dans cette scène, le réalisateur insiste sur la beauté des costumes, mais aussi sur l'importance qu'ils vont avoir dans l'intrigue. Mary et Henry sont grands et le mouvement de la caméra amplifie leur silhouette élancée. Cela est d'autant plus vrai que Mary porte une robe très longue et sans ampleur. La pose prise et leurs tenues parfaites indiquent qu'ils font bonne impression à ce nouveau cercle d'amis. Leur assurance et leur sourire satisfait laissent présager de l'emprise qu'ils vont essayer d'avoir sur leurs nouveaux voisins.

La Miss Crawford de la version de Mac Donald (2007) porte du rouge ou du bordeaux (le rouge rappelant la révolution), couleur également retrouvée par petites touches sur son frère Henry. Les chapeaux de Miss Crawford sont beaucoup plus étudiés que ceux des autres jeunes filles. Cette Mary Crawford est aussi très provocante ; elle n'hésite pas à montrer sa cheville et son bas rose à Edmund. Cette

⁷⁶ Andrea Galer, costumière, email personnel, 24 septembre 2012.

scène ne fait d'ailleurs pas partie du roman. Elle a été rajoutée pour accentuer l'attitude directe et sans retenue de Mary.

Ainsi, la qualité des toilettes ne doit pas être dissociée de l'attitude des personnages d'Austen si l'on veut cerner leur caractère. Par ailleurs, la sophistication des tenues va de pair avec l'influence, souvent mauvaise, que les personnages veulent avoir sur leur entourage. La sophistication des tenues est un marqueur des anti-héroïnes austeniennes.

2.4 *Parure et défi à la pudeur*

La dernière facette de la parure évoquée dans le cadre de ce travail est le paradoxe qui lie la parure à la pudeur. Quentin Bell a établi cette contradiction⁷⁷ en reprenant les travaux de Veblen. Ce dernier avait défini les notions de « consommation ostentatoire », « loisir ostentatoire » et « gaspillage ostentatoire »⁷⁸. Bell leur a ajouté l'idée suivante : les femmes sont prêtes à dépenser beaucoup d'argent pour des tenues évidemment à la mode, mais aussi très légères, puisqu'à cette période, on assiste au retour à la nature et la libération du corps. Pour schématiser grossièrement, moins il y a de tissu, plus la robe a coûté cher. Jane Austen n'est d'ailleurs pas en reste quant à cette raillerie ; preuve en est, lorsqu'elle se moque de la tenue de Mrs Powlett dans une lettre déjà mentionnée plus tôt : « M^{rs} Powlett was at once expensively & nakedly dress'd »⁷⁹. C'est par la suite Frédéric Monneyron qui a qualifié cette démesure « d'excès ostentatoire »⁸⁰.

Les tenues révèlent les contours du corps, soit directement, avec les décolletés profonds, soit indirectement, du fait de la transparence des étoffes. La figure ci-dessous donne un aperçu des silhouettes que pouvaient avoir les femmes au tout début du XIX^e siècle.

⁷⁷ Bell, 48.

⁷⁸ Veblen, 112-113.

⁷⁹ Austen, 70.

⁸⁰ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 62.



Figure 8 : De gauche à droite : Robe de mousseline rayée avec traîne ; châle en crêpe de soie rouge ; sac en satin de soie, vers 1800. Mousseline de coton blanche avec broderie rouge, bleu et argent ; robe Empire d'une seule pièce avec traîne et jupon, vers 1805. Robe en mousseline de coton blanche ; bords brodés de laine rouge ; châle en gaze de soie pourpre, vers 1810.
D'après Fukai, *La mode du XVIIIe au XXe siècle*, Kyoto Costume Institute 51.

Cette forme de provocation peut être considérée comme un véritable scandale, surtout lorsque l'on sait que, à peine quelques années auparavant, le corps des femmes était dissimulé sous de larges robes à paniers. Laver donne un aperçu des tenues que les femmes pouvaient porter pendant la période du Directoire :

Single garments of diaphanous materials replaced panniers and stomachers of a former age. Dresses were split up the sides, to the knee and beyond, and revealed inside limbs clothed in flesh-coloured tights, or sometimes not clothed at all... Dresses were cut very low at the neck, and although a few daring spirits, who went as far as to expose the breasts, were hissed in the street, the costume of the majority of women was not very much more prudish.⁸¹

Austen préfère rire des ces tenues indécentes avec sa sœur et garder ces conversations pour le cercle familial. Aucun de ses personnages n'est aussi déluré que les femmes décrites par Laver.

On ne retrouve pas non plus le côté provocant évoqué par Laver dans les adaptations des romans de l'auteur. Les robes sont certes assez décolletées pour certains personnages (on pense ici notamment aux robes portées par Carey Mulligan dans le rôle d'Isabella Thorpe pour l'adaptation de *Northanger Abbey* 2007 par Jon Jones), mais elles ne sont jamais indécentes. Marie Crawford qui est pourtant radicale dans ses idées, qui représente la tentation, et qui essaie de propager les

⁸¹ James Laver, *Taste and Fashion : From the French Revolution to the Present Day* (Londres : Harrap, 1945), 18.

nouvelles idées françaises, n'est jamais représentée avec des tenues qui révèlent le corps. Qu'il s'agisse de la version de *Mansfield Park* de Rozema de 1999 ou de MacDonald de 2007, les tenues de Miss Crawford montrent plutôt aux spectateurs qu'elle est une femme de poigne, qui s'impose à un nouveau groupe. Les costumes portés sont raffinés, à la mode et luxueux.

Austen n'a dépeint aucun exemple d'excès ostentatoire dans ses fictions, sans doute pour ne pas choquer la morale, même si elle était parfaitement consciente du phénomène.

3 Conclusion

En conclusion, il est frappant de voir que la parure domine largement la pudeur dans les fictions austeniennes. Le romancier, une femme qui plus est, ne peut s'aventurer à donner des détails sur des tenues fort décolletées ou transparentes, même si la mode dicte de porter de telles toilettes. Au tournant du XIX^e siècle, parler de mode dans un roman est mal venu, et si Austen avait rajouté des descriptions de tenues légères dans ses fictions, elles auraient fait scandale. Car si la pudeur est écartée des mentalités, elle est toujours de mise en littérature. Austen se cantonne donc à des allusions à la pudeur, et préfère indiquer à son lecteur le type de robes, de vestes ou d'ornements qu'arborent ses personnages.

Chapitre 6 : Protection

La notion de protection du corps par des vêtements évoque en premier lieu le besoin de se protéger du froid. Toutefois, cette fonction du vêtement ne saurait être réduite aux conditions climatiques. A cela, il faut y ajouter la protection psychologique apportée par les vêtements, mais aussi la distance et l'inaccessibilité qu'un vêtement peut mettre entre celui qui le porte et son entourage. Enfin, on peut observer les variations des tenues portées en fonction du degré d'aisance de la personne.

Parallèlement aux différents usages qu'Austen fait de la protection, plusieurs associations entre une caractéristique d'un vêtement et la signification que celle-ci peut prendre seront mises en évidence. Ces associations, évoquées par Flügel¹, ont été établies au fil des siècles et appartiennent maintenant au domaine de la connaissance générale. Elles correspondent à la « relation d'équivalence entre un concept [...] et une forme [...], entre un signifié et un signifiant » exposée par Barthes².

1 Protection physique

Le rôle de protection des vêtements le plus évident est la protection physique, et en particulier la protection contre le froid. Il ne faut toutefois pas négliger que l'homme a parfois aussi besoin de se préserver de la chaleur.

La protection contre le froid est étayée dans différentes œuvres. Il a été souligné plus tôt qu'Austen donnait une importance particulière aux manteaux, vestes, pelisses et autres pardessus. A ceux-ci, viennent s'ajouter les spencers, les

¹ John Carl Flügel, *Le rêveur nu. De la parure vestimentaire* (Paris : Aubier, 1982), 74.

² Roland Barthes, « Le Bleu est à la mode cette année », in Roland Barthes *Œuvres Complètes*, Vol. I, 1023.

gilets, les châles et autres manchons. Dans *Emma*, Mr Woodhouse se fait un excellent représentant de cette fonction de protection du vêtement. Il a souvent peur de prendre froid, et craint toujours que ses hôtes souffrent d'un refroidissement. Cette facette de sa personnalité se retrouve tout au long du livre. L'entourage de Mr Woodhouse est conscient de ses craintes et Mr Knightley, notamment, est très prévenant à son égard. Au chapitre 8, par exemple, Mr Woodhouse a l'intention de sortir marcher. Knightley lui dit : « I will fetch your great coat and open the garden door for you » (E 45).

Plus loin, Austen précise que Mr Woodhouse est tellement emmitouflé qu'il ne ressent pas le froid (E 87). Il s'inquiète aussi pour la santé de Miss Smith qui est sortie avec un simple châle sur les épaules ; sa fille Emma lui fait remarquer que c'est l'été et qu'il faut beau (E 38). De même, Mr Woodhouse s'enquiert de Miss Fairfax pour savoir si elle a pu changer ses bas puisqu'elle est sortie se promener sous la pluie (E 222). Cette attitude protectrice traduit une trop grande prudence. Mr Woodhouse est sur ses gardes, n'aime le changement (E 7) ni dans sa vie, ni dans son pays. Quand Austen écrit : « he was a much older man in ways than in years » (E 6), elle laisse entendre qu'il adhère aux idées de l'Ancien Régime.

Mr Woodhouse est un père faible : il laisse sa fille manipuler son entourage et jouer à arranger des mariages, et l'auteur condamne son laxisme. Bien qu'Austen semble adhérer davantage aux idées du parti Tory, comme l'a notifié Caroline Austen, nièce de Jane et romancière, dans une courte biographie consacrée à sa tante³, elle défendait aussi certaines idées progressistes et réfutait certains choix faits par les partisans du Torysme. Dans cet exemple où Mr Woodhouse apparaît frileux, inquiet pour la santé de son entourage, et manquant de fermeté, Austen montre qu'elle désapprouve le manque de cohésion de cette classe sociale qu'est la « landed gentry », celle des les propriétaires terriens.

C'est une idée burkéenne qu'Austen reprend en créant son personnage de Mr Woodhouse. Dans *Reflections on the Revolution in France*, Burke écrit en effet : « Let those large proprietors be what they will—and they have their chance of being among the best—they are, at the very worst, the ballast in the vessel of the

³ Caroline Austen, *My Aunt Jane Austen, A Memoir* (Londres : Jane Austen Society, 1952), 9.

commonwealth »⁴. Au moyen d'une métaphore, Burke établit le lien qui existe, selon lui, entre la classe des propriétaires terriens et la base de la société en Angleterre. Et Austen reproche à la génération précédant la sienne son manque de rigueur et de réaction face à la montée des idées révolutionnaires qui ont provoqué un ébranlement et un bouleversement de la société en Angleterre. On voit donc ici que l'auteur dissimule derrière les vêtements et les actes de ses personnages ses propres opinions politiques et sociales : trop se couvrir est, pour Austen, synonyme de vivre en autarcie et se contenter des affaires de son voisinage au mépris de la politique intérieure de son propre pays. Mr Woodhouse ne se remet jamais en question et préfère garder ses habitudes plutôt que les bousculer pour maintenir l'ordre établi en pensant aux générations futures. Austen stigmatise le manque de discernement de la génération à laquelle appartient Mr Woodhouse : à aucun moment il ne s'interroge sur les conséquences d'un tel laxisme.

Se protéger de la chaleur n'est pas un acte répandu dans les fictions d'Austen, l'Angleterre n'étant pas un pays où le climat impose de se préserver de la chaleur fréquemment. Le lecteur dispose toutefois de quelques exemples illustrés par des accessoires, les ombrelles, les chapeaux de paille et les éventails. Les salles de bal sont en effet tellement bondées qu'il y fait très chaud. Avoir un éventail devient alors indispensable. Cet article permet à la fois à celle qui l'utilise d'obtenir un peu de fraîcheur et de montrer qu'elle suit la mode. L'usage d'un éventail n'apparaît qu'une fois dans la correspondance d'Austen, les 8 et 9 janvier 1799, où elle précise à sa sœur avoir pris avec elle son éventail blanc à une soirée⁵, une fois dans *Mansfield Park*, à l'occasion d'un bal (MP 219), et deux fois dans *Northanger Abbey* (NA 63, 65), la première pendant une scène de bal, et la deuxième caricaturant un bal.

Andrea Galer, costumière, n'utilise pas d'éventail dans les adaptations pour lesquelles elle a travaillé. Elle ne peut en effet se résoudre à présenter des éventails dont la fabrication et la décoration n'arrivent pas à égaler celles du XVIII^e siècle. Les éventails étaient bien évidemment peints à la main⁶, et les faire fabriquer aujourd'hui en disposant seulement d'un laps de temps réduit (les costumiers disposent en général de 6 semaines, parfois seulement 4, pour créer et rassembler toute la garde-

⁴ Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (Stilwell : Digireads.com Publishing, 2005), 30.

⁵ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 34.

⁶ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 369.

robe nécessaire au tournage⁷) avec un budget restreint relève du défi. Elle préfère donc tout simplement les enlever des scènes de bal⁸. Dans la version 2007 de *Northanger Abbey* par Jon Jones, Mrs Allen emporte un éventail rebrodé de paillettes dorées pour aller au bal. L'éventail devient un accessoire anachronique. Dans cette scène de bal, Mrs Allen et Catherine, qui viennent d'arriver à Bath, sont très gênées de ne connaître personne. Les deux dames vont d'une pièce à l'autre, s'assoient au salon de thé, et se relèvent quelques instants après, avec un sourire embarrassé. Mrs Allen utilise son éventail au moment où elle quitte la pièce, à la fois pour se donner une contenance, et pour montrer qu'elle est une femme à la mode. S'il fait chaud dans la salle de bal du fait de la foule, le salon de thé, lui, n'est pas bondé : il n'y a que peu de places assises, et Mrs Allen sort son éventail dans cette pièce. L'éventail ne semble pas être utilisé pour sa fonction première, comme protection contre la chaleur ; il sert principalement de faire-valoir à Mrs Allen, et aussi de barrière physique, pour mettre une distance entre la foule et elle, ou encore de protection psychologique pour se cacher le bas du visage, puisqu'elle est mal à l'aise, selon l'interprétation que le spectateur veut en faire.

Pride and Prejudice et *Sanditon* sont les seules fictions qui mentionnent les ombrelles. Dans *Pride and Prejudice*, elles sont retrouvées dans des constructions de phrases très différentes, pour des personnages que tout oppose. Le premier extrait concerne Lydia, et le second, Elizabeth :

When Lydia went away she promised to write very often and very minutely to her mother and Kitty; but her letters were always long expected, and always very short. Those to her mother contained little else than that they were just returned from the library, where such and such officers had attended them, and where she had seen such beautiful ornaments as made her quite wild; that she had a new gown, or a new parasol, which she would have described more fully, but was obliged to leave off in a violent hurry, as Mrs. Forster called her, and they were going off to the camp; and from her correspondence with her sister, there was still less to be learnt--for her letters to Kitty, though rather longer, were much too full of lines under the words to be made public. (PP 184)

"Miss Bennet, there seemed to be a prettyish kind of a little wilderness on one side of your lawn. I should be glad to take a turn in it, if you will favour me with your company."

"Go, my dear," cried her mother, "and show her ladyship about the different walks. I think she will be pleased with the hermitage."

Elizabeth obeyed, and running into her own room for her parasol, attended her noble guest downstairs. (PP 271)

⁷ Andrea Galer, costumière, email personnel, 4 novembre 2009.

⁸ Andrea Galer, costumière, email personnel, 10 septembre 2009.

Le premier passage se situe au moment où Lydia est avec les Forster à Brighton, peu avant sa fugue avec Wickham. Encore une fois, Lydia est caractérisée par le champ lexical de l'excès. « [S]uch beautiful », « quite wild » ou encore « violent » sont des termes qui témoignent de la folie et de l'insouciance de Lydia. L'ombrelle est ici un accessoire de mode, au même titre qu'une robe ou que des ornements. Lydia achète tout et n'importe quel article, dans le seul but de se faire plaisir. Il s'agit ici de la notion de consommation, et même de gaspillage, ostentatoire. La protection n'intervient pas.

Elizabeth, elle, se dépêche d'aller chercher son ombrelle dans sa chambre pour accompagner, ou plus exactement pour affronter Lady Catherine à l'extérieur. Elle l'utilise bien comme protection contre le soleil, jusqu'à ce qu'elle atteigne le bosquet, puis comme protection contre les affronts de Lady Catherine. Son esprit vif lui permet de trouver la parade à chaque vexation de Lady Catherine. L'ombrelle devient une protection, ou plus justement un soutien psychologique.

Dans *Sanditon*, les parents de la petite Mary ont l'intention d'offrir une ombrelle à leur fille. Ici aussi, l'ombrelle a deux fonctions, mais elles diffèrent des cas précédents : l'ombrelle a pour but de protéger l'enfant et d'en faire une jeune fille à la mode. Après que Mr Parker a proposé à son épouse d'acheter une ombrelle ou un chapeau à Mary, la mère de la petite s'enthousiasme : « I will get Mary a little Parasol, which will make her as proud as can be. How Grave she will walk about with it, and fancy herself quite a little Woman » (MW 381). Mrs Parker ne mentionne même pas le chapeau, qui est trop commun, et ne retient que l'ombrelle. La petite Mary se trouve alors tiraillée entre le monde de l'enfance, avec une ombrelle pour se protéger du soleil, et le monde des adultes, avec une ombrelle pour être à la mode. Le père de l'enfant, pragmatique, pense à la peau blanche et fragile de sa fille. La mère, elle, ne voit que l'esthétique, la parure et l'impression que la fillette va produire en se promenant avec cet accessoire, et de ce fait, à l'impression qu'elle va elle-même produire en se promenant avec sa fille. Austen souligne la futilité de certaines mères et leur propension à éveiller chez leur(s) fille(s) un intérêt pour ce qui ne devrait pas être prioritaire dans leur éducation. Encore une fois, Austen met en garde le lecteur contre une instruction qui néglige les valeurs fondamentales au profit de légèretés.

La protection physique, chez cet auteur, va au-delà d'une simple barrière contre un climat trop chaud ou trop froid : elle apparaît en effet souvent liée à une protection d'ordre psychologique qui demande à la fois une analyse du contexte historique et social et des personnages.

2 Protection psychologique

Outre la protection physique évidente procurée, les vêtements apportent, chez Austen, une protection psychologique. Parmi les usages qu'elle en fait, le lecteur trouve au fil des ses lectures, la protection magique, la protection contre les mauvaises influences, ou encore la mise en évidence de qualités que tout gentleman devrait posséder. Austen montre aussi que la protection assurée par les habits peut rassurer contre le manque d'amour. Enfin, et dans un registre un peu différent, nous verrons d'une part, que l'écrivain utilise aussi les vêtements comme une armure, pour créer une distance entre celui qui les porte et son entourage et d'autre part, que le port de vêtements enveloppants reflète le degré d'aisance d'une personne dans le milieu où elle se trouve.

2.1 Protection magique

La protection dite magique est certainement, avec la protection physique, l'une des plus anciennes fonctions du vêtement. Les constats de Flügel sont les suivants :

Pour le primitif, la cause de tous les maux qui ne sont pas immédiatement explicables doit être trouvée non dans les propriétés ou les interactions physiques des choses mais plutôt dans l'action de facteurs magiques ou spirituels. A ses yeux, l'univers est constamment pénétré de ces influences, et les calamités qui s'abattent sur le genre humain [...] sont censées être le fait de forces magiques hostiles mises en branle par d'autres hommes, des fantômes ou quelques esprits désincarnés. La seule protection contre cette myriade d'influences maléfiques réside

dans le recours à la contre-magie, et, comme il est impossible d'exercer sans discontinuer cette contre-magie [...], il est donc extrêmement pratique de porter sur soi une amulette qui détourne à coup sûr les forces maléfiques sans faire appel à une intervention active. Ce fut ainsi que l'on porta ou que l'on attacha sur soi divers objets, prétendument [*sic*] dotés de vertus magiques [...].⁹

Ces amulettes dont Flügel parle, qui repoussent les mauvais esprits, possèdent également une dimension ornementale. Elles évoluent avec le temps, et sont rencontrées plus récemment dans le port de colliers, par exemple. Cette combinaison entre spiritualité, magie et protection est utilisée par Austen dans *Mansfield Park*. L'écrivain insiste longuement sur la croix d'ambre que le frère de Fanny, William, lui a rapportée de Sicile, et qu'elle porte assortie d'une chaîne offerte par Edmund à l'occasion d'un bal (*MP* 199, 202-206, 212, 215). Fanny met autour de son cou deux bijoux offerts par les personnes qu'elle chérit le plus au monde (*MP* 212). Sans la chaîne, la croix ne serait pas mise en valeur (William n'avait pas les moyens d'offrir en plus de la croix une chaîne à sa sœur, il avait donc utilisé un morceau de ruban en guise de tour de cou [*MP* 199]). Et la chaîne d'Edmund, toute simple (*MP* 205), passerait inaperçue sans la croix d'ambre. En outre, les deux bijoux s'accordent parfaitement, puisque c'est la seule chaîne qui passe dans l'anneau de la croix (*MP* 212).

Fanny, écrit l'auteur, est ravie de porter ces deux bijoux à la fois (*MP* 212). Et même si elle ne les porte que lors du bal, on suppose qu'elle les garde précieusement dans ses affaires personnelles. De cette façon, Fanny aura l'illusion que William est près d'elle lorsqu'il repartira en mer, et qu'Edmund reste à ses côtés lorsqu'elle sera renvoyée à Portsmouth chez ses parents. Elle saura donc puiser la force dont elle a besoin dans l'adversité et dans ses moments de doute, et trouver consolation et réconfort à travers son collier. La chaîne et la croix portées ensemble permettent à Fanny de se sentir protégée et plus forte :

[...] and having, with delightful feelings, joined the chain and the cross--those memorials of the two most beloved of her heart, those dearest tokens so formed for each other by everything real and imaginary--and put them round her neck, and seen and felt how full of William and Edmund they were, she was able, without an effort, to resolve on wearing Miss Crawford's necklace too. She acknowledged it to be right. Miss Crawford had a claim; and when it was no longer to encroach on, to interfere with the stronger claims, the truer kindness of another, she could do her justice even with pleasure to herself. The necklace really looked very well; and Fanny left her room at last, comfortably satisfied with herself and all about her. (*MP* 212)

⁹ Flügel, 70-71.

Fanny semble personnifier les deux bijoux. Une fois la croix et la chaîne réunies, la jeune fille se sent confiante, comme si William et Edmund étaient à ses côtés. Elle est transportée, et arrive à éprouver du plaisir là où il n’y avait que mortification et malaise quelques instants auparavant : elle est prête à porter la chaîne offerte par Miss Crawford avec moins de déplaisir qu’elle aurait pu l’imaginer. Il est évident que, pour le personnage de Fanny, la magie du bijou, qui a été offert à la fois par son frère et son cousin, comporte aussi une dimension religieuse et spirituelle. La croix, offerte par son frère, est le symbole religieux par excellence. Quant à son cousin, l’amalgame magie - religion réside dans le fait que Fanny aime un homme destiné à être pasteur.

Enfin, la magie du collier ne se produit que lorsque la chaîne et la croix sont réunies. Cet ensemble est sacré pour Fanny, d’une part parce qu’il lui a été offert par deux personnes qu’elle aime, mais aussi parce que la croix est le symbole du christianisme. Fanny est une héroïne austenienne à part et Butler s’applique à pointer les différences fondamentales qui existent entre Fanny et les sœurs Bertram :

Fanny Price is a Christian. The clue [of the novel] lies in those characteristics in which the Bertram girls are deficient—‘It is not very wonderful that, with all their promising talents and early information, they should be entirely deficient in the less common acquirements of self-knowledge, generosity and humility’ [*MP* 16]. Immediately afterwards, Fanny, in conversation with Edmund, is shown to have the qualities her cousins lack. Humility is obviously an appropriate virtue for the Christian heroine; but equally important in Jane Austen’s canon is, as always, the impulse towards self-knowledge. Fanny’s sense as a Christian of her own frailty, her liability to error, and her need of guidance outside herself, is the opposite of the Bertram girls’ complacent self-sufficiency.¹⁰

La rigueur morale de Fanny et sa foi en font l’archétype de la pratiquante évangélique. Austen a en effet été influencée par la lecture des travaux d’Hannah More, à tel point qu’elle a donné à Fanny Price les vertus défendues par ce mouvement.

Austen évoque d’ailleurs tour à tour l’évangélisme et les écrivains qui prônent ce mouvement à plusieurs reprises dans sa correspondance personnelle dont voici un extrait datant du 24 janvier 1809 : « You have by no means raised my curiosity after Caleb¹¹. My disinclination for it before was affected, but now it is real. I do not like the evangelicals. Of course I shall be delighted when I read it, like other people, but till I do I dislike it ». Le fait que sa sœur lui recommande la lecture de ce

¹⁰ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 221-222.

¹¹ Caleb vaut pour *Coelebs in Search of a Wife*, d’Hannah More, publié en 1809.

livre, et ce qu'elle en sait par d'autres sources, lui est suffisant pour reconnaître, avec beaucoup d'humour, qu'elle sera séduite par les idées de cette branche du protestantisme. On comprend donc l'importance du symbole de la croix pour l'héroïne de *Mansfield Park* : elle matérialise la foi de Fanny. La jeune fille trouve sans doute dans cette croix un soutien psychologique qui se révèle utile puisque même Edmund semble l'abandonner par moments, notamment lors de l'épisode de la demande en mariage de Crawford (*MP* 262-263).

L'ensemble croix—collier matérialise la foi de Fanny et l'aide à rester fidèle à ses idées, face aux Crawford et aux injonctions de son oncle.

2.2 *Protection contre la tentation*

La croix n'est pas le seul attribut religieux qui aide une personne à suivre la ligne de conduite qu'elle s'est fixée. La coupe et la couleur des vêtements portés par les hommes d'église traduisent quant à eux leur fermeté d'esprit et leur sérieux. Flügel écrit à ce sujet que « [l]e moine lutte contre les pièges et les tentations du monde des pécheurs à l'aide de son habit simple mais entièrement enveloppant »¹². Ce type de vêtement doit être « ample, épais, sans ouverture, rigide ou de couleur neutre »¹³.

De même qu'il protège, ce type de vêtement, en révélant la situation professionnelle de celui qui le porte, assure du sérieux et de l'intégrité de ce dernier. Il devient le symbole d'une force morale. La chasuble des « clergymen », ainsi que l'habit noir porté par certains d'entre eux en dehors de leurs heures de sermon, comme Mr Elton dans *Emma* (*E* 88), traduisent « l'austérité, le renoncement, [...], l'humilité, la modestie, la tempérance, [et] la foi »¹⁴. Ce sont d'ailleurs les qualités que le lecteur s'attend à trouver chez les hommes d'église créés par Austen, ce qui n'est pas toujours le cas. De nouveau, l'habit, chez Austen, peut être trompeur : il

¹² Flügel, 73.

¹³ Flügel, 73.

¹⁴ Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2005), 131.

confère une apparence et un statut aux personnages, mais ne respecte pas systématiquement les associations qui existent entre les caractéristiques d'un vêtement (coupe, couleur) et les traits de caractère que l'on attribue généralement à la personne qui le porte. Ainsi, bien que portant la chasuble et étant vêtu de noir, Elton n'est en aucun cas modeste.

Mr Collins de *Pride and Prejudice* n'est pas épargné, lui non plus. Austen en dresse un portrait assez peu flatteur comme le montre l'extrait suivant :

Mr. Collins was not a sensible man, and the deficiency of Nature had been but little assisted by education or society; the greatest part of his life having been spent under the guidance of an illiterate and miserly father; and though he belonged to one of the universities, he had merely kept the necessary terms, without forming at it any useful acquaintance. The subjection in which his father had brought him up had given him originally great humility of manner; but it was now a good deal counteracted by the self-conceit of a weak head, living in retirement, and the consequential feelings of early and unexpected prosperity. A fortunate chance had recommended him to Lady Catherine de Bourgh when the living of Hunsford was vacant; and the respect which he felt for her high rank, and his veneration for her as his patroness, mingling with a very good opinion of himself, of his authority as a clergyman, and his right as a rector, made him altogether a mixture of pride and obsequiousness, self-importance and humility. (*PP* 57)

La notion d'humilité, qualité associée aux personnes qui portent du noir, est récurrente dans ce passage. Elle est toutefois entachée et combinée à des défauts qui font de Mr Collins un personnage peu avenant. Austen ne laisse pas le soin à ses lecteurs de juger les paroles et les attitudes de Mr Collins par eux-mêmes, elle les prévient dès le début du roman : Mr Collins n'en est pas le héros. Elle les met également en garde en montrant que l'habit ne fait pas toujours le moine. Au passage, précisons qu'Austen utilise aussi cet adage pour Wickham, mais cette fois, elle ne prévient pas le lecteur, qui, comme Elizabeth, peut se laisser piéger par son uniforme et ses belles paroles.

Outre la forme enveloppante de la chasuble, sa couleur noire symbolise également la protection. Cette couleur peut aussi prendre d'autres significations, telles que la nuit, le repli sur soi et l'introspection, comme le montre Battistini¹⁵, ou encore le respectable¹⁶ et l'élégance¹⁷ dans ses valeurs positives. Coupe et couleur assurent donc aux hommes d'église la respectabilité. Il est à noter que s'ils ne portent pas la chasuble en dehors des jours de sermon, les « clergymen » sont tout de même

¹⁵ Matilde Battistini, *Symboles et allégories*, trad. Dominique Férault (Paris : Hazan, 2004), 68, 73.

¹⁶ Flügel, 74.

¹⁷ Pastoureau, 131.

vêtus de noir, et jouissent toujours de la symbolique de la protection. De cette façon, leur force morale et leur droiture sont toujours soulignées.

Le noir est réservé aux hommes d'église. Toutefois, il peut aussi être porté pendant une période de deuil, comme Austen le fait remarquer dans une lettre adressée à sa sœur les 24-25 octobre 1808¹⁸. En dehors de cela, les hommes ne portent pas de vestes noires¹⁹ ; les vestes à la mode sont bleues, marron, vert foncé et rouges pour celles portées par les soldats de la milice²⁰. Dans les fictions d'Austen, on retrouve surtout le rouge, cité 4 fois (*SS* 99, *PP* 25, 52, *MP* 97), puis vient le bleu, cité 2 fois dans *Pride and Prejudice* (10, 244). Les vestes noires connaîtront un véritable engouement à partir de 1830, et cette couleur deviendra alors progressivement synonyme d'élégance²¹.

Malgré les neuf années de recherche²² qu'il aura fallu pour réaliser la version *Pride and Prejudice* dirigée par Langton (1995), et malgré le souci du détail et la qualité de la production, on trouve parfois des anachronismes dans l'un ou l'autre des épisodes de cette série. Dans le cas présent, on peut voir Darcy porter une veste noire lors de sa première déclaration à Elizabeth, à Hunsford. Gerry Scott, la décoratrice, justifie ses choix quant aux petites inadéquations que l'on pourrait trouver entre la vie quotidienne dans l'Angleterre rurale de 1813 et cette production :

Every author is portraying a specific world, and it's our job to recreate that world and make it accessible to an audience. Though I like to be as historically accurate as possible, I'm not prepared to be a slave to it. It's important to understand the way people lived in 1813, but we are not making an academic study of the period, it's much more important to grasp the spirit of the time. In any case, even if we had all the time and money in the world, we could never be completely accurate because an awful lot of the things we'd need no longer exist, except perhaps in museums. So we get as much as we can and the rest we make up; we take something that has the flavor of the period—a pattern that is close, a colour that feels right—and we use it in a judicious way so it doesn't look out of place.²³

En fait, l'harmonie d'une adaptation, qui englobe aussi bien les décors, que les dialogues, la musique et les costumes, prévaut parfois sur l'authenticité de celle-ci, sans cependant la dénaturer. Selon Lydia Martin, « une adaptation est réussie lorsqu'elle parvient à transmettre un sentiment d'harmonie par rapport à

¹⁸ Austen, 150.

¹⁹ On entend par « veste » le « morning coat », le « riding coat » et le « evening coat ».

²⁰ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 58.

²¹ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 125.

²² Birtwistle et Conklin, v.

²³ Birtwistle et Conklin, 35.

l'original »²⁴. En fait, cette incorrection au niveau de la couleur de l'habit de Darcy passe inaperçue aux yeux du grand public.

Dans ce passage, le costume de Darcy est un mélange subtil de la mode des XIX^e et XX^e siècles. Il porte donc sa veste noire, coupée selon la mode du XIX^e, une chemise en lin, et un gilet écru. Son pantalon, noir également, ajoute une touche de modernité à sa tenue. Celle-ci lui confère l'élégance et le sérieux requis pour ce moment solennel et rappelle un habit de cérémonie, et pourquoi pas une tenue de marié (j'entends un marié du XX^e siècle). Si on va plus loin, on peut dire que son costume rappelle même la soutane d'un clergyman, mettant en avant les qualités morales de Darcy. En outre, Darcy, selon ses dires, fait fi de ses proches pour épouser une jeune fille dont la condition sociale est inférieure à la sienne. Il délaisse donc son sérieux, sa respectabilité et sa rigueur morale et agit, toujours selon ses dires, à l'encontre de son rang. Il sort ainsi de son carcan, met en avant son sérieux, et vient porter une touche de blanc, qui symbolise « la bonté, [...] le bonheur [et] la joie »²⁵. Noir et blanc se mettent mutuellement en valeur : chaque couleur nuance l'autre, faisant ressortir les valeurs positives de la deuxième. Le manichéisme que l'on connaît habituellement entre le blanc et le noir laisse place ici à une synergie entre ces deux couleurs, aux yeux du spectateur. Toutefois, les propos maladroits de Darcy et les préjugés d'Elizabeth à son encontre vont engendrer un refus de la part de la jeune fille. Notons que la tenue de Darcy, lors de sa deuxième demande en mariage, est nettement moins solennelle et son discours moins protocolaire. Cette dernière correspond mieux aux attentes d'Elizabeth qui préfère la simplicité aux convenances.

Les associations qui existent entre le port de la chasuble, la couleur noire et les qualités qu'elles véhiculent sont ancrées dans les mentalités. Ainsi, ce vêtement enveloppant et foncé va de pair avec une force morale. Celle-ci préserverait ceux qui la portent de la tentation. Et en portant du noir en dehors des sermons, les clergymen continuent à véhiculer cette idée. Les civils, eux, portent des couleurs foncées, mais y ajoutent toujours une note de couleur vive²⁶ (il s'agit souvent du veston), vestige des couleurs chatoyantes portées sous l'ancien régime. De cette façon, les clergymen, en

²⁴ Lydia Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie* (Paris : L'Harmattan, 2007), 101.

²⁵ Annie Mollard-Desfour, *Le Blanc* (Paris, CNRS Editions, 2008), xviii.

²⁶ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 62.

se distinguant des autres hommes par leur tenue, affichent non seulement leur fonction, mais aussi les valeurs qui lui sont associées.

2.3 Protection contre l'immoralité et mise en avant des qualités morales

La transition entre les couleurs chatoyantes portées sous l'ancien régime, les couleurs plus sombres du début du XIX^e siècle, pour en arriver à la sobriété du noir marque un profond changement dans la société, comme le souligne Perrot²⁷ :

[La] bourgeoisie [...] qui avait détruit l'absolutisme royal et conquis le droit de siéger au Parlement vécut ce renversement des couleurs en opposition à la polychromie flamboyante des étoffes et des atours qui signalaient l'oisiveté et la somptuosité aristocratique. Le sombre des verts, des bleus et des gris, le noir surtout, devinrent négations des couleurs et partant, négations des distinctions qu'elles pouvaient souligner. Nouveau signe politique d'un nouvel ordre social, l'extinction des couleurs fut aussi le nouveau signe esthétique d'une nouvelle éthique fondée sur la volonté et le renoncement, l'épargne et le mérite.²⁸

Les qualités inhérentes au gentleman qui délaisse les couleurs vives pour les plus sombres sont quasiment identiques à celles associées au port de la chasuble. Il s'avère donc que le port d'un vêtement enveloppant, mais aussi le port d'une couleur foncée (et non plus seulement le noir) traduisent l'idée de protection contre l'immoralité, mais mettent également en avant les qualités de celui qui les portent. Parmi elles, Perrot cite encore des notions de « décence, d'effort, de self-control » et de « respectabilité »²⁹. Il ajoute également, et à juste titre, qu'« au refus politique de la couleur s'agrège donc un refus moral »³⁰.

De la même façon, d'autres associations entre vêtements et traits de caractère voient le jour avec le style Empire. Les caractéristiques concernées sont l'étroitesse et la raideur des vêtements pour le vestiaire masculin, mais aussi l'épaisseur puisque les hommes multiplient les superpositions.

²⁷ Perrot, 56.

²⁸ Perrot, 57.

²⁹ Perrot, 59.

³⁰ Perrot, 59.

L'étroitesse des vêtements masculins peut symboliser « une ferme maîtrise »³¹ de soi en raison de la pression que ceux-ci exercent sur le corps. Elle se trouve donc à l'opposé de ce « relâchement, de cette liberté que nous assimilons à l'immoralité »³². Il peut sembler paradoxal de voir que la signification de l'étroitesse d'un vêtement est identique à celle du port de la chasuble, un vêtement très ample. Et pourtant, ces deux silhouettes, aussi différentes soient-elles, renvoient à la même idée même si les associations sont distinctes. La chasuble camoufle le corps et vient montrer que celui qui la porte se protège des tentations extérieures ; les vêtements étroits, quant à eux, compriment le corps pour étouffer les passions de celui qui les portent³³.

Dans leurs habits, les hommes ont une raideur « toute militaire », écrit Séguy³⁴, ce qui n'est pas étonnant, puisqu'ils portent une chemise en lin, blanche, avec un col atteignant la mâchoire inférieure, un, voire deux, gilets, une veste ajustée, des culottes près du corps avec des bas de soie, puis par la suite des fuseaux, c'est-à-dire des pantalons étroits. A cela s'ajoute une cravate, nouée de façon souvent compliquée et très codifiée. Le nœud obtenu et le col de chemise obligent les hommes à lever le menton de façon assez peu naturelle, ce qui leur donne parfois un air hautain. Les messieurs portent des chaussures plates en soirée avec les bas de soie, et des bottes arrivant sous le genou en journée. Le manteau varie en fonction de l'heure de la journée et de l'activité. Un pardessus peut-être porté en plus par temps froid ou pluvieux.

Les Figures 8, 9 et 10 montrent l'évolution de la garde-robe masculine entre la fin des années 1790 et 1815. Avec les pans antérieurs de la veste qui disparaissent, et les gilets qui raccourcissent, le port de culottes ajustées se généralise. La silhouette en est plus harmonieuse. Cette tendance s'accroît encore au début du XIX^e siècle où les culottes sont découpées dans un cuir très souple, ce qui leur permet d'être très près du corps³⁵. Les vestes sont très cintrées et les manches étroites.

³¹ Flügel, 74.

³² Flügel, 74.

³³ Flügel, 74.

³⁴ Séguy, 128.

³⁵ Norah Waugh, *The Cut of Men's Clothes: 1600-1900* (Oxon : Routledge, 1964), 55.



vers 1796-1798



1806



1815

Figure 9: Redingote croisée portée avec des culottes de soie. France, vers 1796-98 ;
D'après Le Bourhis, *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815* 82.

Figure 10 : Habit du matin, *Le Beau Monde*, (Londres, novembre 1806) ;
D'après Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* 90.

Figure 11 : Veste bleu marine en laine portée avec des culottes ocres en cuir souple et des bottes montantes, 1815 ;
D'après Fukai, ed, *La mode du XVIIIe au XXe siècle, Kyoto Costume Institute* 54.

La rigidité dans la posture des messieurs est associée à une droiture et une rectitude morale³⁶. Le port de vêtements serrés traduit, quant à lui, leur « sens du devoir »³⁷. Cette intégrité morale est dépeinte chez tous les héros austeniens. Knightley et Darcy sont des propriétaires terriens qui aiment leur domaine et leurs gens. Wentworth et Brandon sont dévoués à leur pays, et enfin, Bertram, Ferrars et Tilney sont investis dans leur mission d'hommes d'église.

Toutefois, et à partir de ce constat, il faut éviter de faire des généralisations trop hâtives. Chez Austen, par exemple, les anti-héros portent la bonne tenue, mais n'ont en aucun cas les manières qui devraient les accompagner. Il convient également de ne pas dénigrer à tort les petites gens qui, malgré leur manque d'élégance, sont bien éduqués, et font preuve de bon sens et d'intelligence. On pense ici par exemple à Robert Martin dans *Emma*. Il faut donc garder à l'esprit que porter des vêtements serrés est censé refléter le sérieux de celui qui les porte, mais cela peut ne pas toujours être le cas, et ce pour une simple raison : il ne s'agit pas d'un

³⁶ Flügel, 74.

³⁷ Flügel, 73.

individu parmi les autres qui porte des tenues étriquées, mais d'une mode suivie par toute une génération. Et un imposteur, un opportuniste ou plus simplement un mauvais personnage, un « méchant », doit bien sûr se fondre dans cet univers. C'est donc l'état d'esprit global d'une société qui est représenté à travers les tenues portées. Cet état d'esprit qui caractérise la bourgeoisie vise à mettre en avant, à travers les vêtements, les qualités qu'une jeune fille souhaite trouver chez son futur mari, mais aussi à promouvoir les vertus des hommes (puisque je porte ce costume, je dois me conformer à ce qu'il signifie). Austen, elle, joue avec les apparences et les *a priori* que l'on peut avoir si l'on considère uniquement les vêtements d'autrui.

L'épaisseur et la rigidité d'un vêtement ont aussi une « valeur protectrice [...] face à certains dangers physiques »³⁸. En prenant comme exemple l'armure et « son association avec les traditions morales de la chevalerie », Flügel montre que cette association entre épaisseur et protection a par ailleurs été étendue à la « sphère morale »³⁹. Epaisseur et raideur des vêtements agissent comme une protection contre l'immoralité et traduisent en même temps un certain nombre de valeurs masculines, comme la « force, [la] fermeté d'esprit et [l'] absence de préoccupations frivoles »⁴⁰.

Le meilleur exemple que l'on puisse trouver dans les fictions d'Austen est cet extrait de *Persuasion* où le capitaine Wentworth compare son ancienne embarcation à une pelisse, c'est-à-dire, un manteau très long porté par les femmes :

“I knew pretty well what [the *Asp*] was before that day,” said he smiling. “I had no more discoveries to make than you would have as to the fashion and strength of any old pelisse, which you had seen lent about half your acquaintance ever since you could remember, and which at last, on some very wet day, is lent to yourself.” (P 64)

Austen, à travers les paroles de Wentworth, montre qu'un bateau que l'on connaît bien ne représente pas un danger pour son pilote : comme une vieille pelisse résistante protège du froid et de la pluie la femme qui la porte, ce navire qu'il connaît bien, lui aussi résistant au temps qui passe et aux intempéries, saura le mener à bon port. Bateau et pelisse sont tous deux des représentations de la protection.

La protection apportée par le bateau n'est qu'une protection d'ordre psychologique, car les marins ne sont jamais à l'abri d'un danger lorsqu'ils sont en

³⁸ Flügel, 74.

³⁹ Flügel, 74.

⁴⁰ Flügel, 73.

mer ; mais savoir qu'il allait naviguer sur ce bateau procurait au capitaine Wentworth une certaine tranquillité d'esprit. Et se sentir protégé, c'est se sentir confiant, la confiance en soi étant le premier pas vers la réussite d'une manœuvre, d'un projet et d'une carrière d'après Austen.

D'ailleurs, Wentworth reconnaît que le bateau *the Asp* est un véritable porte-bonheur :

“Ah! she was a dear old *Asp* to me. She did all that I wanted. I knew she would. I knew that we should either go to the bottom together, or that she would be the making of me; and I never had two days of foul weather all the time I was at sea in her; and after taking privateers enough to be very entertaining, I had the good luck in my passage home the next autumn, to fall in with the very French frigate I wanted. I brought her into Plymouth; and here another instance of luck. We had not been six hours in the Sound, when a gale came on, which lasted four days and nights, and which would have done for poor old *Asp* in half the time; our touch with the Great Nation not having much improved our condition. Four-and-twenty hours later, and I should only have been a gallant Captain Wentworth, in a small paragraph at one corner of the newspapers; and being lost in only a sloop, nobody would have thought about me.”

Anne's shudderings were to herself alone; but the Miss Musgroves could be as open as they were sincere, in their exclamations of pity and horror. (P 64)

On retrouve donc ici, en plus de l'association épaisseur—protection, l'association magie—protection. Le terme « luck » figure deux fois dans cet extrait, et Wentworth souligne en plus qu'il n'a jamais connu de conditions défavorables à la navigation avec ce bateau. L'auteur met en évidence une vraie complicité entre le capitaine et son navire, un peu comme un cavalier et sa monture. Le bateau semble en effet répondre aux ordres de son commandant, et être doué de vie.

Austen compare un bateau avec un manteau, et montre le parallèle qui existe entre la robustesse de ceux-ci, la protection qu'ils apportent, et l'aspect plus psychologique qui les lie à la personne qui les utilise. Dans le cas des vêtements, ce dernier aspect se rencontre surtout avec la préférence que l'on peut avoir à porter un habit. Il est évident ici que la pelisse dont parle Austen est éliminée tellement elle a été portée. Dans cette pelisse, la femme, et pourquoi pas l'auteur, se sent elle-même. Cette rencontre avec sa propre identité est décrite par Wenders, et étudiée par Calefato dans *The Clothed Body*⁴¹. Après avoir interviewé le célèbre couturier japonais Yamamoto, Wenders relate la sensation éprouvée par Yamamoto, quand il a porté pour la première fois une chemise et un blouson estampillés de son nom :

I had bought a shirt and jacket. You know the sensation you feel when you put on a new garment: you look in the mirror, happy and a bit excited in your new skin. But wearing that

⁴¹ Patrizia Calefato, *The Clothed Body*, trad. Lisa Adams (Oxford : Berg, 2004), 106-107.

shirt and jacket I was different; they were *old* and *new* at the same time. In the mirror I was *myself*, undoubtedly, only I was *more myself* than before. I had a strange sensation... yes, I was wearing *the* shirt par excellence and the perfect jacket, and beneath them I was *myself*. I felt protected, like a knight in his armour.⁴²

Le couturier se sent protégé dans un vêtement qu'il connaît bien, tout comme la femme se sent protégée dans une pelisse qu'elle a déjà vue portée.

Le pouvoir protecteur de ces vêtements est tel que Yamamoto parle d'armure. En les portant, il se sent prêt à affronter le monde extérieur tout en restant fidèle à lui-même. Il n'est pas obligé de se travestir et d'endosser un rôle qui ne lui correspondrait pas tout à fait. La pelisse et le bateau offrent le même mode de protection que la chemise et le blouson de Yamamoto. La femme peut être elle-même (et on connaît le faible d'Austen pour les manteaux ; elle devait se sentir bien dans ce type de vêtements), et le nom du navire donne à lui seul des ailes à Wentworth. Le bien-être qu'ils procurent n'est pas négligeable. Le blouson et la chemise de Yamamoto, ainsi que la pelisse protègent des dangers inhérents à « la sphère morale »⁴³.

Cette constatation nous amène vers le dernier rôle protecteur que l'on peut attribuer à un vêtement. En plus de préserver notre identité, le vêtement peut, dans certains cas, nous aider à affronter un environnement hostile.

2.4 *Protection contre un environnement hostile*

Selon Flügel, la fonction protectrice d'un vêtement repose aussi sur « le symbolisme inconscient »⁴⁴. Ainsi, lorsque l'on se sent mal à l'aise en société, on aurait tendance à se camoufler, à boutonner sa veste jusqu'au col, par exemple. C'est le cas pour Fanny Price, dans *Mansfield Park*, qui s'enveloppe dans son châle à plusieurs reprises (*MP* 197, 244). La première fois, elle revêt un châle car elle est gênée non seulement par la présence de Crawford, mais aussi par celle de son oncle. La seconde, elle porte un châle lorsque son oncle entre dans la pièce où elle se

⁴² Wim Wenders, *The Act of Seeing*, trad. Italien (Milan : Ubulibri, 1998).

⁴³ Flügel, 74.

⁴⁴ Flügel, 75.

trouve. Il y fait froid, certes, mais Fanny craint la venue de son oncle, et tremble en entendant ses pas dans le couloir (*MP* 243). Elle s'enveloppe donc pour affronter à la fois le froid et ce que son oncle a à lui dire. Il vient en effet lui annoncer que Mr Crawford souhaite l'épouser. Avec son châle, Fanny se protège aussi de celui dont elle ne veut pas. Cette enveloppe sert de rempart entre Fanny et le monde extérieur.

Pour les hommes, ce rempart se dessine sous la forme de cols montants aux chemises et aux manteaux. Ils symbolisent « l'inaccessibilité »⁴⁵ et confèrent aux hommes cet air hautain et intimidant évoqué plus haut. Celui-ci n'incite pas vraiment à lier connaissance avec des hommes, qui, en plus de porter un col montant, prennent parfois un air sévère.

Quant au capitaine Wentworth, il évoque les liens qui existent entre une pelisse et la personne qui la porte, et illustre ainsi le fait qu'un vêtement protecteur peut aussi être une « réassurance contre le manque d'amour »⁴⁶, comme l'explique Flügel. La pelisse apporte chaleur, bien-être et réconfort. On suppose donc que Wentworth entretient ce type de relation avec ses vêtements, du fait de son passé avec Anne. Guidée par Lady Russell, une amie de sa défunte mère, la jeune fille a en effet décliné l'offre de mariage de Wentworth. Lady Russell lui reprochait son manque de relations dans le monde et son statut. N'osant s'opposer à son père et à cette dernière, Anne, éperdument amoureuse, avait toutefois refusé la proposition de Wentworth. Wentworth n'a jamais cessé de l'aimer, et a souffert de ce rejet. Il est donc probable que cette « réassurance contre le manque d'amour » s'applique également à son cas, et au vestiaire masculin par extension.

3 Conclusion

Des trois fonctions du vêtement, c'est la parure qui domine les récits d'Austen. Notons que la pudeur, qui n'est pas dans l'air du temps, n'est cependant

⁴⁵ Flügel, 76.

⁴⁶ Flügel, 75.

pas passée sous silence dans les fictions d'Austen et qu'elle apparaît sous des formes déguisées. Et on la trouve aussi très présente dans les lettres personnelles d'Austen, où cette dernière peut évidemment s'exprimer plus librement, sans craindre de heurter la sensibilité de ses lecteurs. La protection n'est sans doute pas la fonction que l'on remarque en premier en lisant les œuvres de cet auteur. Néanmoins, Austen l'utilise assez fréquemment. Le passage le plus représentatif reste bien sûr la comparaison entre un bateau et une pelisse faite par le capitaine Wentworth.

Malgré l'abondance de références aux trois fonctions basiques des vêtements dans les fictions d'Austen, l'habit ne saurait être réduit à ces rôles de pudeur, de parure et de protection. Se vêtir est aussi un « acte de différenciation » et de « signification »⁴⁷. Le vêtement est en effet un signe ou un symbole qui peut véhiculer « une essence, une ancienneté, une tradition, un apanage, un héritage, une caste, une lignée, une ethnie, une génération, une religion, une provenance géographique, un statut matrimonial, une position sociale, un rôle économique, une appartenance politique, une affiliation idéologique... »⁴⁸. C'est ce que le dernier chapitre de cette première partie va démontrer, en mettant en avant la sémiotique et le métalangage de la mode.

⁴⁷ Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 1981), 16.

⁴⁸ Perrot, 16-17.

Chapitre 7 : Métalangage de la mode

Flügel, pionnier de la psychanalyse de la mode, montre dans son étude que le concept de vêtement va au-delà des trois fonctions qu'on lui connaissait jusque là : « protection, pudeur, parure »¹. Tout d'abord, pour lui, le vêtement serait « un compromis entre la peur et le désir de la nudité, ce en quoi il participerait au processus même de la névrose. [Il s'agirait d'un] renvoi infini et circulaire du porteur au groupe et du groupe au porteur ». Ce principe peut être rapproché de la réflexion de Pastoureau à propos des usages vestimentaires qu'il voit comme des « institutions contraignantes au service de l'ordre social »². L'homme évolue donc dans un système de la mode qu'il façonne et dont il dépend. Puis, Flügel pose un second principe : la « censure analytique correspond [...] à la notion sociologique de contrôle social : autrement dit, le vêtement serait moins un indice (un symptôme) qu'une communication »³. Ce chapitre se propose de montrer comment le vêtement devient chez Austen un moyen de communication.

1 La Mode, marqueur d'époque et des mentalités

La mode apporte de précieux renseignements sur les caractéristiques d'un groupe à une époque donnée. Parmi ces caractéristiques, on trouve des références à l'histoire, à la sociologie, à la politique, et à la psychologie. Nous balayerons ces disciplines, en allant de la plus générale, c'est-à-dire celle que l'on peut appliquer au groupe, à celle qui intéresse davantage l'individu en tant que tel, pour en arriver ensuite au métalangage de la mode, dans le but d'élucider la façon dont Austen utilise la mode dans ses fictions.

¹ Roland Barthes, « Pour une sociologie du vêtement », *Œuvres complètes*, Vol. I (Paris : Editions du Seuil, 2002), 1019.

² Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2005), 180.

³ Roland Barthes, « Langage et vêtement », *Œuvres complètes*, Vol. I (Paris : Editions du Seuil, 2002), 955.

1.1 *La Mode et l'histoire*

Il peut paraître quelque peu superflu de repréciser que, bien évidemment, les coupes, les couleurs et les vêtements eux-mêmes représentent une époque. La mousseline blanche dans *Northanger Abbey*, les châles importés d'Inde dans *Mansfield Park* ou encore le spencer dans *Emma* font directement référence à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Cela étant dit, le lien entre la Mode et l'histoire est tout de même un peu plus complexe qu'un simple rapport époque-style, où à chaque époque correspondrait un style vestimentaire bien précis. Selon Barthes, « le vêtement est bien, à chaque moment de l'histoire, cet équilibre de formes normatives, dont l'ensemble est pourtant sans cesse en devenir »⁴. Le style Regency évoque les robes dites Empire, dont la taille est haute. Or, pendant la période d'écriture d'Austen, le style des robes, bien qu'étant caractérisé par une taille haute, subit néanmoins des changements. La taille, déjà haute vers les années 1790, remonte encore ; les robes sont moins évasées. Entre 1800 et 1810, on leur adjoint une traine. Puis la traine disparaît et les robes s'évasent un peu à la base et sont rebrodées à ce niveau, pour donner de la tenue à cette coupe trapézoïdale. Enfin, à partir de 1817, la taille redescend lentement. On voit que la mode n'est jamais figée et qu'il est primordial de connaître les périodes d'écriture d'Austen, afin de jauger correctement ses références à la mode. Mais ce n'est pas tout.

De toute évidence, Austen donne du sens aux vêtements qu'elle porte, ainsi qu'à ceux de ses héros et héroïnes. La Marine, nous l'avons vu, était importante pour Austen. Et lorsqu'elle porte un bonnet « à la mamelouk »⁵ (lettre écrite à sa sœur les 8 et 9 janvier 1799), elle est consciente du fait que les vêtements peuvent exprimer les opinions de leur porteur et constituent un moyen de communication. Il devient alors évident qu'Austen va réutiliser cette façon d'afficher ses idées, grâce aux vêtements, dans ses livres.

⁴ Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », *Œuvres complètes*, Vol. I (Paris : Editions du Seuil, 2002), 893.

⁵ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 33.

Comme on le voit dans l'exemple précédent, avec le port du bonnet à la mamelouk, et comme Barthes l'explique, « le costume vit en symbiose étroite avec son milieu historique [...] ; des épisodes historiques violents (guerres, exodes, révolutions) peuvent briser rapidement un système »⁶. Mais ce système vestimentaire se reconstruit tout aussi rapidement⁷. Telle est la situation au moment où Austen commence à écrire. La Révolution française brise l'ordre établi et on constate que les tenues portées changent radicalement. Les étoffes chatoyantes et colorées de l'Ancien Régime font place aux extravagances des Incroyables et des Merveilleuses. Les robes très volumineuses disparaissent, et font place aux robes longilignes. Cette nouvelle mode française est rapidement adoptée par les femmes en Angleterre et dans toute l'Europe. Pour les hommes, en France, on s'inspire du costume des gentlemen anglais, avec toutefois quelques excès : « la redingote du chasseur anglais s'allong[e] considérablement, les bottes les plus extravagantes remplac[ent] les chaussures, les gilets se raccourci[ssent], les cols mont[ent], couvrant la nuque entière, et les jabots devi[ennent] si volumineux qu'ils cach[ent] le menton, voire la lèvre inférieure »⁸.

Un autre exemple de la symbiose entre mode et histoire est cette caricature de Gillray (Figure 11), mettant en scène Thomas Paine, qui représente la France (il avait obtenu la nationalité française), avec ses idées révolutionnaires. Paine essaie de lacer un corset français à une jeune fille, qui symbolise l'Angleterre. En serrant le corset et en posant un pied sur le postérieur de la jeune fille, il essaie de lui faire adopter ses idées. De sa poche, dépassent une paire de ciseaux et un mètre sur lequel est inscrit « Rights of Man », titre d'une de ses œuvres, dans laquelle il prône la démocratie, défend la Révolution française, mais aussi l'égalitarisme.

⁶ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 902.

⁷ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 902.

⁸ James Laver, *Histoire de la mode et du costume*, trad. Michèle Hechter (Paris : Thames and Hudson Ltd, 2003), 151.



Figure 12 : *Fashion before Ease;—or,—A Good Constitution Sacrificed for a Fantastick [sic] Form.*
De James Gillray, publié par Hannah Humphrey, 2 janvier 1793. Disponible sur

<<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/PRpaine.htm>> 25 mai 2013.

A travers sa caricature, Gillray montre que si l'Angleterre est influencée par la mode française, elle peut l'être tout aussi bien par les idées. Gillray, qui publie régulièrement ses œuvres dans *The Anti-Jacobin Review*, partage les idées de la revue. Pour lui, il faut rester méfiant face aux français : adopter leur style vestimentaire est une chose, leurs idées en est une autre. Et Paine est perçu, ici, comme celui qui force l'Angleterre à suivre l'exemple français. Ce type de relation entre la mode et l'histoire et entre la France et l'Angleterre se retrouve aussi pendant les guerres napoléoniennes. Bien que les deux pays soient en guerre, et malgré « le blocus continental qui empêche tout commerce avec les Anglais de 1806 à 1811 », les tissus et les patrons circulent clandestinement entre les deux nations⁹.

Gillray se rapproche du point de vue d'Edmund Burke. Dans *Reflections on the Revolution in France*, Burke expose ses idées anti-individualistes, paternalistes et anti-égalitaires. Selon lui, les nouvelles idées françaises apporteront seulement le chaos en Angleterre. Dans ce passage, Burke évoque la France et la mode :

Now all is to be changed. All the pleasing illusions which made power gentle and obedience liberal, which harmonized the different shades of life, and which, by a bland assimilation, incorporated into politics the sentiments which beautify and soften private society, are to be dissolved by this new conquering empire of light and reason. All the decent drapery of life is to be rudely torn off. All the super-added ideas, furnished from the wardrobe of a moral imagination, which the heart owns and the understanding ratifies as necessary to cover the

⁹ Claudette Joannis, *Josephine Impératrice de la mode : l'élégance sous l'Empire* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007), 30.

defects of our naked, shivering nature, and to raise it to dignity in our own estimation, are to be exploded as a ridiculous, absurd, and antiquated fashion.¹⁰

Pour Burke, la société anglaise existe depuis plusieurs siècles, et les nouvelles idées françaises viendraient annihiler ce long processus¹¹. Butler souligne que Burke montre dans son ouvrage combien la vie de la communauté est indissociable de la vie de l'individu¹². Burke écrit :

You would have had a protected, satisfied, laborious, and obedient people, taught to seek and to recognize the happiness that is to be found by virtue in all conditions; in which consists the true moral equality of mankind, and not in that monstrous fiction, which, by inspiring false ideas and vain expectations into men destined to travel in the obscure walk of laborious life, serves only to aggravate and embitter that real inequality which it can never remove, and which the order of civil life establishes as much for the benefit of those whom it must leave in a humble state as those whom it is able to exalt to a condition more splendid, but not more happy.¹³

En lisant ces lignes, on voit que Burke, s'il tolère la mode française, refuse d'adhérer aux idées émanant de ce pays et déconseille vivement d'y adhérer. C'est aussi le message que Gillray veut faire passer à travers sa caricature. Qu'un corsetier fasse adopter de force les idées révolutionnaires françaises en Angleterre est tout à fait mal venu. On peut tolérer le fait qu'il fasse circuler la mode entre ces deux pays, mais pas qu'il perturbe l'équilibre d'une nation.

Il faut avoir à l'esprit que la mode n'est pas une discipline cloisonnée. Elle n'est en aucun cas liée uniquement à l'histoire. Pour Barthes, le système vestimentaire est

essentiellement défini par des liaisons normatives, qui justifient, obligent, interdisent ou tolèrent, en un mot règlent l'assortiment des pièces sur un porteur concret, saisi dans sa nature sociale, historique : c'est une *valeur*. C'est donc expressément au niveau de la société que le vêtement doit se décrire, non en termes de formes esthétiques ou de motivations psychologiques, mais en termes d'institution ; l'historien et le sociologue n'ont pas à étudier seulement des goûts, des modes ou des commodités ; ils doivent recenser, coordonner et expliquer des règles d'assortiment ou d'usage, des contraintes et des interdictions, des tolérances et des dérogations ; ils doivent recenser [...] des rapports et des valeurs ; c'est pour eux la condition préalable à toute relation entre le vêtement et l'histoire.¹⁴

Il s'agit donc de décrypter un code vestimentaire et de comprendre les rouages qui viennent participer à l'élaboration de ce code, avant d'essayer de comprendre les relations entre la mode et l'histoire. Barthes pense qu'il est souhaitable de tenir

¹⁰ Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (Stilwell : Digireads.com Publishing, 2005), 43.

¹¹ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 38.

¹² Butler, 38.

¹³ Burke, *Reflections on the Revolution in France*, 22.

¹⁴ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 897.

compte de tous les facteurs qui jouent un rôle dans l'évolution de la mode et de son système¹⁵. De ce fait, de nombreuses disciplines (histoire, sociologie, psychologie, etc) viennent s'entrecroiser dans la présente étude afin de saisir les tenants et les aboutissants des choix faits par l'auteur concernant les tenues de ses personnages.

Cela étant dit, une question relative à l'histoire subsiste. Austen écrit des fictions. Comment être sûr, alors, que ses références à la mode reflètent les vêtements portés pendant sa période d'écriture, quand on sait que Balzac, par exemple, écrivain réaliste lui aussi, habillait bon nombre de ses personnages à l'ancienne mode, presque comme sous l'ancien régime ? On peut trouver une réponse à cette question dans les travaux de Penelope Byrde, conservateur au musée du costume de Bath en Angleterre jusqu'en 2002 et spécialiste de la période fin XVIII^e début XIX^e siècle.

Dans son ouvrage *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen*, Byrde ne précise pas à ses lecteurs que les vêtements décrits par Austen sont imaginaires¹⁶. Elle présuppose qu'Austen écrit des romans réalistes, et que ceux-ci sont une source authentique et historique en ce qui concerne la mode ; Byrde traite sans distinction les descriptions tirées des fictions et les passages des lettres et alterne les unes avec les autres. En fait, là où Byrde ne dispose pas d'un exemple tiré d'un roman pour décrire le costume Regency, elle utilise un extrait des lettres d'Austen. Aussi, Byrde prend soin d'illustrer les références d'Austen avec des planches trouvées dans les tout premiers magazines de mode datant du début du XIX^e siècle qui attestent de la véracité des propos de l'écrivain et qui permettent en même temps au lecteur d'avoir une idée plus précise des coupes des vêtements portés autrefois. Selon Byrde, et nous nous fierons à son hypothèse, Austen décrit dans ses romans des tenues qui reflètent tout à fait la mode portée à l'époque à laquelle elle écrit (coupes, couleurs, matériaux)¹⁷.

¹⁵ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 902.

¹⁶ Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008).

¹⁷ Attention cependant à faire la distinction entre la date d'écriture du roman et la date de révision ou de publication de ce dernier. Consciente des changements qui se sont produits entre le moment où *Northanger Abbey* a été achevé et celui où elle l'a retravaillé, l'auteur a pris soin de joindre un avertissement à ses lecteurs : « [...] Le lecteur est prié de ne pas oublier que treize années se sont écoulées depuis l'achèvement du roman, encore plus depuis le début de la rédaction et que pendant cette période les lieux, les usages, les livres et les mentalités ont considérablement changé ». In Pierre

A partir de là, il est possible d'aller de l'avant et d'entrer dans des considérations sociopolitiques afin de mettre en évidence les liens qui existent entre la mode et une société.

1.2 Sociologie et politique

Nous l'avons déjà évoqué, le rousseauisme et son retour à la nature libère le corps des femmes des contraintes vestimentaires (corsets, par exemple). L'attrait de la Grèce antique et de ses robes longilignes et transparentes traduit un certain nombre de valeurs que la société anglaise veut adopter.

Monneyron pense qu'emprunter les vêtements d'une civilisation « fonctionne pour le moins comme le signe, superficiel peut-être mais néanmoins parfaitement explicite, d'une quête »¹⁸. A cet égard, Katell le Bourhis écrit dans la préface de son recueil *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815* :

The new leaders of the Directoire and the Consulat had risen to power and wealth by revolutionary theories, and they believed in the virtue and power of classical antiquity, drawing both political and artistic inspiration from ancient Athens and Rome. Never before had politics and the arts so closely interacted to define the image of a new world. The members of the two legislative assemblies of the Directoire wore red Roman togas, while elegant women, who had rejected the idealized, contrived silhouette of the Ancien Régime, embraced the high-waisted, columnar tunic dress, celebrating the natural line of a body now freed from corsetry.¹⁹

Napoléon, et par extension, son peuple, s'approprie certaines tenues anciennes. Il les redéfinit et les intègre à son époque. Les tenues viennent alors jouer un rôle dans la société. Pour les dignitaires, par exemple, la couleur du manteau correspondait à la fonction de son porteur²⁰. Et, comme Séguy le fait remarquer lorsqu'il évoque les années 1790 « jamais idéologie politique n'aura été portée à ce point à fleur de peau »²¹. Coupes, couleurs, matières, détails sur les costumes portés

Arnaud, Avertissement, *L'Abbaye de Northanger*. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie, éd. La Pléiade, Vol. I, (Paris : Gallimard, 2000), 3.

¹⁸ Frédéric Monneyron, *La Mode et ses enjeux* (Paris : Klincksieck, 2010), 91.

¹⁹ Katell le Bourhis, préface, *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815*, par le Bourhis (New York : The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., 1989), xi.

²⁰ Philippe Séguy, « Costume in the Age of Napoleon », in le Bourhis, 93.

²¹ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 34.

(broderies, dessins sur les boutons des vestes, etc), rien n'était laissé au hasard dans le choix de ses vêtements si l'on s'investissait quelque peu dans la vie politique de son pays et de son temps. Autre exemple, la façon dont les femmes portaient le châle permettait de connaître leur rang²². Cette idée d'« accaparement » et de « redéfinition » des vêtements empruntés à une autre civilisation a été documentée par Monneyron. Sans cela, dit-il, l'introduction des habits et des valeurs d'une autre civilisation ne saurait être un succès²³.

En remettant au goût du jour la mode à l'antique, les valeurs de ces civilisations passées refont surface et sont mises en avant. On s'en inspire, on y revient et on s'en imprègne à travers les vêtements portés. Séguy répertorie ces valeurs : « Wearing clothes inspired by antiquity was a way of subscribing to certain ancient ideas: Athenian democracy, a sense of virtue, the cult of the heroic warrior, or exaltation of the civic sense »²⁴. Selon Monneyron, le fait de se tourner vers les valeurs du passé masque un « malaise »²⁵. On se tourne vers le passé pour oublier le quotidien, et notamment lorsqu'on traverse une période de troubles.

König, plus radical, affirme que « toute notre conduite nous est dictée par la société »²⁶. Partant de là, il assure que nous suivons les différentes règles mises en place par la société, et que nous faisons de même pour les vêtements que nous portons. Il écrit :

[...] quand il s'agit de mode, [...] la société attache une grande importance à ce que l'individu fait ou ne fait pas dans ce domaine. C'est dire que la mode n'est en aucune façon un accessoire extérieur de l'existence, dans le sens d'un embellissement ou d'un enlaidissement, mais qu'elle constitue au contraire un moyen essentiel d'expression de la hiérarchie sociale.²⁷

Monneyron, lui, ne partage pas ce point de vue, dès lors qu'on évoque une société individualiste :

La mode est très intimement liée à l'avènement, exclusivement occidental, lui aussi, de sociétés où l'individu devient la valeur suprême, qui se substituent progressivement aux sociétés traditionnelles où la valeur se trouvait placée dans la société comme un tout. Et si, depuis le Moyen Age, il a certes existé des modes de cours, la mode ne s'impose vraiment comme phénomène social, avec ses rituels et ses institutions, qu'au XIX^e siècle – c'est-à-dire lorsqu'une société fondée sur l'individu [...] se développe pleinement. On pourrait objecter

²² Séguy, « Costume in the Age of Napoleon », in le Bourhis, 81.

²³ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 91.

²⁴ Séguy, « Costume in the Age of Napoleon », in le Bourhis, 73.

²⁵ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 97.

²⁶ René König, *Sociologie de la mode* (Paris : Payot, 1969), 11.

²⁷ König, 12.

que la mode, qui implique un groupe, voire l'ensemble d'une société, relève justement de ce geste holiste propre aux sociétés traditionnelles et qu'on devrait dès lors être amené à la considérer comme un résidu des parures, des coutumes et des rites de celles-ci. Mais, parce qu'elle repose sur une liberté individuelle, celle d'être ou de ne pas être suivie, la mode est, à l'évidence encore plus significative de la modernité occidentale, articulée autour de l'individu [...]. On peut dire que le terrain est prêt pour que s'impose la mode en tant qu'authentique phénomène social, dès l'instant où le vêtement n'a plus pour fonction de permettre une distinction des positions sociales mais obéit à une liberté individuelle.²⁸

Et c'est justement au tournant du XIX^e siècle, en Angleterre et en France, que l'individualisme fait son apparition. Toutefois, chez Austen, on trouve encore des classes sociales nettement définies, et notamment à travers les tenues de leurs représentants. On pense ici par exemple aux différences marquées que l'on rencontre dans *Emma*, entre les robes de l'héroïne, qui sont toujours à la mode, celles d'Harriet Smith, qui sont toutes simples, de Miss Bates, qui sont démodées car elle est désargentée et de Mrs Elton, qui comportent beaucoup de dentelle qui témoigne de sa superficialité, ou entre les habits de Mr Knightley (on pense ici aux guêtres de cuir, par exemple) et ceux de Mr Martin, qui est paysan et sur qui Emma ne veut même pas poser son regard tant leurs tenues sont dissemblables (*E* 19, 25).

Finalement, ce sont les observations de Perrot qui écrit « c'est donc chaque fois les regards d'une société sur elle-même, sur ses clivages sociaux, sur ses spécifications anthropologiques, sur ses différenciations sexuelles que dévoile chaque fois le vêtement »²⁹, qui correspondent le mieux à la façon dont Austen utilise la mode, puisque chez elle, chaque couche de la société est définie par sa fortune, son pouvoir d'achat et ses biens (rentes, domaines, résidences, voitures, nombre de chevaux attelés, vêtements, etc).

Enfin, on peut se demander, si l'on considère l'approche des *Gender Studies*, si le vêtement enferme la femme dans sa fonction sociale chez Austen. En fait, dans ses livres, Austen décrit un microcosme qu'elle connaît bien, celui de la « landed gentry ». Elle y dépeint la condition des femmes dans la société anglaise. La femme, bien sûr, est enfermée dans son rôle subalterne, en ce sens qu'elle n'a pas d'autre choix que de subir la loi de l'« entail », ou de savoir jouer du piano, de dessiner, de danser, et d'être jolie pour trouver un bon mari. Chez Austen, les vêtements illustrent parfois le carcan qui assujettit les femmes, comme pour Fanny Price

²⁸ Frédéric Monneyron, *La Sociologie de la mode* (Paris : PU de France, 2006), 8.

²⁹ Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 1981), 33.

(*Mansfield Park*) et sa robe de bal qui signifie qu'elle est maintenant bonne à marier. Cependant, les vêtements n'enferment pas toujours les femmes dans ce rôle. C'est le cas d'Elizabeth Bennet (*Pride and Prejudice*), par exemple, qui court à travers champs et n'hésite pas à se salir pour retrouver sa sœur. Elle n'hésite pas à enfreindre les codes de la bienséance et montre ainsi sa liberté d'esprit. Ajoutons tout de même que Fanny jouit aussi de cette liberté intellectuelle, richesse que les héroïnes austeniennes ont le privilège d'avoir, dans le sens où elles suivent leurs idéaux.

Avec les coupes longilignes et les robes très froncées qui donnent de l'aisance, il est plus facile pour les femmes de se déplacer que dans les années 1750-1785, années au cours desquelles elles portaient des robes à crinoline, puis des robes à panier ou « robes à la française » dont on peut voir l'ampleur sur la Figure 13. Les robes dites Empire leur permettent davantage de mouvements et de déplacements, ce qui représente un pas, aussi petit soit-il, vers leur indépendance (voir Figure 14). Le XIX^e siècle connaîtra cependant un retour en arrière avec les robes en S très encombrantes qui limitent tout mouvement, comme le montre la Figure 15.



Figure 13 : Robe à la française, vers 1775, Angleterre.
D'après Fukai, ed, *La mode du XVIIIe au XXe siècle*, Kyoto Costume Institute 22.

Figure 14 : Robe de l'impératrice Joséphine : mousseline blanche, broderies longitudinales de fleurs et de feuilles stylisées, vers 1805, France.
D'après Joannis, *Joséphine impératrice de la mode : l'élégance sous l'Empire* 31.

Figure 15 : Robe de promenade, panne de velours, bordée de frange en soie, arceaux en os de baleine, Grande Bretagne, 1855-57.
D'après Johnston, *Nineteenth Century Fashion in Detail* 181.

Les femmes, dans les romans d'Austen, ne sont pas uniquement le reflet de la fortune de celui qui leur assure une protection, père ou époux. Elles ont un rôle à jouer. Elles ont un avis, comme Fanny qui est en faveur de l'abolition de l'esclavage, elles ont du tempérament, comme Elizabeth ; elles peuvent aussi être réfléchies, comme Elinor, ou dévouées, comme Anne. A travers ses héroïnes, l'auteur dénonce la condition des femmes, encore totalement dépendante des hommes, mais elle leur confère tout de même un peu de pouvoir, qui prend la forme d'une force de caractère, d'une indépendance intellectuelle. Seuls les personnages féminins de moindre importance, comme Mrs Elton, une contre-héroïne d'*Emma*, ou les sœurs Bingley, par exemple, revêtent des tenues dont la valeur est à rapprocher de la fortune de leur père ou de leur mari. En ce qui concerne les héros et les héroïnes, les vêtements permettent plutôt de dégager un trait psychologique du personnage ou de communiquer un message au lecteur.

1.3 Psychologie

Comme nous l'avons vu, un lien entre l'histoire et le vêtement a d'abord été établi. Puis, la sociologie a permis une approche différente, et complémentaire du phénomène de la mode. Ensuite, un lien d'ordre psychologique lui a succédé dans lequel Barthes a dégagé deux axes. Le premier reprend des travaux menés sous forme de questionnaires auprès d'étudiants américains. D'après ces travaux, le vêtement est l'« expression de soi »³⁰. Notons que pour Barthes, ces travaux sont des sondages de « prétention modeste »³¹ qu'il ne fait qu'évoquer. Le deuxième axe, d'ordre « psychanalytique », reprend les travaux de Flügel³², que nous avons déjà largement cités. En plus de caractériser les fonctions du vêtement, Flügel se penche sur l'éthique du vêtement. Il définit plusieurs types de personnes en fonction de leurs réactions par rapport aux vêtements qu'ils portent. On trouve ainsi « le rebelle, le

³⁰ Estelle De Young Barr, *A Psychological Analysis of Fashion Motivation*, Thèse d'Université (New York : Columbia University, 1934).

³¹ Roland Barthes, « Langage et vêtement », 954.

³² John Carl Flügel, *Le rêveur nu. De la parure vestimentaire* (Paris : Aubier, 1982).

résigné, le prude, le non-émotif »³³, etc. Après s'être intéressé aux variations individuelles, Flügel évoque les « différences sexuelles »³⁴, qui concernent la société dans son ensemble.

Descamps, lui, considère davantage l'individu lorsqu'il nomme les raisons de nos choix vestimentaires :

Individuellement, la mode est un désir de renouveler son apparence, d'attirer l'attention, se parer sexuellement, manifester sa coquetterie avec un érotisme plus ou moins discret, montrer que l'on est jeune, moderne, [...], s'identifier à un modèle prestigieux et en même temps s'imposer et se faire obéir en se faisant imiter, se consoler et s'étourdir, faire la fête et faire parader son argent.

Socialement, la mode est un moyen de manifester son appartenance à un groupe (petit) et à la fois son opposition à un autre groupe (plus grand) et plus particulièrement sa position par rapport à l'ordre établi, au pouvoir en place et à la contestation sociale, de braver l'opinion ou de faire comme les autres, de manifester ses opinions (ou ses pratiques) politiques, religieuses, idéologiques, militaires, [...], son statut social [...], de franchir des barrières sociales et d'empêcher les enrichis de vous égaler, de se distinguer et d'être distingué (ou d'être snob), de se prouver qu'on appartient à une élite [...], de manifester sa richesse en dépensant ou de masquer sa pauvreté [...]. Expression ludique, se manifestant par son exubérance et son foisonnement, la mode est un phénomène surdéterminé qui exprime à la fois l'individu, la société, l'inconscient et a une évolution autonome propre.³⁵

La vision de Descamps montre à quel point les vêtements jouent un rôle primordial au niveau du groupe mais aussi au niveau de l'individu. En fait, les deux interagissent en permanence, et l'un ne va pas sans l'autre. Les codes vestimentaires établis par la société pèsent encore lourdement sur les individus à cette époque, puisque, comme dit précédemment, la société anglaise ne devient individualiste qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle. De ce fait, la société dicte encore comment se vêtir pour chaque occasion. Dans les romans de l'auteur, les classes sociales sont par exemple encore très marquées.

Austen assigne aux vêtements deux fins. La première est de permettre au lecteur de dresser un portrait psychologique des personnages qu'elle crée. Citons ici le cas de Mrs Elton qui porte des volants, de la dentelle et des frous-frous voyants et de mauvais goût, qui dévoilent son côté superficiel et mettent en avant son orgueil. A ce propos, Simmel constate : « la mode est le lieu d'élection où s'ébattent les individus privés d'autonomie intérieure qui ont besoin d'appui, mais dont l'amour-propre exige en même temps qu'on les distingue quelque peu, qu'on leur prête

³³ Flügel, 187.

³⁴ Flügel, 187.

³⁵ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 60-61.

attention et qu'on les traite à part »³⁶. Il est donc possible dans certains cas, que les tenues portées viennent illustrer la psyché des personnages. Un autre exemple déjà largement cité est celui de Mr Rushworth avec sa cape rose et son habit bleu. Sa façon d'insister à propos de la couleur et du tissu dans lequel est confectionnée sa cape le discrédite aux yeux des lecteurs. En outre, il apparaît égocentrique, futile et efféminé. Le jupon d'Elizabeth éclaire aussi le lecteur quant au caractère affirmé et indépendant de la jeune fille, mais aussi quant à ceux des sœurs Bingley, qui condamnent l'attitude désinvolte d'Elizabeth, et de Mrs Bingley et Darcy qui prennent partie pour la jeune fille. Toutefois, Austen aime induire son lecteur en erreur (comme son héroïne) et lui rappelle que parfois, l'habit ne fait pas le moine.

La deuxième fin utile des costumes est de faire passer des messages au lecteur. Les vêtements illustrent alors des idées, des courants de pensée ou encore des conseils à suivre. S'il n'est pas toujours aisé de nos jours pour un lecteur de comprendre ces finesses, le lecteur du début du XIX^e siècle ne pouvait, en revanche, manquer ces allusions.

Les costumes des personnages, porteurs d'une signification, deviennent des concepts entrant dans un système de la mode créé par l'auteur. En se basant sur *Système de la mode*³⁷, de Barthes, il devient possible d'établir une relation entre un vêtement écrit (ou décrit) par l'auteur et un vêtement porteur d'une signification. Mais avant d'en arriver au système de la mode « austenien », il convient de dresser des parallèles entre la linguistique et la mode puisque ceux-ci viendront soutenir ce système.

³⁶ Georg Simmel, « La Mode », *La Tragédie de la culture*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel (Paris : Rivages, 1998), 104-105.

³⁷ Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris : Editions du Seuil, 1967).

2 Métalangage de la mode

2.1 De la linguistique à la mode

Dans son article « Histoire et sociologie du vêtement », Barthes se base les hypothèses de Troubetskoy, un structuraliste. Troubetskoy est le premier à avoir comparé la phonétique et la phonologie à l'étude du costume. Dans ses *Principes de phonologie*³⁸, Troubetskoy applique au vêtement les principes linguistiques fondamentaux établis par de Saussure³⁹ afin de montrer les similarités qui existent entre le fonctionnement du langage et celui de la mode. Ce dernier a décrit le langage « sous deux aspects, l'aspect de *langue* et l'aspect de *parole* », la langue étant « une institution sociale, indépendante de l'individu, [...] une réserve normative dans laquelle l'individu puise sa parole », et la parole « un acte individuel »⁴⁰. Le langage est alors le terme « générique qui comprend la langue et la parole »⁴¹. De même, on distingue dans le vêtement « une réalité institutionnelle, essentiellement sociale, indépendante de l'individu, et qui est comme la réserve systémique, normative dans laquelle il puise sa propre tenue »⁴². Barthes propose d'appeler cette réalité, qui correspond à la langue chez de Saussure, « costume »⁴³. A la parole correspond « l'habillement », un acte individuel. « Costume et habillement forment un tout générique, [le] vêtement » qui correspond au langage chez de Saussure⁴⁴. Autrement dit, « comme la langue, le costume serait un système institutionnel, abstrait, défini par des fonctions, et dans lequel le porteur individuel puiserait son habillement [...] »⁴⁵.

Troubetskoy constate que :

[I]a différence entre hommes gros et maigres, ou entre grands et petits est essentielle pour le tailleur qui doit réaliser pratiquement un costume déterminé. Mais du point de vue ethnographique ces différences sont tout à fait sans importance : seules importent les formes du costume établies conventionnellement. Les vêtements d'un homme désordonné sont sales et fripés ; chez un homme distrait tous les boutons ne sont pas toujours boutonnés — mais tous ces symptômes sont sans importance pour l'étude ethnographique du costume. Par

³⁸ Nicolas S. Troubetskoy, *Principes de phonologie*, trad. Jean Cantineau (Paris : Klincksieck, 2005).

³⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris : Payot, 1986).

⁴⁰ Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 898.

⁴¹ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 898-9.

⁴² Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 899.

⁴³ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 899.

⁴⁴ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 899.

⁴⁵ Barthes, « Langage et vêtement », 955.

contre, l'ethnographie s'intéresse à des particularités encore plus petites : par ex. en quoi, selon la coutume existante, le costume de la jeune mariée se distingue de celui de la jeune fille, etc. Les groupes humains qui sont caractérisés par des différences de vêtement importantes ethnographiquement sont souvent à peu près les mêmes qui sont distingués par des particularités linguistiques [...] et particulièrement par des particularités de phonologie expressive : les deux sexes, les classes d'âge, les classes ou les situations sociales, les classes de culture, les citadins et les paysans, et enfin les groupes locaux.⁴⁶

En se basant sur ces constatations, Barthes en arrive alors à définir la notion de fait d'habillement qui englobe

les dimensions individuelles du vêtement, le degré d'usure, de désordre ou de saleté, les carences partielles de pièces, les carences d'usage (boutons non boutonnés [...]), les vêtements improvisés (protection de circonstance), le choix des couleurs (sauf les couleurs ritualisées, deuil, mariage, [...], uniformes), les dérivations circonstancielle d'emploi d'une pièce, les gestes d'usage propres au porteur⁴⁷.

Le fait d'habillement est aussi constitué par « le mode personnel dont un porteur adopte (ou adopte mal) le costume qui lui est proposé par son groupe. Il peut avoir une signification morphologique, psychologique ou circonstancielle, il n'en a pas de sociologique »⁴⁸. Le fait d'habillement correspond à la parole⁴⁹. Le fait de costume,

[t]oujours abstrait [...], justiciable [...] seulement d'une description ou verbale ou schématique, [comprendrait] les formes, substances ou couleurs ritualisées, les usages fixes, les gestes stéréotypés, la distribution réglée des éléments accessoires (boutons, poches, etc.), les systèmes apparents (« tenues »), les congruences et incompatibilités de pièces, le jeu réglé des pièces internes et des pièces externes, [...].⁵⁰

Il correspond à la langue⁵¹.

Cette distinction présente deux avantages pour Barthes : elle permet de « contrôler sans cesse le caractère institutionnel et sociologique de son objet [et] d'écrire avec exactitude tous les mouvements proprement dialectiques qui règlent les échanges incessants entre le vêtement institutionnel et le vêtement porté »⁵². Enfin, Barthes définit le rapport entre habillement et costume :

Le rapport de l'habillement et du costume est un rapport sémantique : la signification du vêtement croît au fur et à mesure que l'on passe de l'habillement au costume : l'habillement est faiblement significatif, il exprime plus qu'il ne notifie ; le costume est au contraire

⁴⁶ Troubetsky, 19.

⁴⁷ Barthes, « Langage et vêtement », 956.

⁴⁸ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 899-900.

⁴⁹ Barthes, « Langage et vêtement », 955.

⁵⁰ Barthes, « Langage et vêtement », 956.

⁵¹ Barthes, « Langage et vêtement », 955.

⁵² Barthes, « Langage et vêtement », 956.

fortement signifiant, il constitue une relation intellectuelle, notificatrice, entre le porteur et son groupe.⁵³

Eu égard au style d'Austen et à cette dichotomie, nous allons surtout nous intéresser au fait d'habillement, qui va venir exprimer la pensée de l'un ou l'autre des personnages (parfois le porteur, parfois celui qui regarde le vêtement sur le porteur), illustrer un trait de caractère, ou mettre en avant une idéologie. Le fait de costume apparaît peu chez Austen. On le retrouve surtout pour les uniformes et les tenues de noce qui sont des tenues ritualisées. Les uniformes de marin, par exemple, sont mentionnés à la fois dans *Mansfield Park* et *Persuasion*. Lorsque William Price est promu lieutenant, il revêt un uniforme qui correspond à celui de son nouveau grade (*MP* 288-289 ; 300-302 ; 307). Austen ne décrit toutefois pas précisément de quoi est composé l'uniforme de marin, et il faut, pour le lecteur moderne, se documenter pour comprendre ce que signifie « striking parts of his dress » (*MP* 302).

Nous l'avons vu précédemment, Southam s'est arrêté sur ce paragraphe pour apporter des éléments de réponse à cette question. Il dresse la liste des différentes parties de l'uniforme auxquelles Austen fait allusion :

Lieutenants were now given a single epaulette, worn on the right shoulder, and a distinctive Navy button, newly-introduced, with a crown above an anchor. The other 'striking parts' of William's dress would include his 'new' cocked hat and 'uniform waistcoat'; his sword-belt worn across the chest; his buttoned cuffs; his cotton-net pantaloons; and his high Hessian boots, fashionable with tassels and gold-twist edging [...].⁵⁴

Les boutons, le nombre de galons aux poignets, le nombre d'épaulettes et le nombre d'étoiles sur les épaulettes sont autant de signes qui relèvent du fait de costume.

2.2 *Le Système de la mode austenien*

Descamps poursuit l'analogie entre la mode et la linguistique et écrit que la mode doit se

concevoir, [...] comme chargée de sens, qu'il nous appartient de déchiffrer. Elle pourrait donc être étudiée comme un simple langage, selon les découvertes de la linguistique. La

⁵³ Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », 901.

⁵⁴ Brian Southam, *Jane Austen and the Navy* (Bath : National Maritime Museum Publishing, 2005), 206.

difficulté est dans sa complexité de détail : que veulent dire le textile, le tenu, la forme, la couleur, les dessins, [...] plus tous les accessoires du vêtement ? Le système paraît infini. Tant qu'on n'aura pas déterminé le code de chaque pièce ou modalité de l'habillement, on ne pourra pas déterminer comment la mode s'articule dessus. Il faut d'abord découvrir les vestèmes correspondant aux phonèmes, avec leurs traits pertinents possibles, leur articulation (double) en monèmes que sont les habits, leur jonction prédicative qui fait qu'un costume a un sens comme une phrase, enfin la garde-robe par laquelle quelqu'un se révèle lentement à son entourage, devient le discours articulé et nuancé tenu à autrui. [...] Aussi peut-on conclure que la mode est un absurde signifiant par lequel chacun tient un langage silencieux et parfaitement parlant, dont le code reste à déchiffrer, car c'est un discours névrotique.⁵⁵

Le pari de Descamps paraît ambitieux puisque, comme il le fait remarquer, les combinaisons sont infinies. Les costumes (au sens où l'entend Barthes), codifiés, pourraient être analysés de cette façon. Nous ne procéderons toutefois pas de la sorte pour notre analyse, puisque l'auteur ne décrit jamais les tenues de ses personnages de façon assez précise pour ce genre d'analyse.

Barthes conclut dans « Langage et vêtement » que « la sémiologie du vêtement n'est pas d'ordre lexical mais syntaxique ». En outre, il explique que l'unité significative se trouve dans les « fonctions, oppositions, distinctions ou congruences » qui peuvent exister dans une tenue⁵⁶. Là encore, les descriptions de l'auteur ne nous permettent pas d'utiliser ces rapports entre les différentes composantes d'une tenue. Cependant, un point important souligné par Barthes peut être appliqué aux écrits austeniens. Barthes conseille au lecteur de garder à l'esprit que « la signification n'est pas localisée dans un objet fini, [mais qu'] elle peut être confiée à un détail infime ou à un ensemble complexe »⁵⁷. De cette façon, une tenue entière ou un détail, un accessoire, peut représenter ce que l'auteur veut exprimer. On rejoint ici Alison Lurie qui part du principe que la mode est un langage des signes, un système de communication non verbal⁵⁸.

Mais attention, comme Lurie le fait aussi remarquer, le vêtement peut parfois devenir une mascarade :

Perhaps the most difficult aspect of sartorial communication is the fact that any language that is able to convey information can also be used to convey misinformation. You can lie in the language of dress as you can lie in English, French or Latin, and this sort of deception has the advantage that one cannot usually be accused of doing it deliberately.⁵⁹

⁵⁵ Descamps, 53-54.

⁵⁶ Barthes, « Langage et vêtement », 957.

⁵⁷ Barthes, « Langage et vêtement », 957.

⁵⁸ Alison Lurie, *The Language of Clothes* (Londres : Bloomsbury, 1992), 3.

⁵⁹ Lurie, 24.

Austen utilise souvent ce procédé qui consiste à déguiser un mauvais garçon en parfait gentleman dans le but de créer un rebondissement dans ses intrigues. Elle prend en effet régulièrement plaisir à vêtir un personnage à la dernière mode alors que l'état de ses finances ne lui permet pas de telles dépenses. Il s'agit bien sûr de tous ces personnages masculins qui dupent leur entourage jusqu'à ce que le subterfuge soit découvert. Nommons ici par exemple Mr Wickham dans *Pride and Prejudice* et Mr Elliot dans *Persuasion*. Le fait que ces personnages s'habillent avec des vêtements à la mode leur permet de créer une illusion quant à leur train de vie et à leur fortune, leur but étant d'épouser une jeune fille ayant du bien ou pouvant leur transmettre un domaine par le biais de l'« entail ». Ce procédé de travestissement est au cœur-même de l'intrigue des travaux de l'auteur : un jeune homme élégant attire le regard et éventuellement les sentiments de jeunes filles alors qu'il est en réalité « déguisé » pour arriver à ses fins.

Mr Wickham se pose en victime auprès des habitants de Longbourn et Meriton, faisant passer Mr Darcy pour un homme ne tenant pas parole, bafouant les dernières volontés de son père, et pénalisant son ami d'enfance. L'uniforme militaire, qui plait tant aux jeunes filles, joue un rôle clé dans le déroulement de *Pride and Prejudice*. Pour la population de ces deux villages, l'uniforme est un gage de sécurité, de sûreté, et d'honnêteté. Austen va nous montrer qu'il n'en est rien. Wickham trompe les habitants de Longbourn et Meriton, contracte des dettes de jeux, séduit les jeunes filles sans avoir aucun état d'âme, et tente de rabaisser Darcy.

Mr Elliot, quant à lui, porte des vêtements à la mode et onéreux alors qu'il est ruiné. Il tient à épouser une jeune fille fortunée afin de s'assurer une vie aisée, de préférence sa cousine, ce qui lui permettrait d'hériter du titre de baronnet de son oncle par la même occasion. Pour ce faire, il n'hésite pas à emprunter de l'argent à ses connaissances afin de pouvoir s'offrir les dernières vestes à la mode.

Dans *Système de la mode*, Barthes définit trois types de vêtement que l'on peut trouver dans les magazines de mode : le vêtement réel, le vêtement écrit (ou décrit) et le vêtement-image⁶⁰. M'Barga ne partage pas totalement cette vision des choses et ajoute à ces trois catégories le vêtement-idée : « [...] la mode naît précisément du fourmillement d'idées en termes de modèles dans la tête du styliste.

⁶⁰ Barthes, *Système de la mode*, 13-31.

En conséquence, le vêtement-image, le vêtement écrit et le vêtement réel ne sont, respectivement, que des manifestations iconique, langagière et matérielle du *vêtement-idée* »⁶¹. Il est à noter que son traité étudie principalement le vêtement réel.

Dans le cas des écrits de Jane Austen, il n'y a évidemment pas de vêtement-image. Et le vêtement réel existe uniquement dans ses lettres, par le biais du vêtement écrit. Nous disposons donc dans ses fictions du vêtement écrit, bien évidemment, et dans une certaine mesure du vêtement-idée. Il convient cependant d'y apporter une nuance. Austen ne crée pas véritablement une tenue lorsqu'elle mentionne la garde-robe de ses personnages ; elle se représente tout au plus pour elle-même ses personnages de façon plus détaillée. Dans une lettre datant du 24 mai 1813, elle écrit à sa sœur :

[...] to my great amusement, Henry & I went to the Exhibition in Spring Gardens. It is not thought a good collection, but I was very pleased—particularly [...] with a small portrait of M^{rs} Bingley, excessively like her. I went in hopes of seeing one of her Sister [*sic*], but there was no M^{rs} Darcy [...]. M^{rs} Bingley is exactly herself, size, shaped face, features & sweetness; there never was a greater likeness. She is dressed in a white gown, with green ornaments, which convinces me of what I had always supposed, that green was a favorite colour with her. I dare say M^{rs} D. will be in Yellow.⁶²

Ces indications n'apparaissent pas dans le roman. Dans ses fictions, Austen ne livre à son lecteur qu'une partie de la tenue, ou un accessoire, quand elle l'estime nécessaire, et ce, pour deux raisons.

Tout d'abord, nous l'avons déjà évoqué précédemment, Austen écrit à une période où il est mal vu de décrire des tenues vestimentaires. Ce sujet doit rester confiné au cercle familial. En outre, il était mal venu pour une femme d'écrire des romans. On peut donc penser qu'Austen, même si elle s'intéresse de près à la mode, a préféré se conformer aux canons de son époque, afin de ne pas choquer davantage la morale.

Ensuite, Austen se doit de limiter les références à la mode pour ses deux héroïnes puisqu'elle veut montrer à son lecteur que les personnes qui s'intéressent exclusivement à ce sujet sont vaines et stupides (c'est le cas de la plus jeune sœur Bennet et de la mère). De cette façon, l'auteur a réservé certains détails concernant l'apparence de ses personnages à sa famille proche. Notons que le fait de choisir une robe jaune pour Elizabeth n'est pas anodin. Le jaune est en effet une couleur très à la

⁶¹ Jean-Claude M'Barga, *Traité de sémiotique vestimentaire* (Paris : L'Harmattan, 2010), 27.

⁶² Austen, 212.

mode entre 1810 et 1820⁶³, ce qui fait d'Elizabeth une femme accomplie, à la fois intelligente, espiègle, et élégante. Le fait pour Austen d'avoir imaginé la couleur de la robe dans laquelle Elizabeth aurait posé le temps que l'on peigne son portrait montre combien ses personnages ont été réfléchis. La représentation qu'elle en a est très claire.

Si on en revient aux romans, on peut voir que, chez Austen, c'est l'acte individuel d'habillement qui devient significatif. Il est empreint d'une idée qui repose sur le choix du qualificatif ou de la précision que l'auteur lui adjoint. Par exemple, le terme « veste » seul ne donne pas d'indication significative au lecteur, mis à part une précision esthétique. En revanche, une veste bleue ou une veste pour faire du cheval, ou encore une veste à la mode est connotée d'informations concernant le personnage, ses idéaux, sa catégorie socioprofessionnelle, ou encore sa fortune. Au vu de ces constatations, il devient possible de dégager quatre formes de vêtements chez Austen qui relèvent toutes du vêtement écrit :

- le vêtement esthétique,
- le vêtement-psychologie,
- le vêtement-sociologie,
- le vêtement-idéologie.

Le vêtement esthétique est celui qui apporte des indications sur la mode de l'époque Regency. Il apporte un renseignement ayant trait à l'histoire de la mode. On peut citer ici le spencer de Miss Bates d'*Emma* (E 130), cette petite veste très courte, aux manches longues (voir Figure 16) qui est apparue à cette époque et qui a connu un véritable engouement. Il procurait un peu de chaleur aux femmes, leurs robes étant très légères, rappelons-le. Cette veste est caractéristique de l'époque Regency, tout comme la pelisse, ce long manteau porté en hiver (voir Figure 17), auquel le capitaine Wentworth fait référence dans *Persuasion* (P 64).

⁶³ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 373.



16



17

Figure 16 : Un Spencer

Figure 17 : Une Pelisse

Pour les Figures 16 et 17 : d'après Niklaus von Heidelhoff, *The Gallery of Fashion*, (London, April 1798 and March 1799), Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (25-26).

Le vêtement-psychologie permet de dégager un ou plusieurs traits de caractère d'un personnage. Ainsi, les guêtres de Mr Knightley d'*Emma* sont en cuir (*E* 216). Elles traduisent le goût de Mr Knightley pour la chasse, mais aussi le fait qu'il soit attaché à ses terres. Il se distingue de Franck Churchill, qui est dépeint comme un jeune homme superficiel, ne s'intéressant qu'à sa coupe de cheveux (*E* 160) et ses nouveaux gants (*E* 151).

Le vêtement-sociologie clarifie la situation socioprofessionnelle du personnage ou décrit la société anglaise à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Un exemple frappant est celui des châles qui sont mentionnés dans *Mansfield Park*. Lady Bertram aimerait que son neveu lui rapporte non pas un, mais deux châles des Indes. Ceux-ci coûtent une « véritable fortune », rappelle Séguy⁶⁴. Il clarifie :

le châle revêt aussi une dimension sociale : c'est par là que l'on s'aperçoit de la qualité de la femme qui le porte ; il ne s'agit pas tant du rang qu'elle peut tenir dans la hiérarchie du moment ou d'une condition assurée par un titre, que d'une « manière d'être », une façon de se gouverner avec classe, une élégance plus morale que vestimentaire.⁶⁵

L'apparence et la parure font partie de l'essence-même du personnage de Lady Bertram et correspondent à son système de valeurs.

⁶⁴ Philippe Séguy, *Histoire des modes* 83.

⁶⁵ Philippe Séguy, *Histoire des modes* 87-88.

Enfin, le vêtement-idéologie va venir éclairer le lecteur sur les idéaux politiques, religieux ou économiques du personnage concerné. Austen insiste de façon inhabituelle sur la nouvelle coupe de cheveux de Franck Churchill, puisqu'il en est question sur sept pages. Evidemment, avoir les cheveux coupés fait de Franck Churchill un jeune homme à la mode. Mais en écrivant : « he had no reason to wish his hair longer » (E 160), Austen montre aux lecteurs que Churchill a adopté le style, mais aussi les idées des Jacobins. Ces derniers portaient en effet leurs cheveux courts, à la Brutus ou à la Titus⁶⁶. Churchill incarne donc les idées révolutionnaires françaises.

Ces quatre sous-classes de vêtements écrits, mis à part le vêtement esthétique qui reflètent la période et parfois même l'année d'écriture d'Austen, sont chargés de sous-entendus qu'il va nous falloir élucider, tout en tenant compte des convictions de l'auteur et de son système propre de valeurs.

3 Conclusion

Après avoir redéfini les motivations qui poussent une société entière à se tourner vers un style ayant déjà existé dans la Rome et la Grèce antiques, et après avoir cité les tenants et les aboutissants de la mode, cette dernière est apparue comme un langage des signes qu'il nous faut décrypter.

Si l'on reprend maintenant les représentations de Barthes dans *Système de la mode* afin de définir un système de la mode chez Austen et d'aller au-delà du sens vestimentaire du vêtement, il apparaît que nous travaillons sur deux niveaux chez cet auteur : le « code vestimentaire écrit » et le code vestimentaire « rhétorique »⁶⁷. Barthes explique :

[d]ans la Rhétorique de Mode, il y a, si l'on veut, trois petits systèmes rhétoriques, distincts par leurs objets : une rhétorique du signifiant vestimentaire, qu'on appellera « poétique du vêtement », une rhétorique du signifié mondain, qui est la représentation que la Mode donne

⁶⁶ Philippe Séguy, « Costume in the Age of Napoleon », in Le Bourhis, 65.

⁶⁷ Barthes, *Système de la mode*, 51.

du « monde », et une rhétorique du signe de Mode, qu'on appellera la « raison » de Mode. Cependant, ces trois petits systèmes rhétoriques ont en commun un même type de signifiant et un même type de signifié ; on appellera l'un *l'écriture de Mode* et l'autre *l'idéologie de Mode* [...].⁶⁸

La rhétorique du signifié mondain, bien que n'apportant pas d'élément parlant de mode à proprement parler, permet de définir la psychologie de la personne concernée⁶⁹.

Les troisième et quatrième parties de ce travail vont s'efforcer de dégager la portée des vêtements employés par Austen dans ses écrits, et de voir, si en plus des quatre formes de vêtements que sont le vêtement esthétique, le vêtement-psychologie, le vêtement-sociologie et le vêtement-idéologie, elle utilise, comme les magazines de mode sur lesquels Barthes a travaillé, la rhétorique de la mode pour donner du style et du sens aux passages évocateurs de la mode.

⁶⁸ Barthes, *Système de la mode*, 253-254.

⁶⁹ Barthes, *Système de la mode*, 255. Barthes donne comme exemple : « Elle aime les études et les surprises-parties, Pascal, Mozart et le cool-jazz. Elle porte des talons plats, collectionne les petits foulards, adore les chandails nets du grand frère et les jupons bouffants et froufrouants », où tout le segment « Elle aime les études et les surprises-parties, Pascal, Mozart et le cool-jazz » est un « signifiant rhétorique (succession rapide, en apparence désordonnée, d'unités hétérogènes), et un signifié rhétorique qui est la vision que le journal [...] veut donner du type psychologique de la porteuse de vêtements ».

TROISIEME PARTIE

**ŒUVRES DE JEUNESSE ET PREMIERS
ROMANS**

Les parties 3 et 4 traiteront de l'analyse littéraire à proprement parler. Les œuvres d'Austen seront réparties en fonction de leur période d'écriture. De cette façon, la troisième partie comprendra les œuvres de jeunesse, les *Juvenilia* et *Lady Susan*, *Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility*, *The Watsons* (1804) et *Pride and Prejudice*. La quatrième partie abordera *Mansfield Park*, *Emma*, *Persuasion*, et enfin *Sanditon* (roman inachevé).

Toutes les références à la mode ne pourront être traitées dans ce travail. On se propose donc de travailler sur les plus riches et les plus chargées de sens, et de dégager, à partir de toute la partie théorique vue précédemment, les significations qu'Austen a pu donner aux vêtements qui apparaissent dans ses fictions.

Chapitre 8 : *Juvenilia* et *Lady Susan*

1 Introduction

D'une manière générale, les œuvres de jeunesse d'Austen contiennent davantage de références à la mode que les romans, sûrement parce que ces écrits n'étaient pas destinés à être publiés, mais lus devant un public que Jane Austen connaissait bien (parents, fratrie, et amis). Certains d'entre eux sont même dédiés. Austen n'avait que douze ans lorsqu'elle a commencé à écrire. Les œuvres et les fragments des *Juvenilia* ont été écrits entre 1787 et 1793 et *Lady Susan* date de 1793-1794¹.

Dans ces œuvres de jeunesse, les références sont assorties de nombreuses descriptions, comme par exemple : « She lies wrapped in a book muslin bedgown, a chambray gauze shift, and a french [*sic*] net nightcap » (*MW* 72). Ce style de phrases, dans lesquelles Austen donne de nombreux détails concernant les vêtements de son

¹ B. C. Southam, « The Juvenilia », *Minor Works* (Oxford : Oxford UP, 1988), 1-2.

personnage, est extrêmement rare dans ses fictions ; on le rencontre en revanche plus souvent dans sa correspondance. Ici, l'information primordiale est reléguée au second plan. Le fait que Melissa soit allongée est primordial pour l'intrigue. Or, il apparaît que les tissus dans lesquels sont confectionnés les vêtements sont décrits précisément alors qu'ils n'ont pas une importance capitale pour l'histoire. En revanche, ils éclairent le lecteur sur la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Les vêtements de Melissa sont fabriqués dans des étoffes de qualité (organdi, gaze, tulle français), qui montrent d'abord son statut social. On note au passage que malgré des relations très tendues entre l'Angleterre et la France, les deux nations n'ont cessé de s'influencer dans le domaine de la mode. Ce fragment, très court (il fait moins de deux pages) intitulé « A Beautiful Description of the Different Effects of Sensibility on Different Minds » n'est pas achevé. Néanmoins, Austen a spécifié que tout le monde s'affaire autour de Melissa pour la veiller et pour s'assurer de son bien-être pendant sa maladie. Cette dernière n'a ni la force de penser, ni la force de mourir, mais elle a tout de même la force de porter un déshabillé à la mode !

D'un point de vue quantitatif et qualitatif, et à titre de comparaison, c'est *Northanger Abbey*, le premier roman rédigé par Austen, qui est le plus proche des œuvres que l'on trouve dans ses *Juvenilia*, en termes de quantité et de qualité des références à la mode. Dans les *Juvenilia*, c'est « Catharine, or the Bower » qui contient le plus de références à la mode. Toutefois, les références de cette œuvre ne sont pas nécessairement les plus fournies en détails. Des passages plus riches, mentionnant la couleur d'un vêtement, ou un tissu, ou décrivant toute une tenue se rencontrent parfois dans des fragments qui excèdent à peine une page.

Cette étude des *Juvenilia* se propose de mettre en lumière les caractéristiques des références faites à la mode par l'auteur. Parmi elles, on y retrouve tous les aspects des romans austeniens, mais aussi beaucoup de rhétorique, discipline dans laquelle l'auteur semble se délecter et un certain manichéisme. Austen prend aussi plaisir à inventer une quatrième fonction aux vêtements.

2 Le Style austenien originel

Le style des *Juvenilia* est en quelque sorte celui des romans, mais en beaucoup plus exagéré. Tout y est plus prononcé : l'humour, l'ironie, la rhétorique, les leçons que le lecteur doit tirer de ses lectures. Même les intrigues sont rocambolesques. Les références à la mode foisonnent et contiennent elles-mêmes les caractéristiques du style austenien : elles peuvent être humoristiques ou ironiques, par exemple.

Ainsi, dans « Lesley Castle », on trouve ce passage dans lequel Austen ridiculise son héroïne : « In general I can spend half the Day at my toilett [*sic*] with a great deal of pleasure, but why should I dress here, since there is not a creature in the House whom I have any wish to please » (*MW* 124). Dans cette lettre, Lady Lesley ne parle que d'elle, de ses goûts, ses ressentis et montre à la personne destinataire de la lettre le bien fondé de ses convictions. Lady Lesley, supposée avoir reçu une bonne éducation et de bonnes manières, dénigre des jeunes filles écossaises rencontrées récemment. Leur origine, leurs goûts musicaux, et même leurs noms déplaisent à Lady Lesley, qui en conclut qu'il n'est pas nécessaire de s'apprêter lorsqu'elles lui rendent visite. En fait, contrairement à ce qu'elle annonce, Lady Lesley ne cherche pas à être agréable avec ses hôtes ; elle veut soit plaire aux hommes, soit éblouir les femmes par sa beauté et ses tenues. Austen montre combien Lady Lesley est prétentieuse et vaniteuse : son manque d'humilité et de respect envers autrui est évident. L'auteur se moque de l'attitude trop assurée et condescendante de Lady Lesley et provoque son lecteur par des réflexions déplacées.

Si l'on considère maintenant les extraits de la troisième lettre issue de « A Collection of Letters », on verra qu'ils contiennent tous les rouages des grands romans de l'auteur. Evidemment, sur un fragment de quatre pages, le rythme paraît très cadencé et les informations données par l'auteur très condensées par rapport à ses six grands romans. Maria est une jeune fille simple, mais avec du bon sens et de l'éducation. Lady Greville, une aristocrate, propose de la chaperonner à un bal. La jeune fille n'a pas le même statut social que Lady Greville, et cette dernière lui reproche constamment d'être « pauvre » :

From a young Lady in distress'd Circumstances to her freind [*sic*].

“Have you got a new Gown on?”

“Yes Ma'am,” replied I with as much indifference as I could assume.

“Aye, and a fine one too I think—(feeling it, as by her permission I seated myself by her) I dare say it is all very smart—But I must own, for you know I always speak my mind, that I think it was quite a needless peice [*sic*] of expence [*sic*]—Why could you not have worn your old striped one? It is not my way to find fault with people because they are poor, for I always think that they are more to be despised & pitied than blamed for it, especially if they cannot help it, but at the same time I must say that in my opinion your old striped Gown would have been quite fine enough for its wearer—for to tell you the truth (I always speak my mind) I am very much afraid that one half of the people in the room will not know whether you have a Gown on or not—But I suppose you intend to make your fortune tonight.” (*MW* 156)

Un peu plus loin, alors que la jeune Maria est engagée pour la prochaine danse avec Mr Bernard, le plus bel homme de l'assistance, mais aussi l'héritier d'un vaste domaine (*MW* 158), Lady Greville lui fait encore un affront. Le cavalier de la jeune fille s'aperçoit qu'il a laissé ses gants blancs à son domestique (*MW* 157) et laisse la jeune fille livrée à elle-même le temps de récupérer ces derniers. Lady Greville, qui passe à la hauteur de la jeune fille et le voit seule, lance : « What cannot get you a partner? Poor Young Lady! I am afraid your new Gown was put on for nothing » (*MW* 157), sans donner le temps à Maria de s'expliquer. Le lendemain, Lady Greville se rend chez Maria pour l'inviter à souper, mais elle ne daigne même pas descendre de sa voiture tant le vent souffle. Maria, sur les conseils de sa mère, s'approche de l'équipage. Et Lady Greville, qui cherche visiblement mortifier la jeune fille, lui dit :

“Why I think Miss Maria you are not quite so smart as you were last night—But I did not come to examine your dress, but to tell you that you may dine with us the day after tomorrow—Not tomorrow, remember, do not come tomorrow, for we expect Lord and Lady Clermont & Sir Thomas Stanley's family—There will be no occasion for your being very fine for I shant send the Carriage—If it rains you may take an umbrella—” I could hardly help laughing at hearing her give me leave to keep myself dry—[...] You young Ladies who cannot often ride in a Carriage never mind what weather you trudge in, or how the wind shews your legs. (*MW* 159)

Commençant son discours (premier extrait) à l'attention de Maria avec des compliments, Lady Greville enchaîne rapidement avec des reproches, en insistant sur sa « pauvreté ». Maria n'est certainement pas pauvre, puisqu'elle peut s'acheter une nouvelle robe pour aller à une soirée, mais elle est d'un rang inférieur à Lady Greville. Lady Greville en vient à dire que si Maria est pauvre, elle est forcément intéressée, dans le sens où elle revêt une robe neuve et à la mode pour gravir les échelons de la société et paraître plus que son rang, dans le but de se trouver un bon mari lors de cette soirée. Lady Greville en vient donc à dire que la dépense a été

inutile, ce qui revient à dire à la jeune fille de ne pas tromper son monde avec des habits qu'elle ne porte pas d'ordinaire.

Lorsque Lady Greville vient en voiture chez Maria, elle ne prend même plus la peine de commencer par des compliments. Elle la rabaisse sans attendre. Il n'est pas question que les invités prestigieux de Lady Greville sachent qu'elle fréquente une jeune fille « pauvre ». On peut alors se demander pourquoi Lady Greville emmène la jeune fille danser. L'auteur n'a toutefois pas donné de précision à ce sujet.

Austen montre à quel point les personnes fortunées peuvent être déplaisantes et méprisantes à l'égard d'autrui. Et elle garde le meilleur pour la fin, quand Lady Greville explique que les jeunes filles sans le sou ne prêtent guère attention au vent qui soulève leur robe ! La vulgarité de Lady Greville atteint ici son paroxysme dans la mesure où, nous l'avons dit précédemment, il n'était pas convenable, à cette époque, d'évoquer la partie du corps que sont les jambes. Lady Greville tente de faire passer les jeunes filles de famille simple pour des personnes vulgaires, dévoilant leurs jambes sans que cela les gêne. Il faut bien évidemment y voir ici une critique acerbe de la part de l'auteur, montrant que les personnes les plus grossières ne sont pas toujours celles que l'on croit. En d'autres termes, ça n'est pas parce qu'une personne est fortunée qu'elle possède la meilleure des éducations.

Le fait qu'Austen mentionne la robe rayée de Maria n'est pas anodin. On trouve donc dans les premiers écrits d'Austen non seulement le ton austenien qui se met déjà en place, mais aussi les sous-entendus qu'elle aime donner à certains vêtements. Austen donne déjà aux vêtements un rôle de communication. Ils lui servent à faire passer un message à ses lecteurs. Les rayures sont chargées de sens. Michel Pastoureau nous éclaire quant à leur signification. Il explique tout d'abord que la signification de la rayure change vers 1775, avec la révolution américaine². C'est la « vogue romantique » de la rayure³. Il détaille alors :

A l'origine de cette vogue se place l'américanophilie de la France et des pays hostiles à l'Angleterre à la fin des années 1770. La révolution américaine est elle aussi fille des Lumières, et le drapeau aux treize rayures rouges et blanches des treize colonies d'Amérique, insurgées contre la couronne britannique, apparaît comme l'image de la Liberté et le symbole

² Michel Pastoureau, *L'Etoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés* (Paris : Editions du Seuil, 1991), 75.

³ Pastoureau, *L'Etoffe du diable*, 76.

des idées nouvelles. Par là même, la rayure acquiert rapidement un statut idéologique et politique. [...] Même l'Angleterre, pourtant à l'origine directement visée, se met aux *stripes* au milieu des années 1780. [...] La rayure aristocratique et la rayure paysanne se rencontrent et parfois se confondent. [...] En France, [...] l'idéologie [...] en a [...] fait depuis quelques années une image emblématique de la Révolution en marche. [...] Se vêtir de rayures, c'est non seulement faire preuve de civisme, mais aussi afficher son adhésion à certaines valeurs fortes de l'idéologie à la mode. Depuis la fin du XVIIIe siècle, le rayé peut être soit valorisant soit dévalorisant, soit tout ensemble valorisant et dévalorisant. En revanche, il n'est jamais neutre.⁴

Il devient alors évident, au vu de la période d'écriture de ce fragment, qu'Austen fait référence à la Révolution française à travers les rayures de la robe de Maria. La jeune fille représente la nouvelle génération, celle-là même qui vient mettre en péril les privilèges de l'aristocratie. En s'adressant à Maria de façon incorrecte, mais tout en l'emmenant au bal et en l'invitant à dîner, l'aristocratie montre qu'elle réproouve les nouvelles idées radicales, mais qu'elle est bel et bien obligée de faire avec.

Lady Greville aurait préféré que Maria porte sa robe rayée. La jeune fille incarne la nouvelle génération et sans ses rayures, portant une robe neuve, il devient difficile de savoir qui est Maria, d'autant qu'elle est escortée par Lady Greville. Aux yeux de Lady Greville, une robe rayée permet de montrer à leur entourage son statut et ses idéaux.

Austen souligne plusieurs fois, avec beaucoup d'humour et d'ironie, le manque de savoir-vivre de l'aristocratie et de considération qu'elle peut avoir pour autrui. En voulant faire passer Maria pour vulgaire, notamment avec le passage des jambes révélées par le vent qui soulève la robe des jeunes filles, Austen insiste surtout sur les propos vulgaires proférés par Lady Greville.

3 Rhétorique

La rhétorique semble être une récréation pour Austen. Elle prend visiblement plaisir à écrire des passages rythmés par des assonances ou des allitérations ou

⁴ Pastoureau, *L'Etoffe du diable*, 78-80 ; 85 ; 90-91.

d'autres figures de style. Ce procédé existe dans ses romans, mais il est néanmoins utilisé beaucoup moins fréquemment que dans les *Juvenilia*.

On trouve des passages contenant des allitérations, comme « Patches, Powder, Pomatum & Paint » (*MW* 7) avec des explosives, « Mrs Watkins was a Lady of Fashion, Family & fortune ; she was in general esteemed a pretty Woman, but I never thought her very handsome, for my part. She had too high a forehead, Her eyes were too small & she had too much colour » (*MW* 17), avec des fricatives, où Austen s'amuse à donner un rythme particulier à ses phrases. Dans le premier cas, l'effet est comique, chaque mot commençant par un [p] et comprenant également une autre explosive, à savoir, un [t] ou un [d]. Ainsi, Austen accentue l'effet comique de sa phrase où elle se moque d'une jeune fille qui utilise toutes sortes d'artifices pour embellir son visage, car malgré ses efforts, le résultat n'est pas très probant. Dans le deuxième cas, les mots choisis devraient inspirer le respect pour la personne dont on parle. Cependant, dans la même phrase, Austen, qui a donné trois « qualités » à ce personnage, n'hésite pas à dire qu'on ne peut jamais tout posséder. Ainsi, ce personnage n'a visiblement pas un visage harmonieux. Les gens sont tentés de penser la contraire, du fait de son importance et de son influence, et de la trouver jolie. La répétition du son [f] accroît le sens encore le sens des mots. Mais Austen, à travers le narrateur, dément cette impression.

Il existe aussi des passages plus longs dans lesquels Austen s'amuse avec le fond et la forme. Dans l'exemple suivant, Austen crée un comique de répétition. On peut lire dans « Frederic and Elfrida » : « the Door suddenly opened & an aged gentleman with a sallow face & old pink Coat [...] was at the feet of the lovely Charlotte » (*MW* 8). Puis, quelques lignes plus loin, on trouve : « on a second opening of the door a young & Handsome Gentleman with a new blue coat, entered & intreated from the lovely Charlotte, permission to pay to her, his addresses » (*MW* 8). Le plus jeune des deux hommes étant aussi le plus charmant et le mieux vêtu, il est évident que la préférence de Charlotte va au second. Le manteau rose mentionné est sûrement en brocard, un tissu chatoyant, à la mode avant 1780, et rappelant les tenues de l'ancien régime, et le manteau bleu neuf en laine. On imagine aussi les différences de coupes des deux manteaux. L'homme le plus âgé est resté fidèle aux canons de la mode de l'ancien régime, alors que le plus jeune adhère aux idées de son temps. On note ici le jeu des contrastes entre les deux hommes. Leur âge, leur

apparence, et leur tenue sont contraires. On souligne aussi ici l'opposition entre le rose et le bleu des tenues, comme on a pu déjà la trouver dans *Mansfield Park*, le rose correspondant au monde féminin et le bleu au monde masculin. Nous reviendrons plus loin sur la signification d'un manteau bleu.

Il est possible d'analyser ce passage d'une façon différente. « Pink coat » étant le nom donné au manteau rouge porté par les participants d'une chasse à cour, on peut penser que l'homme le plus âgé porte le sien. Il est alors étrange, et un peu ridicule, de venir faire une demande de mariage revêtu d'un habit de chasse. Le premier prétendant peut donc avoir rendu visite à Charlotte juste après une partie de chasse ; il pourrait aussi vouloir lui montrer une facette dynamique de sa personnalité, malgré son âge⁵. Les habits de chasse bleus étant apparus vers 1829⁶, le plus jeune des deux protagonistes ne porte donc pas d'habit de chasse, mais un traditionnel « morning coat » ou « riding coat ».

On retient aussi une tournure comme « She was not inelegant in her appearance » (*MW* 198), dans « Catharine ». Austen minimise l'apparence de Miss Stanley, qui est en fait très élégante. Les parents de Miss Stanley sont fort riches (*MW* 197), et la jeune fille peut s'offrir des robes à la mode et coûteuses. Ses parents sont, eux aussi, habillés à la dernière mode (*MW* 197). L'auteur utilise une tournure qui minimise les mérites de Miss Stanley afin de souligner une lacune chez cette dernière : malgré la bonne éducation qu'elle a reçue auprès des meilleurs précepteurs, elle n'a pas su tirer le meilleur parti de leurs enseignements. Un manque évident de lecture est à déplorer chez cette jeune personne qui n'a ni goût ni jugement (*MW* 198). Austen est sévère avec ce personnage et ajoute : « All her Ideas were towards the Elegance of her appearance, the fashion of her dress, and the Admiration she wished them to excite » (*MW* 198). Déjà dans ses premiers écrits, Austen fustige les personnes qui font de la mode une priorité, d'autant qu'elles négligent la lecture. Austen écrit : « She professed a love of Books without Reading » (*MW* 198). Camilla Stanley est une ébauche de Lydia Bennet et de Mrs Allen, si l'on ne tient pas compte de la différence de fortune pour la première et de la

⁵ Ceci n'est pas sans rappeler la comparaison du colonel Brandon et de Willoughby dans *Sense and Sensibility*.

⁶ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 117.

différence d'âge pour la seconde. Austen fait ici l'apologie de la lecture qu'elle reprendra longuement dans *Northanger Abbey*.

Le dernier extrait que nous citerons est tiré de la première lettre de « Lesley Castle » dans lequel Austen énumère ce qui caractérise les femmes pour chaque décennie de leur vie :

Let me rather repeat the praise of our dear little Neice [*sic*] the innocent Louisa, who is at present smiling in a gentle Nap, as she reposes on the Sofa. The dear Creature is just turned of two years old; as handsome as tho' 2 & 20, as sensible as tho' 2 & 30, and prudent as tho' 2 & 40. To convince you of this, I must inform you that she has a very fine complexion and very pretty features, that she really already knows the two first letters in the Alphabet, and that she never tears her frocks—. If I have not now convinced you of her Beauty, Sense & Prudence, I have nothing more to urge in support of my assertion, [...]. (*MW* 111)

Simultanément, elle vient comparer un enfant de deux ans à une femme, et justifie ses propos avec des arguments et des exemples. Ayant perdu sa jeunesse et sa fraîcheur, n'enrichissant plus sa culture, il ne reste plus à la femme ayant atteint la quarantaine que la mode. À en croire Austen, la plupart des femmes sont bien sottes et n'ont que peu de choses pour se recommander. Ainsi, la mode serait tout ce qu'il reste à une femme de quarante ans pour se mettre en valeur en société. Austen insiste encore lorsqu'elle assimile le fait d'être attentif à sa tenue et d'en prendre soin à de la circonspection. Elle n'en pense rien et fustige ici les femmes superficielles ayant pour unique centre d'intérêt leur propre personne. Austen témoigne ici du manque d'ouverture d'esprit et du manque d'esprit critique auquel on s'expose lorsque l'on néglige la lecture.

4 Jeu de contrastes

On trouve dans les *Juvenilia* un grand nombre d'oppositions et de contrastes qui relèvent de la rhétorique, mais qui sont traités à part tant leur usage est fréquent. Ils amènent le lecteur à s'interroger sur leur signification. Le jeu des contrastes se retrouve aussi dans les romans de l'auteur. On peut citer par exemple cet extrait de *Pride and Prejudice* où Darcy rencontre Wickham : « Both changed colour, one looked white, the other red » (*PP* 59). Nous pouvons avancer, que les réactions des

deux protagonistes sont opposées, comme leurs actions et leur tempérament le sont. L'un est sans doute furieux de voir celui qui a failli ruiner la réputation de sa sœur et de sa famille, ainsi qu'empocher la dot de sa sœur, et l'autre, craint que le premier ne divulgue sa véritable personnalité aux habitants de Longbourn et Meriton. Le rythme de la phrase laisse supposer que le regard d'Elizabeth va de l'un à l'autre, puis retourne au premier. De même, on trouve dans les premiers écrits de l'auteur beaucoup de contrastes. Ici aussi, Austen part dans l'excès, du moins au niveau quantitatif.

Dans l'extrait suivant de « Frederic and Elfrida », Austen mêle opposition et comique : « Your sentiments so nobly expressed on the different excellencies of Indian & English Muslins, & the judicious preference you give to the former, have excited in me an admiration of which I can alone give an adequate idea, by assuring you it is nearly equal to what I feel for myself » (*MW* 6). La tournure de phrase ainsi que le champ lexical employé (« sentiments, nobly, admiration ») laissent à penser que Rebecca fait part à ses nouveaux amis de ses sentiments pour quelqu'un, alors qu'elle a simplement mentionné des étoffes. Alors que Rebecca est extrêmement laide (*MW* 6), Frederic, Elfrida et Charlotte lui disent qu'elle est charmante et gracieuse. Puis, alors que Rebecca dit des banalités, les trois amis lui laissent entendre le contraire. Des termes comme « nobly, judicious, admiration » viennent renforcer le décalage entre le sujet abordé, la personne qui l'aborde, et les éloges qui s'ensuivent. Toutefois, Frederic, Elfrida et Charlotte paraissent aussi stupides que Rebecca, au vu de la dernière partie de la phrase. Ils sont orgueilleux, et Austen n'est tendre avec aucun de ces personnages. On peut se demander jusqu'où sont prêts à aller les personnages par amitié pour Rebecca. L'hypocrisie fait partie intégrante de l'amitié dans ce « roman », dans lequel Charlotte complimente à plusieurs reprises Rebecca alors qu'elle n'en pense rien.

Si l'on en vient maintenant au contenu à proprement parler, on voit que les mousselines indiennes ont la préférence des Anglaises. Austen y fait aussi allusion dans *Northanger Abbey*. Elle mentionne aussi les châles venant d'Orient dans *Mansfield Park*. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces passages dans les chapitres consacrés à ces romans. Séguy écrit que c'est sous le Consulat (1799-1804) que « [l]a mousseline des Indes triomphe à Paris. Josphéine la préfère à toute autre,

mais elle est très chère : elle coûte jusqu'à 150 livres l'aune⁷. Il est vrai que l'on réalise avec elle des modèles somptueux dont la couleur à dominante nacré fait merveille »⁸. L'engouement pour les mousselines venues d'Orient s'étend aussi à la France et on comprend mieux pourquoi. Les étoffes venues d'Inde se reconnaissent au premier coup d'œil du fait de leur reflet nacré. Les copies anglaises sont de moins bonne qualité dans la mesure où l'Angleterre commence seulement à développer le travail du coton après 1760, avec l'apparition des « spinning jennies »⁹. Austen utilise une lapalissade lorsqu'elle fait dire à son personnage que le choix des mousselines d'Inde est judicieux et crée un effet comique.

Toujours dans « Frederic and Elfrida », on trouve deux extraits qui se font écho. Dans le premier, les parents des jeunes gens s'entendent pour marier leurs enfants. La demande est acceptée avec beaucoup de plaisir par les parents d'Elfrida. Les tenues de noce sont achetées et Austen précise qu'il ne reste plus qu'à déterminer une date pour l'heureux événement (*MW* 7). C'est à Elfrida qu'il incombe de fixer la date. Cependant, Elfrida ne semble pas vouloir se décider et ses parents n'osent pas la presser. Les mois passent sans qu'aucune date ne soit arrêtée. Et les vêtements pour la noce finissent se démoder (*MW* 11). Les parents n'ont, en outre, pas le sentiment d'avoir précipité les choses. Austen montre ici qu'il vaut mieux laisser les jeunes gens se marier par envie et par choix plutôt que leur imposer un partenaire. C'est un thème qu'elle reprendra dans tous ses romans.

Les tenues de noce, lorsqu'elles sont achetées, font la fierté des parents d'Elfrida et de Frederic. Mais cette fierté fait place à la gêne, voire même de la honte, puisque les parents d'Elfrida se sont engagés vis-à-vis de ceux de Frederic : Elfrida laisse passer trop de temps. La gêne se ressent dans le deuxième extrait. Elfrida se verrait porter des robes démodées et Frederic des vestes n'ayant peut-être plus la bonne coupe ni la bonne couleur. On peut imaginer que les parents qui étaient si fiers seront gênés pendant et après le mariage, s'il a lieu un jour, sachant que les habits de

⁷ Unité de mesure valant environ 118 centimètres.

⁸ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 78.

Séguy définit l'aune : « il s'agit d'une « ancienne mesure de longueur française qui valait à Paris trois pieds, sept pouces, dix lignes 5/6, soit 1 m 11. Elle n'avait pas la même dimension dans les autres villes de France ».

⁹ Gavin Weightman, *The Industrial Revolutionaries: The Creators of the Modern World, 1776-1914* (London : Atlantic Book, 2007), 13.

mariage pouvaient comprendre la dot, et pas uniquement les habits pour la journée du mariage, comme on l'entend de nos jours.

En outre, les vêtements démodés peuvent symboliser l'entente qui s'étirole entre Frederic et Elfrida. Plus loin, Austen écrit à propos de Frederic qu'il tombe amoureux d'une autre jeune fille. Elfrida décide alors d'épouser Frederic le lendemain, mais celui-ci refuse. Comme Elfrida se trouve mal, Frederic cède et accepte de sa marier. Austen ajoute alors que le cœur de Frederic est comme du coton (*MW* 11), ce tissu très en vogue. En quelques sortes, Frederic, qui avait été mis de côté par Elfrida, redevient « à la mode ». On peut dresser un parallèle entre les vêtements et les tissus et Frederic. Au début du roman, il est très présent dans la vie d'Elfrida, et les habits de noce sont achetés. Puis les mois passent sans qu'Elfrida ne se décide à épouser Frederic. Et les habits se démodent. Enfin, Frederic redevient digne d'attention quand Elfrida détecte une passion naissante pour une autre jeune fille qu'elle. Quand Frederic apprend que la santé d'Elfrida est en jeu, il accepte d'épouser Elfrida. Et son cœur est représenté par le coton, étoffe de prédilection pour la confection des robes à la mode.

Il faut peut-être comprendre ici qu'Elfrida aime Frederic autant qu'elle s'intéresse à ses robes, ce qui réduit Frederic au rang d'objet. Certes, Austen ne choisit pas n'importe quel objet puisque le coton se porte sur le corps, mais cette comparaison n'est pas des plus flatteuses, ni pour Frederic, ni pour Elfrida. Les jeunes gens ne semblent pas parfaitement assortis. Elfrida se moque des sentiments éprouvés par Frederic, et Frederic se plie au bon vouloir de la demoiselle, sans doute parce qu'il est lié par la promesse de mariage faite entre leurs parents. On se trouve donc face à un décalage entre l'évènement heureux, le mariage d'Elfrida et Frederic, et les sentiments qui unissent ces deux personnes.

Le dernier extrait de cette étude du jeu des contrastes est tiré de « Love and Freindship » [*sic*], roman épistolaire. Laura écrit avoir vu un phaéton renversé et deux messieurs qui gisent dans la poussière. Elle écrit ensuite : « Two Gentlemen most elegantly attired but weltering in their blood was what first struck our Eyes » (*MW* 99). En s'approchant de la scène, les jeunes femmes se rendent compte qu'il s'agit de leurs époux. L'un est déjà mort, et l'autre rend son dernier souffle quelques minutes après que les deux jeunes femmes ont identifié les deux hommes.

Austen montre une fois de plus que les femmes sont souvent préoccupées par des futilités, et comme on le voit, Laura évoque d'abord les tenues élégantes avant de parler du sang qui se répand. Edward meurt en promettant de raconter à Laura tout ce qu'il avait vécu depuis leur séparation. Le ton est léger, malgré la scène tragique qui se déroule. Sophia perd connaissance, revient à elle, avant de retomber en pâmoison. Laura, elle, est saisie de crises de folie et profère des phrases qui n'ont aucun lien entre elles comme : « Give me a violin. [...] I see a Leg of a Mutton—They told me Edward was not Dead; but they deceived me—they took him for a Cucumber » (*MW* 100), apportant une touche burlesque à cette scène. Les deux jeunes femmes se réfèrent souvent aux tenues portées par leur entourage ; l'apparence est primordiale pour elles. A plusieurs reprises dans le roman, elles évoquent la notion d'élégance et soulignent qu'elles n'adressent la parole qu'à des personnes dont l'apparence répond à leurs critères d'élégance. Laura et Sophia comparent les personnes qu'elles côtoient à leur propre image.

Lorsque Laura parle du paysage à son amie pour amener un sujet de conversation neutre et agréable, Sophie ne cesse de penser à Augustus : les arbres lui rappellent sa grande taille, et le ciel son gilet de satin bleu rayé de blanc (*MW* 98). Austen se moque des romans sentimentaux. En outre, elle oppose d'une part la gravité de la situation au ton et aux sujets employés par le narrateur et d'autre part, la gravité de la situation aux références aux vêtements qui ponctuent régulièrement le roman. Dans *Jane Austen and the War of Ideas*, Butler explique : « Although [Laura and Sophia] appear ruthlessly self-interested, it is no part of [Austen's] intention to suggest that they are insincere. In her view, the contradiction is inherent in the creed: she wants to show that the realization of self, an apparently idealistic goal, is in fact destructive and delusory »¹⁰. La morale de ce roman est simple : l'admiration que Laura et Sophie se vouent ainsi que leurs préoccupations ne sont pas un exemple à suivre. Les contrastes viennent donc mettre en lumière les excès commis par les protagonistes du roman, interpellent le lecteur et le font réagir.

¹⁰ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 169-170.

5 La Quatrième fonction du vêtement : le vêtement salvateur

Le dernier point concernant les *Juvenilia* est celui qui caractérise le mieux ce recueil. Cette particularité est propre aux *Juvenilia* et ne se retrouve pas dans les œuvres qui suivront. Ici, Austen invente une quatrième fonction aux vêtements : celle de sauver une situation. Le vêtement n'a plus seulement une fonction relative au corps, comme c'est le cas avec la protection, la pudeur et la parure. Il se détache de l'enveloppe charnelle et est doué d'un pouvoir assez inattendu, du moins pour les hommes. Le vêtement est en passe de devenir un personnage à part entière tant il joue un rôle primordial dans l'intrigue des fragments écrits. Il devient l'allié des femmes en leur venant en aide. Il ne les habille plus seulement ; il leur sauve la vie.

Le premier exemple illustrant la fonction salvatrice du vêtement est tiré d'« Henry and Eliza ». Eliza, demoiselle de compagnie de la duchesse de F. est faite prisonnière par cette dernière pour s'être mariée et enfuie avec Mr Henry Cecil. Elle est enfermée dans un donjon et ne sait pas comment s'en échapper, d'autant qu'elle a ses enfants à ses côtés. Austen écrit :

At last she determined to fling down all her Cloathes, of which she had a large Quantity, & then having given them strict Charge not to hurt themselves, threw her Children after them. She herself with ease descended by the Ladder, at the bottom of which she had the pleasure of finding her little boys in perfect Health and fast asleep. [...]

Her wardrobe she now saw a fatal necessity of selling, both for the preservation of her Children & herself. With tears in her eyes, she parted with these last reliques of her former Glory, & with the money she got for them, bought other more usefull [*sic*], some playthings for Her Boys and a gold Watch for herself. (MW 37)

Comme on le voit, Eliza prend sur elle pour donner à ses vêtements une fonction qu'ils ne remplissent pas d'ordinaire. Utiliser ses vêtements pour remplir une fonction autre que la parure et pour montrer son niveau social n'est pas forcément chose facile pour Eliza. Cela équivaut à une rupture d'avec sa vie aux côtés d'Henry. Mais si Henry n'est plus là pour leur venir en aide, à elle et à ses enfants, il reste à Eliza les habits qu'il lui achetait. Leur nombre permet d'amortir la chute des enfants. Les tissus devaient être épais et de bonne qualité pour les enfants soient restés endormis pendant et après la chute ! Il est à noter qu'Eliza, elle, utilise une petite échelle de corde trouvée dans un coin de sa cellule pour descendre. Peut-être la jeune femme n'est-elle pas encore prête pour donner à ses habits une nouvelle fonction en

ce qui la concerne. Eliza prend tout de même le temps de récupérer ses beaux atours, suite à sa fuite du donjon.

Toutefois, la situation financière d'Eliza est telle qu'elle doit se résoudre à échanger ses vêtements contre des objets qui lui semblent plus indispensables, mais qui nous paraissent, à nous, lecteurs, tout aussi superflus, étant donné qu'elle n'a même plus de quoi nourrir ses enfants. Or, la montre qu'elle s'offre est en or. Elle symbolise le temps et notamment le passé d'Eliza, le métal précieux rappelant sa situation aisée d'autrefois. Le fait qu'elle puisse s'acheter une montre en or prouve aussi à quel point elle avait dû emporter avec elle un nombre important de robes et montre que celles-ci étaient fabriquées dans des étoffes précieuses. Eliza n'a cependant pas encore les habitudes d'une personne sans ressources : elle achète des jouets et une montre et se demande où ils vont passer la nuit et comment ils vont dîner uniquement lorsqu'elle ressent la sensation de faim et lorsque la nuit tombe.

Le deuxième extrait venant illustrer la nouvelle fonction des vêtements imaginée par Austen est tiré de « The Beautifull [*sic*] Cassandra », où Austen montre à nouveau une utilisation inattendue d'un vêtement. Cassandra ne peut payer sa course au cocher. Celui-ci devient menaçant. Cassandra a beau fouiller ses poches, elles sont vides. Elle enfonce alors son chapeau sur la tête du cocher pour créer un effet de surprise et éventuellement lui masquer les yeux. Cela permet à la jeune fille d'avoir le temps de s'enfuir (*MW* 46). Là encore, le vêtement sort l'héroïne d'un mauvais pas.

Au début du fragment, Austen explique que Cassandra est la fille d'une modiste et qu'elle tombe amoureuse d'un chapeau que sa mère vient de confectionner pour une comtesse (*MW* 45). Et c'est justement avec ce chapeau que Cassandra s'enfuit de chez elle. Le chapeau est le héros de ce roman puisque l'héroïne en tombe amoureuse et qu'il la tire d'un mauvais pas.

Dans les deux exemples, les vêtements remplacent une présence masculine absente. Dans le deuxième exemple, Austen va plus loin dans la mesure où Cassandra est tellement fascinée par le chapeau qu'elle éprouve des sentiments pour lui. Elle s'enfuit avec le chapeau comme Lydia s'enfuit avec Wickham dans *Pride and Prejudice*. Dans les deux cas, la relation entre une femme et ses vêtements est très forte puisque quand une figure masculine fait défaut, ce sont les vêtements qui

prennent le relais et assurent la protection de la femme. Cette protection est particulière ; elle n'est ni physique, ni psychologique comme nous avons pu le voir dans les fonctions du vêtement. Elle empêche l'entourage de la jeune femme de lui nuire.

6 Conclusion

Les *Juvenilia* constituent une amorce pour les romans à venir qui contiendront tout autant d'humour et d'ironie. Les contrastes y seront toujours présents, ainsi que la rhétorique. En revanche, Austen ne réitère pas l'utilisation de la quatrième fonction qu'elle a donnée aux vêtements. Aussi, les vêtements vont se faire plus discrets dans les romans, mais pas moins importants au regard des intrigues. Les œuvres de jeunesse étant destinées à être lues par la famille ou les amis de l'auteur, Austen s'est permis d'être plus familière et de mentionner des sujets qui lui tiennent à cœur. Enfin, les bases du style austenien sont déjà en place et l'âge aidant, celui-ci va devenir plus subtil, à la fois d'une façon générale et mais aussi concernant l'usage des vêtements.

En outre, Austen va donner un rôle supplémentaire aux vêtements dans ses romans. Ils vont prendre une signification et avoir une portée précise : donner des indications sur les personnages, sur leurs intentions, leurs convictions politiques et/ou idéologiques. Les références à la mode jalonnent le roman et annoncent au lecteur le déroulement, voire le dénouement de l'intrigue pour celui qui sait comment Austen construit ses fictions. Les indices donnés par l'auteur à propos des tenues permettant au lecteur du XIX^e siècle de savoir quel personnage est le héros et lequel est l'antihéros. Ces indices sont moins évidents pour le lecteur du XXI^e siècle et demandent un éclaircissement. Les chapitres qui vont suivre ont pour but d'analyser et de décrypter les sous-entendus laissés par l'auteur dans ses textes.

Chapitre 9 : *Northanger Abbey* : mode et roman gothique

1 Introduction

Bien que posthume, *Northanger Abbey* est en réalité un des premiers romans écrit par Austen. Dans l'avertissement qu'elle a rédigé, elle précise que l'ouvrage a été « achevé en 1803 », qu'il n'a pas été publié tout de suite pour des raisons qu'elle ignore, qu'elle l'a retravaillé entre 1803 et 1813 et que certains passages sont donc devenus obsolètes¹. Mais il n'est pas possible de dater plus précisément le début d'écriture de ce roman. Les spécialistes ne s'entendent pas quant à la date probable d'écriture. Pour Mary Lascelles, *Northanger Abbey* aurait été commencé dès 1792² ; pour d'autres, comme Emden, vers 1794, avec des passages revus vers 1798³. Quant à Butler, elle pense que ce roman a été commencé après *Sense and Sensibility*⁴, dont la première version daterait de 1795. C'est donc de façon quelque peu arbitraire que *Northanger Abbey* est placé en première position de cette étude des romans achevés de l'auteur.

Northanger Abbey est le roman achevé le plus prolifique d'Austen en matière de mode. La mode est au cœur du roman : c'est la passion de Mrs Allen, Isabella demande conseil à Catherine pour ses chapeaux, Mrs Allen prodigue des conseils à Catherine quant au choix des robes à porter, Miss Tilney est le modèle d'élégance de Catherine et Mr Tilney s'amuse de la passion de Mrs Allen et en profite pour faire connaissance avec Catherine en parlant de mousselines. Les personnages secondaires n'y échappent pas non plus puisque l'auteur mentionne les manteaux de Mr Allen et du général Tilney.

¹ Pierre Arnaud, Avertissement, *L'Abbaye de Northanger*. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie, éd. La Pléiade, Vol. I, (Paris : Gallimard, 2000), 3.

² Mary Lascelles, *Jane Austen and her Art* (Oxford : Oxford UP, 1963), 17.

³ C. S. Emden, « The Composition of *Northanger Abbey* », *The Review of English Studies*, New Series 19 (août 1968) : 279-287.

⁴ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 172.

La mode est un langage des signes, affirme Lurie, un système de communication non verbal⁵. Dans ce roman, la mode, en plus de traduire ce que pensent et ce que sont les personnages, joue un rôle actif dans leurs interactions. Elle est par exemple à l'origine de réactions ou de sentiments assez forts. La peur est un thème qui revient souvent, de même que la fierté. Les sentiments engendrés par la mode sont excessifs, et comme à son habitude, Austen condamne toute forme d'excès. La mode permet bien sûr à l'auteur de faire entrer ses personnages dans le jeu de la séduction, non seulement par le port d'une tenue et par la vue de cette tenue, mais aussi par la mention d'une pièce de vêtement dans la conversation. La mode est un thème de conversation propice à la séduction et les personnages en tirent partie pour arriver à leurs fins. La parure joue un rôle primordial ici puisqu'il s'agit pour chacun de charmer son entourage et ceci est valable tant pour les femmes que pour les hommes. Toutefois, la mode ne saurait être réduite à la parure dans ce roman. Austen montre qu'elle est également à l'origine d'incommunicabilité entre les personnages, aussi bien entre hommes et femmes qu'entre tuteur et protégé. Aussi, la protection est une fonction du vêtement que l'on retrouve dans le roman. Chacun se protège dans un manteau ou au contraire ouvre son manteau selon qu'il veut cacher ou affirmer ses idées. Enfin, nous verrons que la mode n'échappe pas à l'un des thèmes principaux du roman, le gothisme. Elle est alors liée à la peur. Il ne faut pas l'oublier, *Northanger Abbey* est une satire des romans gothiques et les références faites aux vêtements ou aux tissus revêtent parfois un caractère inquiétant pour la jeune Catherine.

2 Mode et sentiments

Northanger Abbey est un roman dans lequel la mode engendre des sentiments très forts, souvent excessifs, parmi lesquels on trouve la peur, et l'impatience, mais aussi la joie et la fierté. Chaque personnage est caractérisé par un, parfois deux

⁵ Alison Lurie, *The Language of Clothes* (Londres : Bloomsbury, 1992), 214 ; Jean-Claude M'Barga, *Traité de sémiotique vestimentaire* (Paris : L'Harmattan, 2010), 3.

sentiments qui lui sont propres. Cette caractérisation des personnages à travers leur relation à la mode s'égrène tout au long du roman et revient de façon très récurrente.

2.1 *Mrs Allen*

Mrs Allen est une voisine des Morland qui propose à Catherine de l'accompagner pour un séjour à Bath. C'est là-bas que Catherine va faire son entrée dans le monde. La présentation de Mrs Allen est faite dès les premières pages du roman :

Dress was her passion. She had a most harmless delight in being fine; and our heroine's entree into life could not take place till after three or four days had been spent in learning what was mostly worn, and her chaperone was provided with a dress of the newest fashion. Catherine too made some purchases herself, and when all these matters were arranged, the important evening came which was to usher her into the Upper Rooms. Her hair was cut and dressed by the best hand, her clothes put on with care, and both Mrs. Allen and her maid declared she looked quite as she should do. With such encouragement, Catherine hoped at least to pass uncensored through the crowd. As for admiration, it was always very welcome when it came, but she did not depend on it. Mrs. Allen was so long in dressing that they did not enter the ballroom till late. (NA 8)

Les choses sont claires dès la première phrase de cet extrait : les sentiments de Mrs Allen ne vont pas vers son époux, mais vers ses atours. Catherine, elle, ignore tout des sorties en société et se voit donc obligée de se laisser guider par son hôte. Mrs Allen fait donc l'éducation vestimentaire de Catherine et se comporte avec cette dernière comme elle l'aurait fait avec sa propre fille si elle en avait eu une. Ainsi, la tenue de Catherine ne doit pas faire honte à Mrs Allen. Catherine est impatiente d'aller au bal, mais Mrs Allen ne néglige pas le temps nécessaire à son éducation qui se compte en jours. En retour de sa patience, Catherine accède à statut qu'elle n'aurait jamais eu si elle était restée chez ses parents : entourée de servantes, coiffée et vêtue de nouvelles toilettes, Catherine goûte aux plaisirs qu'on peut s'offrir lorsque l'on est riche. Elle gravit ici quelques échelons d'échelle de la société par le biais des Allen.

D'une façon générale, Mrs Allen s'inquiète sans cesse pour son apparence. Elle demande régulièrement à Catherine de lui confirmer qu'elle n'est pas décoiffée et que sa robe n'est pas abimée. On trouve par exemple au fil du roman :

“But I think we had better sit still, for one gets so tumbled in such a crowd! How is my head, my dear? Somebody gave me a push that has hurt it, I am afraid.”

“No, indeed, it looks very nice.” (NA 10)

Mrs Allen vient parader au bal. Elle préfère se tenir un peu à l'écart de la foule, c'est-à-dire à distance des personnes qui dansent, plutôt que de prendre le risque d'abimer sa toilette. Seule l'apparence compte. Mrs Allen interrompt d'ailleurs Catherine et Henry Tilney sans même s'en rendre compte :

They were interrupted by Mrs. Allen:

“My dear Catherine,” said she, “do take this pin out of my sleeve; I am afraid it has torn a hole already; I shall be quite sorry if it has, for this is a favourite gown, though it cost but nine shillings a yard.” (NA 15)

Visiblement, aux yeux de Mrs Allen, c'est un cas d'urgence extrême, puisqu'elle n'hésite pas à interrompre Catherine et son interlocuteur. Elle trouve toutefois son accroc potentiel plus important que la conversation dans laquelle sa protégée est engagée, et n'hésite pas à interrompre les jeunes gens. On note ici le vocabulaire employé par l'auteur : « afraid, quite sorry, favourite » qui reflète l'alarme dans laquelle Mrs Allen se trouve. En outre, le fait que Mrs Allen donne le prix de la mousseline montre combien ce personnage est superficiel. On peut se demander, sachant qu'il était inconvenant d'évoquer la mode en société, comment le fait d'évoquer le prix d'un tissu pouvait être perçu dans une soirée comme celle-ci. De toute évidence, Mrs Allen est peu discrète, bien qu'essayant de faire preuve de bonnes manières.

On trouve aussi dans la même page : « Mrs. Allen congratulated herself, as soon as they were seated, on having preserved her gown from injury. "It would have been very shocking to have it torn," said she, "would not it? It is such a delicate muslin. For my part I have not seen anything I like so well in the whole room, I assure you » (NA 10). La construction est la même que précédemment : Mrs Allen utilise un vocabulaire dénotant l'importance de l'apparence en utilisant par exemple le terme « shocking ». Il est assez évident qu'avec la foule qui se presse dans cette soirée, peu de monde aurait fait attention à un accroc dans sa robe ! Et là encore, elle termine en se rassurant, en vantant les qualités de sa robe. Sans doute Mrs Allen craint-elle de passer inaperçue. Ayant perdu sa jeunesse, il ne lui reste que ses robes pour se faire remarquer. On peut imaginer que Mrs Allen n'apprécie guère de danser. Cette activité risquerait d'abimer sa robe.

Au fil des pages, le lecteur découvre une Mrs Allen véritablement obsédée par la mode, et pour cause : n'ayant pas d'enfant, ses robes remplacent les enfants qu'elle n'a pas, à la fois dans sa vie et dans ses conversations. La mode est quasiment son seul sujet de conversation. Lorsqu'elle retrouve une connaissance de jeunesse à Bath, Mrs Thorpe, Austen écrit :

Compliments on good looks now passed; and, after observing how time had slipped away since they were last together, how little they had thought of meeting in Bath, and what a pleasure it was to see an old friend, they proceeded to make inquiries and give intelligence as to their families, sisters, and cousins, talking both together, far more ready to give than to receive information, and each hearing very little of what the other said. Mrs Thorpe, however, had one great advantage as a talker, over Mrs Allen, in a family of children; and when she expatiated on the talents of her sons, and the beauty of her daughters, when she related their different situations and views, that John was at Oxford, Edward at Merchant Taylors', and William at sea, and all of them more beloved and respected in their different station than any other three beings ever were, Mrs Allen had no similar information to give, no similar triumphs to press on the unwilling and unbelieving ear of her friend, and was forced to sit and appear to listen to all these maternal effusions, consoling herself, however, with the discovery, which her keen eye soon made, that the lace on Mrs. Thorpe's pelisse was not half so handsome as that on her own. (NA 19)

On a déjà un aperçu ici de l'incommunicabilité qui existe entre les personnages du roman. Aucune des deux femmes n'écoute ce que l'autre a à lui dire. Toutefois, Mrs Allen est réduite au silence puisque le chapitre sur sa famille est bien vite passé en revue. Elle n'écoute cependant pas ce que son ancienne camarade lui détaille sur la vie des ses enfants, d'autant plus que Mrs Thorpe vante leurs mérites et leurs situations. Ayant le sentiment de n'avoir pas réussi ce pan de sa vie, les pensées de Mrs Allen se dirigent alors vers ce qui lui tient à cœur, et là où elle excelle, la mode. Elle compense sa frustration en se rassurant, à la vue de la tenue de Mrs Thorpe, comme elle l'a fait auparavant, au bal. Elle dénigre les autres, parfois à voix haute, comme dans l'exemple précédent, ou ici dans ses pensées, pour se mettre en avant et se convaincre qu'elle brille encore en société.

On notera dans cet extrait la simplicité avec laquelle Mrs Thorpe expose le statut de ses enfants. On demande aux garçons de réussir dans leur carrière et aux filles d'être jolies ! Austen ne se satisfait pas de cette binarité réductrice quand on sait l'intérêt qu'elle portait aux affaires politiques de son pays (on pense ici aux allusions qu'elle fait aux colonies britanniques dans *Mansfield Park* et aux relations tendues entre la France et l'Angleterre que l'on retrouve dans *Sense and Sensibility*, *Mansfield Park* et *Emma*). Une tête bien faite n'est donc pas une qualité suffisante pour Austen ; une femme doit aussi avoir une tête bien pleine.

En outre, Mrs Allen ne regarde pas l'aspect général de la pelisse de Mrs Thorpe. Elle s'attarde sur des détails, et notamment sur les passementeries puisque ce sont les ornements qui donnent sa valeur au manteau. Mrs Allen est rassérénée soit par le fait qu'elle a fait un mariage plus avantageux que celui de son amie, soit parce que le fait de ne pas avoir d'enfant lui permet de dépenser son argent uniquement pour elle. Ces conjectures convergent vers la même constatation : la situation financière de Mrs Allen est supérieure à celle de Mrs Thorpe et Mrs Allen s'en félicite. Le paraître est une facette essentielle de la personnalité de Mrs Allen et Austen condamne cette attitude. L'auteur montre aussi que le discours de Mrs Thorpe est tout autant déplacé que les réflexions de Mrs Allen. Chacune des deux femmes cherche à dominer l'autre.

Mrs Allen s'inquiète aussi pour son bien-être, qui se révèle être lié à sa garde-robe : « Nothing more alarming occurred than a fear, on Mrs. Allen's side, of having once left her clogs behind her at an inn, and that fortunately proved to be groundless » (NA 7). Là encore, Mrs Allen s'affole, et prévient son entourage du tourment dans lequel elle se trouve. Ses peurs s'avèrent infondées puisque les dites socques n'ont pas été oubliées. On imagine aisément que les servantes partent à leur recherche sur le champ tant Mrs Allen s'inquiète. La mode devient source d'anxiété (NA 48), de peur (NA 39), et de sentiments négatifs, comme le mépris, ou la condescendance, sans même qu'elle s'en aperçoive, puisqu'il lui arrive de faire des réflexions déplacées à voix haute, comme on l'a vu précédemment. La mode est paradoxale pour Mrs Allen : elle est un faire valoir pour ce personnage, mais elle lui porte aussi préjudice. Non seulement la mode devient source d'inquiétude, mais elle rend Mrs Allen ridicule aux yeux de son entourage, tant elle est obsédée. Austen se moque ouvertement des femmes, qui, comme Mrs Allen, n'ont que la mode comme centre d'intérêt. Cette peur, qui s'empare régulièrement de Mrs Allen, fait écho à celle qui s'empare de Catherine à la fin du roman, lorsqu'elle est à l'abbaye. Austen se rit à la fois des romans gothiques, avec Catherine qui vit ses rêves éveillée et qui fait de l'abbaye un endroit effrayant, et de la mode, avec Mrs Allen qui, elle aussi, a peur, mais cette fois, ce n'est plus l'atmosphère qui est inquiétante, mais un éventuel accroc dans sa robe ! La mode sert ici à parodier les romans gothiques.

Enfin, après que Mrs Allen a rencontré quelqu'un de sa connaissance, en la personne de Mrs Thorpe, elle se sent davantage confiante et sure d'elle, d'autant

qu'elle surpasse cette personne à travers les tenues qu'elle porte (NA 23). La mode est un défi pour Mrs Allen. Elle doit dépasser ses appréhensions, qui font d'ailleurs quelque peu écho à la méchante reine de Blanche-Neige qui interroge régulièrement son miroir magique pour savoir si elle est la plus belle, pour finalement constater que ses tenues sont supérieures à celles des autres femmes et se sentir rassurée... jusqu'au prochain bal.

2.2 *Isabella Thorpe*

Isabella Thorpe, la fille de Mrs Thorpe, une connaissance de Mrs Allen, est la personne qui va servir de guide à Catherine au début du roman. Elle est un peu plus âgée que Catherine, et a beaucoup plus d'expérience que cette dernière qui fait seulement son entrée dans le monde. On peut dire que le rapport qu'Isabella a à la mode est l'antithèse de celui de Mrs Allen. Toujours très sûre d'elle, Isabella ne craint pas le regard des autres. Elle est aussi toujours très enthousiaste, comme on le voit dans l'extrait qui suit :

I have an hundred things to say to you. In the first place, I was so afraid it would rain this morning, just as I wanted to set off; it looked very showery, and that would have thrown me into agonies! Do you know, I saw the prettiest hat you can imagine, in a shop window in Milsom Street just now--very like yours, only with coquelicot ribbons instead of green; I quite longed for it. But my dearest Catherine, what have you been doing with yourself all this morning? (NA 26)

Isabella n'attend pas de réponse de la part de Catherine, et elle ne lui laisse même pas le temps de réagir à ses propos. Sans doute pense-t-elle que Catherine n'a rien d'intéressant à dire, ou du moins, rien qui éveille sa curiosité ou son intérêt. Pour Isabella aussi, les termes employés sont souvent exagérés par rapport à l'importance de son discours : les deux jeunes filles se voient quotidiennement, et Isabella n'a certainement pas autant de nouvelles à partager avec Catherine. En outre, elle complimente fréquemment sa nouvelle amie, sans vraiment donner de sens à ses paroles ; les compliments d'Isabella ne sont que des formules de politesse dans le flot de sa conversation. Elle poursuit d'ailleurs son discours sans que Catherine n'intervienne.

Isabella complimente Catherine quant à ses goûts vestimentaires. Le chapeau qu'elle a vu dans une vitrine ressemble à celui de Catherine, ce qui sous-entend que les deux jeunes filles aiment le même style de chapeaux. Isabella montre à Catherine qu'elles partagent les mêmes goûts vestimentaires, ce qui, pour Isabella, témoigne de leur amitié. D'autre part, Isabella, par sa remarque, montre à Catherine qu'elle porte un chapeau à la mode, puisqu'on vend le même (ou presque) à Bath. Ce chapeau est mentionné plusieurs fois dans le roman. Quelques pages plus loin, Isabella dit : « Oh! Never mind that. If we make haste, we shall pass by them presently, and I am dying to show you my hat » (NA 30). Dans ce passage, Isabella utilise le chapeau comme subterfuge. Elle provoque deux jeunes hommes qui l'auraient regardée, et entraîne Catherine à leur rencontre, alors qu'elle l'assure du contraire. Elle propose à Catherine d'aller voir le chapeau dans la vitrine, en sachant pertinemment qu'elles vont de nouveau croiser le chemin de ces jeunes hommes si elles prennent cette direction. A en juger par l'attitude d'Isabella, il est fort probable que ce soit elle qui ait lancé des regards aux jeunes gens, et non l'inverse. Et lorsque Catherine propose à Isabella de repousser leur course d'une minute, Isabella trouve une nouvelle excuse à laquelle Catherine ne sait quoi répondre (NA 30). Notons qu'Isabella fait sien le chapeau alors qu'il est dans la vitrine. Ce désir de possession peut refléter celui de posséder un homme et de parader à son bras, comme elle paraderait avec un nouveau couvre-chef.

Enfin, le chapeau est à nouveau cité lorsque Catherine fait la connaissance de John Thorpe, le frère d'Isabella :

[John Thorpe's] manners did not please Catherine; but he was James's friend and Isabella's brother; and her judgment was further bought off by Isabella's assuring her, when they withdrew to see the new hat, that John thought her the most charming girl in the world, and by John's engaging her before they parted to dance with him that evening. Had she been older or vainer, such attacks might have done little; but, where youth and diffidence are united, it requires uncommon steadiness of reason to resist the attraction of being called the most charming girl in the world, and of being so very early engaged as a partner; and the consequence was that, when the two Morlands, after sitting an hour with the Thorpes, set off to walk together to Mr. Allen's, and James, as the door was closed on them, said, "Well, Catherine, how do you like my friend Thorpe?" instead of answering, as she probably would have done, had there been no friendship and no flattery in the case, "I do not like him at all," she directly replied, "I like him very much; he seems very agreeable." (NA 37)

Isabella utilise l'excuse du chapeau pour s'entretenir seule à seule avec Catherine. Elle complimente alors Catherine et la flatte en lui promettant que son frère John est tombé sous son charme. On voit ici que le chapeau est à nouveau utilisé comme subterfuge : Isabella joue les entremetteuses entre son frère et son amie. Jane Austen

souligne à son lecteur quelle aurait dû être la conduite et la ligne de pensée de son héroïne. Tout en fustigeant une telle attitude, Austen pardonne Catherine du fait de son jeune âge et de son inexpérience. Le lecteur comprend alors que l'héroïne, qui va évoluer au cours du roman, acquerra la maturité et la sagesse nécessaire pour apprendre à se fier à son jugement et à ne pas se laisser influencer par d'autres personnes, aussi proches d'elle-même soient elles.

Isabella, qui se dit amie avec Catherine, est en fait manipulatrice. La relation entre les deux demoiselles évolue rapidement, comme on peut le lire au chapitre 5 :

The progress of the friendship between Catherine and Isabella was quick as its beginning had been warm, and they passed so rapidly through every gradation of increasing tenderness that there was shortly no fresh proof of it to be given to their friends or themselves. They called each other by their Christian name, were always arm in arm when they walked, pinned up each other's train for the dance, and were not to be divided in the set. (NA 24)

Les deux jeunes filles passent beaucoup de temps ensemble, et deviennent intimes. Ce n'est plus Mrs Allen qui attache la traine de Catherine pour que cette dernière puisse danser ; c'est à présent à Isabella que revient cette tâche, ce qui témoigne de leur amitié, tout comme le fait que les jeunes filles s'appellent par leur prénom, comme le ferait deux sœurs ou deux amies de longue date, et non plus « Miss Thorpe » ou « Miss Morland », comme le veut l'usage. On remarque d'ailleurs que jamais Miss Tilney, ni son frère Henry n'appellent Catherine par son prénom, l'inverse étant vrai aussi, mis à part tout à la fin du roman, lorsque Catherine doit quitter l'abbaye de Northanger précipitamment. Miss Tilney appelle alors Catherine par son prénom pour l'assurer de l'amitié qui les lie et réprover par la même occasion l'attitude de son père (NA 208 ; 212).

Et lorsque Austen écrit : « Isabella having gone through the usual ceremonial of meeting her friend with the most smiling and affectionate haste, of admiring the set of her gown, and envying the curl of her hair, they followed their chaperons » (NA 39), c'est pour montrer à nouveau la superficialité d'Isabella et le non-fondé de ses remarques et de ses compliments à Catherine. C'est devenu un rituel de flatter Catherine sur sa tenue et sa coiffure. Il semblerait d'ailleurs qu'Isabella débite toujours les mêmes phrases, sans même prendre le temps de regarder véritablement les toilettes de Catherine. Catherine, elle, ne retourne pas les compliments à Miss Thorpe. Peut-être est-ce un signe de discernement de la part de Catherine ?

Enfin, Isabella a un point commun avec Mrs Allen : toutes deux exagèrent la réalité. Mrs Allen craint souvent que ses robes soient tachées ou déchirées. Miss Thorpe, quant à elle, utilise des hyperboles, comme dans l'extrait suivant. Alors que Catherine ne met que quelques minutes à se préparer pour rejoindre Isabella (NA, 49), Isabella s'exclame en la voyant arriver : « [...] you have been at least three hours getting ready. I was afraid you were ill. What a delightful ball we had last night. I have a thousand things to say to you; but make haste and get in, for I long to be off » (NA 50). Tout d'abord, et comme à chaque fois, Isabella ne laisse pas à Catherine le temps de s'exprimer. Ensuite, l'attente paraît durer des heures à Isabella : elle a en effet hâte de partir en excursion avec son frère, son amie et le frère de cette dernière. Mais ce qu'elle souhaite par-dessus tout, c'est éviter que Catherine ne passe du temps avec Mr et Miss Tilney. Elle projette en effet d'épouser James, le frère de Catherine, et de faire en sorte que son frère John épouse Catherine. Tous deux pensent que les jeunes Morland vont hériter des Allen qui sont très riches et qui n'ont pas d'enfant (NA 51). Le portrait d'Isabella n'est donc pas très flatteur, sous une amitié apparente.

2.3 *Catherine*

Les sentiments de Catherine en lien avec la mode varient tout au long du roman. On peut se demander si Catherine ne va pas suivre l'exemple de Mrs Allen ou celui de Miss Thorpe, lorsque l'on lit cette ligne, à près de la moitié du roman : « Towards the end of the morning, however, Catherine, having occasion for some indispensable yard of ribbon which must be bought without a moment's delay » (NA 103). Toutefois, il n'en est rien. Catherine est anxieuse car elle craint d'avoir déçu son frère et Miss Thorpe, et dans une moindre mesure Mr Thorpe, en refusant de les accompagner à une excursion en voiture découverte, malgré leur insistance (NA 103 ; 92). Après une promenade avec les Tilney, au cours de laquelle Catherine a fait abstraction de cet épisode délicat, Catherine s'inquiète de la tournure des événements. Elle décide donc de sortir, et trouve un faux prétexte auquel Mrs Allen ne pourra rien redire, pour voir si elle peut avoir quelque nouvelle de son frère et des

Thorpe. Et en effet, elle ne tarde pas à rencontrer une sœur d'Isabella qui lui confirme que l'excursion a bien eu lieu, ce qui rassure Catherine : l'excursion n'a pas été annulée du fait de son refus d'y participer (NA 93-94). Ici, Catherine reprend la technique d'Isabella qui consiste à se servir de la mode comme excuse. Cependant, l'utilisation qui est faite de la mode est très différente dans les deux parties. Isabella s'en sert pour arriver à ses fins, alors que Catherine cherche uniquement à se rassurer, ce qui n'entraîne pas de conséquence pour son entourage.

On trouve également une Catherine naïve, dont l'auteur se moque. Lorsqu'Henry la conduit à Northanger, Catherine est en admiration devant lui, comme on peut le voir dans l'extrait suivant : « Henry drove so well, so quietly, without making any disturbance, without parading to her, or swearing at them: so different from the only gentleman-coachman whom it was in her power to compare him with! And then his hat sat so well, and the innumerable capes of his greatcoat looked so becomingly important! » (NA 141). L'emploi répétitif de l'adverbe « so » montre à quel point Catherine oppose le comportement de Mr Tilney à celui de Mr Thorpe. Elle est tout simplement enchantée de voir à quel point Henry Tilney diffère de John Thorpe, tant par la conduite que par la tenue. Catherine comprend alors combien Mr Thorpe a été grossier et s'est montré sous un jour peu flatteur. Thorpe n'a pas pensé que la jeune fille pouvait préférer quelqu'un de calme, posé et rassurant, à quelqu'un d'impétueux et bruyant. Catherine est tellement impressionnée par Henry qu'elle n'arrive même pas à discerner le nombre de capes sur le manteau de ce dernier. Peut-être n'a-t-elle pas assez de recul pour pouvoir les compter, ou peut-être est-elle trop occupée à profiter de son bonheur ? Catherine se sent bien aux côtés d'Henry. Et c'est justement pour cette raison qu'elle le regarde et le trouve séduisant dans sa tenue, à l'inverse d'Isabella, qui trouve d'abord un jeune homme qui attire son regard, autrement dit un jeune homme fortuné, et qui se précipite, sans prendre le temps de faire sa connaissance, et ce, au mépris des convenances, et de sa propre personnalité.

Notons que les manteaux avec des capes, appelés *box coats*, ont été à la mode à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Le nombre de capes a progressivement augmenté pour atteindre un maximum entre 1810 et 1820⁶. Il est

⁶ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 90.

donc fort probable qu'Austen ait réécrit ce passage plus tardivement en y ajoutant ou en modifiant une référence faite à la tenue de son héros.

On trouve dans *Northanger Abbey* un passage dans lequel le narrateur dresse un bilan rapide d'une soirée de Catherine, non sans ironie, et enchaîne sur une mise en garde concernant l'intérêt que l'on peut porter aux vêtements :

She went home very happy. The morning had answered all her hopes, and the evening of the following day was now the object of expectation, the future good. What gown and what head-dress she should wear on the occasion became her chief concern. She cannot be justified in it. Dress is at all times a frivolous distinction, and excessive solicitude about it often destroys its own aim. Catherine knew all this very well; her great aunt had read her a lecture on the subject only the Christmas before; and yet she lay awake ten minutes on Wednesday night debating between her spotted and her tamboured muslin, and nothing but the shortness of the time prevented her buying a new one for the evening. (NA 61-62)

Ce passage se découpe en deux parties. Dans la première, Austen résume le bonheur de Catherine, et explique, que cette dernière réagit comme la plupart des femmes, c'est-à-dire qu'elle se demande quelle robe elle va pouvoir porter lors de la prochaine soirée. C'est ce que Michel Oliva appelle le « je n'ai rien à me mettre »⁷. Pour Oliva, ce syndrome « traduit la difficulté des femmes à s'inscrire dans une société qui n'est pas faite pour elles [...]. Il ne s'agit pas d'avoir des vêtements en quantité pour se couvrir mais d'avoir le vêtement juste pour une situation sociale précise d'où elles se sentent confusément exclues »⁸. C'est le cas de Catherine qui se sent mal à l'aise lors du premier bal auquel elle prend part (NA 10). En outre, si elle n'est pas pauvre (NA 235), Catherine est de rang inférieur aux Tilney. Elle veut faire bonne impression dans la salle de bal, mais surtout être digne de fréquenter Miss et Mr Tilney.

Dans la deuxième partie de cet extrait, Austen mentionne que Catherine a été mise en garde par une grand-tante quant à la frivolité et la superficialité des femmes qui s'intéresse de trop près à la mode et à leurs tenues. A ce sujet, Clair Hughes pense que c'est là la propre voix d'Austen⁹. On en convient, sachant qu'Austen fustige souvent les personnages qui ont la mode pour unique centre d'intérêt. La suite de l'interprétation de ce passage par Hughes est discutable. Elle écrit en effet : « these 'grave reflections' have been delivered by a great aunt, but we know that Henry Tilney did in fact give considerable attention to the texture of Catherine's muslin » ; puis plus loin : « Austen, in self-mocking aunt mode, causes

⁷ Michel Oliva, « Je n'ai rien à me mettre », in Monneyron, *Le Vêtement, Colloque de Cerisy*, 73.

⁸ Oliva, 73.

⁹ Clair Hughes, *Dressed in Fiction* (Oxford : Berg, 2006), 42.

Catherine to fall asleep during her lecture, secure in the knowledge that on the contrary, Henry does care about the way she looks »¹⁰. S'il est vrai qu'Henry Tilney parle longuement des tissus et des textures des mousselines, c'est parce qu'il est avant tout ironique, provocateur, et qu'il s'amuse à tester la répartie de Catherine sur un sujet qui devrait lui plaire et qu'il pense être important pour elle. Mais lorsqu'Henry fait mine d'apprécier telle ou telle mousseline, il semble davantage porter son attention vers les réponses de Catherine, que vers les tissus eux-mêmes. Il semble même s'écouter parler et se trouver satisfait de sa réplique. Avoir une sœur lui permet d'avoir quelques notions sur la qualité des tissus, mais surtout d'attirer l'attention de Catherine. Dans cet extrait, Catherine se demande ce qu'elle pourra bien porter pour le prochain bal, mais elle se rappelle alors les paroles de sa tante, à moins que cela soit celles d'Austen. Contrairement à Mrs Allen, Catherine n'est pas considérée par l'auteur comme stupide, mais plutôt fort jeune et manquant d'expérience. En tant qu'héroïne, Catherine va en plus acquérir maturité et sagesse. C'est la raison pour laquelle Austen écrit que Catherine s'endort au bout de dix minutes. Elle ne reste pas la nuit éveillée à réfléchir vainement sur le choix de sa robe. Elle y songe peu de temps, ce qui est finalement pardonnable.

Les sentiments liés à la mode sont beaucoup moins forts chez Catherine que chez Mrs Allen et Isabella ; ceux-ci témoignent du fait que Catherine accorde moins d'importance à la mode que les deux autres personnages. On l'a vu, l'angoisse qui envahit Catherine n'est pas due au besoin urgent de posséder un nouveau mètre de ruban, mais au fait d'être dans l'incertitude quant aux conséquences de ses actes, car, il ne faut pas l'oublier, *Northanger Abbey* est un roman qui met en avant l'art de plaire, et dans le cas de Catherine, de ne pas offenser les autres protagonistes.

3 Le Jeu de la séduction

¹⁰ Hughes, 42.

Catherine, nous l'avons dit, se laisse guider. C'est la première fois qu'elle vient à Bath, et elle est entourée de tuteurs qui sont là pour l'épauler pour son entrée dans le monde. Outre Mrs Allen qui se charge d'emmener Catherine à Bath et de renouveler sa garde-robe, Catherine se trouve tiraillée entre les Thorpe et les Tilney. Catherine veut plaire à ces deux couples de frères et sœurs et réciproquement, ces deux couples veulent plaire à Catherine, le dessein ultime étant d'épouser la jeune fille. Pour son argent dans le premier cas, et pour sa personnalité dans le deuxième.

3.1 *Catherine et Isabella*

Catherine est fascinée par Isabella et ce, dès leur première rencontre. Isabella connaît les codes dans les bals, est au fait des dernières modes à Bath et ne se laisse pas intimider lorsqu'elle est en société. Elle a donc de l'emprise sur la jeune Catherine, de quatre ans sa cadette, qui découvre les soirées mondaines. Catherine est conquise par sa nouvelle amie, et lorsqu'elle l'observe par la fenêtre, elle admire son allure : « Miss Thorpe's progress down the street from the drawing-room window; admired the graceful spirit of her walk, the fashionable air of her figure and dress; and felt grateful, as well she might, for the chance which had procured her such a friend » (NA 21). Catherine remarque que les plus jeunes sœurs d'Isabella tentent de copier le style élégant de leur aînée : « [Mrs Thorpe's] eldest daughter had a great personal beauty, and the younger ones, by pretending to be as handsome as their sister, imitating her air, and dressing in the same style, did very well » (NA 21). Il est évident qu'Isabella utilise la fonction parure du vêtement.

Catherine, qui se sent inférieure à Isabella, par son âge et son manque d'expérience, aimerait avoir sa prestance, elle qui est si mal à l'aise lors du premier bal. Dans l'extrait suivant, le lecteur réalise combien Catherine est impressionnée par sa nouvelle amie ; l'auteur utilise d'ailleurs le terme « powers » :

Their conversation turned upon those subjects, of which the free discussion has generally much to do in perfecting a sudden intimacy between two young ladies: such as dress, balls, flirtations, and quizzes. Miss Thorpe, however, being four years older than Miss Morland, and at least four years better informed, had a very decided advantage in discussing such points; she could compare the balls of Bath with those of Tunbridge, its fashions with the

fashions of London; could rectify the opinions of her new friend in many articles of tasteful attire; could discover a flirtation between any gentleman and lady who only smiled on each other; and point out a quiz through the thickness of a crowd. These powers received due admiration from Catherine, to whom they were entirely new. (NA 20)

C'est Isabella qui détient la connaissance, dans la mesure où Catherine n'est pas en mesure de comparer la vie de Bath avec celle d'une autre ville. Isabella, qui sait qu'elle a de l'influence sur son amie, va s'en servir pour arriver à ses fins. La relation entre Catherine et Isabella repose sur un jeu de séduction, puisque chacune veut plaire à l'autre, mais les tenants et les aboutissants en sont très différents. Si Catherine veut plaire à Isabella pour que celle-ci devienne et reste son amie, Isabella va charmer Catherine et James, le frère de Catherine, dans le but d'épouser James, et de faire en sorte que Catherine épouse John. L'intention des Thorpe est évidemment de faire main basse sur ce qu'ils croient être l'héritage des Morland.

Isabella flatte Catherine dans un domaine qu'elle maîtrise parfaitement, celui de la mode, et plus particulièrement, celui de la parure et de la mise en valeur du corps. Visiblement impatiente, Isabella fait un reproche à Catherine, tout le masquant par un compliment : « My sweetest Catherine, how have you been this long age? But I need not ask you, for you look delightfully. You really have done your hair in a more heavenly style than ever; you mischievous creature, do you want to attract everybody? » (NA 58). Elle poursuit en mettant son frère en avant. Sous prétexte de l'amitié qui les lie, Isabella n'hésite pas à faire des réflexions tout à fait déplacées à Catherine. L'auteur ne dit pas si Catherine est mal à l'aise face à ces remarques. La jeune fille n'y répond pas. Elle n'analyse pas non plus la situation.

Isabella provoque alors Catherine pour que cette dernière lui fasse un compliment : « How do you like my gown? I think it does not look amiss; the sleeves were entirely my own thought. Do you know, I get so immoderately sick of Bath; your brother and I were agreeing this morning that, though it is vastly well to be here for a few weeks, we would not live here for millions » (NA 58). Isabella essaie de faire dire à Catherine que James ne pourra rester insensible à ses charmes, mais ne lui en laisse toutefois pas le temps. Catherine se défend bien d'ailleurs de faire ce type de remarques (NA 58-59). Ne parvenant pas à faire dire à Catherine que James et Isabella sont faits l'un pour l'autre, Isabella le dit elle-même. Isabella se persuade ou ment en disant qu'elle préfère la campagne à la ville (NA 58), afin de montrer à Catherine qu'elle partage les goûts de James. La relation entre les deux jeunes filles

prend un autre tournant. Isabella se sert de Catherine pour placer son intérêt avant l'amitié.

Enfin, après avoir été rejetée par le capitaine Tilney, Isabella essaie de reconquérir James Morland. Pour cela, elle essaie de séduire à nouveau Catherine, en espérant que cette dernière acceptera de convaincre son frère afin qu'il renoue avec Isabella. Dans une lettre, Isabella écrit : « I wear nothing but purple now: I know I look hideous in it, but no matter—it is your dear brother's favourite colour » (NA 201). Encore une fois, Isabella utilise les vêtements pour servir ses intérêts et manipuler son entourage. Elle, si élégante, est prête à faire le sacrifice de porter une couleur qui ne la met pas en valeur ! Austen se moque de tous les stratagèmes qu'elle a pu élaborer pour arriver à ses fins. Mais cette fois, les vêtements ne joueront pas en sa faveur, James et Catherine ayant tous deux été déçus par son comportement. Naïfs, Catherine et James auront besoin de temps pour voir clair à travers le jeu des Thorpe. Sous une prétendue amitié, se cachent en fait deux personnes égoïstes et intéressées, comme le fait remarquer Wiesenfarth¹¹.

3.2 *Catherine et les Tilney*

La relation entre les Tilney et Catherine est une relation de complicité. Mrs Allen, à qui les Tilney plaisent beaucoup, du fait de leur statut social, mais aussi du sens de la conversation d'Henry sur des sujets qui la passionnent, pousse Catherine à adopter les mêmes codes vestimentaires que Miss Tilney. Dans l'extrait qui suit, Mrs Allen explique à Catherine qu'elle a parcouru une certaine distance accompagnée de Mr et Miss Tilney : « They seem very agreeable people. Miss Tilney was in a very pretty spotted muslin, and I fancy, by what I can learn, that she always dresses very handsomely » (NA 56). Ceci fait écho à une des premières scènes du roman, pendant laquelle Catherine fait la connaissance d'Henry Tilney, et où le jeune homme décrit la tenue de Catherine (NA 14). Elle aussi porte une mousseline avec un plumetis.

¹¹ Joseph Wiesenfarth, « The Invention of Civility in *Northanger Abbey* », *Persuasions on Line* 20.1 (été 1999). Disponible sur <> (20 novembre 2011) : par. 8.

Plus loin, Mrs Allen donne des conseils à Catherine : « Go, by all means, my dear; only put on a white gown; Miss Tilney always wears white » (NA 78). Il s'agit pour Catherine d'adopter le style de Miss Tilney, afin de montrer aux autres, à travers le langage des vêtements, que les deux jeunes filles partagent les mêmes goûts, la même élégance. Sachant qu'Henry et sa sœur sont très complices, il est alors important pour Catherine, selon Mrs Allen, de bien s'entendre avec Eleanor.

Mrs Allen apprécie Henry qui est assez habile pour être attentionné à son égard et alimenter la conversation avec elle dans le but de faire connaissance avec Catherine. L'auteur écrit : « Mr. Tilney was polite enough to seem interested in what she said; and she kept him on the subject of muslins till the dancing recommenced » (NA 15-16).

L'analyse de Wylie quant à la complicité entre Henry et les femmes est tout à fait judicieuse. Wylie travaille sur le passage suivant, qui intervient lors de la première rencontre entre Henry et Catherine :

"That is exactly what I should have guessed it, madam," said Mr. Tilney, looking at the muslin.

"Do you understand muslins, sir?" "Particularly well; I always buy my own cravats, and am allowed to be an excellent judge; and my sister has often trusted me in the choice of a gown. I bought one for her the other day, and it was pronounced to be a prodigious bargain by every lady who saw it. I gave but five shillings a yard for it, and a true Indian muslin." Mrs. Allen was quite struck by his genius. "Men commonly take so little notice of those things," said she; "I can never get Mr. Allen to know one of my gowns from another. You must be a great comfort to your sister, sir."

"I hope I am, madam."

"And pray, sir, what do you think of Miss Morland's gown?"

"It is very pretty, madam," said he, gravely examining it; "but I do not think it will wash well; I am afraid it will fray."

"How can you," said Catherine, laughing, "be so—" She had almost said "strange."

"I am quite of your opinion, sir," replied Mrs. Allen; "and so I told Miss Morland when she bought it."

"But then you know, madam, muslin always turns to some account or other; Miss Morland will get enough out of it for a handkerchief, or a cap, or a cloak. Muslin can never be said to be wasted. I have heard my sister say so forty times, when she has been extravagant in buying more than she wanted, or careless in cutting it to pieces."

"Bath is a charming place, sir; there are so many good shops here. We are sadly off in the country; not but what we have very good shops in Salisbury, but it is so far to go—eight miles is a long way; Mr. Allen says it is nine, measured nine; but I am sure it cannot be more than eight; and it is such a fag—I come back tired to death. Now, here one can step out of doors and get a thing in five minutes." (NA 15-16)

Pour Wylie, les propos de Mrs Allen vont bien plus loin que d'évoquer simplement la qualité d'un tissu. Elle argumente :

The subsequent attention that Henry pays to Mrs Allen's gown elicits her surprised inquiry, "Do you understand muslin, sir?" The question is rife with implications: in Mrs Allen's language system, to understand muslin is not only to understand her meaning but also to have

empathy with the feminine, the disempowered, and the colonized. Henry's response, "Particularly well," strikes Mrs Allen as "genius"—"Men commonly take so little notice of such things."

The men that Mrs Allen refers to are those like her husband, "who owned the chief of the property about Fullerton," or who wage wars like Henry's father General Tilney, gentlemen whose positions are predicated on the exploitation of others. Henry Tilney understands muslins because he has been feminized and colonized by his tyrannical father. A second son, fondly attached to a mother who died before her time, clearly under his father's thumb, Henry has not made the break from paternal rule that would render him psychologically a man. Unlike the rest of the family, Henry's bedroom is in close proximity to his mother's chambers, which allows him to catch Catherine when she trespasses in this forbidden area of the house. When Henry is in company of his father, he displays a submissive sort of masquerade different from the comic performances he plays for Catherine: "he had never said so little". He is completely obedient to his father's demands, understanding even the unexpressed ones, doing no more than exchanging a sympathetic look with his sister in disagreement.¹²

Henry comprend la condition des femmes, d'autant qu'il se retrouve enfermé dans un rôle quasi-féminin par l'auteur. Et si la quête de Catherine dans le roman est d'acquérir réflexion, maturité et sagesse, celle d'Henry est de se libérer de la coupe de son père, d'épouser et de fonder une famille avec la femme qu'il aime, et ce, malgré les réticences de son père. Fils cadet du général, Henry est différent des autres hommes de la famille : il ne s'engage pas dans l'armée, il n'est pas non plus condescendant, ni méprisant. Même s'il a son propre domaine, il vit souvent aux côtés de sa sœur à l'abbaye, afin d'égayer les journées de cette dernière et de ne pas la laisser avec pour seule compagnie un père austère. On peut supposer qu'Henry a hérité du caractère de sa mère, ce qui le rapproche du groupe des femmes.

Lorsque son père est absent, Henry appartient au clan des hommes, et lorsqu'il est présent au clan des subordonnés. Henry se rapproche alors, ici aussi, des femmes. Catherine se retient d'ailleurs de dire à Henry qu'elle le trouve « étrange » (NA 16). Il faut attendre la fin du roman pour qu'Henry s'oppose aux idées de son père et décide de demander la main de Catherine. A ce moment, il devient plus viril puisqu'il cesse d'être soumis, même s'il doit attendre le consentement de son père, exigé par les parents de Catherine, avant de pouvoir épouser la jeune fille (NA 233). La castration opérée par son père prend fin grâce à Catherine. Ce mariage est une symbiose pour les protagonistes : Henry assure à Catherine une vie confortable, et Catherine permet à Henry de retrouver sa virilité mise de côté en présence de son père. Cette double personnalité chez Henry lui permet de s'attirer la sympathie de Catherine, et de la séduire par ses discours quelque peu surprenants. Les paroles

¹² Judith Wylie, « "Do you understand muslins, Sir?": Fashioning Gender in *Northanger Abbey* », in Kuhn et Carlson éd., *Dress and Fashion in Literature*, 139-140.

d'Henry font mouche et attirent l'attention de Catherine. Dès lors, Catherine recherche la compagnie du jeune homme.

Après avoir trouvé la conversation d'Henry agréable, comme on le voit au début du roman, Austen nous dit que Catherine trouve Henry charmant. Le général Tilney précipite les jeunes gens dans les bras l'un de l'autre en demandant à Catherine de faire le trajet dans la voiture de son fils. Notons au passage qu'Austen s'amuse ici à aller à l'encontre du roman gothique : au lieu de faire traverser à son héroïne des épreuves et surmonter des obstacles avant de trouver l'amour, la romancière rapproche la jeune fille d'Henry. C'est donc dans la voiture d'Henry qu'elle se rend à Northanger Abbey. Catherine compare alors la conduite d'Henry à celle de John Thorpe : « Henry drove so well—so quietly—without making any disturbance, without parading to her, or swearing at them: so different from the only gentleman-coachman whom it was in her power to compare him with! And then his hat sat so well, and the innumerable capes of his greatcoat looked so becomingly important! » (NA 141). Catherine est littéralement sous le charme d'Henry, et les adverbes « so » en témoignent. On trouve dans ses pensées de l'admiration mêlée au doute : Henry a une telle prestance que Catherine s'en trouve à la fois admirative et gênée. Henry provoque Catherine par ses remarques et utilise souvent un ton familier, empreint d'ironie et d'humour, pour s'adresser à elle, ce qui n'est pas sans lui déplaire. Miss Tilney dit respectivement à son frère et à Catherine : « you are very impertinent. Miss Morland, he is treating you exactly as he does his sister » (NA 96). En s'adressant à Catherine comme il le fait avec sa sœur, Henry fait de la jeune fille un membre de la famille Tilney avant l'heure.

Cette scène, selon les adaptations filmiques considérées, a été traitée de manière très différente. Nous disposons de deux adaptations, celle de 1986, dirigée par Giles Foster¹³ et celle de 2007, dirigée par Adrian Shergold¹⁴. Auparavant, il convient de préciser que la différence entre les costumes et les coiffures de ces deux adaptations est imputable d'une part aux 20 années qui séparent ces deux films, et d'autre part à l'époque choisie par le directeur pour situer l'action, puisqu'on ne

¹³ *Northanger Abbey*, dir. Giles Foster, avec Peter Firth, Googie Withers, Robert Hardy et Katharine Schlesinger, 1986, DVD, BBC Worldwide Ltd, 2005.

¹⁴ *Northanger Abbey*, dir. Jon Jones, avec Felicity Jones, J.J. Feild, Carey Mulligan, William Beck, Sylvestra Le Touzel, Desmond Barrit, Hugh O'Connor, Catherine Walker et Liam Cunningham, 2007, DVD, Koba Films Video, 2008.

sait pas exactement à quelle époque ce roman a été écrit. La scène étudiée a été raccourcie dans la version 1986. Mrs Allen s'écrie que sa robe a un accroc, et Henry Tilney, qui passe juste à côté d'elle à ce moment, lui ramasse un ruban qui est tombé. Il regarde Catherine avec insistance en soupirant et répond aux sollicitations de Mrs Allen avec empressement pour se tourner vers Catherine plus rapidement. Il ne regarde la robe de Catherine à aucun moment, en revanche, il la fixe longuement dans les yeux en disant « It is very pretty », sur le ton d'une déclaration d'amour. L'intrigue est donc mise en place dès les premières minutes.

Cette même scène est un peu plus développée dans la version 2007. Henry a bousculé Mrs Allen et une épingle a été délogée de sa robe. Cette fois, Tilney prend part à la conversation en répétant le prix du tissu d'un air à la fois surpris et intéressé. Il fait ensuite mine de se retirer et Mrs Allen l'apostrophe à propos des mousselines. Il parle mousselines avec un grand sourire, mi-ironique mi-charmeur et ne manque pas d'admirer la tenue de Catherine, comme le lui demande Mrs Allen, d'un air amusé. La phrase « It is very pretty » de la deuxième version est dite comme un compliment. Tilney, regardant toujours la robe, sourit, amusé par la réponse qu'il va donner le plus sérieusement du monde, à savoir, que le tissu de la robe est si fragile qu'il risque de s'effiloche. Catherine ne s'attendait pas à une telle remarque de la part du jeune homme.

Le Henry Tilney de 1986 se place entre les deux dames, alors que ce n'est pas le cas pour l'acteur de 2007. On comprend d'ores et déjà que le Tilney de Foster va séparer Catherine de ses hôtes pour faire sa connaissance dans un premier temps, en l'invitant à danser, par exemple, puis pour devenir plus intime avec elle. Un peu plus loin, ce même Tilney tourne carrément le dos à Mrs Allen, et se tient presque devant elle pour pouvoir regarder Catherine. Il fait ensuite volteface, puis se poste à côté de Catherine, face à Mrs Allen. Les jeunes gens sont réunis dans cette scène comme ils le seront à la fin du film. Dans le deuxième cas, Henry prend Mrs Allen à partie lorsqu'il observe la robe de la jeune fille, ce qui explique que Catherine leur fait face. Très habilement, Henry fait d'abord connaissance avec Mrs Allen, pour lui montrer qu'il est digne de confiance. Mrs Allen donnera alors forcément son accord si Henry invite Catherine à danser. Catherine est alors jugée à la fois par Mr Tilney et Mrs Allen qui inspecte elle aussi la robe. La proximité entre les personnages dans les deux tableaux montre au spectateur que ceux-ci sont amenés à se revoir, et à devenir

proches. La version la plus récente est un peu plus subtile que la précédente, et l'ironie est omniprésente, ce qui n'est pas le cas dans le film de Foster où Henry paraît sincère lorsqu'il évoque les robes et les tissus. L'interprétation de Foster est une lecture du roman faite au premier degré alors que celle de Jones laisse entendre qu'il a pris en compte les sous-entendus de l'auteur, du moins en ce qui concerne cette scène.

On ne manquera pas d'observer la différence entre les costumes et les coiffures de ces deux adaptations. D'une façon générale, la version plus ancienne semble davantage tournée vers l'Ancien Régime, alors que les costumes de la seconde font référence au début du XIX^e siècle. Dans l'ancienne version, Catherine porte des nœuds imposants dans ses cheveux, la coiffe de Mrs Allen est très volumineuse, et les robes ont des manches ballons. Chapeaux et robes sont ornés de colifichets. Dans la version la plus récente, on remarque tout de suite que les costumes sont simples, épurés. Les manches de la robe de Mrs Allen sont près du corps, et si sa coiffe comporte des plumes, elle est moins voyante que celle vue dans la scène de 1986. Catherine, elle, a les cheveux relevés, contrairement à l'actrice de 1986. Aucun des deux acteurs jouant le rôle d'Henry ne porte de col de chemise montant. Le nœud de cravate dans la version 2007 est même réduit au minimum, en comparaison de celui de 1986 qui est très volumineux, mais pas répertorié dans *Neckclothitania*¹⁵, un guide publié en 1818 présentant un inventaire des différentes façons de nouer sa cravate. L'authenticité des costumes est donc relative dans chacune des deux versions.

L'atmosphère des deux scènes est, elle aussi, assez différente. D'une part, dans la version 1986, on suit le regard de Catherine, en plongée. Celle-ci se penche à une balustrade pour observer Tilney et sa sœur. Les ombres des deux personnages que sont Henry et sa sœur se projettent sur le mur, les rendant encore plus impressionnants pour Catherine, déjà intimidée par l'immensité et le luxe de la pièce. Cette immensité des pièces où Catherine se sent perdue sera reprise plus loin lorsqu'elle dine pour la première fois à l'abbaye. Et là aussi, les acteurs sont filmés en plongée. D'autre part, dans la version de 2007, nous sommes à même hauteur que

¹⁵ *Neckclothitania* (Londres : 1818) ; reprinted in Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 88.

les personnages. Le spectateur a l'impression d'escorter les personnages. L'atmosphère se veut rassurante.

Martin, spécialiste des adaptations filmiques de Jane Austen, cite l'adaptation de Foster et émet un jugement parfois sévère à propos de certains costumes. Elle y trouve une explication. Elle note que :

Les couleurs sont révélatrices. L'adaptation de *Northanger Abbey* les utilise parfois à outrance, notamment en ce qui concerne le personnage d'Isabella, dont l'accoutrement lors de sa première apparition rend difficilement plausible l'intérêt que Catherine va lui témoigner. Le rouge criard de son costume associé aux plumes de son chapeau lui donne l'apparence d'une prostituée, impression renforcée par son rire bruyant et la vulgarité de son attitude. Les costumes extravagants de Nicholas Rocker répondent à la démarche du scénariste et du metteur en scène qui optent pour une version gothique du texte.¹⁶

Toutes les fanfreluches que l'on trouve dans le film de 1986 rappellent des éléments du costume de la Renaissance, comme le fait remarquer Nigro, et ce sont justement ces éléments qui font partie intégrante du costume « gothique » du début du XIX^e siècle¹⁷. L'équipe de 2007 n'a pas suivi la même démarche et a opté pour une lecture plus réaliste du texte. Le spectateur voit donc soit une Catherine relativement indomptable dans des costumes gothiques, soit une Catherine plus réservée, romantique et baissant régulièrement les yeux, dans des costumes plus flatteurs et plus modernes. De cette façon, selon la version, le spectateur peut interpréter *Northanger Abbey* comme étant un roman gothique (et non plus une parodie du roman gothique) dans le cas de la version de 1986, soit la parodie d'un fait divers de la vie quotidienne dans l'Angleterre au tournant du XIX^e siècle, dans le cas du film de 2007. Dans ce dernier cas, l'accent est mis sur l'ironie de l'auteur dans le film. Ainsi, c'est à travers le personnage d'Henry que la voix de l'auteur se fait ressentir. Cela étant dit, l'ironie de Henry et le romantisme de Catherine gommant le versant gothique du roman. Il convient donc au spectateur de garder à l'esprit que le travail d'une équipe de cinéma ne reflète pas forcément les intentions de l'auteur et que ces adaptations filmiques requièrent un esprit critique.

Qu'il s'agisse des romans ou des films, le jeu de séduction qui s'opère entre Catherine et Henry et Catherine et John, et d'une façon plus générale entre Catherine

¹⁶ Lydia Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie* (Paris : L'Harmattan, 2007), 133-134.

¹⁷ Jeffrey Nigro, « Mystery Meets Muslin: Regency Gothic Dress in Art, Fashion, and Theater », *Persuasions on Line* 31.1 (hiver 2010). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/nigro.html>> (19 janvier 2014).

et les Tilney et Catherine et les Thorpe, est très différent. John Thorpe inquiète Catherine alors qu'Henry la fait sourire et Isabella la déstabilise alors qu'Eleanor la rassure. L'intérêt qui existe entre le Thorpe et Catherine est confronté au désintéressement trouvé entre le Tilney et Catherine. Catherine et Henry interagissent par curiosité, par plaisir, et par admiration. Et dans ce cas, la mode les rapproche. C'est effectivement avec beaucoup d'humour qu'Henry provoque Catherine sur la qualité du tissu de sa robe peu de temps après leur rencontre. Et cela fait rire Catherine (NA 16). Le cas des Thorpe est tout différent. Catherine s'en remet au jugement de son frère qui lui recommande ses amis alors que ceux-ci sont des personnes peu fiables. Catherine se laisse pourtant emportée au début du roman par l'assurance et l'enthousiasme de son frère qui est tout aussi naïf qu'elle. La mode, pour ces personnages, mais aussi pour d'autres, ne sera pas un catalyseur ni un instrument de leur rapprochement. La mode, dans ce roman, est souvent source d'incommunicabilité, hormis pour Catherine et Henry.

4 Incommunicabilité

Dans ce roman, lorsque la mode est mentionnée, on assiste souvent, exception faite d'Henry et de Catherine, à véritable un dialogue de sourds entre les personnages. Si l'on reprend l'extrait des retrouvailles entre Mrs Thorpe et Mrs Allen, on voit qu'elles illustrent parfaitement ce constat :

Compliments on good looks now passed; and, after observing how time had slipped away since they were last together, how little they had thought of meeting in Bath, and what a pleasure it was to see an old friend, they proceeded to make inquiries and give intelligence as to their families, sisters, and cousins, talking both together, far more ready to give than to receive information, and each hearing very little of what the other said. Mrs Thorpe, however, had one great advantage as a talker, over Mrs Allen, in a family of children; and when she expatiated on the talents of her sons, and the beauty of her daughters, when she related their different situations and views, that John was at Oxford, Edward at Merchant Taylors', and William at sea, and all of them more beloved and respected in their different station than any other three beings ever were, Mrs Allen had no similar information to give, no similar triumphs to press on the unwilling and unbelieving ear of her friend, and was forced to sit and appear to listen to all these maternal effusions, consoling herself, however, with the discovery, which her keen eye soon made, that the lace on Mrs. Thorpe's pelisse was not half so handsome as that on her own. (NA 19)

Le rendu est un effet comique. Chacun des deux personnages suit le cours de ses pensées, sans prêter attention à ce que dit l'autre, ce qui se retrouve dans des expressions comme « talking both together » et « hearing very little fo what the other said ». Savoir écouter n'est pas une qualité rencontrée chez ces deux femmes, chacune voulant épater l'autre et Austen les ridiculise toutes deux. L'auteur commence par donner à son lecteur le contenu des effusions de Mrs Thorpe, puis elle nous livre avec beaucoup d'humour le cours des pensées de Mrs Allen qui semble s'ennuyer, tout comme l'auteur d'ailleurs, lors du long discours de cette ancienne camarade d'école. L'auteur préfère revenir aux soucis qui préoccupent Mrs Allen, à savoir, la qualité de la pelisse de son interlocutrice par rapport à la sienne. L'écrivain veut montrer à son lecteur la trivialité des pensées de Mrs Allen. Cela étant dit, elle le fait avec une certaine tendresse dans le sens où l'auteur elle-même aurait laissé ses pensées vagabonder lors d'un discours si long et si fastidieux à écouter. Mrs Allen, en s'enfermant dans ses pensées, prend sa revanche en silence, et retrouve son estime de soi, après avoir constaté la différence de qualité de la dentelle sur leurs manteaux respectifs. On trouve d'ailleurs des réflexions similaires dans des courriers échangés entre Austen et sa sœur, le plus évocateur étant celui relatant un dîner chez Deane : « M^{rs} Powlett was at once expensively & nakedly dress'd; we have had the satisfaction of estimating her Lace & her Muslin; & she said too little to afford us much other amusement »¹⁸. Austen et son amie ont ri de la tenue de Mrs Powlett, mais ont regretté de ne pas avoir pu en faire autant de ses paroles. Mrs Allen, elle, n'écoute pas sa compagne. La situation devient similaire à celle vécue par Austen : on ne rit pas du discours de l'autre, mais de sa tenue. Austen, elle, a rencontré une personne de sa connaissance. Pour Mrs Allen et Mrs Thorpe, on peut se demander si l'appellation « friends » est encore justifiée.

Mrs Allen est de loin le personnage que la mode rend le plus sourd au monde qui l'entoure. Lorsque Mrs Allen emmène Catherine au théâtre, cette dernière en profite pour excuser sa conduite auprès des Tilney. Alors qu'elle devait les accompagner en promenade, Catherine s'était en effet laissé entraîner par les Thorpe, délaissant ainsi ses amis. Alors qu'elle tente d'expliquer la situation à Henry Tilney, Catherine demande à Mrs Allen de confirmer ses dires. Mrs Allen lui répond seulement : « My dear, you tumble my gown » (NA 81). Catherine est donc

¹⁸ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 70.

contrainte de se justifier seule, sans l'appui de sa tutrice. Ce sont les seules paroles de Mrs Allen durant toute la conversation qui a lieu dans la loge. Bien qu'elle apprécie Catherine, Mrs Allen n'est pas prête à la tirer de ce mauvais pas. Henry ne s'adresse pas à elle, et on suppose, comme dans l'exemple précédent que les pensées de Mrs Allen vagabondent et que la mode occupe ses pensées. En outre, Mr Tilney ne parle pas de mode, cette fois, mais vient pour éclaircir une situation. Mrs Allen n'est donc pas intéressée par ce qu'il a à dire. Catherine, elle, ne prête pas attention à la remarque de Mrs Allen et continue à se justifier. Chacune dit ce qui lui paraît important, sans s'occuper de l'autre. L'effet produit est encore une fois comique.

Mrs Allen et son mari ne se comprennent pas. Voici une réflexion faite à haute voix par Mrs Allen : « There will be very few people in the pump-room, if it rains all the morning. I hope Mr. Allen will put on his greatcoat when he goes, but I dare say he will not, for he had rather do anything in the world than walk out in a greatcoat; I wonder he should dislike it, it must be so comfortable » (NA 70). Alors que Mrs Allen parle du temps qu'il fait, elle suit le cours de ses pensées et en arrive au manteau de son mari. Un pardessus est un manteau très à la mode, qui coûte cher, mais qui est aussi très lourd et très encombrant. N'oublions pas que les hommes portent, sur leur chemise, un, mais le plus souvent deux gilets, une veste, et un manteau. Enfiler un pardessus limite encore davantage la liberté de mouvement et Mr Allen ne se sent sûrement pas à l'aise avec un vêtement supplémentaire sur les épaules. Mrs Allen, elle, ne pense qu'à l'apparence, et non au confort de son époux. Elle sait néanmoins que Mr Allen évitera de porter ledit manteau si le temps le permet, sans toutefois adhérer aux raisons qui l'y poussent.

Plus loin dans le roman, on trouve à propos du général Tilney: « His greatcoat, instead of being brought for him to put on directly, was spread out in the curricule in which he was to accompany his son » (NA 139). Cette fois, c'est Austen elle-même qui semble mettre en avant les usages inhabituels du général. Le lecteur a le sentiment que le général n'agit pas comme le ferait n'importe quelle personne avec un pardessus. Le point de vue du narrateur rejoint celui de Mrs Allen. Mr Allen et le général ont alors un point commun : ils ne réagissent pas comme les femmes le souhaiteraient. Austen illustre ici la différence qui existe entre les hommes et les femmes et l'intérêt qu'ils portent à la mode. L'apparence et l'usage attendu du

vêtement pour les femmes sont confrontés au confort et à la praticité préférés par les hommes.

Cette idée de différence entre hommes et femmes en ce qui concerne la mode est reprise plusieurs fois dans le roman. Dans l'extrait ci-dessous, Austen met en garde les femmes. Les hommes se contentent d'apprécier une silhouette, pas de regarder en détail ce qui compose une tenue :

This would have been an error in judgment, great though not uncommon, from which one of the other sex rather than her own, a brother rather than a great aunt, might have warned her, for man only can be aware of the insensibility of man towards a new gown. It would be mortifying to the feelings of many ladies, could they be made to understand how little the heart of man is affected by what is costly or new in their attire; how little it is biased by the texture of their muslin, and how unsusceptible of peculiar tenderness towards the spotted, the sprigged, the mull, or the jacksonet. Woman is fine for her own satisfaction alone. No man will admire her the more, no woman will like her the better for it. Neatness and fashion are enough for the former, and a something of shabbiness or impropriety will be most endearing to the latter. But not one of these grave reflections troubled the tranquillity of Catherine. (NA 61-62)

On trouve la même idée tout au début du roman, lorsque Mrs Allen reconnaît que les hommes, y compris son époux ne s'intéressent pas franchement aux tenues des dames : « "Men commonly take so little notice of those things," said she. "I can never get Mr Allen to know one of my gowns from another" » (NA 16). Elle distingue alors Mr Tilney des autres hommes et met en avant « son génie » (NA 16). Pour Mrs Allen, Tilney comprend les femmes et sait leur parler. Il utilise sa connaissance du clan des femmes, comme on l'a vu avec Wylie, pour plaire d'abord à l'accompagnatrice de Catherine, puis à Catherine elle-même.

Dans l'extrait ci-dessus, Austen résume en deux substantifs ce qui frappe ou plait, en termes de mode, aux personnes de chaque sexe. Ainsi, on comprend pourquoi Mrs Allen se sent confiante et prête à fréquenter Mrs Thorpe : la dentelle de moindre qualité qu'elle porte sert de faire-valoir à Mrs Allen. Catherine, elle, semble être attirée par la facette désinvolte d'Isabella. Il est à noter que si Catherine n'est pas troublée par toutes ces réflexions, c'est soit parce qu'elle ne se pose pas tellement de questions à propos des relations entre hommes et femmes, du fait de son jeune âge, soit parce qu'elle s'intéresse de façon raisonnable à la mode. Dans le premier cas, l'auteur excuse certainement l'attitude de son héroïne, puisque Catherine est encore fort jeune, et dans le deuxième, elle montre à ses lecteurs que la mode, si l'on s'y intéresse, ne doit pas occulter d'autres sujets de réflexion plus importants.

Dans l'extrait suivant, Mrs Allen répond de façon détournée à son mari et à Catherine. Catherine vient de refuser de se joindre à son frère et aux Thorpe pour une excursion à Clifton dans une voiture ouverte :

"[...] I had just engaged myself to walk with Miss Tilney before [Mr and Miss Thorpe] told me of [their half-settled scheme of going to Clifton] for the following day; therefore, you know, I could not go with them, could I?"

"No, certainly not; and I am glad you do not think of it. Young men and women driving about the country in open carriages! Now and then it is very well; but going to inns and public places together! It is not right; and I wonder Mrs. Thorpe should allow it. I am glad you do not think of going; I am sure Mrs. Morland would not be pleased. Mrs. Allen, are not you of my way of thinking? Do not you think these kind of projects objectionable?"

"Yes, very much so indeed. Open carriages are nasty things. A clean gown is not five minutes' wear in them. You are splashed getting in and getting out; and the wind takes your hair and your bonnet in every direction. I hate an open carriage myself." (NA 92)

Cette fois, Catherine ne se laisse pas tenter par les Thorpe et refuse de les accompagner. Elle s'affirme et choisit non seulement la compagnie des personnes qu'elle leur préfère, mais en même temps ce que dicte la morale. Etant tout de même embarrassée à l'idée d'avoir chagriné son frère et ses prétendus amis, Catherine n'est pas sûre d'avoir fait le bon choix. Elle demande avis auprès de Mr et Mrs Allen.

Après avoir confirmé à Catherine ce qu'elle sait déjà, Mr Allen demande à sa femme de conforter ses dires. Mrs Allen soutient son époux, mais ensuite, à première vue, elle fait une digression et évoque les conséquences d'un trajet en voiture ouverte sur une tenue vestimentaire. En fait, Mrs Allen montre, à travers une métaphore filée, les conséquences d'une promenade dans une voiture ouverte en compagnie d'un jeune homme, pour une jeune fille, aux yeux de la société. Sa réputation, comme sa robe, est entachée. Wylie soutient cette interprétation :

[Mrs Allen's] husband is raising moral objections, a serious issue, while she's complaining about the trivial problem of getting her hair mused and clothes dirty. However, it is through this juxtaposition of the abstract and the literal that the connotations surrounding dirty laundry and a disheveled appearance sneak into the reader's imagination along with the plain truths of patriarchal morality. Mrs Allen understands that at the crux, her husband's objection is based on her "appearance" of illicit behavior, not the behavior itself; behavior is immoral only if it is discovered and then, as Mrs Allen's images suggest, it is the woman's reputation that is sullied, not the man's.¹⁹

Mrs Allen utilise le même procédé, lorsque Catherine lui demande si elle peut aller trouver Miss Tilney pour excuser sa conduite. Mrs Allen lui répond : « Go by all means, my dear ; only put on a white gown. Miss Tilney always wears white » (NA 78). Sans doute Mrs Allen recommande-t-elle à Catherine de porter du blanc, la

¹⁹ Wylie, 138.

couleur de l'innocence, afin de montrer à Miss Tilney qu'elle a été manipulée. En outre, en soufflant à Catherine de porter la même couleur que Miss Tilney, Mrs Allen incite sa protégée à choisir le camp des Tilney plutôt que celui des Thorpe. Porter la même couleur que Miss Tilney revient à dire que Catherine suit les mêmes codes vestimentaires qu'elle et qu'elle se conforme aux principes et aux idées du groupe dans lequel elle souhaite entrer. Mrs Allen conseille à Catherine de choisir le clan des « gentils ».

Dans *Northanger Abbey*, comme dans tous les romans d'Austen, la mode sert à caractériser les relations qui existent entre les différents personnages. Elle est aussi un langage de signes vecteur de séduction et de sentiments. Elle concourt au rapprochement des deux héros, mais éloignent plutôt les autres personnages les uns des autres : Catherine reste insensible aux charmes de John Thorpe, et finit par voir clair à travers le jeu de sa prétendue amie Isabella. La mode sert donc aussi à manipuler son entourage où, par le biais du jeu de la séduction, on espère trouver une amie, un mari, ou une épouse. Austen a montré que la mode, un langage des signes qui se voudrait clair, peut aussi être à l'origine d'une incommunicabilité.

Dans ce roman, la mode prend aussi une autre dimension que l'on ne trouve pas dans les autres œuvres de l'auteur. En effet, il ne faut pas omettre de rappeler que *Northanger Abbey* est avant tout une satire des romans gothiques et que les références faites à la mode sont elles aussi concernées.

5 Le Roman gothique et la mode

Goubert, dans l'Introduction des *Œuvres romanesques complètes* de Jane Austen, définit le roman gothique comme « un roman noir, [...] s'adress[ant] à un public amateur d'émotions [...] fortes, de passions, dans un décor médiéval, au milieu des paysages envoûtants, avec des personnages hors du commun »²⁰. Cette

²⁰ Pierre Goubert, Introduction. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie, éd. La Pléiade, Vol. I, (Paris : Gallimard, 2000), xxvi.

description englobe bien sûr la parodie qu'Austen fait de ces romans gothiques, et plus particulièrement le passage qui se déroule à l'abbaye. Il est d'ailleurs possible de dresser un parallèle entre le roman gothique *The Mysteries of Udolpho*, de Radcliffe et *Northanger Abbey*, en ce qui concerne la mode. Si l'on en revient à la Figure 4, on voit que Radcliffe se réfère de nombreuses fois à la mode, et qu'Austen fait de même, avec toutefois une retenue pour cette dernière, qui, comme vu précédemment, limite ses références à la mode dans les écrits destinés à un public autre que le cercle familial.

Etant donné que *Northanger Abbey* est le roman austenien qui contient de la plus de référence à la mode, et qu'on n'a pas pu établir de lien entre le nombre de références faites à la mode dans les romans austeniens et leur période d'écriture, on peut penser qu'Austen, dans *Northanger Abbey*, parodie le roman gothique jusque dans les moindres détails, et y incorpore de nombreuses références à la mode pour imiter le style de Radcliffe. On peut d'ailleurs noter que les ratios entre le nombre de dénotations et le nombre de descriptions chez Radcliffe (0,78) et Austen (0,76)²¹ sont très proches, ce qui confirme bien qu'Austen, si elle évoque moins la mode que Radcliffe, l'emploie de la même façon que cette dernière, en ce sens qu'il existe une proportion entre le nombre de descriptions et de dénotations qu'Austen respecte.

Si l'on en revient au passage où Catherine se trouve à l'abbaye de Northanger, on voit que, alors que ses abords, ses fenêtres, la décoration intérieure et les meubles sont modernes (NA 145 ; 146), l'auteur rentre dans le jeu de Catherine et crée à l'abbaye une atmosphère particulièrement pesante, comme le montre cet extrait :

A sudden scud of rain, driving full in her face, made it impossible for [Catherine] to observe anything further, and fixed all her thoughts on the welfare of her new straw bonnet. [...] The breeze had not seemed to waft the sighs of the murderer to her; it had wafted nothing worse than a thick muzzling rain, and having given a good shake to her habit, she was ready to be shewn into the drawing-room [...]. (NA 145-146)

Les éléments se déchainent, et il n'en faut pas plus à Catherine pour s'imaginer que l'idée qu'elle s'était faite de l'abbaye va correspondre à ses attentes et aux descriptions qu'elle a pu lire dans les romans gothiques. Suite au récit d'Henry, elle

²¹ Vingt-cinq dénotations pour 32 descriptions chez Radcliffe et 16 dénotations pour 21 descriptions chez Austen pour les romans considérés.

se demande si la demeure qu'il a évoquée lors du trajet est celle de l'abbaye. Catherine est à la fois excitée et mal à l'aise, et tente de fixer ses pensées sur un sujet divertissant et plus anodin, son chapeau et ses habits, afin de chasser de son esprit l'ambiance décrite dans les romans gothiques. Ainsi, Austen ramène Catherine à la réalité grâce à un sujet concret, la mode. Mais Catherine, même si elle sait qu'elle affabule (NA 145), continue de laisser libre cours à son imagination fertile.

L'épisode du cabinet est un autre élément qui vient étayer la parodie du roman gothique. Catherine découvre dans sa chambre un cabinet dont les tiroirs ne veulent pas s'ouvrir, bien que la clé se trouve dans la serrure. Son imagination ayant été stimulée par l'histoire d'Henry plus tôt dans la journée, Catherine ne pense plus qu'à en découvrir le contenu. Dehors, la tempête fait rage. Une pluie torrentielle s'abat sur les fenêtres, et le vent s'engouffre dans la cheminée (NA 153). Catherine est loin d'être rassurée, mais, de nature curieuse, elle continue à inspecter le cabinet et finit par trouver un petit rouleau de papier dans un tiroir. Elle éteint sa bougie par mégarde et se retrouve plongée dans l'obscurité (NA 155). En proie à une grande agitation, elle arrive à gagner son lit à tâtons, mais ne s'endort pas avant trois heures du matin. L'auteur insiste longuement sur le caractère angoissant de la scène. On remarquera aussi la longueur de celle-ci, qui s'étend sur plusieurs pages. Quelle n'est pas la surprise de Catherine lorsqu'elle découvre enfin, le lendemain, ce qui est écrit sur les morceaux de papiers qu'elle a trouvés. Ils ne contiennent en fait qu'un inventaire de linge :

An inventory of linen, in coarse and modern characters, seemed all that was before her! If the evidence of sight might be trusted, she held a washing-bill in her hand. She seized another sheet, and saw the same articles with little variation; a third, a fourth, and a fifth, presented nothing new. Shirts, stockings, cravats, and waistcoats, faced her in each. Two others, penned by the same hand, marked an expenditure scarcely more interesting, in letters, hair-powders, shoes-string, and breeches-ball [...]. (NA 157).

Catherine comprend que son imagination lui joue des tours et elle se sent humiliée. Ses lectures influencent toute la perception qu'elle a des personnes et du décor avec lesquelles et dans lequel elle se trouve. Mais cela ne lui sert pas de leçon pour autant : plus loin, Catherine va soupçonner le général Tilney d'avoir assassiné sa femme !

Dans cette scène où Catherine découvre qu'il s'agit d'un inventaire de linge, le suspense, qui était à son comble, retombe d'un coup. Austen met fin à toute similitude qui existait entre son roman et les romans gothiques puisque *Northanger Abbey* n'est pas un roman gothique, mais une parodie de ceux-ci. L'auteur se moque à la fois des romans gothiques et de son héroïne, en mentionnant les articles vestimentaires ou des accessoires utiles à l'habillement. Catherine est ridiculisée. Pour Austen, l'atmosphère malsaine et pesante existe uniquement dans l'imaginaire de Catherine. Et l'auteur, qui écrit, rappelons-le, des romans réalistes, tente de ramener la jeune fille, et tout lecteur qui se serait laissé emporter par le suspense, à la réalité. Et c'est la mode, un sujet léger et trivial, qui vient jouer ce rôle. Cette bascule entre l'imagination, la curiosité de Catherine et la réalité s'opère de nouveau lorsque Catherine tente d'ouvrir un coffre imposant qu'elle vient d'apercevoir dans sa chambre: « it recalled her to the sense of what she ought to be doing, and forced her, in spite of her anxious desire to penetrate this mystery, to proceed in her dressing without further delay » (NA 149).

Pour le personnage d'Henry Tilney, Austen procède différemment. Lors du trajet entre Bath et l'abbaye, Henry s'amuse de Catherine qui espère trouver l'abbaye comparable à ce qu'elle a lu dans les romans gothiques. Il parodie lui-même ces romans et profite de l'avidité avec laquelle la jeune fille écoute ses paroles pour se moquer d'elle : il lui laisse entendre que l'abbaye pourrait bien être un endroit effrayant dans lequel se sont déroulés des événements dramatiques. Il fait mention de panneaux dissimulés derrière des tentures et va jusqu'à dire que la partie dans laquelle Catherine sera logée est hantée (NA 142-143). Mais cette fois, contrairement au cas de Catherine, les tissus et les vêtements font partie intégrante de l'histoire d'Henry. Ils sont inquiétants, voire même lugubres, comme on peut le voir dans cet extrait : « [...] and the bed, of dark green stuff or purple velvet, presenting even a funereal appearance? Will not your heart sink within you? » (NA 142). Un peu plus loin, Henry affirme que la nuit où Catherine sera sur le point de percer le mystère de la demeure, elle n'hésitera pas à se relever de son lit, et à jeter sur ses épaules une robe de chambre pour arriver à ses fins et découvrir un passage caché derrière une tenture (NA 143-144). Rien ne peut ramener Catherine à la réalité, puisque cette fois même les vêtements entrent dans le récit d'Henry, si ce n'est le conteur lui-même qui propose à Catherine d'imaginer la suite du récit (NA 145).

Comme dans tout roman gothique, Austen a pris soin d'imaginer un « méchant » qui est incarné par le général Tilney en ce qui concerne Catherine. Notons dès à présent que le capitaine Tilney est le méchant d'Isabella. Il la surpasse à son jeu de séduction. Johnson écrit à ce sujet :

[Isabella] is outmatched by Frederick Tilney. A permutation of the gothic villain, he appears on the scene with no other purpose than to gratify his vanity of dominion by breaking a preexisting engagement. Backing away from the depiction of the violation of vows within marriage, Austen nevertheless imputes to a representative of the ruling class—an oldest son, heir, and guardian of national security—an activity which conservative novelists impute to the minions of Robespierre.²²

Le capitaine, selon Johnson, a des points communs avec son père. Johnson le perçoit comme « a repressive father, but also a self-professed defender of national security »²³. Alors que le général et le capitaine Tilney représentent les gardiens de la nation de par leur titre et leur fortune, le lecteur réalise qu'en fait, ils sont loin de se conduire comme des *gentlemen*. L'idée qu'ils donnent des défenseurs de la nation n'est pas très flatteuse. Père et fils sont méprisants, condescendants et font fi des sentiments d'autrui. Le général n'hésitera pas à jeter Catherine hors de chez lui lorsqu'il apprendra que sa famille n'est pas aussi riche qu'il le croyait. D'ailleurs, lorsqu'elle est en présence du général, Catherine est mal à l'aise au point de ne pas discerner ce qui l'entoure : « [The drawing-room] was very noble, very grand, very charming, was all that Catherine had to say, for her indiscriminating eye scarcely discerned the colour of the satin » (NA 167). Catherine a peine à voir la couleur des tissus ; en revanche, elle voit qu'il s'agit de satin, un tissu soyeux et brillant qui témoigne du statut social de ses hôtes.

En outre, dès que le général est présent dans sa demeure, Catherine ne peut jamais prendre le temps dont elle aurait besoin pour soigner sa toilette. On note plusieurs extraits attestant de ce fait : « throwing your dressing-gown around you » (NA 143), « Miss Tilney [...] left her with an anxious entreaty that she would make as little alteration as possible to her dress » (NA 147), « Her habit therefore was thrown off with all possible haste » (NA 148), ou encore « Catherine had not loitered; she was almost dressed » (NA 211). Le général est craint, tant par sa fille que par Catherine, et il n'est pas concevable de le faire attendre. Cela étant dit, Catherine se met souvent en retard à cause de son imagination fertile. Au lieu de se préparer, elle

²² Claudia Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* (Chicago : University of Chicago Press, 1988), 46.

²³ Johnson, 35.

inspecte sa chambre et le mobilier qui la compose et en oublie qu'elle doit retrouver ses hôtes dans la salle à manger. Elle finit d'arranger sa tenue dans l'escalier ou le couloir, en toute hâte. Sa curiosité l'emporte donc sur le respect qu'elle doit au général et la crainte qu'il lui inspire. Son désir de vivre, non pas un conte de fée, mais un roman gothique, l'emporte sur l'intérêt qu'elle porte aux vêtements et à l'apparence.

Enfin, dernier constat à propos de la parodie qu'Austen fait des romans gothiques, l'auteur, au lieu de dresser des obstacles entre l'héroïne et le héros du roman, préfère au contraire les jeter dans les bras l'un de l'autre par l'intermédiaire du général Tilney. Ce dernier invite Catherine chez lui (NA 124) et lui suggère de voyager seule avec Henry (NA 140) pour la deuxième moitié du trajet allant de Bath à l'abbaye. C'est à ce moment qu'Austen fait savoir très clairement à son lecteur que Catherine est tombée sous le charme d'Henry :

Henry drove so well, so quietly, without making any disturbance, without parading to her, or swearing at them: so different from the only gentleman-coachman whom it was in her power to compare him with! And then his hat sat so well, and the innumerable capes of his greatcoat looked so becomingly important! To be driven by him, next to be dancing with him, was certainly the greatest happiness in the world. (NA 141)

La mode, on le voit dans cet extrait, est encore présente. Henry a de la prestance dans son pardessus. Mais là encore, Catherine passe rapidement à autre chose. Elle préfère le ressenti (le plaisir d'être aux côtés d'Henry) plutôt que la vue de sa tenue.

Pour conclure, Catherine n'est pas de ces femmes qui s'intéressent à la mode de façon excessive. Son défaut n'est pas la coquetterie, mais plutôt une imagination débordante et une naïveté qui lui portent parfois préjudice. Catherine aime à s'imaginer au cœur d'un roman gothique, et elle tend parfois à confondre fiction et réalité. La mode, très présente dans le passage qui se déroule à l'abbaye, constitue un point d'ancrage dans la réalité pour Catherine. La jeune fille, dont l'imagination est débordante, se croit au cœur d'un roman gothique. Et c'est la mode, sujet trivial, qui vient la sortir de ses rêveries. Catherine s'intéresse sans aucun doute à la mode, Bath étant une ville propice aux sorties, aux rencontres, aux bals et aux parades. Ce sujet pourtant trivial contrecarre les effets néfastes des romans gothiques. De même, les romans empêchent Catherine de ne s'intéresser qu'à la mode et de suivre l'exemple de Mrs Allen.

6 Conclusion

Northanger Abbey est le premier roman d'Austen, en termes de période d'écriture. C'est aussi le roman qui offre le plus de références à la mode, étant donné qu'il parodie les romans gothiques qui en contiennent de nombreuses. La mode, qui fait naître des sentiments et des réactions souvent forts, est utilisée comme moyen de séduction. Si elle est favorable aux héros, elle ne l'est pas forcément pour les autres personnages. Ainsi, les interactions liées à la mode mènent fréquemment à une incommunicabilité qui engendre un effet comique. En outre, la mode constitue un point d'ancrage dans la réalité pour Catherine qui s'imagine vivre l'intrigue d'un roman gothique. Dans un environnement étranger et hostile, la mode est un point de repère pour la jeune fille qui vient la tirer de son rêve. Mais c'est aussi un instrument de la parodie du roman gothique.

L'action se déroule à Bath, ville à la mode où l'on aime se montrer. Les bals, les soirées au théâtre et les promenades sont autant d'occasions de présenter ses nouvelles robes à la société. Les termes relatifs à la parure comme « dress(s), gown(s), robe(s) » ont donc la belle part dans le roman. Les femmes s'observent et rivalisent dans leurs tenues. Il s'agit en effet de s'offrir de nouvelles tenues et de voir l'effet qu'elles produisent en société. La protection est également très présente puisque les termes « hat(s), bonnet(s), cap(s), coat(s), pelisse, cloak, greatcoat » sont mentionnés de nombreuses fois. La protection du corps offerte par les vêtements peut être mise en parallèle avec la stratégie que chacun devra mettre en place pour défendre ses intérêts. Henry protège par exemple ses opinions derrière un pardessus, alors que son père, le général Tilney, étale ses idées au grand jour comme il étale son pardessus dans sa voiture. Isabella, quant à elle, défend ses intérêts par le biais d'un chapeau qui lui sert d'excuse pour éloigner Catherine des Tilney et rapprocher la jeune fille de son frère John.

Enfin, Austen conclut le roman par ces bons mots : « I leave it to be settled by whomsoever it may concern, whether the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny or reward filial disobedience » (NA 236). Avec beaucoup de malice, l'auteur montre que ces deux actions ont la même conséquence. Austen illustre cette phrase : le pardessus ouvert du général Tilney correspond au fait qu'il impose ses idées. On peut alors penser qu'à force de garder son manteau fermé, Henry s'est senti à l'étroit dedans et qu'il a fini lui aussi par l'ouvrir, voire même l'enlever. Il a décidé de ne plus rester sous le joug de son père au risque de se voir déshériter. Ces deux actions, le port d'un manteau ouvert ou fermé, selon qu'on est le père ou le fils, auront donc les mêmes conséquences pour l'intrigue.

Chapitre 10 : *Sense and Sensibility* ou la quête de l'élégance

1 Introduction

Publié en 1811, *Sense and Sensibility* a été ébauché bien avant, vers 1795, et se présentait au départ sous forme épistolaire¹. Le roman s'intitulait alors *Elinor and Marianne*² et reprenait les prénoms des deux héroïnes. Austen y évoque la jeunesse et ses excès opposés à la réflexion, à l'introspection, et au respect des convenances. Goubert pense que ce roman « n'est pas un roman que l'on peut qualifier d'anti-jacobin, moins encore d'évangélique. Mais il s'inscrit dans la même opposition que les mouvements d'idées ainsi nommés au libéralisme sentimental »³. Le fait que l'esprit soit aveuglé nuit à la raison et conduit l'héroïne dans une situation fort déplaisante, jusqu'à ce qu'elle recouvre le bon sens et qu'elle adhère aux principes moraux. L'héroïne rentre dans le droit chemin, mais il n'en va pas de même pour tous les personnages.

Comme dans tous les romans d'Austen, la notion d'héritage est très présente, et la mort de Mr Dashwood va conditionner le changement de statut de son épouse et de ses trois filles issues de ce remariage. C'est son fils John, de son premier mariage, qui hérite de la propriété de Norland. Cette situation oblige Mrs Dashwood et ses filles à trouver une autre demeure. Les promesses faites par John à son père juste avant sa mort ne seront pas tenues, et il n'aidera jamais sa belle-mère et ses trois demi-sœurs financièrement. John se range à l'avis de son épouse Fanny qui ne tolère pas qu'on « vole » l'argent de son fils pour le donner aux demi-sœurs de son mari (SS 6). Pour justifier leur conduite, ils répètent tout au long du roman que Mrs Dashwood a reçu des avantages en nature puisqu'elle a quitté Norland en emportant le linge de maison (SS 11, 23). Quelque peu gêné de sa conduite, John s'affranchit à

¹ Ros Ballaster, Introduction. In *Sense and Sensibility* (London : Penguin Books, 1995), xi.

² Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life* (Londres : Penguin Books, 2000), 109.

³ Pierre Goubert, Introduction. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie, éd. La Pléiade, Vol. I, (Paris : Gallimard, 2000), xxiv.

nouveau du fait qu'il n'a pas respecté sa promesse : « We have been obliged to make large purchases of linen, china, etc., to supply the place of what was taken away » (SS 220), et en vient à renverser la situation. Mrs Dashwood les aurait laissés dans l'embarras en emportant ce qui aurait dû leur revenir. John rencontre ses demi-sœurs par hasard, et bien que sa situation financière soit très nettement supérieure à la leur, et qu'il n'ait jamais respecté sa promesse, Austen n'hésite pas à en rajouter et à montrer l'attitude déplacée du jeune homme. Elle ironise : « Having now said enough to make his poverty clear, and to do away the necessity of buying a pair of ear-rings for each of his sisters, in his next visit at Gray's, his thoughts took a cheerfuller turn [...] » (SS 220). John ne leur offrira évidemment pas les paires de boucles d'oreilles promises. La notion de finances, omniprésente dans le roman, dicte la conduite de chacun : Mrs Dashwood est obligée d'accepter la petite maison proposée par une de ses relations, Willoughby épousera finalement Miss Grey dont la fortune s'élève à cinquante mille livres (SS 187), le colonel Brandon est riche (SS 34) mais seul, etc.

L'auteur a dressé un parallèle entre tous ces flux où l'argent est impliqué (domaines, décoration intérieure, tenues vestimentaires) et l'élégance. Le terme « elegance » apparaît d'ailleurs vingt fois dans le roman, et le terme « elegant » huit fois, ce qui est considérable⁴ par rapport aux autres romans. Ce chapitre s'attardera donc sur l'élégance, et comprendra aussi bien la réputation imméritée de l'élégance que les autres personnages accordent aux sœurs Steele, que celle uniquement pécuniaire et vestimentaire de Miss Grey. Il évoquera aussi les excès de Marianne, qui ne prend plus soin de son apparence dès lors que Willoughby la rejette. L'élégance des femmes sera étudiée et comparée aux attentes que l'on exigeait d'elles à l'époque d'Austen.

2 Les critères d'élégance et d'inélégance

⁴ Laurence Anthony, *AntConc 3.2.1w* (2007). Disponible sur <<http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/>> (1 mars 2010).

La notion d'élégance est présente tout au long du roman. Les personnages s'observent les uns les autres et se répartissent eux-mêmes en deux catégories, ceux qui sont élégants, et ceux qui tentent de l'être ou qui ne se soucient pas du tout d'être élégants. On retrouve ici des notions abordées précédemment où l'élégance se rapproche de la « distinction »⁵ et devient un « art de vivre » où se mêlent une certaine éducation et une harmonie⁶.

Cet art de vivre influence tout un cortège de principes, aussi variés soient-ils : la vie en société et ses règles, la décoration intérieure, ou encore les passe-temps qui sont conseillés si l'on veut être qualifié d'élégant. Elisabeth Celnart a décrit précisément à l'égard des femmes le concept d'élégance selon les bien-fondés de l'époque, et a formulé bon nombre de suggestions dans son traité *Manuel des dames ou l'art de l'élégance*, publié en 1833⁷. Elle passe en revue l'hygiène, la « convenance », c'est-à-dire « l'art de se coiffer, de lacer, de chausser agréablement », le choix des vêtements selon « l'heure, la saison, les circonstances », l'âge, mais aussi le « maintien » et la « démarche ». Elle propose un chapitre sur la « conservation » des habits, après quoi elle évoque la « maîtresse de maison » et son influence sur le « logement » et le mobilier ». Enfin, elle donne son avis sur les passe-temps en société.

Tous ces critères font partie intégrante de l'élégance, que Celnart définit d'ailleurs par « l'alliance de la propreté et du goût »⁸. L'élégance, si elle n'était pas donnée à tout le monde, pouvait tout de même se travailler au moyen de livres de conduite. Les femmes de la bourgeoisie montante étaient évidemment intéressées par ces manuels. Après tout, comme l'écrit Cunnington, « a “gentlewoman” is born so while “a lady” becomes so. One might even, by appropriate training of mind and body [,] become a Perfect Lady »⁹. Et selon Armstrong, Austen éclaire et guide ses lecteurs : « I am suggesting that with Austen, [...] the novel supplants the conduct

⁵ Théophile Gautier, *De la Mode* (Paris : Actes Sud, 1993), 20-21.

⁶ Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante* (Paris : Editions Sillage, 2011), 59.

⁷ Elisabeth Celnart, *Manuel des dames ou l'art de l'élégance* (Paris : Librairie encyclopédique de Roret, 1833).

⁸ Celnart, 180.

⁹ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 20.

book as that writing which declares an alternative, female standard of polite writing »¹⁰.

On peut donc se demander quelle forme d'élégance Austen apprécie et défend, et par quels moyens elle rend méprisables des personnages qui se disent élégants à tort. Austen décrit la première rencontre entre Mrs Dashwood et ses filles et les Middleton, qui leur ont proposé la petite maison dans laquelle elles vont loger, comme suit :

They were, of course, very anxious to see a person on whom so much of their comfort at Barton must depend; and the elegance of her appearance was favourable to their wishes. Lady Middleton was not more than six or seven and twenty; her face was handsome, her figure tall and striking, and her address graceful. Her manners had all the elegance which her husband's wanted. But they would have been improved by some share of his frankness and warmth; and her visit was long enough to detract something from their first admiration, by showing that, though perfectly well-bred, she was reserved, cold, and had nothing to say for herself beyond the most common-place inquiry or remark. (SS 29)

De toute évidence, Lady Middleton a beau avoir un titre, une situation confortable et de beaux atours, Austen a peu d'estime pour elle. Et elle est très claire dès le début du roman : l'élégance vestimentaire et l'éducation ne suffisent pas à rendre une personne distinguée, au sens où l'entend Théophile Gautier. Et l'auteur va définir et classer de la sorte tous les personnages et montrer que seuls quelques uns d'entre eux remplissent ces conditions, à savoir, Elinor, Edward, le colonel Brandon et Marianne, qui devient véritablement élégante à la fin roman. Il est à noter que ces personnages ne sont jamais qualifiés d'élégants dans le roman, mais qu'ils remplissent toutes les conditions chères à l'auteur pour l'être. A l'inverse, les personnages décrits comme élégants ne le sont jamais véritablement. Les héros de *Sense and Sensibility* peuvent en effet être désignés comme étant élégants puisqu'ils sont vêtus de façon soignée mais ordinaire, qu'ils sont eux-mêmes simples, discrets, sachant rester en retrait quand il le faut et en mesure de garder le contrôle de leurs émotions.

Les autres personnages ne possèdent qu'une partie des qualités requises. Et c'est au lecteur de déduire de leur comportement, de leurs actions, de leurs décisions, de leurs convictions, de leurs répliques et de leurs vêtements qu'Austen ne leur permet pas d'entrer dans le cercle très fermé des personnes élégantes. Ce paragraphe se propose à la fois de montrer ce que peut cacher l'élégance vestimentaire lorsqu'elle est mentionnée trop souvent dans le roman, mais aussi quels traits de

¹⁰ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford : Oxford UP, 1987), 158.

caractère ou quelles erreurs de conduite empêchent des personnages d'accéder au titre d'élégante.

2.1.1 Les Demoiselles Steele

Plus le roman avance, moins les demoiselles Steele sont décrites comme étant élégantes. Seule Elinor s'est rendu compte, dès sa rencontre avec les deux sœurs, qu'Anne et Lucy sont fort mal élevées et peu discrètes. Le passage suivant est celui où elles apparaissent pour la première fois dans le roman :

Lady Middleton was thrown into no little alarm on the return of Sir John, by hearing that she was very soon to receive a visit from two girls whom she had never seen in her life, and of whose elegance—whose tolerable gentility even—she could have no proof; for the assurances of her husband and mother on that subject went for nothing at all. Their being her relations too made it so much the worse; and Mrs. Jennings's attempts at consolation were therefore unfortunately founded, when she advised her daughter not to care about their being so fashionable; because they were all cousins and must put up with one another. As it was impossible, however, now to prevent their coming, Lady Middleton resigned herself to the idea of it, with all the philosophy of a well-bred woman, contenting herself with merely giving her husband a gentle reprimand on the subject five or six times every day.

The young ladies arrived: their appearance was by no means ungentle or unfashionable. Their dress was very smart, their manners very civil, they were delighted with the house, and in raptures with the furniture, and they happened to be so doatingly fond of children that Lady Middleton's good opinion was engaged in their favour before they had been an hour at the Park. She declared them to be very agreeable girls indeed, which for her ladyship was enthusiastic admiration. Sir John's confidence in his own judgment rose with this animated praise, and he set off directly for the cottage to tell the Miss Dashwoods of the Miss Steeles' arrival, and to assure them of their being the sweetest girls in the world. From such commendation as this, however, there was not much to be learned; Elinor well knew that the sweetest girls in the world were to be met with in every part of England, under every possible variation of form, face, temper and understanding. Sir John wanted the whole family to walk to the Park directly and look at his guests. Benevolent, philanthropic man! It was painful to him even to keep a third cousin to himself. (SS 114-115)

Tout d'abord hésitante à propos des demoiselles Steele, Lady Middleton se laisse surtout convaincre de leur bon goût et de leur bonne éducation uniquement parce qu'elles s'extasient devant ses enfants. Qu'il s'agisse de Sir ou de Lady Middleton, la première chose à laquelle ils se réfèrent est la tenue des jeunes filles. Lady Middleton ne voudrait sûrement pas qu'on la voie en présence de personnes dont la toilette pourrait nuire à sa réputation, surtout s'il existe un lien de parenté entre elles. Et une fois rassurée sur l'apparence des sœurs Steele, elle est prête à les trouver charmantes. Cela étant dit, le jugement de Lady Middleton est peu fiable dans la mesure où

l'auteur a montré au début du roman que ce personnage ne présentait pas toutes les qualités nécessaires pour accéder à la distinction, en raison du peu d'aménité dont elle fait preuve (SS 29).

L'auteur propose au lecteur deux points de vue différents en ce qui concerne les demoiselles Steele ; celui de Lady Middleton et celui d'Elinor. Il ne sera pas compliqué de savoir quelle version croire dès lors qu'Elinor est engagée dans une conversation avec Anne. Cette dernière n'a de cesse de parler des hommes et Elinor ne connaît même pas le vocabulaire qu'elle utilise (SS 120). Pour Anne, les jeunes hommes sont accomplis s'ils remplissent cette condition : « provided they dress smart and behave civil » (SS 120). Elinor la trouve prodigieusement stupide et vulgaire (SS 121). Tout de suite après ce paragraphe, on trouve le point de vue de Sir Middleton à propos de ses cousines. Il les qualifie de : « Most beautiful, elegant, accomplished and agreeable girls they have ever beheld » (SS 121). L'auteur précise que : « Elinor was not blinded by the beauty or the shrewd look of the youngest » (SS 121). La différence de point de vue vient donc du fait qu'Elinor ne s'est pas arrêtée à l'apparence des deux jeunes filles.

Au fil des pages, l'avis des Middleton sur Anne et Lucy se raréfie au profit de celui d'Elinor, et les remarques telles que : « In taking patterns of some elegant new dress [...] » (SS 116), laissent place à « Lucy was certainly not elegant » (SS 225) ou « want of elegance » (SS 121 ; 228), puis « the merest awkward country girl, without style or elegance » (SS 292). Au fil des pages, les manières des sœurs Steele sont si déplorables qu'Elinor ne leur trouve aucune qualité. Leur élégance vestimentaire est même ternie par leur conduite.

Aussi, Austen souligne le fait qu'Anne et Lucy sont stupides en faisant de la mode un autre sujet de conversation qui leur tient à cœur. Ainsi, lorsqu'Anne trahit sans s'en rendre compte le secret des fiançailles de sa sœur avec Edward, Lucy en veut beaucoup à sa sœur. Anne ne pense pas au malaise qu'elle a pu créer et ne se soucie que de ses chapeaux. Voilà ce qu'elle rapporte à Elinor :

“I never saw Lucy in such a rage in my life. She vowed at first she would never trim me up a new bonnet, nor do anything else for me again, so long as she lived; but now she is quite come to, and we are as good friends as ever. Look, she made me this bow to my hat, and put in the feather last night. There now, *you* are going to laugh at me too. But why should not I wear pink ribbons? I do not care if it *is* the Doctor's favourite colour. I am sure, for my part, I should never have known he *did* like it better than any other colour, if he had not happened to

say so. My cousins have been so plaguing me! I declare sometimes I do not know which way to look before them.” (SS 264)

Anne n’exprime aucun regret à propos de son étourderie. Et la seule conséquence qui lui vient à l’esprit est qu’elle passera moins de temps avec sa sœur à décorer des chapeaux. Anne ne parle finalement que très peu de sa sœur et de sa réaction ; elle en revient rapidement à elle, à son apparence, et à ses affaires de cœur. En plus d’être vulgaire et stupide, cette jeune fille est égocentrique.

Le chapeau, parure « directionnelle »¹¹, permet d’agrandir la silhouette, tout comme les robes longilignes du style Empire. Austen a pourtant choisi la décoration d’un chapeau pour les sœurs Steele, et pas celle d’une robe. Décorer un chapeau entre également dans la catégorie de la parure « vestimentaire » qui « consiste à embellir des vêtements déjà existants »¹². En décorant un chapeau, les jeunes filles deviennent des modistes. Comme le fait remarquer Fau, « la modiste concevait le chapeau comme un objet unique qui s’adaptait à la forme du visage de la cliente et à son propre goût artistique »¹³. La pièce obtenue sera donc unique et se devra d’être de bon goût, au risque que sa porteuse devienne la risée d’une assemblée.

En évoquant le chapeau que sa sœur vient d’embellir, Anne fait remarquer à Elinor qu’un homme, le docteur Davies, la courtise. Il semble peu probable que le rose soit la couleur préférée de cet homme. En tout état de fait, il a dû complimenter Anne sur son chapeau, et s’il a mentionné que le rose était sa couleur préférée, c’était sûrement pour flatter Anne. Rappelons que le rose est la couleur des sentiments¹⁴. Le rose rappelle également la couleur de la peau. Et si cette couleur est sensuelle, la pièce de vêtement l’est moins. Fortassier pense à juste titre que « le chapeau n’est pas, pour parler moderne, la pièce la plus érotique du costume, puisqu’il habille la partie la plus intellectuelle de l’individu, ne met en valeur aucune forme qu’un profil, et qu’on ne lui demande que de la fantaisie et du charme »¹⁵. Austen, en choisissant de parler du chapeau, vient contrecarrer l’effet produit par le rose pour l’agrémenter.

¹¹ John Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, trad. Jean-Michel Denis (Paris : Aubier-Montaigne, 1982), 46.

¹² Flügel, 51-52.

¹³ Alexandra Fau, *Des Métiers de la mode aux maisons d’art* (Rennes, Editions Ouest-France, 2009), 67.

¹⁴ Alison Lurie, *The Language of Clothes* (Londres : Bloomsbury, 1992), 214 ; Jean-Claude M’Barga, *Traité de sémiotique vestimentaire* (Paris : L’Harmattan, 2010), 178.

¹⁵ Rose Fortassier, *Les Ecrivains français et la mode. De Balzac à nos jours* (Paris : PU de France, 1988), 100-101.

Ainsi, la relation entre le docteur Davies et Anne s'arrêtera là. Le lecteur n'en saura pas plus.

Austen montre ensuite l'audace et la mauvaise éducation d'Anne. C'est Anne elle-même qui relate les faits à Elinor : elle trouve naturel d'écouter, derrière la porte, une conversation entre sa sœur Lucy et son fiancé Edward. Anne se voit alors dans l'obligation d'interrompre la conversation et son écoute, et de frapper à la porte pour demander à sa sœur si elle veut ou non accompagner une connaissance à Kensington Gardens (SS 266). Lucy décide de rester auprès d'Edward. Anne doit donc se vêtir rapidement car on l'attend. Elle précise à Elinor : « I just run upstairs and put on a pair of silk stockings » (SS 266). Lorsque Celnart en vient aux vêtements, elle explique :

Il faut toujours être vêtue chez soi de manière assez propre, assez convenable pour pouvoir sortir, visiter ses amis, sans avoir à rien mettre que ses gants, son schall et son chapeau ; mais il ne faut aucune recherche. Si vos vêtements sont trop ornés, s'ils paraissent apporter de la gêne dans les occupations journalières, ils sont peut-être encore plus ridicules que s'ils étaient trop communs.¹⁶

On retrouve, à travers ses conseils, la description des héroïnes austeniennes. Simples, mais bien mises, elles n'ont jamais recours aux colifichets, contrairement aux anti-héroïnes dont le seul but est d'attirer l'attention sur elles.

Dans cette scène, non seulement Anne écoute une conversation privée (et la répète à Elinor), mais en plus, elle vient évoquer avec cette dernière ses sous-vêtements. Quand on sait que la jambe était cachée et qu'on ne devait en aucun cas évoquer les bas en société, on comprend la vulgarité d'Anne. En faisant cette remarque à Elinor, elle fait de la jeune femme une amie très intime, voire même un membre de sa famille. Armstrong reconnaît que :

[Austen's] novels deal with a closed community of polite country people who tend to be undistinguished by either great fortune or title. In such a community, social relations appear to be virtually the same thing as domestic relations¹⁷.

Sachant cela, il n'est donc pas étonnant qu'elle crée un personnage comme Anne, qui parle à Elinor comme si elle s'adressait à sa propre sœur. Elinor, elle, ne tient pas à recevoir les confidences d'Anne, et encore moins à devenir une amie intime. Elle tient à préserver son indépendance vis-à-vis de ces deux jeunes femmes, et l'auteur le

¹⁶ Celnart, 183.

¹⁷ Armstrong, 135.

dit (SS 266), sans doute pour mieux signaler au lecteur la différence de caractère et d'éducation qui existe entre les sœurs Dashwood et les sœurs Steele.

Pour finir, les sœurs Steele veulent gagner l'appellation d'« élégantes » pour gravir les échelons de l'échelle sociale. Elles ne sont pas riches, et les chances qu'elles ont de faire un beau mariage sont assez minces. Malgré cela, Lucy arrive à ses fins. Le but des sœurs Steele est de se distancer de la classe sociale dont elles sont issues. A ce sujet, Perrot souligne : « Chargé de connotations différentielles de statut, de prestige, de mode, le vêtement bourgeois peut aussi bien signifier une appartenance sociale réelle qu'une appartenance fantasmée, d'intention, de prétention »¹⁸. Ainsi, lorsqu'Anne dit à Elinor qu'elle va enfiler des bas de soie avant de sortir, Austen nous montre qu'elle n'en porte que lorsqu'elle sort, lorsqu'elle va être vue. Elle met en lumière le fait qu'Anne n'a certainement pas les moyens de posséder suffisamment de paires de bas de soie pour en porter systématiquement, aussi bien à la maison que lorsqu'elle sort en visite ou en promenade. Les deux sœurs veulent niveler les différences sociales qui s'exprimaient jusque là à travers le vêtement en imitant les plus aisés, du moins en société.

Toutefois, les classes supérieures, « aristocratie et grande bourgeoisie ancienne »¹⁹, vont se soutenir et mettre un point d'honneur à se différencier des classes qui les imitent, « à discréditer les parvenus [...] et se reconnaître entre anciens de la classe supérieure »²⁰. C'est à travers la distinction qu'ils comptent bien être reconnus²¹. Ce qui ferait donc de la distinction un privilège réservé aux classes les plus aisées. Austen, cependant, ne raisonne pas de la sorte. L'auteur vient donc remettre chaque personnage à sa place, non pas en fonction de son rang dans l'échelle sociale, mais en fonction de ses vertus, car pour Austen, nul n'a besoin d'appartenir à la noblesse pour pouvoir être distingué. Et son verdict est implacable : ici, sous des atours tout à fait charmants, Lucy est manipulatrice, Anne stupide et Fanny Dashwood, malgré son statut, odieuse.

Anne, en évoquant ses bas de soie et son chapeau est dans une démarche de parure : elle entend bien charmer autrui, lorsqu'elle sort en société. Les broderies et

¹⁸ Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 1981), 158.

¹⁹ Perrot, 159.

²⁰ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 205.

²¹ Perrot, 158-159.

passenteries ajoutées pour agrémenter un chapeau font partie de la parure vestimentaire. Pour Anne, le chapeau à lui seul n'est pas suffisant. Elle a besoin de l'embellir, peut-être afin de posséder un exemplaire unique dudit chapeau, ou d'essayer d'égaliser sa sœur en beauté. Elle demande l'aide de sa sœur pour décorer son chapeau. Anne a donc besoin de l'assentiment de sa sœur. Dans ce couple de sœurs, c'est la cadette qui prévaut. Anne est en retrait par rapport à Lucy. Effectivement, Lucy est évoquée bien plus souvent que sa sœur dans le roman, et c'est elle qui se marie.

Enfin, au fil des pages, la grossièreté des sœurs Steele ne fait qu'empirer. Après avoir conversé un moment avec Elinor, Lucy Steele, en prenant congé, ne peut s'empêcher d'apostropher Miss Dashwood : « La! If you have not got your spotted muslin on!—I wonder you was not afraid of its being torn » (SS 268). Cette réflexion hors de propos est tout à fait déplacée. L'auteur ne manque pas d'ajouter : « such was her parting concern » (SS 268). Austen insiste donc sur la conduite cavalière de Miss Steele et sa dernière remarque avant de sortir. Elinor ne relève même plus cette indélicatesse, contrairement aux passages précédents où elle était offusquée par les remarques de Lucy. Cet extrait est à mettre en parallèle avec le fait qu'Anne n'enfile des bas de soie que lorsqu'elle sort. Lucy, contrairement à Elinor, aurait gardé cette robe pour une autre occasion qu'une simple sortie, de peur de l'abîmer. Elinor, elle, préfère être bien mise en toute occasion, comme Celnart le préconise²².

L'élégance, en résumé, cache chez les demoiselles Steele leur désir de parvenir à se faire une place dans la bonne société.

2.1.2 *Miss Grey*

Miss Grey, qui épousera Willoughby, est à la fois riche et élégante, comme en témoignent ces passages : « [Elinor and Marianne] had not remained in this manner long, before Elinor perceived Willoughby, standing within a few yards of them, in earnest conversation with a very fashionable-looking young woman » (SS

²² Celnart, 183.

169) ; « “Fifty thousand pounds, my dear. Did you ever see her? a smart, stylish girl, they say, but not handsome” » (SS 187) ; et « Mrs Willoughby would at once be a woman of elegance and fortune » (SS 210). Son personnage n’apparaît qu’une fois dans le roman, lors d’un bal à Londres. Ici, l’élégance est liée à la fortune, au temps libre et à l’amusement. A ce sujet, Veblen affirme que « ce qui plaît dans des effets propres et bien tenus, c’est surtout, pour ne pas dire uniquement, qu’ils évoquent le loisir »²³. Or, Armstrong soutient : « As in the conduct books, the problems to be confronted in the world Austen depicts all have to do with the management of leisure time »²⁴. On en déduit donc que les héroïnes sont celles qui vont employer leur temps libre à bon escient alors que les contre-héroïnes sont celles qui vont l’employer de manière inadéquate, avec en première ligne, colporter des racontars, ou encore parler de mode et n’avoir que ce centre d’intérêt.

Miss Grey est de celles qui nous sont présentées à travers l’amusement puisque c’est justement à un bal, où l’on danse et on s’amuse qu’elle entre en scène. Le temps libre de cette jeune femme est bien mal employé. Elle dispose de John Willoughby comme d’une marionnette et le choisit comme époux parce qu’il est séduisant et très élégant. Miss Grey semble faire un caprice en épousant Willoughby. Elle n’a en effet aucun intérêt à épouser un homme en dessous de sa condition, et qui, de surcroît, ne l’aime pas. Parader au bras de Willoughby semble être la seule raison pour laquelle Miss Grey l’épouse. Elle achète ce jeune homme qui lui plaît. D’ordinaire, ce sont les femmes qui servent de faire valoir aux hommes, qui reflètent, à travers leurs tenues, la richesse de la maison²⁵. Ici, c’est la femme qui exhibe son mari. Les rôles sont inversés. Il s’agit donc d’une autre illustration de l’effritement du dimorphisme sexuel. Celui-ci est présent sous différentes formes dans les romans d’Austen, la principale étant le changement du rapport que les hommes entretiennent avec la mode, notamment avec le mouvement appelé dandysme.

Veblen écrit que « la tenue élégante fait son effet non seulement parce qu’elle coûte cher, mais aussi parce qu’elle est l’attribut du loisir. Elle signifie que le porteur peut consommer une richesse relativement élevée, mais elle démontre en

²³ Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, trad. Louis Evrard (Paris : Gallimard, 1970), 112.

²⁴ Armstrong, 135.

²⁵ Veblen, 118 ; 119.

même temps qu'il la consomme sans produire »²⁶. Miss Grey est un personnage qui fait étalage de sa richesse. Ses habits de noce sont exposés à Londres (SS 209) et tout le monde peut les voir. La nouvelle des fiançailles de Miss Grey se répand d'ailleurs avec l'adresse à laquelle on peut aller admirer la tenue qu'elle portera le jour du mariage. Et, de la même façon que Miss Grey fait étal de ses toilettes, et va montrer son mari et parader à son bras.

Austen nous montre qu'elle désapprouve la forme d'élégance de Miss Grey en en faisant un personnage peu avenant, à la fois lorsqu'elle dicte la lettre que Mr Willoughby devra faire parvenir à Marianne, et dans laquelle il dit qu'il ne l'a jamais aimée, et lorsqu'on apprend, à travers Willoughby, que sa femme savait, avant de l'épouser, qu'il ne l'aimait pas. Pour Austen, l'élégance n'est pas forcément liée à la richesse. On peut lire, d'ailleurs, dans ses courriers, qu'elle utilise des anciens vêtements pour en confectionner de nouveau, ou simplement pour les remettre au goût du jour, toujours soucieuse de l'effet produit²⁷.

2.1.3 *Mrs Jennings et ses filles, Lady Middleton et Mrs Palmer*

Les demoiselles Steele et Miss Grey viennent directement s'opposer à Mrs Jennings. Cette dernière n'est pas tellement élégante, d'une part parce qu'elle a de l'embonpoint (SS 32), et que les robes Empire sont difficiles à porter pour qui n'est pas mince, et d'autre part parce qu'elle est simple. Mrs Jennings est joviale, très loquace et assez vulgaire (SS 32). John Dashwood la décrit :

"I shall have a charming account to carry to Fanny," said he, as he walked back with his sister. "Lady Middleton is really a most elegant woman! Such a woman as I am sure Fanny will be glad to know. And Mrs. Jennings too, an exceedingly well-behaved woman, though not so elegant as her daughter." (SS 222)

Il compare la mère et la fille en se basant sur les critères retenus par sa femme Fanny. Il sait que sa femme sera ravie d'avoir dans ses connaissances une femme élégante. Quant à la mère, puisqu'elle n'est pas tellement élégante, il lui trouve une autre

²⁶ Veblen, 112.

²⁷ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 103 ; 112 ; 261.

qualité. Mr Dashwood n'est en réalité pas sensible aux bonnes manières de Mrs Jennings et de sa fille, mais à leur fortune. Et il considère qu'elles sont suffisamment riches pour que sa femme daigne les fréquenter.

Malgré sa curiosité, et ses plaisanteries, Austen fait de Mrs Jennings un personnage attachant. Morgan note :

Mrs Jennings, certainly, is vulgar but as the story progresses she emerges as one of those rare people who is not particularly intelligent or sensitive but who is, nonetheless, a delight to know because her character combines sound principles and a loving heart. [...] Mrs Jennings has been allowed a clearer, if more literal, vision than those elegant characters whose manners suggest a thoughtfulness they don't really have.²⁸

Il devient donc évident que la bonté et la simplicité surpassent l'apparence ou le rang dans l'échelle sociale. On retrouve d'ailleurs le bon sens de Mrs Jennings dans cet extrait cité précédemment où sa fille, Lady Middleton, s'inquiète de la venue de cousines qu'elle n'a jamais rencontrées :

Lady Middleton was thrown into no little alarm on the return of Sir John, by hearing that she was very soon to receive a visit from two girls whom she had never seen in her life, and of whose elegance—whose tolerable gentility even—she could have no proof; for the assurances of her husband and mother on that subject went for nothing at all. Their being her relations too made it so much the worse; and Mrs. Jennings's attempts at consolation were therefore unfortunately founded, when she advised her daughter not to care about their being so fashionable; because they were all cousins and must put up with one another. (SS 114-115)

Ainsi, pour Mrs Jennings, les liens de parenté sont plus forts que l'apparence. De ce fait, elle ne craint pas le jugement que la société pourrait former au sujet de ses relations, ni à son sujet, à propos de ces mêmes relations.

Il est possible que le fait de ne pas résider à Londres facilite cette approche. Et c'est précisément ce que fait remarquer Jane Austen en évoquant une soirée :

In the country, an unpremeditated dance was very allowable; but in London where the reputation of elegance was more important and less easily obtained, it was risking too much, for the gratification of a few girls, to have it known that Lady Middleton had given a small dance of eight or nine couples, with two violins, and a mere sideboard collation. (SS 164)

Lady Middleton n'est pas prête à sacrifier sa réputation dans le seul but de divertir quelques personnes. Son rang lui demande d'organiser de grandes soirées, avec bon nombre d'invités triés sur le volet. Une telle soirée, comme l'envisage Sir John, risque d'entacher la distinction et les bonnes manières que l'on connaît à sa famille. Lady Middleton a peur de perdre la réputation qu'elle s'est forgée à Londres, mais

²⁸ Susan Morgan, « Polite Lies: The Veiled Heroine of Sense and Sensibility », *Nineteenth-Century Fiction* 31.2 (septembre 1976) :194 . Disponible sur <<http://www.jstor.org/stable/2933501>> (27 mai 2014).

aussi l'influence qu'elle peut avoir au sein de la société qu'elle fréquente. A ce sujet, Perrot indique que : « [La bourgeoisie] va continuer à détenir le monopole des définitions légitimes du bon ton, des manières et de l'élégance, et à constituer le pôle de toute vie mondaine »²⁹. Il apparaît donc que la distinction de Lady Middleton, et sa pérennisation, dépendent non seulement de sa propre apparence, mais aussi de celles des personnes qu'elle fréquente. On pense ici aussi à Emma qui ne tient pas à ce qu'on la voie engagée dans une conversation avec Mr Martin, un fermier (*E* 23). Qui plus est, si Harriet devait l'épouser, elle perdrait une amie (*E* 42).

Mais le bon ton n'est pas tout. La distinction demande également d'avoir un discours adapté, et un vocabulaire choisi, ce que ne possèdent pas Mrs Jennings et ses filles. Perrot reprend les mots de Sérieul :

A la fois « barrière et niveau » culturels, la bienséance vestimentaire classe les sujets sociaux de façon très similaire langage³⁰ : « [...] de même qu'un seul mot suffit pour trahir une origine, pour révéler un passé ou un présent équivoque, il en est de même d'une malencontreuse guipure, d'un volant, d'une plume, d'un bracelet, surtout d'une boucle d'oreille ou de tout autre ornement ambitieux, pour préciser une condition sociale ou assigner un numéro d'ordre aux yeux de l'homme ou de la femme qui a du tact. Certaines affectations de mise sont de fautes d'élégance, comme certaines locutions sont incompatibles avec la distinction du langage »³¹.

Il se peut que Lady Middleton soit peu loquace pour éviter de commettre un écart de langage et emprunter son franc-parler à sa mère. Austen la décrit d'ailleurs comme suit à travers le regard d'Elinor : « Lady Middleton was more agreeable than her mother only in being more silent. Elinor needed little observation to perceive that her reserve was a mere calmness of manner with which sense had nothing to do » (*SS* 52). Un écart de langage pourrait nuire à sa réputation, et l'écarter peu à peu de la « bonne » société qu'elle aime fréquenter.

Mrs Jennings et ses deux filles sont très différentes, pourtant, elles se complètent. La première, nous l'avons vu, n'est guère élégante, est vulgaire, mais a bon cœur et est pleine de bon sens. Mrs Palmer est sotte, moins élégante que son mari (*SS* 103). Parfois à la limite de l'impolitesse, elle est tout de même qualifiée d'affable (*SS* 296). Enfin, Lady Middleton est élégante (*SS* 30 ; 222), mais très froide (*SS* 223) et n'a pas le bon sens de sa mère (*SS* 52). Très souvent, chez Austen, l'une des filles ressemble en tout point à sa mère. C'est le cas pour Marianne qui ressemble

²⁹ Perrot, 159-160.

³⁰ Perrot, 169.

³¹ Eliane de Sérieul, *Le Diable rose* 3.4 (juillet 1862). In Perrot, 169.

beaucoup à Mrs Dashwood, et qui est d'ailleurs sa favorite. Cela est vrai également pour les autres romans. On pense ainsi par exemple à Lydia qui ressemble à Mrs Bennet dans *Pride and Prejudice*. Ici, les qualités de ces trois femmes sont toutes différentes et chacune en possède une qui est nécessaire à la distinction : bon sens pour la première, affabilité pour la deuxième et élégance pour la dernière. Mais cette condition est insuffisante pour obtenir le terme d'élégante dans le sens complet du terme, où l'élégance vestimentaire côtoie la simplicité, l'intelligence, la discrétion et les bonnes manières.

3 Marianne, l'élégance à la française

Marianne évolue tout au long du roman, et fournit l'exemple le plus marquant en termes d'élégance et d'inélégance, à la fois dans ses propres tenues, mais aussi dans ses remarques à propos de son entourage. A chaque changement marquant qui se produit dans l'histoire de l'héroïne, ses tenues ou ses remarques concernant les habits d'autrui en sont affectées. Cinq faits donnent à Marianne cinq styles différents.

La première période est celle où Marianne est encore sous l'influence de sa situation à Norland, lorsque son père était en vie et qu'elle était riche. Cette période s'étend au-delà de son départ de Norland. Il faut en effet quelque temps à Marianne pour adapter son comportement à sa nouvelle condition. A cette étape, Marianne n'est pas évoquée par l'auteur à travers les tenues qu'elle porte ; elle est évoquée à travers les réflexions qu'elle fait sur les tenues des autres, et surtout sur celles du colonel Brandon. Et lorsqu'elle en parle, ses termes sont peu élogieux : « “But he talked of flannel waistcoats,” said Marianne; “and with me a flannel waistcoat is invariably connected with aches, cramps, rheumatisms, and every species of ailment that can afflict the old and the feeble” » (SS 36-37). La jeune fille méprise le colonel qui est un homme respectable et courageux. Sutherland s'exprime à ce sujet :

Marianne displays her naiveté and ignorance of the world [...]. She should have connected [the use of a flannel waistcoat] with danger, endurance and courage, a kind of military uniform. [...] Colonel Brandon's military background aligns him with these brave men

whose duties and responsibilities kept them in positions exposed to the elements, and who wore sensible and practical garments to protect themselves from the cold.³²

Protégée à Norland, à l'abri du besoin et à l'écart de la société, Marianne va faire sa véritable entrée dans le monde, non pas à l'occasion d'un bal, mais au moment où elle emménage avec sa mère et ses sœurs à Barton. En réagissant comme elle le fait face au colonel Brandon, Marianne raisonne encore comme la jeune fille de Norland. Elle n'est pas capable de comprendre pourquoi Brandon se vêt de la sorte. Et à travers lui, ce sont les choix dans les tenues et les comportements de la gent masculine qu'elle ne saisit pas.

Nous avons vu que les bourgeois délaissent les couleurs vives et les soieries et se tournent vers des étoffes et des coloris plus austères³³ pour souligner « la volonté et le renoncement, l'épargne et le mérite »³⁴. Ils mettent en avant leurs valeurs et parmi elles, la distinction. Marianne trouve que le gilet de flanelle du colonel traduit son âge et son caractère introverti, son manque de spontanéité et de jovialité, alors qu'il représente la rigueur et le courage des militaires. Brandon suit aussi tout simplement l'évolution du costume qui tend vers plus de simplicité et de confort. Marianne semble ici attachée au faste de l'ancien régime. Elle peine à faire face aux changements qui s'opèrent dans la société. La mort de son père peut symboliser la fin de l'ancien régime, la rupture et la fin de la sécurité. Dès lors, la jeune fille doit s'adapter et prendre un nouveau départ.

Les adaptations filmiques de *Sense and Sensibility* de 1995³⁵ et 2008³⁶ ont toutes deux porté à l'écran un colonel Brandon austère. Dans les deux cas, Brandon est habillé de façon stricte, dans des tissus épais, à l'inverse de Willoughby qui porte, dans les deux adaptations, des tissus soyeux, fleuris, et clairs. Pour la version de 1995, Brandon ne porte que du gris ou du noir. Pour la version de 2008, il porte des tissus épais comme la laine ou un velours mat. En l'occurrence, le colonel, dans les deux versions, ne fait pas étalage de sa fortune à travers ses tenues. La parure ne l'intéresse guère. Sans doute est-ce là un des stigmates de l'armée. Il a gardé en lui la

³² Eileen Sutherland, « That Infamous Flannel Waistcoat », *Persuasions* 18 (décembre 1996) : 58.

³³ Perrot, 58.

³⁴ Perrot, 57.

³⁵ *Sense and Sensibility*, dir. Ang Lee, avec Emma Thompson, Alan Rickman, Kate Winslet et Hugh Grant, 1995, DVD, Columbia Pictures, 1998.

³⁶ *Sense and Sensibility*, dir. John Alexander, avec David Morrissey, Janet Mc Teer, Hattie Morahan, Charity Wakefield, Dan Stevens, Dominic Cooper, Mark Williams, Claire Skinner, Anna Madeley et Daisy Haggard, DVD, BBC DVD, 2008.

rigueur demandée aux soldats. On ressent également à travers les costumes l'austérité des hommes engagés dans l'armée. En outre, Brandon n'a que faire de ces frivolités que sont les vêtements. Pour lui, un vêtement doit être pratique. Les tenues portées par les comédiens répondent à la fois aux nouveaux critères de la mode en vogue à cette époque, mais aussi au fait que Brandon est un homme de terrain, capable de garder la tête froide en toute circonstance.

Notons tout de même que le colonel version 1995 verse parfois dans le romantisme, ce qui n'est absolument pas le cas dans le livre. On le voit inquiet, fébrile, demandant à Miss Dashwood de lui trouver une occupation car il « devient fou » en raison de l'état de santé de Marianne qui se dégrade. Il n'est plus maître de lui-même, contrairement au colonel Brandon du roman qui, quoi qu'il puisse ressentir, fait preuve de sang froid (SS 304). Dans cette version d'Ang Lee, il enlève sa veste et dénoue sa cravate, comme s'il était pris d'un malaise. Son agitation permet au spectateur de comprendre à quel point il est épris de Marianne, mais il perd ici la crédibilité de son titre militaire : il n'épaule plus Miss Dashwood comme il devrait le faire. Alors que dans le roman c'est le colonel qui se propose d'aller chercher la mère de Marianne, dans le film de 1995, c'est Elinor qui le demande au colonel. Il devient passif alors qu'il est le seul dans le roman à prendre des décisions rapides, à apaiser Elinor, à pouvoir la reconforter dans un tel moment (SS 203-304). Si les costumes sont en adéquation avec les personnages du roman, le jeu des acteurs, à la demande du réalisateur, ne l'est pas forcément.

De ce fait, la version de 1995 a été reçue de façon mitigée par les critiques. Alors que certains comme Foster Stovel³⁷ se montrent enchantés du résultat, d'autres ont été nettement plus sévères envers cette version. Dixsaut et Domenach résument :

[...] les spécialistes d'Austen ont été nombreux à s'élever contre ces films dès leur sortie, en accusant non seulement une perte de la lettre des romans d'Austen (ce qui est prévisible), mais (plus grave) une perte de l'esprit qui y préside. Kristin Fleiger Samuelian³⁸ a ainsi reproché à l'adaptation de *Sense and Sensibility* écrite par Emma Thompson de détourner le message du roman, et d'inverser son système de valeurs par un usage dogmatique de notions romantiques et conservatrices que le roman mettait en question. Elle déplore une « usurpation post-féministe du texte original d'Austen », telle que non seulement l'équilibre délicat de l'ironie austenienne se trouve perdu, mais l'histoire elle-même est méconnaissable. Une

³⁷ Nora Foster Stovel, « From Page to Screen: Emma Thompson's Film Adaptation of *Sense and Sensibility* », *Persuasions on Line* 32.1 (hiver 2011). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol32no1/stovel.html>> (04/11/2014).

³⁸ Kristin Fleiger Samuelian, « Postfeminist intervention in *Sense and Sensibility* ». In Troost et Greenfield, 148-158.

accentuation éthique opposée suffit, en effet, à transformer une adaptation d'Austen en une comédie conservatrice et rassurante. Les films récents inspirés d'Austen s'écartent parfois tellement du livre qu'ils en viennent à le liquider ou l'effacer, selon Kristin Fleiger Samuelian.³⁹

Les romans sont ainsi vulgarisés. Une méprise des lecteurs quant aux intentions de l'auteur est à craindre.

Pour en revenir à Marianne, perdue depuis son changement de statut social, il est évident qu'elle va devoir s'approprier sa nouvelle vie, et trouver sa place dans la société en pleine évolution. Séguy écrit : « La mode bouge rapidement, mais laisse végéter, à côté de ses audaces et de ses libertés, des vestiges de l'ancien temps. Une certaine catégorie sociale, au parfum désuet, dépassée par les nouveautés en tous genres, est condamnée à une mort lente »⁴⁰. Marianne devra donc réagir et évoluer, elle aussi, pour aller de l'avant.

Le premier changement qui s'opère chez Marianne a lieu lorsqu'elle chute et se foule la cheville (SS 40). Ce jour-là, il se met à pleuvoir et elle redescend la pente qui mène à sa maison en courant (SS 39 ; 40). Ce changement est évidemment aussi marqué par sa rencontre avec Mr Willoughby qui vient à son secours. Le début de leur relation est donc marqué par une référence à une partie du corps érotique. On peut supposer que Marianne est ruisselante lorsque Willoughby la ramène, lui-même refusant de s'asseoir tant il est sale et trempé (SS 40-41). Murray, en évoquant les robes empire, mentionne : « Such light unstructured dresses naturally clung to the body and showed every curve: some daring ladies damped the muslin of their dresses to make the contour of their bodies more noticeable »⁴¹. Marianne n'a évidemment pas mouillé sa robe pour ces raisons ; toutefois, le résultat est le même. Sa robe marque donc davantage les contours de son corps. La scène a ainsi un potentiel érotique, tant par le jeu de la robe que par celui de la partie du corps qui est nommée. Une intimité physique et psychologique naît entre Willoughby et Marianne sans qu'il y ait eu de présentations, puisque le contexte ne s'y prêtait pas. Et leur relation en sera toujours affectée : Marianne ne connaît pas de demi-mesure. Elle n'a que faire de ce que pense son entourage du moment qu'elle satisfait son plaisir. Aller visiter

³⁹ Jean Dixsaut et Elise Domenach, *Pride and Prejudice* (Paris : Atlande, 2007), 53.

⁴⁰ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 73.

⁴¹ Venetia Murray, *High Society in the Regency Period: 1788-1830* (Londres : Penguin Books, 1999), 246.

sans chaperon la demeure dont Willoughby héritera ne gêne absolument pas Marianne qui fait fi des conventions et de la bienséance.

La présence de Willoughby à ses côtés donne à Marianne une solide confiance en elle : ses idées sont très arrêtées, elle campe sur ses positions et veut ranger tout le monde de son avis. Morgan confirme : « Marianne thinks she cannot be wrong »⁴². Précisons toutefois que Willoughby, au début du roman, se joue de Marianne. Nazar analyse la situation entre les deux jeunes gens de la sorte : « The ‘strikingly alike’ taste and ‘general conformity of judgement’ that [Marianne] discovers with Willoughby denote only an ambivalent consensus, because she has not really permitted him to reveal his taste and judgement »⁴³. De ce fait, Willoughby cache sa personnalité. Et en laissant Marianne agir ainsi, il s’amuse et se réjouit de voir à quel point il la manipule. Lorsque Willoughby ramène Marianne à la maison après sa chute, Austen écrit :

[...] he apologized for this intrusion by relating its cause, in a manner so frank and so graceful, that his person, which was uncommonly handsome, received additional charms from his voice and expression. Had he been even old, ugly, and vulgar, the gratitude and kindness of Mrs Dashwood would have been secured by any act of attention to her child; but the influence of youth, beauty, and elegance, gave an interest to the action which came home to her feelings. (SS 40)

C’est en faisant prévaloir l’apparence que Marianne se laisse bercer par les belles paroles et les manières de Willoughby.

A ce niveau, Austen ne donne pas non plus d’indication sur les tenues de la jeune fille ; en revanche, le lecteur apprend cette fois à connaître ce personnage à travers ses remarques sur Willoughby. Ce dernier, qui lui est venu en aide, qu’elle trouve très séduisant, et dont elle apprécie les manières, est, pour Marianne, qui cautionne tous ses faits et gestes, la perfection même. Mrs Dashwood se laisse elle aussi convaincre par les manières engageantes du jeune homme. L’auteur écrit : « His name was good, his residence was in their favourite village, and she soon found out that of all manly dresses a shooting-jacket was the most becoming » (SS 41). Le jugement de Marianne, mais aussi celui de sa mère, est erroné et le lecteur comprend que la jeune femme, admirative, verse dans l’excès.

⁴² Morgan, 196.

⁴³ Hina Nazar, « The Imagination goes visiting », *Nineteenth-Century Literature* 59.2 (septembre 2004), 167.

Willoughby a donc rendu visite à Marianne dans une tenue décontractée, normalement réservée à la chasse. Dans une lettre écrite le 5 septembre 1796, Austen demande à sa sœur de lui donner tous les détails d'un bal. Elle y mentionne justement les vestes de chasse :

I shall be extremely anxious to hear the event of your ball, and shall hope to receive so long and minute an account of every particular that I shall be tired of reading it. Let me know how many, besides their fourteen selves and Mr. and Mrs. Wright, Michael will contrive to place about their coach, and how many of the gentlemen, musicians, and waiters, he will have persuaded to come in their shooting-jackets.⁴⁴

Austen s'amuse d'un ami de la famille qui souhaite introduire un vêtement réservé au sport en soirée, alors que c'est le moment de la journée où l'on est le plus élégant. Les Anglais parlent de « full dress » lorsqu'ils parlent de la tenue de soirée. Celle-ci comporte encore, et ce jusque 1820, des culottes blanches, et des bas pour les hommes⁴⁵. Elle est très codifiée et tournée vers le XVIII^e siècle plutôt que vers le XIX^e. Il n'est donc pas pensable de se présenter avec une veste de chasse à un bal. Marianne, toutefois, semble se ranger à l'avis de ce Michael. Elle préfère la décontraction aux canons de la mode établis.

Sans être favorable à l'introduction de la veste de chasse lors des bals, Marianne montre néanmoins qu'elle est, à partir de ce moment, pour l'évolution du vestiaire masculin. Elle laisse toutefois sa raison être emportée par son admiration pour Willoughby. Griffin rapporte que, dans *Sense and Sensibility*, les personnages vont par paires. Ainsi, on trouve les sœurs Dashwood, les sœurs Steele, les deux fils de Mrs Ferrars, etc⁴⁶. Elle précise :

Each of these pairs illustrates on some level the basic premises of the book, namely, that emotions are dangerous, that when left to run unchecked they lead to a distortion of reality, and that reality may best be defined as that part of the world which can be perceived by and to a certain extent controlled by common sense.⁴⁷

Marianne, qui prend ses désirs pour des réalités, apprendra à ses dépens qu'il faut éviter de se laisser emporter par ses sentiments. Prendre son temps avant de formuler une opinion, ne pas laisser son propre jugement être altéré par celui d'autrui et rester discrète ne lui apparaît pas nécessaire au début du roman. Sans réfléchir à la portée des paroles de Willoughby, ni même à la véracité des accusations lancées à

⁴⁴ Austen, 6.

⁴⁵ Cunnington et Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 67.

⁴⁶ Cynthia Griffin, « The Development of Realism in Jane Austen's Early Novels », *ELH* 30.1 (mars 1963), 44.

⁴⁷ Griffin, 44.

l'entrevue du colonel, Marianne s'en remet au jugement de Willoughby. Voilà les propos qu'il tient au sujet de son rival, et ce que Marianne s'empresse d'ajouter :

“I do not dislike him. I consider him, on the contrary, as a very respectable man, who has everybody's good word and nobody's notice; who has more money than he can spend, more time than he knows how to employ, and two new coats every year.” “Add to which,” cried Marianne, “that he has neither genius, taste, nor spirit. That his understanding has no brilliancy, his feelings no ardour, and his voice no expression.” (SS 49)

Willoughby se rit du colonel, de son rôle dans la société, et de son statut. Puis il ajoute que le paraître est primordial pour le colonel puisqu'il s'offre régulièrement des manteaux. Il définit donc Brandon comme une personne superficielle. Enfin, Willoughby discrédite Brandon en l'enfermant dans le rôle du dandy, voire même dans un rôle quasi-féminin, où il choisirait ses manteaux comme une femme choisit ses robes. Marianne, de surcroît, souligne un tempérament ennuyeux, et un manque de goût. Le portrait qu'ils dressent tous deux du colonel est accablant.

En différenciant Willoughby et Brandon par leurs vestes, Austen montre leurs aspirations et leurs convictions. Willoughby est tourné vers le plaisir, Brandon vers le conservatisme. La veste de chasse qui a au départ une fonction de protection acquiert une fonction de parure. Elle entre dans la mode et influence l'habillement de tous les jours⁴⁸. Willoughby, ne l'oublions pas, rend visite à Marianne dans cette tenue. On peut aussi y voir le symbole de l'activité de Willoughby, qui part à la chasse aux jeunes filles, sa veste « shooting-jacket » renvoyant à la flèche de Cupidon. Les manteaux de Brandon gardent leur fonction de protection. Brandon est tourné vers la praticité quand Willoughby l'est vers l'apparence. Ce dernier bouscule l'ordre établi et les conventions.

La troisième phase qui caractérise Marianne s'opère quand elle est à Londres et que Willoughby la rejette. A partir de ce moment, Marianne est déprimée et négligée. Dans un premier temps, Marianne se convainc que Willoughby est resté à la campagne pour chasser (SS 160), et qu'elle n'a pas reçu de réponse de sa part pour cette raison. En lisant enfin la réponse de Willoughby, Marianne reçoit un choc. Elle ne quitte plus sa chambre, ne s'intéresse plus à rien, et ne s'habille même plus, comme en témoignent ces différents passages. Cette fois, l'auteur caractérise Marianne : « Marianne, wholly dispirited, careless of her appearance » (SS 168) ; « She was soon undressed and in bed » (SS 172) ; « Marianne, only half dressed »

⁴⁸ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 115.

(SS 173) ; « The restless state of Marianne's mind not only prevented her from remaining in the room a moment after she was dressed, but requiring at once solitude and continual change of place, made her wander about the house till breakfast time, avoiding the sight of everybody » (SS 174) ; et « Her sister was perhaps laid down upon the bed, or in her dressing-gown, and therefore not able to come to them » (SS 213). Marianne ne connaît plus un instant de tranquillité.

La jeune fille, qui semblait autrefois attentive à la mode, à en juger par ses réflexions, rejette toute forme d'obligation et de contrainte vestimentaire, ce qui lui permet d'ailleurs d'éviter d'avoir à affronter le regard des autres. Marianne, on le voit, garde la chambre, et reste la plupart du temps en déshabillé. L'auteur, par le nombre de références à ses tenues, insiste sur le rejet des conventions, c'est-à-dire de devoir faire bonne figure, de diner, de converser avec son hôte. Ce refus passe aussi par le rejet des vêtements qu'elle portait jusque là. Marianne n'a plus la force de suivre une mode respectable. Elle s'en invente une autre, teintée des réactions qu'elle avait en présence de Willoughby : sûre d'elle, elle condamne l'ordre établi et passe ses journées en tenue légère. Ses déshabillés rappellent évidemment les robes-chemises portées par les Merveilleuses dont Laver dit qu'elles « ressemble[nt] à un négligé d'intérieur »⁴⁹.

Les Incroyables, et leur pendant les Merveilleuses, sont des « jeunes gens désireux de s'affirmer et de se distinguer tant par une mise outrée et recherchée que par une conduite provocante »⁵⁰. En ce qui concerne les Merveilleuses, « c'est à celle qui dévoilera le plus ses formes sous de longues tuniques vaporeuses et transparentes »⁵¹. La légèreté des tenues de Marianne fait justement écho à la légèreté de sa conduite. Pire encore, les tenues portées en France étant un véritable moyen de propagande du nouveau régime⁵², on peut se demander si Austen ne fait pas de Marianne un personnage aux idées révolutionnaires. En condamnant l'attitude de Marianne, l'auteur condamne également celle des Merveilleuses, ainsi que leurs idées. La morale est toutefois sauve, car Marianne, dont le prénom rappelle évidemment la nouvelle république française, ne quitte pas sa chambre. Les tenues

⁴⁹ Laver, 152.

⁵⁰ Claudette Joannis, *Josephine Impératrice de la mode : l'élégance sous l'Empire* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007), 15.

⁵¹ Joannis, 17.

⁵² Philippe Séguy, « Costume in the Age of Napoleon ». In Le Bourhis, *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1818*, 49.

extravagantes et les idées auxquelles elles font référence restent confinées à sa chambre, et seule sa sœur y est admise. C'est en tombant malade que Marianne pourra entamer un processus de rédemption. Cette troisième étape, située au milieu des quatre autres, illustre le paroxysme de la déraison de Marianne. C'est aussi à ce moment que Marianne comprend que Willoughby ne reviendra pas.

La quatrième étape, pour Marianne, se déroule à Cleveland où elle tombe malade. C'est en restant avec des bas et des chaussures mouillés après une promenade que Marianne attrape froid (SS 298). Cette étape vient répondre à ce qui s'est passé lors de la deuxième phase. Marianne est à nouveau trempée, et cette fois, ce n'est pas sa cheville, mes ses bas qui sont mentionnés, faisant toutefois encore référence à la même partie du corps. Peut-être cette pluie est-elle, malgré les apparences, salvatrice ; elle fera prendre conscience à Marianne, avec du recul et du temps, qu'elle n'aurait pas dû laisser ses sentiments l'emporter sur la raison. D'un point de vue vestimentaire, elle se retrouve ici dans la même situation que précédemment, mais sans Willoughby. Et sans Willoughby, les bas humides n'ont plus rien d'érotique et Marianne prend froid.

Enfin, à la dernière étape, comme à la première, Austen évoque le gilet de flanelle de Brandon :

Marianne Dashwood was born to an extraordinary fate. She was born to discover the falsehood of her own opinions, and to counteract, by her conduct, her most favourite maxims. She was born to overcome an affection formed so late in life as at seventeen, and with no sentiment superior to strong esteem and lively friendship, voluntarily to give her hand to another!—and *that* other, a man who had suffered no less than herself under the event of a former attachment, whom, two years before, she had considered too old to be married,—and who still sought the constitutional safeguard of a flannel waistcoat! (SS 372)

Austen montre de façon très ironique que pour devenir une héroïne, Marianne a dû changer et revoir tout son système de valeurs. Comme l'explique Morgan, elle devra suivre l'exemple de sa sœur et apprendre à raisonner comme elle : « Judgment requires, in Elinor's words, being able to give oneself time »⁵³. Marianne, qui pensait ne pas pouvoir aimer une seconde fois, et qui ne pouvait comprendre qu'on puisse aimer une seconde fois, se retrouve à présent dans la même situation que son père, qu'Edward Ferrars, et que le colonel Brandon. Ballaster écrit à ce sujet : « It is the [heroine] of sensibility [...] who must learn to accept second love, both on [her] own

⁵³ Morgan, 194.

part and [that] of [her husband] »⁵⁴. Parce que Marianne accepte son erreur à propos de Willoughby, de son propre jugement et de son comportement, elle pourra évoluer et aimer à nouveau. Morgan analyse cet aspect de Marianne :

To love again becomes the manifestation of an open heart in continuing relation to the opportunities of life. Marianne, at nineteen, has violated her own expectations by neither falling sacrifice to a grand passion nor retiring to a sober routine of study and reform. Instead, she begins life all over again with the man in the flannel waistcoat.⁵⁵

Austen se moque de son héroïne aux idées bien arrêtées malgré son jeune âge. En outre, l'auteur la marie avec celui qu'elle dénigrait. Morgan pense que Marianne est la dernière à avoir remarqué l'affection que Brandon a pour elle. Pour Marianne, quelqu'un qui porte des gilets de flanelle ne peut avoir de sentiments⁵⁶. La jeune fille avait sans doute corrélié le gilet de flanelle au fait que Brandon est parfois taciturne, la flanelle étant un tissu épais et non chatoyant.

Descamps a repris l'analyse de Dichter à propos de la laine. Celle-ci peut s'appliquer à la flanelle puisqu'elle est fabriquée à partir de laine :

Dichter (1964) trouve cinq groupes d'évocations de la laine : 1/ elle est virile, solide, protectrice, souple et érotique ; 2/ elle est rude et évoque une vie chaude et souterraine ; 3/ elle est pour l'extérieur, permettant d'affronter la vie rude du grand air ; 4/ elle est tranquille, traditionnelle et cultivée ; 5/ elle est le symbole des groupes sociaux respectables. Elle se situe à l'opposé de la soie : virile, dure, faite pour la vie dehors.⁵⁷

Marianne s'est méprise à propos de la signification de la laine. Toutes les qualités qu'elle pensait trouver chez Willoughby étaient en fait celles de Brandon. Le tissu, vecteur d'une information erronée dans le référentiel de Marianne, et l'apparence de Brandon qui en découle, induisent Marianne en erreur. Le thème cher à Austen des premières impressions trompeuses passe ici à la fois par les étoffes portées et par le jeune âge de l'héroïne.

4 Conclusion

⁵⁴ Ros Ballaster, Introduction. In *Sense and Sensibility* (London : Penguin Books, 1995) xxiii.

⁵⁵ Morgan, 199.

⁵⁶ Morgan, 197.

⁵⁷ Ernest Dichter, *Le Marketing mis à nu* (Paris : Tchou, 1970). In Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 78.

L'élégance est un terme qui revient très souvent dans *Sense and Sensibility*. Malgré cela, seule Marianne accédera au privilège d'acquérir l'élégance, au sens de distinction. Pour chacun des personnages féminins imaginés par Austen, hormis Elinor, il manque une qualité essentielle à l'élégance. Marianne, elle, acceptera finalement ses erreurs et les analysera pour les dépasser.

Ce chapitre a montré qu'Austen soulignait les imperfections de ses personnages féminins en fonction de leur élégance. Elle a mis en scène l'élégance vestimentaire incontestable de Lady Middleton assortie à sa stupidité, l'utilisation de l'élégance vestimentaire des demoiselles Steele en tant que moyen pour gravir les échelons de la société, l'étalage de richesse de Miss Grey pour dominer les hommes, le manque d'élégance vestimentaire de Mrs Jennings mais son bon sens et sa bonhomie. Enfin, l'auteur s'attarde surtout sur la jeune Marianne dont les remarques à propos des tenues d'autrui ainsi que ses propres toilettes varient tout au long du roman, en suivant son évolution psychologique. Le fait qu'elle en arrive à porter des tenues légères soutient l'idée qu'elle est dépassée par ce qu'elle vit : elle est perdue, à tel point qu'elle ne prête plus attention à ce qu'elle revêt. Et pour Austen, cette faiblesse peut entraîner une alliance avec l'ennemi, à savoir la France, et ses idées nouvelles. Austen signale à son lecteur que Marianne, en s'apparentant à une Merveilleuse, est en train d'embrasser les idées françaises. Les vêtements sont donc un moyen de propagande. La rédemption de la jeune fille et sa prise de conscience interviennent à temps : Marianne rentre dans le droit chemin.

Le mot de la fin revient à Balzac, qui, dans son *Traité de la vie élégante*, a résumé la vision qu'Austen défend :

[...] réduite à la toilette, l'élégance consiste en une extrême recherche dans les détails de l'habillement : c'est moins la simplicité du luxe qu'un luxe de la simplicité. Il y a bien une autre élégance... Mais elle n'est que la vanité dans la toilette. Elle pousse certaines femmes à porter des étoffes bizarres pour se faire remarquer [...] ⁵⁸.

Il poursuit par « La toilette ne doit jamais être un luxe » ⁵⁹. L'élégance est donc subtile, chez Austen. Simplicité, éducation, bonnes manières et bon goût doivent s'accorder avec un esprit cultivé. L'éducation reçue, tant par la famille que par les préceptes, est primordiale pour le développement harmonieux d'une jeune fille. L'élégance est un art de vivre qu'il faut cultiver.

⁵⁸ Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante* (Paris : Editions Sillage, 2011), 66-67.

⁵⁹ Balzac, 67.

Chapitre 11 : *The Watsons* : les hommes et la mode

1 Introduction

The Watsons est un roman inachevé commencé vers 1804¹, dans lequel Emma, une jeune fille de dix-neuf ans élevée par sa tante, retourne vivre chez son père. A son arrivée, la jeune fille est frappée par le manque d'éducation et de bonnes manières des membres de sa famille. Elle va aussi devoir se forger sa propre idée sur toutes les personnes de cette société retrouvée que sa sœur aînée Elizabeth lui décrit au fur et à mesure de leurs retrouvailles. D'abord méfiante envers les jugements très arrêtés de sa sœur, Emma va peu à peu se rapprocher de cette dernière. Lors d'un bal donné chez de riches voisins, Emma rencontre trois hommes : Tom Musgrave, élégant, mais imbu de sa personne, Lord Osborne, très fortuné, mais maladroit et Mr Howard, froid et en retrait. Elle va aussi devoir supporter les paroles déplacées et le manque de tact et de bon sens de son propre frère.

La partie théorique de ce travail de recherche a montré que Jane Austen, dans ses *Juvenilia*, a mis en évidence une quatrième fonction du vêtement, le vêtement salvateur, qui vient tirer l'héroïne d'un mauvais pas. Dans cette ébauche, ce ne sont pas les femmes mais les hommes qui ont recours à la mode et pour eux, le vêtement n'est pas salvateur. Les hommes l'utilisent pour se mettre en avant et se présenter sous un jour favorable, tel un instrument. Malheureusement, dans chaque cas, l'effet produit n'est pas celui désiré. Pour Austen, dans cet ouvrage, la mode dessert les hommes et révèle leur principal défaut.

Aussi, comme dans chaque écrit d'Austen, un personnage masculin utilise la mode pour se donner plus d'importance qu'il n'en a. Ainsi, un jeune homme fort élégant se révèle être un scélérat, un menteur, un séducteur. Il trompe son entourage sur ses intentions et sa fortune. Dans *The Watsons*, c'est le charmant Tom Musgrave

¹ B. C. Southam, Introduction de « *The Watsons* ». In *Minor Works*, (Oxford : Oxford UP, 1988), 314.

qui incarne ce rôle. Toutes les jeunes filles semblent avoir succombé à son charme, sauf Emma (*MW* 342). Austen a créé un « vilain » assez semblable dans chaque roman. Toutefois, il convient de mentionner une remarque importante faite par Emma au sujet de ce jeune homme. Alors que sa sœur Elizabeth insiste et affirme qu'Emma a forcément été frappée par l'allure du jeune homme, cette dernière répond :

“I allow his person & air to be good—& that his manners to a certain point—his address rather—is pleasing. But I see nothing else to admire in him. —On the contrary, he seems very vain, very conceited, absurdly anxious for Distinction, & absolutely contemptible in some of the measures he takes for becoming so. —There is a ridiculousness about him that entertains me—but his company gives me no other agreeable Emotion.” (*MW* 342)²

Sa description de Mr Musgrave est sans appel. Le bon sens d'Emma lui permet de ne pas tomber dans ses filets. En outre, Austen montre ici que la distinction doit être naturelle ; si elle apparaît forcée, artificielle, elle perd tout son charme. Austen n'apprécie guère la dissimulation de la personnalité ou du milieu social d'une personne. Emma ne manque néanmoins pas d'humour puisque Tom Musgrave l'amuse. Sa remarque annonce celle de Mr Bennet dans *Pride and Prejudice* lorsqu'il dit : « For what do we live, but to make sport for our neighbours, and laugh at them in our turn? » (*PP* 280).

Si l'on en revient à Tom Musgrave, un détail change pourtant par rapport aux autres romans : ici, le caractère de ce « vilain » est présenté dans les premières pages, alors que l'auteur le dévoile généralement dans les derniers chapitres de ses romans dans le but de créer un retournement de situation. Tom Musgrave se sert de la mode en partie de la même façon que Willoughby, c'est-à-dire, pour ses conquêtes amoureuses. Il a de la prestance, il est élégant et charmeur. Il est aussi le personnage masculin le plus décrit par l'auteur : Austen donne des détails sur son caractère, sa fortune, sa conduite en société, son attitude envers les femmes, ses tenues, la façon dont il se tient, etc. L'auteur n'en fait pas un personnage mystérieux puisque toutes les facettes de sa personnalité sont dévoilées rapidement. Il entre par ailleurs souvent en comparaison avec les autres personnages masculins, comme on le verra dans ce chapitre. Les personnages masculins les plus dignes d'intérêt de *The Watsons* sont Lord Osborne et Robert Watson, le frère d'Emma en ce sens qu'ils diffèrent des autres personnages masculins imaginés par Austen. Le premier est une ébauche de

² La présentation des extraits est celle de l'édition de Chapman qui respecte les manuscrits de l'auteur.

Darcy et est d'une étonnante maladresse envers Emma. Sa fortune n'est décrite qu'à travers son titre, et son caractère à travers son comportement avec Emma. La mode, en revanche, revient à cinq reprises dans ses paroles, ce qui est considérable. C'est par ce biais que le lecteur décèle les traits de sa personnalité. Robert Watson, quant à lui, mortifie Emma. Il est évoqué à travers la fortune de sa femme et son rapport particulier à la mode.

2 La Mode, un sujet de séduction ou d'antipathie pour Lord Osborne ?

Le lecteur sait, de par son titre, que Lord Osborne est riche. Son statut lui permet donc de se vêtir de façon élégante (*MW 329*). Visiblement, Lord Osborne ne cache pas son désir de faire connaissance avec Emma. Il en fait part tout d'abord à Tom Musgrave, mais bientôt, toute l'assistance semble avoir remarqué sa préférence pour Emma puisque le lendemain, chacun veut voir la jeune personne qui a suscité l'admiration de Lord Osborne (*MW 337*). Et pour arriver à ses fins et la voir avant de prendre congé de ses hôtes, Lord Osborne revient sur ses pas, feignant d'avoir oublié ses gants : « His Lordship actually came back after the others were out of the room, to "beg her pardon", & look in the window seat behind her for the gloves which were visibly compressed in his hand » (*MW 336*). Ne pouvant compter sur Tom Musgrave pour lui décrire la personnalité d'Emma, Lord Osborne décide d'aller la trouver lui-même.

Fort maladroit, il ne se donne même pas la peine de dissimuler les gants. Son désir de provoquer une rencontre avant de s'en aller est donc plus grand que le sentiment qu'il sait qu'elle va éprouver suite à cette rencontre. Lord Osborne attend que tout le monde ait quitté la pièce avant de retourner sur ses pas. Il ne tient pas tant à rester discret qu'à se trouver seul en la présence d'Emma, ce qui laisse entendre au lecteur ses intentions. Lord Osborne est tout à fait conscient du fait que la situation est ridicule puisque ses gants sont visibles, mais il est aussi certainement convaincu

que, de par son titre, cette maladresse est excusable. Une autre interprétation possible de ce passage est de penser que Lord Osborne laisse ses gants à la vue d'Emma pour lui montrer qu'ils ne sont qu'un subterfuge pour lui parler avant de partir. On peut alors imaginer qu'il les serre parce qu'il n'est pas tout à fait à l'aise.

Comme le souligne Descamps, « le gant prend la valeur symbolique de la personne : les amoureux s'en font cadeau, les adversaires se le lancent »³. Ici, le gant fait référence à la demande que Lord Osborne envisage de faire à Emma, puisqu'il pense lui demander sa main. Le cuir du gant, quant à lui, est « naturel »⁴, dit Descamps. Il est lié à l'animal et est « sensuel » ; il a aussi « un côté mâle et viril »⁵. Enfin, il est « l'apanage des peuples guerriers »⁶. Lord Osborne va en effet devoir conquérir le cœur d'Emma, d'autant qu'il n'a pas pu danser avec la jeune fille, puisqu'elle était déjà prise. Lord Osborne sait d'ores et déjà qu'il a un rival.

Plus loin, Lord Osborne engage la conversation avec Emma et se retrouve à évoquer des chaussures. L'échange, cocasse, est le suivant :

“Have you been walking this morning ?” “No, my Lord. We thought it too dirty.” “You should wear half-boots.” —After another pause, “Nothing sets off a neat ankle more than a half-boot; nankin galoshed with black looks very well. —Do not you like Half-boots?” “Yes—but unless they are so stout as to injure their beauty, they are not fit for Country walking.” —“Ladies should ride in dirty weather. —Do you ride?” “No, my Lord.” (*MW* 345)

Alors que Lord Osborne s'adresse à Emma seule, elle lui répond par un « nous » collectif. S'il lui témoigne de l'intérêt, elle, en revanche, n'en est pas flattée. Lord Osborne choisit ensuite un sujet typiquement féminin, la mode, qui, selon lui, plaît à toutes les femmes. Il donne alors des conseils vestimentaires à Emma, pour montrer qu'il possède de bonnes connaissances de la mode féminine, mais ceux-ci ne sont pas appropriés. Il se ridiculise une nouvelle fois devant la jeune fille. Aussi, non seulement nomme-t-il la cheville, cette partie du corps décrite comme érotique, voire tabou, à l'époque de Jane Austen, comme nous l'avons vu précédemment, mais en plus il profère des absurdités en recommandant à Emma de porter des bottines en nankin. Des bottines fabriquées dans cette toile de coton⁷ ne sont pas conseillées

³ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 177.

⁴ Descamps, 72.

⁵ Descamps, 72.

⁶ Descamps, 72.

⁷ Mary Brooks Picken, *A Dictionary of Costume and Fashion* (Mineola: Dover Publications, Inc., 1999), 229.

pour les promenades, et encore moins pour une promenade par temps pluvieux. On imagine aisément qu'Emma a dû se sentir gênée par cette conversation. Il lui fait aussi savoir ce qui l'attire chez une femme, ce qui est évidemment extrêmement déplacé. Emma trouve tout de même les ressources suffisantes pour lui répondre. Elle ne dira toutefois pas que Lord Osborne l'amuse, comme dans le cas de Mr Musgrave. Sans doute est-il sincère, contrairement à ce dernier.

La remarque de Lord Osborne à propos des femmes est tout à fait surprenante dans cet extrait ; il affirme qu'elles devraient monter à cheval par mauvais temps, au mépris de la saleté. Et à nouveau, il reprend ce thème plus loin : « [Lord Osborne] recommended Exercise in defiance of dirt—spoke again in praise of Half-boots—begged that his Sister might be allow'd to send Emma the name of her Shoemaker » (*MW* 347). Ces interventions ne sont pas sans rappeler celles de Darcy et Bingley dans *Pride and Prejudice*, lorsqu'Elizabeth se présente avec un jupon, un bas de robe et des bottines crottées. Comme eux, Lord Osborne ne craint pas la saleté, même si les vêtements se devaient d'être immaculés. Peut-être faut-il y voir ici le désir d'une communion entre l'Homme et la nature ? Lord Osborne est peut-être très attaché à ses terres, comme Mr Knightley dans *Emma*. Enfin, comme Mr Tilney, Lord Osborne souhaiterait voir un rapprochement entre sa sœur et Emma, puisqu'il aimerait communiquer à Emma le nom du bottier de sa sœur, ce qui revient à dire, comme dans *Northanger Abbey*, que Lord Osborne veut intégrer Emma à sa famille. Compte tenu du peu d'éléments dont on dispose, il est possible de n'établir que des conjectures quant aux dispositions de Lord Osborne.

Aussi, dans l'extrait cité plus haut, Lord Osborne citait les gants, attributs plutôt féminins portés par un homme, et dans celui-là, il nomme les bottines, qui rappellent les bottes des militaires. Ces dernières sont des attributs masculins portés par des femmes. Lord Osborne casse ici les conventions et mélange les identités. Les frontières entre hommes et femmes s'amenuisent quelque peu. M'Barga évoque les bottes et écrit : « L'image des bottes, métonymiquement liées à l'uniforme dont elles sont un signe-indice, établit [...] un horizon de certitudes, un cadre ordonné et classificatoire de l'existence, et tout ce qui se situe hors de lui se présente comme le royaume de l'incertitude et du chaos »⁸. De ce fait, Lord Osborne montre qu'il aime

⁸ Jean-Claude M'Barga, *Traité de sémiotique vestimentaire* (Paris : L'Harmattan, 2010), 17.

avoir le contrôle de la situation, de son entourage, et aussi de la femme qu'il épousera.

D'un point de vue sémiotique, ce passage recèle plusieurs indices. L'approche de Roland Barthes nous aide à le décrypter. Dans son ouvrage *Système de la mode*, Barthes analyse le vêtement-écrit des magazines de mode. Il travaille dans un premier temps sur le code vestimentaire, puis sur le système rhétorique. Il établit un tableau à partir duquel il est possible de se baser pour analyser le vêtement-écrit. Barthes explique :

Dans la Rhétorique de Mode, il y a [...] trois petits systèmes rhétoriques, distincts par leurs objets : une rhétorique du signifiant vestimentaire, qu'on appellera « poétique du vêtement », une rhétorique du signifié mondain, qui est la représentation que la Mode donne du « monde », et une rhétorique du signe de Mode. [...] Ces trois petits systèmes rhétoriques ont en commun un même type de signifiant et un même type de signifié ; on appellera l'un *l'écriture de Mode* et l'autre *l'idéologie de Mode* :⁹

Code vestimentaire	Système rhétorique	
	<i>Signifiant</i>	<i>Signifié</i>
<i>Signifiant :</i> Le vêtement	Poétique du vêtement	
<i>Signifié :</i> Le monde	Le monde de la mode	
Signe de mode	La raison de mode	
	<i>Ecriture de mode</i>	<i>Idéologie de mode</i>

Barthes commence par détailler le signifiant rhétorique ou écriture de mode. Il précise notamment qu'entrent dans la catégorie de la poétique du vêtement « tous les traits qui relèvent de la 'valeur' du mot »¹⁰. Ainsi, dans notre extrait, c'est l'adjectif « neat » qui dénote les chevilles, et au delà, les bottines. Cet adjectif qui signifie « jolie » peut aussi prendre un sens teinté d'esthétique (délicate), de plastique (fine), et d'hygiène (propre). De même, l'adjectif « stout » (solide), peut prendre un sens plus masculin (robuste), mettre en avant la caractéristique des souliers (bonne qualité), ou leur esthétique (manque d'élégance).

Parmi les thèmes évoqué par Barthes lors de son analyse du signifié rhétorique du vêtement, il en est un dans lequel cet extrait s'inscrit. Il s'agit de la

⁹ Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris : Editions du Seuil, 1967), 253-254.

¹⁰ Barthes, *Système de la mode*, 256-257.

« Nature »¹¹. La campagne, les promenades, la boue illustrent le fait que les bottines en question sont faites ou non pour être portées dans ce contexte. Les bottines, ainsi rattachées à la Nature, sont aussi rattachées à une époque, celle du style Empire, où le rapprochement avec la Nature est justement prôné par Rousseau. Aussi, Barthes écrit qu'« une rhétorique pauvre, c'est-à-dire une dénotation forte, correspond, semble-t-il, à un public socialement plus élevé ; au contraire, une rhétorique forte, développant largement le signifié culturel [...], correspond à un public plus populaire »¹². On retrouve en effet ce découpage dans l'extrait étudié, le public étant dans notre situation, celui qui prononce les paroles. Ainsi, les paroles de Lord Osborne entrent dans le premier cas et celles d'Emma dans le deuxième. On voit que leur façon d'aborder la mode est tout à fait différente. Lord Osborne décrit précisément ce qu'il imagine (le tissu de confection des bottines, par exemple), alors qu'Emma relie les bottines au beau et à l'élégance, mais aussi à la campagne et aux promenades. Barthes reprend :

Cette opposition s'explique : on pourrait dire que plus le niveau de vie est élevé, plus le vêtement [...] a de chances d'être réalisé, et la dénotation [...] reprend ici ses droits ; à l'inverse, si le niveau de vie est plus bas, le vêtement est irréalisable, la dénotation devient vaine, et il est alors nécessaire de compenser son inutilité par un système fort de connotation, dont le propre est de permettre l'investissement utopique.¹³

Notre extrait illustre parfaitement son raisonnement : la dénotation est corrélée au niveau de vie des protagonistes. La sœur de Lord Osborne porte d'ailleurs ce genre de bottines puisque le jeune homme souhaite qu'elle communique à Emma le nom de son chausseur (*MW* 347). Emma, en revanche, n'a que peu de chances d'en avoir de semblables.

Dans son analyse de la rhétorique du signifié, Barthes étudie la représentation du monde. Ainsi, les bottines suggèrent des promenades à la campagne, mais aussi à cheval. Ces loisirs traduisent un certain mode de vie, ou niveau de vie qu'Emma n'a pas ou plus. Elle ne peut sans doute pas se permettre d'aller flâner dans la campagne alors que son père est malade, et n'a certainement pas les moyens de monter à cheval. Barthes en vient à dire que la mode « s'articule autour de deux équivalences ; selon la première, la Mode donne à lire une activité définie [...], selon la seconde,

¹¹ Barthes, *Système de la mode*, 269.

¹² Barthes, *Système de la mode*, 274.

¹³ Barthes, *Système de la mode*, 274.

elle donne à lire une identité »¹⁴. Il propose alors l'équivalence suivante : « si vous voulez être comme ceci, il faut vous habiller comme cela »¹⁵. Emma se retrouve donc confrontée à l'équivalence « si vous voulez plaire à Lord Osborne, il vous faut porter des bottines en nankin gainé de noir et faire du cheval ».

Barthes rappelle que Hegel avait déjà montré que le corps et le vêtement entretenaient « un rapport de signification »¹⁶ : « C'est le vêtement qui donne à l'attitude tout son relief et il doit, pour cette raison, être considéré plutôt comme un avantage, en ce sens qu'il nous soustrait à la vue directe de ce qui, en tant que sensible, est dépourvu de signification »¹⁷. Le corps peut alors être lui-même un signifié. Nous sommes ici, avec notre extrait, dans le cas où le corps est à la mode. C'est en effet Lord Osborne qui fait la mode, et qui décrète que les chevilles fines sont à la mode. Emma montre cependant que les bottines, même si elles mettent en valeur les chevilles fines, ne durent pas et qu'il faut les adapter en évitant la boue, par exemple, ou la pluie.

Enfin, lorsque Barthes travaille sur la rhétorique du signe, il pose la définition suivante : « le signe est l'union du signifiant et du signifié, du vêtement et du monde, du vêtement et de la Mode »¹⁸. Ainsi, le « vêtement réel comporte toujours un élément signalétique¹⁹ ». De ce fait, les bottines en nankin servent à tenir chaud, mais elles mettent aussi en avant le côté délicat et éphémère de ces chaussures. Elles traduisent davantage le bal que la promenade à la campagne, et la ville que cette même campagne.

En faisant appel à la mode, et en essayant de choisir un sujet de conversation qui devrait plaire à une jeune fille, Lord Osborne se met en difficulté dans sa relation avec Emma. Il la met mal à l'aise, et lui prodigue des conseils auxquels elle n'adhère pas. Il n'est pas convaincant non plus dans ses propositions. Comment la jeune Emma pourrait-elle s'offrir des souliers provenant du même bottier que ceux de Miss Osborne ? Elle n'en a tout simplement pas les moyens et pourrait y voir de la part de Lord Osborne une indécatesse. Lord Osborne ne tire donc pas profit de cette

¹⁴ Barthes, *Système de la mode*, 278.

¹⁵ Barthes, *Système de la mode*, 278.

¹⁶ Barthes, *Système de la mode*, 288.

¹⁷ Georg W. F. Hegel, *Esthétique*, Vol. 3 (Paris : Aubier, 1994), 147.

¹⁸ Barthes, *Système de la mode*, 293.

¹⁹ Barthes, *Système de la mode*, 294.

deuxième rencontre avec Emma. Le langage qu'il tient est en décalage par rapport à celui de la jeune fille, tout comme le statut de Lord Osborne est en décalage avec celui d'Emma.

3 Négligé et collet monté : Robert Watson et Tom Musgrave méritent-ils le titre de « gentlemen » ?

Robert Watson est le frère d'Emma. Marié à une femme riche (*MW* 321), il semble avoir oublié ses origines modestes. Son épouse, très attachée à l'apparence et à la mode, choisit avec soin ses robes, qu'elle se rende à un bal ou chez des amis. Après s'être excusée pour la simplicité de sa robe, Mrs Watson s'adresse à son mari :

“Indeed you ought to make some alteration in your dress before dinner when you are out visiting, tho' you do not at home.” “Nonsense.” —“It is very odd you should not like it to do what other gentlemen do. Mr Marshall & Mr Hemmings change their dress every day of their Lives before dinner. And what was the use of my putting up your last new Coat, if you are never to wear it.” —“Do be satisfied with being fine yourself, & leave your husband alone.” (*MW* 353)

Mrs Watson ne comprend pas pourquoi son époux attache si peu d'importance à son apparence, elle qui apporte le plus grand soin à la sienne. On peut y voir une réminiscence de la jeunesse de Robert, quand il n'avait pas assez d'argent pour changer de vêtements plusieurs fois dans la journée. Ce protocole ne faisait certainement pas partie des habitudes de la famille Watson. Le caractère arrogant et indélicat de Robert se confirme dans cette scène où il réduit sa femme au silence en public. Pour lui, sa famille proche ne nécessite pas qu'on fasse un effort de présentation. Il fréquente des gentlemen, mais ne suit pas leurs coutumes. Cela étant, s'il se comporte comme lorsqu'il est chez lui, son épouse agit de même, en lui faisant des réflexions désobligeantes devant les autres membres de la famille, comme elle le ferait s'ils étaient en tête à tête. On peut se demander si elle ne lui reproche pas ses origines modestes, et si lui ne fait pas un complexe par rapport à ses origines.

Massei-Chamayou a d'ailleurs montré que l'argent, chez Austen était un « universel entremetteur », mais aussi un « générateur d'affrontements »²⁰.

Le dernier conseil de Robert implique qu'il déroge à la coutume encore une fois. Il est connu, on l'a vu précédemment, que la femme est une sorte de vitrine reflétant le statut social et la fortune de son mari. Ici, Robert Watson se moque bien de cela dans la mesure où c'est lui qui représente la fortune de sa femme et non pas l'inverse. Les rôles s'inversent, non sans causer des tensions au passage.

Peu après cet épisode, Tom Musgrave fait son apparition alors qu'il n'était pas attendu. On le persuade sans mal de rester pour prendre le thé (*MW* 355-356). Après quelques instants, il déclare :

“Upon my Honour Ladies, said he, giving a glance over his own person, I am highly endebedt to your Condescension for admitting me, in such a Dishabille into your Drawing room. I really did not consider how unfit I was to be here or I hope I should have kept my distance. Ly. Osborne would tell me that I were growing as careless as her son, if she saw me in this condition.” —The Ladies were not wanting in civil returns; & Robert Watson stealing a veiw [*sic*] of his own head in an opposite glass, —said with equal civility, “You cannot be more in dishabille than myself. —We got here so late, that I had not time even to put a little fresh powder in my hair.” (*MW* 357)

Tom Musgrave parle d'abord de lui. Il se met en avant, attire l'attention sur lui, certainement dans le but de recevoir une réponse lui assurant que sa tenue est convenable et qu'il est le bienvenu. Il en profite alors pour se comparer à Lord Osborne et souligner que ce dernier n'est pas aussi attentif à sa tenue que lui, tout Lord qu'il soit. Il essaie de prouver qu'un titre nobiliaire n'est pas un gage de bienséance, d'élégance, ni de distinction. Dans la première partie de son discours, Tom Musgrave fait usage à la fois d'une allitération en « d », consonne sourde, et en « t », consonne sonore, conférant ainsi une sonorité particulière au passage, comme si Mr Musgrave s'écoutait parler, et comme s'il berçait son entourage avec de belles paroles qu'il ne pense pas. Puis, dans la deuxième partie de son discours, il utilise une allitération en « s », imitant ainsi évidemment le sifflement d'un serpent. Celui-ci accompagne les paroles désobligeantes de Mr Musgrave.

Ensuite, alors qu'il n'était pas concerné par la conversation, Robert Watson se sent tout de même impliqué. Il a besoin de justifier sa coiffure négligée, et ment sans

²⁰ Marie-Laure Massei-Chamayou, « La Circulation des fortunes dans l'économie romanesque : l'argent générateur de contacts dans un contexte de mutations sociales », in Bury et Sipièrre, *Pride and Prejudice. Le roman de Jane Austen et le film de Joe Wright*, 125.

vergoigne devant toute l'assemblée, alors que sa femme l'avait prié de se rafraîchir avant de passer à table : « “My dear Mr W. [...] you have not put any fresh powder in your hair” » (MW 353). Il avait répondu à ce moment : « “No—I do not intend it.—I think there is powder enough in my hair for my wife & sisters” » (MW 353). Mrs Watson doit être mortifiée par l'attitude de son mari qui l'humilie une nouvelle fois. Evoquer la mode met en avant la mauvaise foi de Watson, son manque de respect pour sa femme et ses sœurs, et sa manière de se comporter en société. La fortune de sa femme a fait de lui un parvenu. Il n'a rien d'un gentleman.

Par ailleurs, l'application de poudre sur les cheveux a décliné à partir de 1795, lorsqu'une taxe a été créée. Or, seules les personnes d'un certain âge et/ou riches pouvaient se permettre de continuer à porter des perruques et à payer la taxe²¹. Aussi, la taxe a entraîné une simplification des coiffures, et, la mode étant à la simplification, les coiffures se sont simplifiées et les perruques ont disparu. A part les personnes d'un certain âge issues d'un milieu aisé, seuls les domestiques en livrée gardent la perruque²². Ainsi, soit Watson ne suit pas du tout la mode et il choisit de payer la taxe car il ne veut pas changer ses habitudes, soit il continue de porter la perruque pour montrer qu'il est riche. Dans tous les cas, le manque de poudre trahit sa négligence, et le non-respect des coutumes. Austen montre que Watson veut se faire passer pour un gentleman, alors qu'il n'en est pas un. Cette taxe a été mise en place dans le but de trouver des fonds pour les guerres que l'Angleterre livrait contre Napoléon²³. Il faut alors comprendre que Robert Watson donne son argent (ou celui de sa femme) pour défendre les intérêts de la nation. Il trouve donc sa place parmi les conservateurs.

4 Conclusion

²¹ Venetia Murray, *High Society in the Regency Period: 1788-1830* (Londres : Penguin Books, 1999), 255-256 ; Quentin Bell, *On Human Finery* (Londres : Allison & Busby, 1992), 123.

²² Murray, 255-256.

²³ « Hair Powder Tax », Georgian Era (22 juillet 2013). Disponible sur <<https://georgianera.wordpress.com/2013/07/22/hair-powder-tax/>>. (31 janvier 2016) : par 1.

Dans *The Watsons*, ce sont les hommes qui évoquent le plus souvent la mode, et ce dans un but bien précis. Ils espèrent que celle-ci va les aider à accéder à leurs désirs, c'est-à-dire, se faire remarquer pour Musgrave, converser avec Emma et lui faire comprendre ses intentions pour Osborne et se faire passer pour un gentleman pour Watson qui n'a que faire des codes et usages de ces derniers. Mais la mode les dessert et révèle leurs défauts et leurs maladresses. Musgrave apparaît alors superficiel, Osborne se ridiculise et pense qu'Emma ne peut qu'accepter ses avances, et Watson, par ses remarques, méprise à la fois sa femme, son entourage et les gentlemen qu'il fréquente d'habitude. Nous avons vu aussi à travers la sémiotique que c'est Lord Osborne qui fait la mode et qui dicte à Emma ce qu'elle doit porter pour lui plaire. Mais Emma et lui ne parlent pas le même langage. Tout comme leur langage de la mode est différent, leurs idées le sont aussi, et on sent dès à présent qu'elles ne pourront s'accorder.

Dans *The Watsons*, les hommes qui tentent de se servir de la mode à des fins personnelles l'apprennent à leurs dépens, car pour Austen, la mode est l'affaire des femmes. Les extraits suivants en témoignent. En se rendant chez les Edward en voiture, on devine quelle est la sortie favorite des sœurs d'Emma : « The old Mare trotted heavily on, wanting no direction of the reins to take the right Turning, & making only one Blunder, in proposing to stop at the Milleners [sic], before she drew up towards Mr Edward's door » (MW 322). Austen le signale, amusée, à son lecteur, mais n'est pas acerbe dans sa remarque. Plus loin, on trouve tout un florilège de descriptions, telles que : « the happy occupation, the first Bliss of a Ball » (MW 323) lorsqu'il est l'heure de se préparer pour le bal, ou encore : « Mrs Edwards carefully guarding her own dress, while she attended with yet greater Solicitude to the proper security of her young Charges' Shoulders & Throats, led the way up the wide staircase, while no sound of a Ball but the first Scrape of one violin, blessed the ears of her followers » (MW 327), montrant le dévouement de Mrs Edwards envers ses protégées afin de s'assurer qu'elles ne prennent pas froid. Enfin, on peut citer « Mrs E.'s satten [sic] gown swept along the clean floor of the Ball-room » (MW 327), qui laisse à penser que Mrs Edward est une personne d'importance. On a l'impression que la foule s'écarte pour lui laisser le passage, ainsi qu'aux jeunes filles qui la suivent. Sa robe est en satin, traduisant son statut social, mais aussi ses idées. Le

satin étant un tissu en fil de soie²⁴ et la soie étant surtout portée avant 1789, Mrs Edwards est donc attachée à l'Ancien Régime.

De cette façon, Austen laisse aux femmes le soin d'être élégantes et se moque des hommes qui accordent trop de temps à leur apparence, comme Tom Musgrave. Cela étant dit, un homme négligé comme Robert Watson n'a pas non plus son approbation. La discrétion et la simplicité de Mr Howard sont de bon ton et charment l'héroïne de façon plus efficace qu'un titre nobiliaire ou une élégance forcée. C'est donc lui qui aura les faveurs d'Emma.

²⁴ Brooks Picken, 283.

Chapitre 12 : *Pride and Prejudice* : les femmes et la mode

1 Introduction

Commencé avant 1800, probablement sous forme épistolaire, *Pride and Prejudice* est le troisième roman de Jane Austen. Il a été publié en 1813, après un certain nombre de révisions¹. Dans une lettre destinée à sa sœur, en date du 4 février 1813, l'auteur écrit elle-même à propos de son œuvre : « The work is rather too light & bright & sparkling; —it wants shade »². Ce roman semble, selon Austen, moins didactique que le précédent. C'est justement sur cette légèreté que ce chapitre va s'appuyer. Des six romans achevés de l'auteur, c'est *Pride and Prejudice* qui apporte le plus de détails sur les femmes et la relation qu'elles entretiennent avec la mode. Ainsi, on y découvre les différents passe-temps qui viennent jalonner les journées des femmes, avec par exemple la couture et la broderie. Byrde fait remarquer que la couture peut impliquer la réparation d'un vêtement endommagé, ou bien l'embellissement d'un vêtement³. Dans *Pride and Prejudice*, les activités de couture qui sont citées sont toutes liées à l'embellissement ou l'ornement d'un habit, reflétant ainsi le niveau social du microcosme décrit par l'auteur. Les demoiselles Bennet, pourtant moins fortunées que les sœurs Bingley, ne réparent pas les accrocs faits dans leurs robes. Ce sont les domestiques qui sont chargées de ce travail. On lit ainsi dans la lettre de Lydia : « I wish you would tell Sally to mend a great slit in my worked muslin gown before [my clothes] are packed up » (*PP* 223). La couture et la broderie sont, dans ce roman, des plaisirs.

La décoration de chapeaux revient également fréquemment dans *Pride and Prejudice*. C'est d'ailleurs ainsi qu'on découvre Elizabeth. Pour sa première apparition, elle est en effet employée à embellir un chapeau (*PP* 7). Le lecteur est

¹ Pierre Goubert, Introduction. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie, éd. La Pléiade, Vol. I, (Paris : Gallimard, 2000), xxx-xxxi.

² Deirdre Le Faye, *Jane Austen's Letters*, 3^{ème} ed. (Oxford : Oxford UP, 1997), 203.

³ Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008), 103.

toutefois libre d'imaginer si Elizabeth travaille sur un ancien chapeau qu'elle remet au goût du jour, ou bien si elle personnalise un chapeau qu'elle vient d'acheter. L'auteur ne s'attarde pas sur le sujet, puisqu'Elizabeth, bien que faisant attention à sa toilette lors du bal de Netherfield (*PP* 72), ne fait pas de la mode un de ses principaux centres d'intérêts.

Ce chapitre consacré au troisième roman achevé de l'auteur va ainsi évoquer les relations qui existent entre les femmes et la mode : passe-temps incontournable dans la vie des femmes, la mode entre aussi dans la définition de la femme accomplie. Les tenants et les aboutissants des liens entre la mode et la critique de la société dans laquelle les personnages évoluent seront ensuite explicités. Enfin, une étude sur le mariage, institution au cœur des préoccupations des femmes de toutes les classes sociales, viendra compléter ce chapitre.

2 La Mode, un passe-temps anodin ? Jamais !

On pourrait être tenté de croire que la mode est, pour les femmes, une occupation tout à fait anodine, mais chez Austen, il n'en est rien. Derrière chaque coiffe retravaillée, chaque robe rebrodée, il y a une autre motivation, de la plus évidente à la plus élaborée. Ainsi, la tante Gardiner, qui vit à Londres, est décrite comme étant une femme élégante ayant du goût (*PP* 110). Elle ne manque pas d'informer sa belle-sœur et ses nièces des dernières nouveautés vestimentaires dans la capitale lorsqu'elle se rend à Longbourn (*PP* 110). C'est une tâche qui lui incombe dès son arrivée, et par la suite, elle écoute plutôt qu'elle ne parle (*PP* 110). Elle fait honneur à sa belle-sœur et ses nièces en prenant la parole plus que de coutume, qui plus est, sur un sujet qui n'intéresse que ses hôtes. C'est une tradition : Mrs Gardiner se doit d'informer les femmes de la famille dès son arrivée, c'est dire si le sujet est d'importance ! De cette façon, Mrs Bennet va être en mesure de devancer ses voisines en matière de mode, de les impressionner, et de leur montrer qu'elle a un

piéd à la campagne et un à la ville, même si ça n'est pas vraiment le cas. Mrs Bennet devient alors une meneuse dans sa société en ce qui concerne la mode.

Quelques lignes plus loin, l'auteur révèle justement quelle est la dernière nouveauté à Londres. Il s'agit de la réhabilitation des manches longues en soirée (*PP* 111). Il était de mise de porter des manches courtes même par temps froid lorsque l'on se rendait à un bal. Cette pratique a été responsable de nombreuses maladies. Séguy rapporte : « le docteur Désessarts affirme dans le journal *Paris* d'octobre 1798, "qu'il a vu mourir plus de jeunes filles depuis le système des nudités gazées que dans les quarante années précédentes" »⁴. On imagine aisément les effets néfastes de la différence de température entre une salle de bal et une voiture qui ramène ses propriétaires chez eux en fin de soirée. Une épaisseur en plus pour les dames n'est donc pas négligeable. Cette nouvelle est synonyme de soulagement même pour Mrs Bennet, elle qui n'hésite pas à envoyer sa fille Jane en pleine averse à cheval pour se rendre chez les Bingley sans craindre que celle-ci puisse prendre froid (*PP* 26). Elle dit : « I am very glad to hear what you tell us of long sleeves » (*PP* 111).

Le renforcement, aussi discret soit-il, de la protection, cette fonction du vêtement passée quelque peu sous silence pendant la période de régence, est le bienvenu. Les femmes se protègent davantage du froid en allongeant leurs manches, et par la même occasion, elles se protègent du regard des hommes en cachant leurs bras. C'est une aussi protection contre la tentation. La réapparition des manches est donc également liée à la fonction de pudeur. Cela étant dit, l'auteur donne une autre vision des choses dans une de ses lettres où elle écrit à sa sœur en décembre 1808 : « Our ball was rather more amusing than I expected [...]. —The room was tolerably full, & there were perhaps thirty couple [*sic*] of Dancers; —the melancholy part was to see so many dozens young Women by without partners, & each of them with two ugly naked shoulders! »⁵. Il faut bien comprendre que les manches ballons étaient si fines qu'elles avaient tendance à glisser et à découvrir les épaules, comme on peut le voir sur le portrait de Madame Récamier peint en 1802 par François Gérard, alors

⁴ Philippe Séguéy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 51.

⁵ Le Faye, *Jane Austen's Letters*, 156-157.

que les épaules ne devaient jamais être nues⁶. Ces tenues font sourire la romancière : pour elle, elles ne mettent pas les femmes en valeur. Et toutes ces femmes sans cavalier produisent l'effet inverse de celui désiré. Les épaules nues seraient-elles la raison pour laquelle des jeunes femmes n'ont pas de partenaire pour le bal ?

C'est Napoléon qui va réinstaurer des tenues correctes pour les femmes. Il trouve les robes dites Empire indécentes. « Soucieux d'ordre social, de respectabilité et de calme »⁷, il a compris que « pour que la mode s'épanouisse, il faut qu'elle se montre, qu'on la porte ! [...] Joséphine y veillera »⁸. Napoléon décide ainsi de « gommer le nu qui est systématiquement traqué. Le décolleté du jour disparaît. On hésite à sortir bras nus. [...] Le col, pour cacher dans une certaine mesure le cou, réapparaît »⁹. Les manches longues réapparaissent donc, et avec elles, les épaules se couvrent davantage. Cette évolution s'opère progressivement partout en Europe. Le *Portrait d'une dame* d'Henri François Mulard, peint vers 1810, illustre ce changement : les manches sont longues, le cou mieux couvert et un foulard vient apporter de la chaleur. La dame porte en outre un châle, lui aussi mis à la mode par Napoléon par le biais de Joséphine.

Pour en revenir à Mrs Bennet, le fait que ce soit elle qui revienne sur le sujet des changements de mode à Londres est révélateur. Mrs Gardiner, qui a pour habitude de renseigner les Bennet, s'exécute de bonne grâce, mais ne décrit en aucun cas ces changements pendant des heures. Et lorsque Mrs Bennet revient sur le sujet après lui avoir raconté les dernières nouvelles, sa belle-sœur se contente de changer de sujet (*PP* 111). Mrs Bennet est insatiable lorsqu'il s'agit de mode. Cet intérêt peut même engendrer de l'impolitesse. Lorsque Mr Collins fait son apparition à Longbourn, il faut peu de temps aux sœurs Bennet pour comprendre que leur cousin, qu'elles ne connaissaient pas jusque là, n'est pas un homme intéressant, et, lors d'une promenade, les plus jeunes sœurs d'Elizabeth ne font même pas l'effort de l'écouter. Elles sont plus attentives à ce qui se passe dans la rue : « Their eyes were immediately wandering up in the street in quest of the officers, and nothing less than a very smart bonnet indeed, or a really new muslin in a shop window, could recall

⁶ Philippe Séguy, « Costume in the Age of Napoleon », in Le Bourhis, *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1818*, 94.

⁷ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 80.

⁸ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire*, 62.

⁹ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire*, 79.

them » (*PP* 58). Les hommes, principalement les soldats de la milice, et la mode sont les deux seuls centres d'intérêts de Kitty et Lydia, alors qu'elles devraient faire preuve d'un minimum de politesse à l'égard de Mr Collins.

De plus, cet extrait révèle aussi que la mode devrait permettre aux demoiselles Bennet de ne pas avoir un comportement indigne de jeunes filles de bonne famille. La mode devrait les empêcher d'afficher en public, en pleine rue, leur attirance pour les hommes, et notamment pour des militaires qu'elles connaissent à peine, voire pas du tout, puisque les soldats présents viennent seulement d'installer leur campement près de Longbourn. Toutefois, il n'y a pas à Longbourn de chapeau qui soit très élégant et qui pourrait retenir l'attention des sœurs cadettes d'Elizabeth. On ne trouve certainement pas dans ce village les mêmes articles qu'à Londres ou Bath, les deux villes qui dictent la mode. Aussi, les jeunes filles connaissent les devantures par cœur tant elles ont l'habitude de venir les observer. Un seul coup d'œil leur permet de voir qu'il n'y a aucune nouvelle étoffe exposée. Elles ne perdent donc pas de temps et se consacrent à observer les passants. Lydia va alors se servir de la mode pour prétexter une course à faire dans une boutique de l'autre côté de la rue, là où marchent deux jeunes hommes dont un soldat (*PP* 58). De toute évidence, Lydia fait référence à un article de mode, peut-être un ruban, car c'est le seul achat qui paraît plausible aux yeux des ses sœurs et qui lui permettra de décider toute la famille à traverser.

Alors que c'était possible puisque l'auteur le mentionne, la mode ne vient pas en aide aux jeunes filles pour les remettre dans le droit chemin et éviter de les ridiculiser aux yeux de tous. La jeune Lydia s'en sert, comme Isabella dans *Northanger Abbey*, pour arriver à ses fins et faire connaissance avec cet inconnu qui se trouve de l'autre côté de la rue et qui attire tous les regards. Elle est comblée lorsqu'elle apprend qu'il est lui aussi dans les rangs de la milice (*PP* 59). La mode n'a pas joué de fonction salvatrice comme dans les *Juvenilia*. Mais encore une fois, le vêtement n'assure aucune de ses fonctions primaires, à savoir, la protection, la pudeur, et la parure. Il devient un véritable maillon dans la poursuite de l'intrigue. Comme dans les œuvres de jeunesse d'Austen, le vêtement est instrumentalisé. Une nouvelle fonction du vêtement englobant à la fois le vêtement salvateur des *Juvenilia* et le vêtement utilisé par un personnage pour arriver à ses fins dans *Northanger*

Abbey et Pride and Prejudice peut donc prendre le nom générique de vêtement-instrument.

Pour Mrs Bennet comme pour Lydia, la mode n'est pas aussi triviale que pour la tante Gardiner. Lorsque Lydia est invitée à suivre la très jeune Mrs Forster, la femme du colonel, pour quelques semaines, Lydia promet qu'elle écrira très souvent et qu'elle racontera en détail ce qu'elle fait. Elle n'en fera rien. Ses lettres seront rares et toujours courtes (*PP* 184) :

[The letters] to her mother contained little else than that they were just returned from the library, where such and such officers had attended them, and where she had seen such beautiful ornaments as made her quite wild; that she had a new gown, or a new parasol, which she would describe more fully, but she was obliged to leave off in a violent hurry, as Mrs Forster called her [...]. (*PP* 184)

De cet extrait, on retiendra que Lydia ne pense qu'à s'amuser et à dépenser son argent. A part sa joie de vivre, il est difficile de lui trouver des qualités. Elle est irréfléchie, frivole, exubérante et dépensière, et elle néglige sa propre famille. Son comportement ne laisse rien augurer de bon pour la suite du roman. Lydia, qui aime tant la mode et qui connaît le goût prononcé de sa mère pour cette dernière, ne prend même pas le temps de décrire ce qu'elle voit à Brighton. Lydia n'a tout simplement pas de temps à lui consacrer. Lydia aurait pu, comme la romancière et sa sœur le faisaient fréquemment lors d'un déplacement, rapporter un cadeau, un ruban, par exemple, à sa mère ou ses sœurs¹⁰, mais elle n'en fera rien. Cela ne lui traverse même pas l'esprit. En revanche, elle n'omet pas de mentionner sa nouvelle robe et son ombrelle. L'ombrelle, comme la rappelle Descamps, permet de préserver le teint pâle¹¹ qui fait fureur à cette époque ; elle assure la protection de la peau et de la distinction sociale. L'ombrelle est aussi un symbole masculin¹². De cette façon, l'achat à Brighton de la robe et de l'ombrelle symbolise respectivement la femme et l'homme. Ces deux pièces de la garde-robe préfigurent le rapprochement de Lydia et Wickham.

Il est possible d'établir un lien entre la lettre de Lydia où elle évoque sa nouvelle robe, et le mot qu'elle laisse plus tard à Mrs Forster. Dans ce mot, Lydia annonce qu'elle s'enfuit avec Wickham, qu'il n'est pas nécessaire de prévenir sa famille car la surprise n'en sera que plus grande, qu'elle regrette de ne pouvoir tenir

¹⁰ Le Faye, *Jane Austen's Letters*, 77, 147, 179.

¹¹ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 176.

¹² Alison Lurie, *The Language of Clothes* (Londres : Bloomsbury, 1992), 243.

son engagement de danser avec un soldat, et enfin, elle ajoute : « I shall send for my clothes when I get to Longbourn ; but I wish you would tell Sally to mend a great slit in my worked muslin gown before they are packed up » (*PP* 223). Le ton employé est bien évidemment inapproprié. Mais Lydia n'imagine pas les conséquences d'une telle décision, à savoir le fait qu'elle va plonger sa famille dans un grand désarroi, et entraîner avec elle la réputation de toutes ses sœurs. Elle ne songe qu'à s'amuser, ne voyant aucun mal, ni dans ses paroles, ni dans ses actes. D'une robe neuve dans le premier extrait, on passe à une robe avec un accroc qui traduit la réputation entachée de la jeune fille, comme nous l'avons déjà vu précédemment. On note ici qu'il s'agit d'une belle robe : elle est en mousseline et est rebrodée. Lydia, ou quelqu'un de sa famille, a dû passer du temps à la rebroder pour l'embellir, la rendre unique, et élégante. Cette élégance est perdue à jamais.

Dans sa lettre, Lydia, qui tient quand même à sa robe, et par voie de conséquence à son image, demande à son amie, la femme du colonel Forster, de confier la robe déchirée à une domestique pour la repriser. La lettre laissée va donc permettre de réparer les dégâts sur la robe. De même, en laissant cette note, Lydia indique son dessein à Mrs Forster qui sonne l'alarme. La famille Bennet est prévenue, et c'est Darcy qui va réparer les dégâts concernant la réputation de la jeune fille en obligeant Wickham à l'épouser. La métaphore de la robe déchirée qui sera reprisée, mais dont on verra toujours la réparation, laisse entendre au lecteur le dénouement du rebondissement de l'affaire Lydia-Wickham : une tierce personne (non pas une domestique mais Darcy, cette fois) entre en scène pour réparer les dégâts. La lettre joue donc un rôle crucial dans l'intrigue. Sans elle, la réputation d'Elizabeth et ses sœurs aurait été difficile à sauver, et les mariages de Jane avec Bingley et d'Elizabeth avec Darcy compromis.

Cette métaphore entre les robes de Lydia et sa réputation peut s'appliquer à Lydia tout au long du roman. Ainsi, la robe de mousseline rebrodée, qui était certainement une de ses robes les plus élégantes, était portée par la jeune fille avant ce séjour chez les Forster puisque Lydia n'en parle pas comme d'une robe étant neuve. A ce moment-là, Lydia était alors dans sa famille, à l'abri d'un faux-pas. A Brighton, Lydia s'offre une robe, dont elle ne signale aucune originalité, ni aucun détail, hormis le fait qu'elle est neuve. Elle est sûrement quelconque, tout du moins moins élégante que sa belle robe rebrodée. Il ne s'est encore rien passé de

compromettant, mais Lydia a perdu le peu d'élégance qu'elle avait. Elle n'est plus sous la protection de son père, mais sous celle des Forster. Puis, au moment de sa fugue, elle évoque la déchirure de sa belle robe qui symbolise aussi la rupture entre sa famille et elle. Les agissements irréfléchis de Lydia compromettent sa vie future. A l'annonce de son mariage avec Wickham, son père refuse de les héberger sous son toit (*PP* 238). Les époux seront envoyés loin de Longbourn, à Newcastle, où personne ne les connaît.

Lydia a ruiné sa réputation. Les risques de gâcher sa vie pour une jeune fille qui ne s'intéresse qu'à la mode et aux hommes sont donc réels. L'élégance qu'elle pouvait avoir en portant sa robe de mousseline rebrodée s'est fanée. Avec Lydia, nous sommes bien loin de la définition de la jeune fille accomplie donnée successivement par Charles et Caroline Bingley, Elizabeth, et Darcy, où l'élégance n'est qu'une infime partie de ce que les femmes doivent acquérir pour devenir distinguées. Dès le début du roman, Lydia a peu de chance de pouvoir accéder à la distinction, encore qu'en raison de son jeune âge, l'auteur aurait pu être clément et lui accorder une fin meilleure, mais elle n'en a rien fait. Un peu d'élégance ne suffit pas, encore faut-il avoir un esprit intelligent et clairvoyant pour mériter une fin heureuse.

Charles Bingley, quant à lui, parle de talent plutôt que d'accomplissement quand il dit des jeunes filles : « They all paint tables, cover screens, and net purses » (*PP* 32). Rappelons que le petit sac à main qui fait son apparition et auquel Bingley fait référence s'appelle un réticule. Cunnington et Cunnington affirment que ce petit sac essentiel à la tenue de la femme est apparu car les robes n'ont pas de poche. En outre, il doit être assorti à la robe¹³. Pour Charles Bingley, une jeune femme doit être habile de ses mains. Ceci peut être lié au passé de sa famille : « [Mrs Hurst and Miss Bingley] were of a respectable family in the North of England; a circumstance more deeply impressed on their memories than that of their brother's fortune and their own had been acquired by trade » (*PP* 14). Le Faye émet des hypothèses à propos des Bingley : « as the name is a Yorkshire one we may perhaps guess that it was the

¹³ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 369.

woolen trade which laid the foundations of his fortune, and that Mr Bingley senior was one of the merchants who bought and sold in the great Cloth Hall in Leeds »¹⁴.

Sans aller aussi loin dans la conjecture, on peut tout de même avancer que les Bingley doivent leur fortune à la laine. Foster fait référence à de riches négociants dans ce milieu. Il reprend les mots d'un magistrat et écrit : « In 1758 [...] the population [was] composed of “a few rich traders amongst the numerous half-starved, half-clothed poor weavers” ». Il ajoute ensuite que la laine provient du Yorkshire¹⁵. On comprend alors mieux la définition de l'accomplissement de Charles, qui, à travers sa simplicité et son peu d'exigences, montre qu'il n'a pas oublié ses origines. Il reste modeste. En outre, il allie dans sa définition, la couture, référence à la profession de son père, à la peinture. Ces deux activités sont davantage des passe-temps que des accomplissements puisqu'elles peuvent se pratiquer sans l'aide d'un précepteur.

Miss Bingley est nettement plus exigeante dans son portrait de la jeune fille accomplie, tentant de vanter ses propres mérites : « A woman must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages, to deserve the word; and besides all this, she must possess a certain something in her air and manner of walking, the tone of her voice, her address and expressions » (*PP* 33). Caroline met l'accent sur la prestance et l'apparence des jeunes femmes, mais aussi sur tout ce qui peut susciter de l'admiration en société, à savoir, jouer du pianoforte et danser. Caroline pense que pour être accomplie, il faut être admirée. Dans ce cas, la jeune fille aura besoin de professeurs (musique, danse, ou encore langues étrangères). La perspective de Miss Bingley est donc toute différente de celle de son frère. Ici, la jeune fille doit être issue d'un milieu plus aisé. Il est à noter que plus loin dans le roman, lorsqu'Elizabeth est à Rosings, il est précisé qu'elle ne sait pas dessiner, joue mal du piano, et qu'elle et ses sœurs n'ont pas eu de gouvernante (*PP* 129). Quelle ironie d'épouser Darcy alors qu'elle n'a pas reçu la meilleure des éducations !

¹⁴ Deirdre Le Faye, *Jane Austen: The World of Her Novels* (Londres : Frances Lincoln Limited, 2003), 186.

¹⁵ John Foster, *Class Struggle and the Industrial Revolution: Early Industrial Capitalism in Three English Towns* (Londres : Methuen & Co Ltd, 1979), 23-24.

A toutes ces qualités, Darcy ajoute la lecture (*PP* 33). Elizabeth ne tarde pas à réagir à cette remarque. Elle ne répond toutefois pas comme il l'aurait espéré. La lecture faisant écho à l'intellect, contrairement à la couture évoquée par son ami Bingley ou à la parade soulignée par Miss Bingley, Darcy complimente Elizabeth sur son intelligence, et peut-être plus généralement sur sa répartie et son esprit puisqu'au moment où il prononce sa phrase, Elizabeth est en train de lire. La jeune fille se méprend cependant sur ces paroles et se pique des exigences de Darcy, au nom de toutes les femmes. La lecture, si on en croit Darcy, ouvre les yeux, parfait une éducation, permet d'avoir un regard critique, et de ne pas laisser la femme se cantonner au domaine de la mode, de la couture et du dessin. C'est cette ouverture qui fait défaut à Lydia.

A Netherfield, Elizabeth tente de déchiffrer la personnalité de Darcy. Alors qu'elle le juge fier et orgueilleux, ce dernier lui dit : « where there is a real superiority of mind, pride will be always under good regulation » (*PP* 47). Et tout comme l'orgueil, la mode demande une certaine forme d'intelligence pour ne pas tomber dans ses pièges, nous montre Austen au fil de ses romans. Un esprit stupide mettrait la mode au premier plan de ses préoccupations, et pourrait même en faire une obsession. De même, la critique, très présente dans ce roman, nécessite d'avoir un esprit supérieur, afin d'en garder le côté constructif ou humoristique, mais d'en éviter le versant qui vise à dénigrer autrui pour des raisons de statut social.

3 La mode de la critique, la critique de la mode

La critique et la moquerie sont des passe-temps fort appréciés dans le microcosme de Longbourn. Elizabeth nous est présentée dès le début du roman comme une jeune fille pétillante, aimant rire de tout ce qu'elle juge ridicule (*PP* 12). Elle partage ce trait de caractère avec l'auteur qui prend plaisir à relater à sa sœur, par le biais de sa correspondance, les situations, paroles, et autres tenues qu'elle juge dignes de dérision. Elizabeth, elle, n'intervient pourtant jamais à propos de mode,

sans doute pour créer un contraste entre Elizabeth et sa mère ou entre Elizabeth et les sœurs Bingley. L'auteur partage le point de vue de Mr Bennet lorsqu'il dit à sa fille Elizabeth : « for what do we live, but to make sport for our neighbours, and laugh at them in our turn? » (PP 280). Mais si la romancière et certains personnages aiment se divertir et se moquer affectueusement de leurs voisins, d'autres sont beaucoup plus acerbes. Une observation peut viser à ridiculiser autrui en public, à préserver la distinction de rang, ou encore à nuire à une réputation. Cela étant dit, les critiques peuvent aussi être positives pour au contraire sauver une réputation.

Caroline Bingley et sa sœur sont les deux principales pourvoyeuses de critiques négatives dans le roman. Pour parvenir à ses fins, c'est-à-dire pour s'attirer les faveurs de Mr Darcy, Miss Bingley est prête à dénigrer Elizabeth. Plusieurs passages dans le roman illustrent la stratégie de Miss Bingley. Lorsqu'Elizabeth se rend à Netherfield pour tenir compagnie et prendre soin de sa sœur qui est souffrante, elle marche jusqu'à la demeure des Bingley et se présente dans une tenue peu conventionnelle ; le bas de sa robe est en effet sali par de la boue :

[Elizabeth's] manners were pronounced to be very bad indeed, a mixture of pride and impertinence; she had no conversation, no style, no beauty. Mrs. Hurst thought the same, and added—

“She has nothing, in short, to recommend her, but being an excellent walker. I shall never forget her appearance this morning. She really looked almost wild.”

“She did, indeed, Louisa. I could hardly keep my countenance. Very nonsensical to come at all! Why must *she* be scampering about the country, because her sister had a cold? Her hair, so untidy, so blowsy!”

“Yes, and her petticoat; I hope you saw her petticoat, six inches deep in mud, I am absolutely certain; and the gown which had been let down to hide it not doing its office¹⁶.” (PP 29-30)

En critiquant l'apparence d'Elizabeth, Miss Bingley et Mrs Hurst montrent qu'elle n'appartient pas à leur clan et encore moins à leur milieu social. Pour elles, Elizabeth n'est qu'une campagnarde à la coiffure négligée. Les sœurs Bingley insinuent que ses idées doivent être à l'image de sa coiffure, c'est-à-dire, déplacées, voire révolutionnaires. On peut même penser que l'adjectif « wild » traduit le fait qu'Elizabeth n'a pas toute sa raison. Elle serait donc à la fois dangereuse, tant son influence serait mauvaise, et indomptable, telle une bête féroce. Aussi, les sœurs Bingley mentionnent la coiffure et le bas de la robe, c'est-à-dire, les deux extrémités

¹⁶ Cette remarque permet de savoir qu'Elizabeth Bennet porte une robe ouverte, à l'anglaise. Le jupon fait alors partie intégrante de la robe puisqu'il est apparent. Les pans de la robe sur le devant pouvaient être remontés au moyen d'attaches. Elizabeth les a visiblement ôtées pour essayer de masquer la boue.

de sa personne, indiquant que son apparence est choquante, depuis le haut de sa tête jusqu'à ses pieds. C'est donc en fait toute la personne d'Elizabeth qui est concernée par les critiques, à la fois son physique, son intellect, et sa psyché. Caroline et Louisa soulignent aussi ici que la jeune fille a reçu une éducation laxiste, ne lui inculquant nullement les principes moraux décrits dans les livres de conduite.

Caroline et sa sœur mettent également en avant le fait qu'Elizabeth est mal élevée au point de se promener seule dans la campagne, et de se présenter chez elles avec une robe toute crottée. Et là, les sœurs Bingley s'en donnent à cœur joie. Nous l'avons vu, les sous-vêtements se doivent d'être immaculés. Balzac affirme d'ailleurs qu'« une déchirure est un malheur, une tache est un vice »¹⁷. Perrot, quant à lui, note qu'une tache est un « déshonneur véritable »¹⁸. Autant dire que la réputation d'Elizabeth est entachée elle aussi : elle n'est pas bonne à marier. Caroline et Louisa insistent tout au long du premier extrait pour prouver à Darcy, si par hasard cela lui a échappé, qu'Elizabeth n'est pas du même monde et qu'il vaut mieux ne pas s'intéresser à ses beaux yeux, en raison de sa personnalité et de l'éducation qu'elle a reçue.

Les actes d'Elizabeth sont également critiqués dans la mesure où la marche n'est pas une activité très en vogue. Perrot explique et cite la comtesse Drohojowska :

La marche est une activité exceptionnelle chez la femme du monde. L'exercice en est rendu périlleux par l'ampleur des tissus, entrave physique hautement symbolique. En corollaire, le drame de l'accroc ou de la tache se comprend—derrière l'infraction involontaire à l'ordre esthétique—comme l'indice honteux d'un mouvement de « trop ». Aussi, « la première préoccupation d'une femme dans la rue est de prendre grand soin de garantir de la boue sa chaussure et le bas de ses vêtements »¹⁹

De même, au sujet des chaussures, Perrot note la « hantise de la boue [...] et la terreur de l'usure parce qu'elles dénonceraient toutes deux de la marche, et [traduiraient] le statut de simple piéton »²⁰. C'est exactement le message que les sœurs Bingley veulent faire passer : non seulement Elizabeth n'a pas les moyens de venir avec un équipage, et en se présentant ainsi, elle souille sa réputation, mais en

¹⁷ Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante* (Paris : Editions Sillage, 2011), 71.

¹⁸ Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 1981), 230.

¹⁹ Comtesse Drohojowska, *De la Politesse et du bon ton ou devoirs d'une femme chrétienne dans le monde* (Paris : V. Sarlit, 1860), 110 ; Perrot, 179.

²⁰ Perrot, 215.

plus, elle n'essaie même pas d'imiter les femmes du monde. Elle n'a que faire des bonnes manières et n'est même pas honteuse de ce comportement. En réalité, Elizabeth éprouve tout de même de la gêne puisqu'elle laisse les pans de sa robe retomber.

On peut voir en Elizabeth une femme aimant la nature puisqu'elle s'y promène sans crainte de se salir, ni de se présenter dans une tenue peu convenable par la suite, mais aussi une femme aimant sa sœur, prête à défier les convenances pour voir cette dernière qui est tombée malade. Elizabeth met en avant sa force de caractère : au lieu de suivre les codes vestimentaires dictés par les sœurs Bingley, puisque ce sont elles maintenant les meneuses dans le voisinage du fait de leur rang, Elizabeth, comme l'explique Butler, est une jeune femme qui n'a pas peur et qui est indépendante²¹. Elle ne change pas ses habitudes pour les Bingley. Johnson cite Austen et souligne que l'écrivain a su trouver un équilibre entre la conduite peu ordinaire de son héroïne et son esprit et sa vivacité :

Elizabeth's celebrated liveliness is vigorously physical [...], verging sometimes on unladylike athleticism. [...] Elizabeth not only treks for miles *alone* [...], but she also runs, jumps, springs, and rambles. Austen's manifestly self-conscious achievement in Elizabeth Bennet thus consists precisely in having made her "creature" so "delightful" despite her continual infractions of the rules of propriety.²²

Ce faisant, Elizabeth apparaît comme une personne différente des autres jeunes femmes, authentique et attachante. Les moqueries des sœurs Bingley se retournent donc contre elles qui apparaissent comme étant acariâtres, amères et jalouses.

Le second passage dans lequel Caroline et Louisa se moquent d'Elizabeth se passe chez Darcy, dans sa propriété du Derbyshire. Elizabeth est en visite dans cette région. Elle y rencontre Mr Darcy qui l'invite avec son oncle et sa tante à dîner chez lui. A nouveau, Miss Bingley se répand en critiques dès qu'Elizabeth s'en va :

[Elizabeth and her aunt and uncle's] visit did not continue long after the question and answer above mentioned; and while Mr. Darcy was attending them to their carriage Miss Bingley was venting her feelings in criticisms on Elizabeth's person, behaviour, and dress. But Georgiana would not join her. (PP 207)

Cet extrait est organisé de la même façon que le précédent : Miss Bingley se rit de la conduite d'Elizabeth, de sa personne puis de ses vêtements. Elle décrit ensuite

²¹ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 199.

²² Claudia Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* (Chicago : University of Chicago Press, 1988), 76.

l'apparence ou le physique de la jeune fille et essaie de prendre à parti ses interlocuteurs. Malheureusement pour Caroline, à chaque fois, Elizabeth trouve un défenseur, tantôt en la personne de Charles Bingley dans le premier passage, tantôt en Georgiana Darcy, qui, même si elle reste silencieuse, n'en pense pas moins. Cela n'arrête pas Caroline qui s'en prend cette fois au teint hâlé d'Elizabeth (*PP* 207). C'est alors Darcy qui prend sa défense.

Le lecteur contemporain comprend qu'une jeune fille de bonne famille doit avoir la peau très blanche. Seuls les gens qui travaillent et qui passent du temps dehors ont la peau bronzée en été. Elizabeth, elle, ne s'encombre guère avec de telles considérations. Elle ne cherche pas à masquer qui elle est, ni ne s'efforce de changer sa personnalité. Elle est aussi plus proche de la nature que ne le sont les sœurs Bingley, puisqu'elle est une bonne marcheuse et qu'elle passe du temps en plein air. Elizabeth suit donc davantage les préceptes de Rousseau qui prône le retour à la nature et un corps en harmonie avec celle-ci²³. Le dynamisme d'Elizabeth, qui n'hésite pas à parcourir plusieurs « miles » dans la campagne pour rejoindre sa sœur, reflète non pas son mépris des conventions, mais sa vivacité d'esprit. Il est d'ailleurs intéressant de savoir qu'Austen imaginait son héroïne vêtue d'une robe jaune, comme elle l'écrit à sa sœur le 24 mai 1813 : « I dare say Mrs D. will be in Yellow »²⁴. Or, le jaune est symbole de lumière et de chaleur ; il représente aussi la joie, l'énergie et le mouvement²⁵, ce qui fait d'Elizabeth une jeune femme pétillante. De plus, le jaune est une couleur très en vogue dans la première partie des années 1810²⁶. Ceci montre qu'en fait, Elizabeth, même si elle habite dans le Hertfordshire, à la campagne, suit la mode. Les critiques de Miss Bingley pour la faire passer pour une campagnarde ayant mauvais goût ne sont donc pas fondées.

Comme Elizabeth ne critique jamais les Bingley quant à leur physique, leurs tenues ou leurs origines, c'est le narrateur qui s'en charge. Il intervient par exemple pour signaler au lecteur que la technique employée par Caroline pour mettre en avant ses charmes et dénigrer ceux d'Elizabeth n'est pas des plus habiles : « Persuaded as Miss Bingley was that Darcy admired Elizabeth, this was not the best

²³ Quentin Bell, *On Human Finery* (Londres : Allison & Busby, 1992), 125.

²⁴ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 212.

²⁵ Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2005), 111.

²⁶ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 373.

method of recommending herself; but angry people are not always wise » (*PP* 207). Le manège de Caroline qui vise à insister sur les différences de statut social et d'éducation entre les Bennet et les Bingley permet en fait de mettre au jour son caractère : elle est vexée, jalouse, mais aussi incroyablement devant les goûts de Darcy. Comment peut-il lui préférer une campagnarde sans éducation ni bonnes manières ?

Ainsi, Austen parseme son roman de critiques envers les sœurs Bingley. On peut par exemple citer aussi le passage cinglant du quatrième chapitre concernant à la fois Caroline et Louisa :

They were in fact very fine ladies; not deficient in good humour when they were pleased, nor in the power of making themselves agreeable when they chose it, but proud and conceited. They were rather handsome, had been educated in one of the first private seminaries in town, had a fortune of twenty thousand pounds, were in the habit of spending more than they ought, and of associating with people of rank, and were therefore in every respect entitled to think well of themselves, and meanly of others. (*PP* 14)

Leur comportement fait écho à l'ascension que certaines classes sociales, dont leur père faisait partie, ont réalisé et à la montée de la bourgeoisie, le but étant d'être non seulement assimilé à cette nouvelle classe, mais aussi accepté par cette dernière. Perrot rapporte qu'il y a « une demande sans précédent des fractions non initiées de la bourgeoisie » pour avoir accès à la lecture des manuels de savoir vivre. Ces fractions sont, d'après lui, « en quête frénétique des signes d'appartenance qui doivent venir compléter leur réussite économique [...] pour légitimer leur nouveau statut »²⁷.

Sans pour autant consulter de manuels puisqu'il y a une génération d'écart entre leur père qui a fait fortune et Caroline et Louisa, les deux sœurs, on l'a vu, ont néanmoins hâte que leur frère s'établisse et acquière un domaine (*PP* 15) afin de régulariser leur situation. De plus, le fait qu'elles dépensent plus qu'elles ne le devraient laisse à penser qu'elles veulent encore gravir un échelon dans l'échelle des classes sociales. Et si l'auteur ne précise pas la nature de leurs dépenses, le lecteur peut facilement deviner qu'il s'agit de toilettes. En portant des vêtements onéreux, Caroline et Louisa s'inscrivent dans une démarche de progression, ceux-ci leur permettant de côtoyer des personnes d'un rang supérieur au leur. Elles se donnent aussi le droit, suite à l'ascension sociale de leur père et au désir d'oublier d'où elles sont issues, de mépriser les autres. L'auteur, qui juge cette situation inacceptable, va donner une leçon à Caroline : ce n'est pas elle qui fera un beau mariage, mais

²⁷ Perrot, 168.

Elizabeth. Aussi, sa manœuvre qui vise à marier son frère Charles à la jeune Miss Darcy dans le but de rapprocher les deux familles ne fonctionne pas non plus. La manipulation n'est pas un acte recevable et Caroline ne verra aucun de ses souhaits réalisés à la fin du roman. Ce faisant, les techniques de Caroline pour trouver un mari sont, certes, différentes de celles de Lydia, mais guère plus efficaces.

De la même façon qu'Austen éclaire son lecteur sur le caractère de Caroline, elle n'hésite pas à dévoiler la personnalité de Mr Hurst, son beau-frère. Elle le dépeint comme : « a man of more fashion than fortune » (*PP* 15). Tout comme son épouse Louisa et sa belle-sœur Caroline, il a tendance à dépenser plus qu'il ne le devrait, sans doute pour parader et impressionner les personnes qu'il rencontre pour la première fois, leur faisant croire que sa fortune est plus importante qu'elle ne l'est en réalité. Il apparaît que les habitants du Hertfordshire ne sont pas en mesure d'attaquer la famille Bingley : ces derniers étant richement vêtus, riches, et influents, personne n'ose les attaquer ou même s'en moquer. Le lecteur sait d'ailleurs dès la première page du roman à combien s'élève la fortune de Bingley (*PP* 5). C'est donc le narrateur qui recadre les personnages. Et les remarques sont d'autant plus cinglantes. Le point de vue qu'elles expriment n'est pas biaisé comme le point de vue d'un personnage pourrait l'être. Les interventions du narrateur permettent en outre à Elizabeth, ou à tout autre personnage qui aurait envie de critiquer les Bingley, de ne pas endosser ce rôle. Si Elizabeth est parfois en colère après l'attitude et les interventions de Miss Bingley, elle n'est jamais jalouse, ni envieuse, ni moqueuse envers elle, bien qu'aimant rire de la société qui l'entoure.

Pour l'auteur, la critique de la mode, et la critique en général, sont destinées à se partager dans l'intimité du cercle familial, pas devant toute une assemblée. C'est pour cette raison qu'Elizabeth n'intervient jamais à voix haute de façon déplaisante lorsque Miss Bingley tente de la ridiculiser aux yeux de tous. On pense ici par exemple, outre l'épisode du jupon taché, au passage où Caroline soutient qu'Elizabeth ne s'intéresse qu'à la lecture, méprisant les autres passe-temps (*PP* 31). Elizabeth lui répond de façon tout à fait posée, de telle sorte que Miss Bingley en vient à dire qu'elle aimerait posséder une bibliothèque comme celle de Darcy (*PP* 31-32). Aussi, Miss Bingley ne comprend pas l'intérêt que Darcy porte à Elizabeth, non seulement parce qu'elle est jalouse, parce qu'Elizabeth est parfois à la limite de la provocation (tant dans ses actes que dans ses paroles), en particulier avec Darcy,

mais surtout parce que Caroline ne peut admettre que Darcy s'abaisse à demander Elizabeth, dont la condition est nettement inférieure la sienne, en mariage. Le mariage est un sujet qui intéresse toutes les couches sociales. Et on le voit, il est principalement lié à la fortune des personnages, mais aussi à la mode dans ce roman.

4 Le mariage

Pride and Prejudice est le roman austenien où le mariage est le plus souvent cité. Mrs Bennet a cinq filles en âge de se marier et trouver un époux à ses filles est une véritable obsession. Mais elle n'est pas le seul personnage à évoquer le mariage. Son mari, leurs filles, Mr Collins, Mr Bingley et ses sœurs, Mr Darcy et sa tante Lady Catherine parlent de mariage, ce qui en fait un des thèmes centraux de ce roman. Chacun des personnages disponibles sur le marché matrimonial est défini par sa fortune dès le début du roman ; le lecteur sait donc qui représente un bon parti. A lui ensuite, et à l'héroïne, de voir si bon parti rime toujours avec bonnes manières, et vice versa.

Pour les personnages déjà mariés, la romancière est plus vague et n'indique pas de somme à proprement parler pour le montant de leur rente. Elle distille toutefois d'autres informations pour laisser entendre les origines, le train de vie, ou l'éducation de ceux-ci. Et c'est d'ailleurs souvent par le biais de la garde-robe qu'Austen dépeint ses personnages. On l'a vu, elle décrit Mr Hurst comme : « a man of more fashion than fortune » (*PP* 15), faisant de lui le digne pendant masculin des sœurs Bingley. Austen écrit aussi à son sujet : « Mr Hurst [...] merely looked the gentleman » (*PP* 10). Comme on le voit, se vêtir de façon élégante ne fait pas de lui un gentleman pour autant. Ses manières laissent à désirer puisqu'il s'endort s'il n'est pas engagé dans une partie de cartes (*PP* 45 ; 48), son passe-temps favori (*PP* 31 ; 38 ; 44). Son attrait pour le jeu n'a d'ailleurs rien de flatteur. Austen mentionne en effet à plusieurs reprises combien Mr Hurst se passionne pour les jeux de cartes. Cela laisse entendre qu'il parie certainement de l'argent en dehors du cercle familial.

Oisif, inintéressant, sans conversation et sans distinction, Austen fait de Mr Hurst un personnage insipide et lui préfère Mr Gardiner, qui, même s'il occupe un emploi, a davantage de distinction et de bonnes manières que Mr Hurst.

Comme le précise Massei-Chamayou, malgré « la prétendue supériorité sociale des Bingley sur les Gardiner », le narrateur n'hésite pas à critiquer « les réactions méprisantes » des Bingley²⁸. De plus, l'auteur fait des Gardiner un couple sympathique. Austen décrit les Gardiner au début du roman : « [Mrs Bennet] had a brother settled in London in a respectable line of trade » (*PP* 24), et Massei-Chamayou note que l'adjectif « respectable » « connote à la fois une prospérité certaine et une occupation qui n'a rien de dégradant dans l'échelle des valeurs de la *gentry* »²⁹. Elle souligne aussi leur « mobilité géographique », une « disponibilité par rapport à leurs activités », et le fait qu'ils possèdent « les moyens d'entretenir une voiture »³⁰. Plus loin, Austen accorde volontiers le terme « gentlemanlike » à Mr Gardiner et celui d'« elegant » à Mrs Gardiner (*PP* 110), leur accordant ainsi la possibilité de rattraper les Hurst et les Bingley dans l'échelle sociale.

« Le mariage », reconnaît Martin, « permet d'obtenir une place dans la société et de résoudre les difficultés pécuniaires »³¹. Mrs Bennet, consciente du fait que ses filles n'auront pas une dot conséquente, s'inquiète pour ces dernières. Non seulement il leur faudra trouver un mari respectable, mais en plus, elles devront garder à l'esprit l'« entail » qui les lie à leur cousin Mr Collins et qui obligera Mrs Bennet et ses filles à quitter la maison si son mari venait à disparaître avant elle. Le mariage de ses filles est donc un sujet d'une importance capitale pour Mrs Bennet, auquel elle ne manque pas d'adjoindre la mode, autre domaine qui lui tient à cœur. Ses premières espérances de marier l'une de ses filles apparaissent juste après le bal de Netherfield :

Mrs. Bennet was perfectly satisfied, and quitted the house under the delightful persuasion that, allowing for the necessary preparations of settlements, new carriages, and wedding clothes, she should undoubtedly see her daughter settled at Netherfield in the course of three or four months. (*PP* 84)

²⁸ Marie-Laure Massei-Chamayou, « La Circulation des fortunes dans l'économie romanesque : l'argent générateur de contacts dans un contexte de mutations sociales », in Bury et Sipièrre, *Pride and Prejudice. Le roman de Jane Austen et le film de Joe Wright*, 127.

²⁹ Massei-Chamayou, 127.

³⁰ Massei-Chamayou, 128.

³¹ Lydia Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie* (Paris : L'Harmattan, 2007), 64.

Mrs Bennet prend pour acquis ce qu'elle a observé lors du bal. Toutefois, au vu du vocabulaire utilisé (« perfectly », « delightful », undoubtedly »), il est évident que cette union ne se produira pas, du moins dans l'immédiat. Alors que sa fille aînée n'a fait que danser et converser avec Mr Bingley, Mrs Bennet calcule déjà le temps qu'il faudra pour organiser leur union. Elle réagit de la même manière que Miss Bingley, qui, lorsqu'elle réalise que Darcy s'intéresse à Elizabeth, lance ironiquement : « When am I to wish you joy? » (*PP* 23). La réponse de Darcy est sans équivoque : « A lady's imagination is very rapid; it jumps from admiration to love, from love to matrimony, in a moment » (*PP* 23-24). Ce faisant, il rabaisse Miss Bingley au rang de Mrs Bennet.

Ce mariage entre Jane et Bingley serait une aubaine pour les sœurs Bennet, puisque, comme le fait remarquer Mrs Bennet, cela permettrait à ses plus jeunes sœurs de rencontrer d'autres jeunes gens fortunés (*PP* 80). Alors que pour Mr Bennet le mariage est teinté d'une séparation : « I could not have parted with you, my Lizzy, to any one less worthy » (*PP* 291), son épouse n'y voit que nouveaux équipages et trousseau, comme on le lit dans l'extrait ci-dessus. Aussi, à la fin du roman, comme le mariage de Jane est enfin annoncé, Mrs Bennet pense au nombre de tenues que sa fille aura, à la qualité des mousselines qu'elle portera, aux voitures dans lesquelles on la verra et qui reflètent la fortune du marié, mais aussi aux serviteurs, le nombre de ceux-ci et la livrée illustrant la fortune de leur maître³². Mrs Bennet voit le mariage comme un étalage de son nouveau statut social, mais uniquement celui qu'une femme peut montrer en société, lors d'une assemblée ou en promenade, dans la rue. Jamais il n'est question de linge de maison, de porcelaine, ni même de demeure ou de propriété. Mrs Bennet est une femme superficielle intéressée par la fonction de parure des vêtements pour parader devant le voisinage et montrer sa supériorité. Cette caractéristique lui vaut un autre point commun avec Miss Bingley.

Lydia est la première des filles Bennet à se marier. Elle est aussi la plus jeune et la préférée (*PP* 37) de Mrs Bennet. Les réactions de cette dernière sont donc plus intenses que lorsqu'elle apprend les fiançailles de ses deux autres filles. Quand Mrs Bennet comprend que Lydia, qui s'était enfuie avec Wickham, va finalement l'épouser, Mrs Bennet exulte :

³² Veblen, 120.

“[...] How I long to see her! and to see dear Wickham too! But the clothes, the wedding clothes! [...] Lizzy, my dear, run down to your father, and ask him how much he will give her. Stay, stay, I will go myself. Ring the bell, Kitty, for Hill. I will put on my things in a moment. My dear, dear Lydia! How merry we shall be together when we meet!” (*PP* 234)

L'honneur et la réputation de la famille Bennet sont sauvés —la honte, toutefois, reste bien présente pour Jane et Elizabeth —et c'est la fille cadette qui va combler les attentes de la mère la première et voler la primeur à sa sœur aînée. Peu importe si Lydia a fugué avec un jeune homme, elle se marie à 16 ans. Les points d'exclamation traduisent l'excitation, la joie, la fierté et l'empressement de Mrs Bennet. La première chose qui lui vient à l'esprit à l'annonce de ce mariage est, hormis de revoir sa fille, le trousseau.

Les termes « wedding clothes » reviennent à trois reprises dans le roman (*PP* 84, 220, 234). Les deux affaires principales dans la vie de Mrs Bennet, le mariage de ses filles et la mode, sont réunies dans la vie et dans le vocabulaire qu'elle utilise, et apparaissent autant de fois qu'elle aura de filles mariées dans le récit. Cela étant dit, l'expression est utilisée une fois pour Jane au début du roman, mais les espoirs de Mrs Bennet seront déçus, deux fois pour Lydia, et finalement, cette expression n'apparaîtra ni à l'annonce du mariage de Jane, ni à l'annonce de celui d'Elizabeth.

A la deuxième occurrence, Mrs Bennet se sert des termes « wedding clothes » pour appâter Lydia, et l'inciter à épouser Wickham, puisqu'au moment où Mrs Bennet prononce ces paroles, les jeunes gens en fugue n'ont pas encore été retrouvés : « And as for wedding clothes, do not let them wait for that, but tell Lydia she shall have as much money as she chooses to buy them, after they are married. [...] And tell my dear Lydia not to give any directions about her clothes till she has seen me, for she does not know which are the best warehouses » (*PP* 220). Mrs Bennet signifie à sa fille qu'elle sera présente pour le choix des tenues du trousseau et que son père sera là pour lui donner l'argent qui lui revient, comme si elle voulait les excuser d'avoir été absents au moment de sa fugue. Si ses parents avaient été présents, Lydia ne se serait en effet sûrement pas enfuie. En mentionnant qu'ils seront là pour lui donner de l'argent, Mrs Bennet rachète en quelque sorte leur manquement lors de l'épisode de Brighton. Elle apparaît superficielle et préfère ignorer la conduite de Lydia, tout en espérant sauver la mise de toute la famille. Que Lydia puisse revenir sans être mariée est inconcevable.

Enfin, Mrs Bennet oppose les « wedding clothes » à ses vêtements qu'elle qualifie de « things » (PP 234). Ses tenues de tous les jours sont insignifiantes face aux toilettes de noce de Lydia et à son trousseau. Car même si les Bennet ne sont pas riches et le futur époux de Lydia non plus, il est de mise de dépenser pour les tenues de noce et le trousseau de la jeune mariée. Après un paragraphe sur la pudeur, Perrot cite Bassanville et écrit à ce propos :

La seule exception aux règles de la réserve chrétienne concerne en fait les toilettes de noces, chastes mais luxuriantes. En effet, « il est permis à une jeune femme de déployer avec orgueil et de faire voir beaucoup de choses de sa corbeille de mariage »³³. Mais en toute autre occasion, c'est à partir du lien matrimonial que la femme, manifestant dès lors la condition socio-économique de l'époux, peut justifier d'un certain nombre de parures et d'un certain niveau de dépense que n'accordait pas encore le célibat et que n'autorisera plus le veuvage.³⁴

Ainsi, Mrs Bennet compte bien dépenser pour sa fille en parures de noce à hauteur de leur statut dans la paroisse³⁵. Car si Lady Lucas a marié une de ses filles avant Mrs Bennet, qui plus est avec leur cousin Mr Collins, cette dernière compte bien avoir l'avantage sur le fameux trousseau.

Et de toutes les satisfactions que la perspective d'un mariage engendre chez Mrs Bennet, l'occasion de dépenser pour acheter de nouvelles tenues est un plaisir qu'elle ne peut cacher, en témoigne l'extrait suivant :

The marriage of a daughter, which had been the first object of her wishes since Jane was sixteen, was now on the point of accomplishment, and her thoughts and her words ran wholly on those attendants of elegant nuptials, fine muslins, new carriages, and servants. (PP 237)

Oubliés la fugue de Lydia avec Wickham, l'angoisse d'un éventuel duel entre Mr Bennet et Wickham, le fait que Wickham ne veuille peut-être même pas épouser Lydia, et les dettes de Wickham soi-disant payées par l'oncle Gardiner, Mrs Bennet ne pense plus qu'au mariage. Toutefois, Mr Bennet annonce qu'il refuse de lui donner de l'argent pour des vêtements (PP 238). On peut se demander s'il tiendra vraiment parole dans la mesure où il cède pour le séjour à Brighton, puis pour la venue des nouveaux époux à Longbourn.

Finalement, à chaque fois que Mrs Bennet utilise les termes « wedding clothes », elle sera déçue : Bingley quitte Netherfield du jour au lendemain, Lydia a

³³ Comtesse de Bassanville, *La Science du monde. Politesse, usages, bien-être* (Paris : J. Lecoffre, 1859), 13.

³⁴ Perrot, 185.

³⁵ Jean-Claude Pichardie, Notes, *Orgueil et Préjugés*. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie, éd. La Pléiade, Vol. I, (Paris : Gallimard, 2000), 1063.

fugué avec Wickham qui n'a pas du tout l'intention de l'épouser, et enfin, lorsque Lydia se marie, c'est Mr Bennet qui vient contrecarrer ses projets en refusant de donner de l'argent à sa fille pour son trousseau.

Austen ridiculise encore Mrs Bennet : « She was more alive to the disgrace which her want of new clothes must reflect on her daughter's nuptials, than to any sense of shame at her eloping and living with Wickham a fortnight before they took place » (*PP* 238). Elle souligne la folie de ce personnage. Personne n'arrive à lui faire entendre raison. La perspective du mariage et les toilettes prennent le pas sur la raison et la bonne conduite. Il peut s'agir également d'un manque de sens moral : Mrs Bennet ne perçoit même pas la honte qui souille la famille à cause de l'enlèvement. Elle n'est sensible qu'à l'indignité sociale (manque de vêtements), pas à l'idignité morale (compromission). Peut-être Mrs Bennet pense-t-elle que des tenues élégantes pour sa fille le jour de son mariage feront oublier aux voisins sa fugue avec Wickham ? Mrs Bennet ne se rend pas compte qu'elle se ridiculise aux yeux de tous et qu'elle fait honte à sa famille. Mais Elizabeth n'est pas la seule à avoir un membre de sa famille qui vit enfermé dans ses idées et qui lui fait honte.

Pour le mariage de sa fille aînée, Mrs Bennet se délecte et se répand en détails :

[Mrs Bennet] was then proceeding to all the particulars of calico, muslin, and cambric, and would shortly have dictated some very plentiful orders, had not Jane, though with some difficulty, persuaded her to wait till her father was at leisure to be consulted. (*PP* 235)

Cette fois, tout se déroulera comme Mrs Bennet le souhaite. Elle va pouvoir orchestrer les préparatifs pour sa fille. Mrs Bennet, dans ce passage, ne cite que des tissus légers qui servent à confectionner des robes et non du linge. Si le trousseau contient également des draps, ceux-ci ne retiennent pas son attention ; seules les robes comptent puisque ce sont elles que les voisins vont voir et qui traduisent le statut de la jeune femme.

Pour le mariage d'Elizabeth, ce n'est pas Mrs Bennet mais son mari qui fait référence à la mode et au nouveau niveau de vie de sa fille. Après avoir donné son consentement à Mr Darcy, Mr Bennet reçoit Elizabeth et s'inquiète du choix de son future époux : « He is rich, to be sure, and you may have more fine clothes and fine carriages than Jane. But will they make you happy? » (*PP* 290). Pensant que sa fille hait toujours Darcy, Mr Bennet se demande si Elizabeth n'a pas raisonné comme

l'aurait fait sa mère et pris sa décision de façon impulsive ; il a alors des doutes quant à la réussite de ce mariage connaissant les dispositions de sa fille. Celle-ci s'empresse alors de rassurer son père : elle n'accepte pas l'offre de Mr Darcy pour surpasser Jane ou parader dans de belles voitures, mais bien par amour. Butler écrit : « Marriage at the end of a conservative novel should be, and is, the fulfilment of a personal moral quest »³⁶. Elizabeth et Darcy, qui ont tous deux évolué au contact l'un de l'autre, et qui ont appris à se remettre en question, sont dignes l'un de l'autre et feront un mariage heureux. Mais il n'en est pas de même pour tous les couples. Charlotte Lucas, par exemple, se marie sans amour, mais pour la sécurité apportée par la situation de Mr Collins. Lydia, elle, se retrouve mariée à Wickham par son imprudence, sa passion, et sa stupidité. Il est évident que ces deux unions ne seront pas heureuses ; il n'est pas question de quête pour les personnages qui voient soit leur intérêt, soit assouissent leurs pulsions. Ces personnages n'évoluent pas ou peu au cours du roman, contrairement aux héros.

Tout au début du roman, Austen nous livre un passage laissant entendre la suite des événements. Bingley rend visite aux Bennet peu après son établissement à Netherfield. Il a entendu parler de la beauté des sœurs Bennet, mais ne les verra pas cette fois là. Austen écrit alors : « The ladies were somewhat more fortunate, for they had the advantage of ascertaining from an upper window that he wore a blue coat, and rode a black horse » (*PP* 10). Barthes rappelle qu'au départ, la mode a été mise en rapport avec l'histoire³⁷. On peut tout à fait, à ce niveau, replacer le manteau dans son contexte historique et deviner qu'il s'agit d'un manteau appelé « riding coat ». Austen le sous-entend puisque c'est ce vêtement qui est adapté pour un déplacement à cheval. Rappelons que ce type de manteau comporte deux pans permettant de monter à cheval avec aisance³⁸. Le cheval, en outre, permet au lecteur de situer l'action dans le temps.

Puis, Barthes fait état d'un lien entre la mode et la psychanalyse, mis en évidence par Kiener, puis Flügel. Ceux-ci ont montré que la mode était l'expression

³⁶ Butler, 214.

³⁷ Roland Barthes, « Langage et vêtement », *Œuvres complètes*, Vol. I (Paris : Editions du Seuil, 2002), 954.

³⁸ Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008), 88.

de soi. La mode est un moyen de communication³⁹. Brummell, le célèbre dandy, portait des manteaux « invariablement bleus »⁴⁰, écrits Laver, ce qui montre que Bingley est parfaitement à la mode. D'un point de vue psychologique, le bleu traduit aussi le fait que Bingley adhère aux idées libérales du parti « Whigs », le bleu étant sa couleur⁴¹. Le manteau est une parure directionnelle « accentuant les mouvements »⁴². Bingley est donc un homme dynamique. Signe de protection, le manteau peut être comparé à une armure⁴³, faisant de Bingley le prince charmant sur son cheval. Notons aussi que le bleu, avant d'être porté au quotidien, était porté pour une occasion particulière, comme un mariage⁴⁴. Lydia, par exemple, se demande si Wickham portera son manteau bleu pour leur mariage (*PP* 244). Le lecteur peut donc imaginer que Bingley, qui porte dès le début du roman une veste de marié, épousera sûrement l'une des filles Bennet. Le manteau-armure peut aussi, selon Flügel, traduire le fait que Bingley revêt une protection contre « le manque d'amour »⁴⁵. Enfin, Flügel voit aussi dans le manteau un « symbole de protection maternelle »⁴⁶. Ce dernier serait donc un refuge pour Bingley qui a perdu sa mère. Peut-être alors cherche-t-il une femme pour combler ce vide ?

La symbolique des couleurs a également de l'importance pour saisir ce passage. Descamps s'est attaché à étudier les associations de deux couleurs. Il en ressort que d'un point de vue visuel, le bleu ne fait pas valoir le noir⁴⁷. Séparément, le bleu n'a pas de connotation négative, et, d'un point de vue positif, il signifie « doux, calme, reposant, distingué, sérieux »⁴⁸. Le noir, quant à lui, est « triste, laid sombre, lugubre, vieux, parfois érotique et fait habillé »⁴⁹. Comme le bleu foncé « évoque le besoin de chaleur affective », ce que l'on peut aisément rapprocher du manque d'amour vu plus haut, et que la couleur noire du cheval évoque le deuil, on

³⁹ Barthes, « Langage et vêtement ». In *Œuvres complètes*, 954-955.

⁴⁰ James Laver, *Histoire de la mode et du costume*, trad. Michèle Hechter (Paris : Thames and Hudson Ltd, 2003), 158.

⁴¹ Venetia Murray, *High Society in the Regency Period: 1788-1830* (Londres : Penguin Books, 1999), 246 ; « Georgian Elections », www.georgianindex.net (2006). Disponible sur <<http://www.georgianindex.net/Election/election.html>> (15 mars 2011), par 10.

⁴² John Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, trad. Jean-Michel Denis (Paris : Aubier-Montaigne, 1982), 36.

⁴³ Flügel, 74.

⁴⁴ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 85.

⁴⁵ Flügel, 75.

⁴⁶ Flügel, 79.

⁴⁷ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 96.

⁴⁸ Descamps, 102.

⁴⁹ Descamps, 102.

peut y voir ici aussi l'expression d'une future demande en mariage pour combler la perte de la mère.

Barthes rappelle ensuite que Troubetskoy a mis en avant la linguistique de la mode⁵⁰. La mode est un langage. Si l'on reprend alors le tableau de Barthes vu précédemment à propos de la sémiotique et de la rhétorique de la mode et qu'on l'applique à cet extrait, on aboutit alors à des constatations similaires à l'analyse historique et psychanalytique, mais qui vont plus loin. Le premier point abordé est le signifiant qui est le vêtement. Dans le système rhétorique, le signifiant est la juxtaposition qui existe dans : « he wore a blue coat, and rode a black horse ». Le signifié rhétorique est alors la vision qu'Austen veut donner du porteur de la veste. Le manteau est évidemment un vêtement chaud que l'on revêt pour sortir. Mais il comporte une nuance économique (il coûte cher) et esthétique (il est bleu, donc à la mode). Le bleu rappelle le ciel (même s'il s'agit très probablement d'un bleu foncé), mais contient une nuance montrant le tempérament doux de Bingley, et sa distinction. Le cheval est un moyen de locomotion. Il évoque bien sûr le statut social de Bingley (il est riche). Mais force est de constater que Bingley n'est pas venu avec sa voiture. Le cheval comporte donc une partie de fougue, de liberté, et de rapidité. La monture, toutefois, n'est pas blanche. Le noir de sa robe laisse augurer des embûches, ou des problèmes à venir. De plus, si les filles Bennet, qui sont à une fenêtre du premier étage, ne distinguent que la couleur de la veste et celle du cheval, cela laisse entendre que l'allure du cheval est très certainement soutenue. On pense ici à l'empressement du jeune homme : sans doute a-t-il hâte de faire la connaissance des demoiselles Bennet dont il a entendu parler.

Le signifié du code vestimentaire, selon, Barthes, est le monde⁵¹. Le signifiant rhétorique est alors le jeu de répétition du son « bl » (allitération) que l'on entend dans « blue » et « black ». L'ajout des deux couleurs apporte une nuance à une situation fictive de demande en mariage. Tous les éléments sont en effet présents pour évoquer la délivrance de la princesse et la demande en mariage : la fenêtre à l'étage (qui fait office de donjon ou de balcon) et le jeune homme sur son cheval qui galope. Le cheval, malheureusement, on l'a dit, n'est pas blanc. L'allitération vient briser l'image rassurante du conte de fées créée par l'auteur. Les couleurs ne sont pas

⁵⁰ Barthes, « Langage et vêtement ». In *Œuvres complètes*, 955.

⁵¹ Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris : Editions du Seuil, 1967), 275.

en harmonie, ni dans le visuel, nous l'avons vu, ni dans la rhétorique. Il n'y a en effet pas une, mais cinq princesses. Barthes pense que la mode « s'ordonne autour d'une équivalence »⁵². Ici, elle donne « à lire une activité définie par ses circonstances de temps et de lieu » : si vous voulez signifier que vous êtes un prince charmant, revêtez un manteau bleu et montez à cheval. Le corps est le signifié : celui de Bingley est à la mode. Enfin, le signifié rhétorique « concour[t] à former une vision générale du monde »⁵³. Austen prévient son lecteur : les relations entre personnes ne sont pas souvent simples, elles sont ponctuées d'incompréhensions. Quant au signe de mode du système vestimentaire, Barthes le place en regard de la raison de mode du système rhétorique⁵⁴. Dans le cas présent, le signifié implicite est la mode : la veste bleue est la mode.

Martin note que « l'union des héros d'Austen se fonde sur un attachement rationnel qui semble annoncer un discernement nécessaire à l'harmonie des couples »⁵⁵. C'est justement cette harmonie qui est portée à l'écran dans la série de la BBC de 1995⁵⁶. Si cette adaptation est la seule à mettre en scène les mariages respectifs de Lydia puis Jane et Elizabeth, ceux-ci apportent peu d'éléments concernant les costumes au spectateur. En effet, à chaque fois, les jeunes femmes portent une robe blanche d'une grande simplicité et les mariés portent une veste bleue et des culottes claires, tenue très à la mode, comme on peut le lire dans le roman (*PP* 244). Les vêtements portés lors des demandes en mariage sont en revanche révélateurs de la réponse des jeunes filles.

Ainsi, dans la scène de la deuxième demande en mariage de Darcy, par exemple, les corps sont en harmonie entre eux et avec le décor. Darcy porte un long pardessus gris flottant au vent, un manteau noir, un haut de forme noir, un pantalon gris (notons ici sa modernité ; il ne porte pas de culottes, mais un pantalon), un gilet beige, une chemise et une cravate blanches. Elizabeth porte un spencer ocre, des gants assortis, une jupe crème et un chapeau de paille. La communion entre les jeunes gens et la nature est clairement mise en avant : les tenues sont en accord entre

⁵² Barthes, *Système de la mode*, 278.

⁵³ Barthes, *Système de la mode*, 262.

⁵⁴ Barthes, *Système de la mode*, 293.

⁵⁵ Lydia Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie* (Paris : L'Harmattan, 2007), 72.

⁵⁶ *Pride and Prejudice*, dir. Simon Langton, avec Colin Firth, Jennifer Ehle, David Bamber, Crispin Bonham-Carter, Anna Chancellor, Susannah Harker, Barbara Leigh-Hunt, Adrian Lukis, Julia Sawalha, Alison Steadman et Benjamin Whitrow, 1995, DVD, BBC Worldwide Ltd, 2000.

elles et leurs teintes variées se retrouvent dans les couleurs du paysage d'automne. La palette des couleurs est aussi plus riche et plus subtile que les teintes portées à l'écran lors de la demande en mariage de Bingley à Jane qui porte une robe blanche assortie d'un châle blanc lui aussi. Miss Bennet affiche clairement sa réponse avant de l'avoir prononcée à voix haute. Aussi, au lieu de la traditionnelle demande à genoux, l'équipe a choisi de montrer les corps de Darcy et Elizabeth en mouvement, puisque les protagonistes avancent dans la campagne, créant ainsi une dynamique faisant écho à la vivacité d'Elizabeth. Le spectateur voit donc en Elizabeth et Darcy un couple moderne, dynamique, allant de l'avant.

La version de 1940⁵⁷ « demeure attaché[e] à la présence de Laurence Olivier dans le rôle de Darcy »⁵⁸. Dixsaut et Domenach notent : « Les critiques ont davantage loué l'interprétation d'Olivier que les prouesses d'adaptation des scénaristes et du réalisateur. La critique de *Time Magazine*⁵⁹ s'extasie devant les capacités des acteurs à rendre vivants les personnages d'Austen, mais semble tenir le film en faible estime »⁶⁰. Dans cette adaptation, ce sont surtout les différences de statut qui sont exprimées à travers les tenues des jeunes filles. Ces différences sont d'autant plus importantes que certains dialogues ont été modifiés, comme le fait remarquer Martin. Elle note « l'insistance avec laquelle il est fait mention dans le film de la différence sociale entre les Bennet et Darcy ». Elle poursuit en soulignant que dans le roman, « la différence entre [Elizabeth] et Darcy ne se fonde qu'en termes de fortune personnelle et non de classes sociales », ce qui n'est pas le cas dans le film. Elle donne comme exemple la scène où Darcy refuse de danser avec Elizabeth. Dans le roman, Darcy ne veut pas danser avec Elizabeth car « il ne la trouve pas assez jolie ». Dans le film, il refuse de danser à cause des « origines sociales » de la jeune fille⁶¹.

L'action est par ailleurs transposée en 1835. Dixsaut et Domenach expliquent : « afin de profiter de costumes plus fastueux, les producteurs ont simplement déplacé l'action en 1835. Ces changements visaient à faciliter l'accès du

⁵⁷ *Pride and Prejudice*, dir. Robert Z. Leonard, avec Greer Garson, Laurence Olivier, Mary Boland, Edna May Oliver, Maureen O'Sullivan, Ann Rutherford et Frieda Inescort, 1940, DVD, Warner Bros., 2007.

⁵⁸ Jean Dixsaut et Elise Domenach, *Pride and Prejudice* (Paris : Atlande, 2007), 66.

⁵⁹ *Time Magazine* XXXVI.5 (29 juillet 1940) : 45.

⁶⁰ Dixsaut et Domenach, 66.

⁶¹ Martin, 101-102.

public américain des années 1940 à l'intrigue du roman, tout en utilisant les éléments du roman qui pouvaient interpeller immédiatement le public d'alors »⁶². Ainsi, les robes sont bouffantes, avec des manches « gigot », et sont décorées de dentelle et/ou de nœuds assez imposants. Lors de sa première demande en mariage, Darcy porte une dominante de noir avec un peu de blanc et Elizabeth une dominante de blanc avec un peu de noir. Cette complémentarité des couleurs annonce d'ores et déjà le dénouement du film.

Enfin, dans la version de Wright⁶³, dans laquelle « nous avons moins affaire à un film d'époque qu'à un film romantique sur le destin amoureux d'une jeune fille »⁶⁴, Elizabeth porte des robes foncées lors de son refus avec Mr Collins et à la première demande de Darcy pour enfin porter une chemise de nuit blanche lors de sa deuxième demande. A ce moment-là, Darcy, qui n'a visiblement pas dormi de la nuit, émerge dans la brume au petit matin, chemise blanche et manteau ouverts. Le spectateur pénètre dans l'intimité du couple, en les voyant l'un et l'autre dans une tenue réservée au domaine de la chambre à coucher. Aussi, le blanc de la chemise de nuit d'Elizabeth montre son changement d'état d'esprit par rapport aux demandes précédentes : elle est prête à épouser Darcy et passe donc d'une robe foncée à une robe blanche. Le long manteau qu'elle porte au-dessus de sa chemise de nuit n'est d'ailleurs pas sans rappeler la tenue portée par Darcy. Tous deux portent un manteau dont les pans flottent au vent avec un vêtement blanc et fin en dessous. Cette similitude entre les jeunes gens illustre leur entente et leur rapprochement. Dixsaut et Domenach regrettent que « le film exalte la romance au détriment des enjeux sociologiques du roman d'Austen »⁶⁵.

5 Conclusion

⁶² Dixsaut et Domenach, 69.

⁶³ *Pride and Prejudice*, dir. Joe Wright, avec Keira Knightley, Matthew MacFayden, Brenda Blethyn, Donald Sutherland et Judi Dench, 2005, DVD, StudioCanal, 2006.

⁶⁴ Dixsaut et Domenach, 75-76.

⁶⁵ Dixsaut et Domenach, 76-77.

Les femmes chez Austen ont toutes (ou presque) une relation privilégiée avec la mode. Ce chapitre a montré qu'une femme accomplie devait être élégante. Si ça n'est pas le cas, si elle ne porte pas la coupe à la dernière mode ou si elle ose se présenter avec une tache, elle se verra vertement critiquée par les autres femmes de son entourage. La romancière prend toutefois parti pour Elizabeth contre les sœurs Bingley : l'une brave les convenances au nom de son affection, les autres s'arrêtent aux apparences. Pour la femme accomplie, la mode est un passe-temps : elle décore des chapeaux et rebrode des robes, mais ne répare en aucun cas un accroc. Aussi, dépenser plus qu'il ne faudrait pour paraître plus riche est un défaut accepté par toutes celles qui cherchent à s'élever dans la société. Austen ne partage pourtant pas cette prise de position qui fait de la mode un « instrument de la lutte des classes »⁶⁶. Elle réfute aussi bien les dépenses inconsidérées que Mrs Bennet est prête à engager pour le mariage de ses filles que les dépenses des sœurs Bingley pour élargir leur cercle d'amis.

L'auteur montre que des personnages aussi dissemblables que Mrs Bennet et Caroline Bingley peuvent tout de même avoir des points communs : le temps qu'elles considèrent nécessaire à une union est par exemple approximativement le même, et la parure est indispensable pour épater les voisins. Enfin, toutes deux sont intervenues dans la relation entre Jane et Bingley, l'une pour les rapprocher, l'autre pour les séparer. Austen confirme une nouvelle fois que le vêtement peut sortir des traditionnelles fonctions de parure, pudeur et protection qui lui sont connues. Il peut devenir un prétexte, un instrument permettant à un personnage d'arriver à ses fins. Elle insiste aussi sur le fait que la mode et les conversations qui s'y rapportent ne devraient pas sortir du cercle familial, tout comme la critique ne le devrait pas non plus. Se moquer ouvertement d'une personne devant toute une assemblée est à proscrire et ne constitue certainement pas un gage de bonne éducation. Enfin, le mariage, étalage de richesse et de nouveau statut social pour les unes et quête morale pour les autres, a prouvé que dans chaque famille, on rencontre des personnes ridicules.

Darcy a une tante qui vit recluse dans son monde où les personnes ne doivent pas changer de milieu social. Elle veut marier sa fille à son neveu et ne manque pas

⁶⁶ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 205.

de le lui rappeler et de le faire savoir à quiconque voudrait épouser Darcy. On se souvient alors du passage : « Have you not heard me say that from his earliest hours he was destined for his cousin? » (*PP* 273). Plus loin, on trouve : « My daughter and my nephew are formed for each other. They are descended, on the maternal side, from the same noble line [...]. If you were sensible of your own good, you would not wish to quit the sphere in which you have been brought up » (*PP* 274). Lady Catherine de Bourgh fait honte à Darcy comme Mrs Bennet fait honte à Elizabeth. Les deux jeune gens ont des personnes de leur famille dont la conduite est à racheter, Mrs Bennet parce qu'elle ne pense qu'à l'apparence en société (tenues, étalage de richesse, conversations et flatteries inutiles), Lady Catherine parce qu'elle se pose comme défenseur de l'Ancien Régime et des privilèges de la noblesse.

L'analyse sémiotique a permis de révéler des obstacles qui vont se dresser sur la route de Bingley. Tout d'abord, il n'y a pas une mais cinq sœurs à secourir. De plus, alors que la situation se voulait proche du conte de fées, la rencontre entre le jeune homme et les jeunes filles n'aura pas lieu puisque seules les sœurs Bennet voient Bingley sans qu'il puisse lui-même les voir. Enfin, le fait que son cheval soit noir (et pas blanc) laisse présager des épreuves pour le jeune homme. Sa veste, certes, à la mode, n'est pas en harmonie avec la robe de son cheval. Et sa couleur noire vient troubler la sérénité et la plénitude apportées par le bleu de la veste. La situation idéale du conte de fées n'existe donc pas ici.

Pour finir, Elizabeth a montré que ce n'est pas grâce à ses tenues qu'elle a su se faire aimer de Darcy, contrairement à ce que pensent les autres femmes de l'entourage du jeune homme qui rivalisent d'élégance, mais grâce à son esprit. En outre, les taches sur son jupon n'ont pas entravé l'admiration que Darcy a pour elle. Dans leur relation, les tenues, contrairement à ce que leur cercle d'amis essaie de leur faire croire, n'ont joué aucun rôle. Elles sont reléguées au rang de banalités alors que les autres personnages soulignent leur importance. Après tout, le lecteur ne sait rien des tenues de noces d'Elizabeth, ni de son trousseau, ni de la tenue de Darcy. En revanche, sa plus jeune sœur Lydia avoue : « I longed to know whether [Wickham] would be married in his blue coat » (*PP* 244). Par cette remarque, en plus d'un goût prononcé de Lydia pour les frivolités, le lecteur sait que Wickham suit la mode malgré l'état de ses finances (*PP* 228), mais aussi qu'il a des idées libérales, le bleu étant la couleur des progressistes et la veste bleue étant devenue plus

particulièrement la marque distinctive des « Whigs »⁶⁷. En utilisant la mode comme un instrument traduisant les aspirations politiques et idéologiques de ses personnages, Austen ouvre la voie sur les romans suivants où elle met la mode au service du nationalisme, des évangélistes, de son point de vue sur la condition des femmes, et sur l'esclavage.

⁶⁷ Murray, 26 ; Amanda Foreman, *Georgiana: Duchess of Devonshire* (St Ives : Harper Collins Publishers, 1999), 142.

QUATRIEME PARTIE

L'Age adulte

Chapitre 13 : *Mansfield Park* : La condition des femmes dans le microcosme austenien

1 Introduction

Publié en 1814, *Mansfield Park* est le premier roman écrit à l'âge adulte par Jane Austen¹. Il est souvent décrié et décrit comme le moins réussi de ses romans. Certains le jugent trop didactique et peu attrayant pour un lecteur contemporain². Butler, elle, y voit le meilleur roman anti-jacobin jamais rédigé³.

A la fois fille, nièce, sœur, cousine, voisine, jeune femme courtisée, croyante et épouse, Fanny est un personnage aux rôles multiples qui renseigne les lecteurs sur la condition des femmes du début du XIX^e siècle et leur relation avec la mode. Ainsi, il conviendra de vérifier si la mode est toujours un sujet agréable et un loisir pour une femme. Aussi, on peut se demander si dans ce roman, comme vu précédemment, la mode vient au secours de l'héroïne, si elle perturbe au contraire son équilibre, ou si elle lui permet d'évoluer. Pour ce faire, ce chapitre se propose d'aborder dans un premier temps Fanny chez ou avec les Price, où Fanny est à la fois fille, sœur et nationaliste. Cette sous-partie montrera que Fanny ne fait plus vraiment partie de cette famille. Elle est offusquée par le manque de respect qui règne dans cette maison, tant celui de son père envers William et elle, que celui de sa mère, celui de ses plus jeunes frères et sœurs, ou encore celui de la servante envers ses maîtres. En retournant à Portsmouth, elle laisse l'ordre établi derrière elle, à Mansfield Park, et se retrouve au milieu du chaos.

¹ Claudia Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* (Chicago : University of Chicago Press, 1988), 95.

² Joseph M. Duffy, « Integrity and Moral Anarchy in *Mansfield Park* », *English Literary History*, 23.1 (mars 1956) : 71-72.

³ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 219.

Chez les Bertram, Fanny incarne à la fois le rôle de la nièce, de la cousine, de la jeune femme chrétienne qui deviendra par la suite la femme du pasteur. Avant d'en arriver là, Fanny devra s'accommoder de la vie chez son oncle. Si le calme y règne en comparaison de la maison des Price, l'atmosphère n'y est pas moins pesante pour Fanny qui subit brimades et remontrances de la part de sa tante Norris. Cette dernière est présentée comme la véritable présence masculine de la maison puisque c'est elle qui la dirige, et qui fait de Fanny son esclave. A l'inverse des Miss Bertram qui représentent la parure, Fanny incarne, elle, la protection et la pudeur, pour se protéger de son oncle qu'elle craint, de sa tante et du regard des hommes. Enfin, Fanny supporte, humble et stoïque, le sort que sa famille d'accueil lui réserve. Elle devra cependant prendre sur elle et lui tenir tête pour suivre ce que lui dictent son cœur et sa raison.

Pour finir, ce chapitre montrera que Fanny est une jeune femme courtisée et manipulée par ses voisins, les Crawford. Ils s'imaginent tous deux que Fanny est à leur disposition. Ils l'infantilisent et tentent en vain de la faire agir selon leurs désirs, tout en essayant de rompre l'équilibre familial, qui est d'ailleurs assez fragile, au sein de la famille Bertram. C'est finalement grâce à la ligne de conduite que Fanny s'est fixée que l'équilibre sera restauré.

2 Fanny chez les Price

On ne sait pas grand-chose de la petite Fanny à Portsmouth, avant son départ pour Mansfield Park, mais le lecteur apprend rapidement qu'un lien particulier unit Fanny à son frère aîné William. Cette situation a été expliquée par McClintock : « As a child, Fanny seems to have been overlooked in a marine lieutenant's household where boys were highly valued. [...] In the absence of maternal love, Fanny relies on

William, his parents' favorite, as her deepest attachment »⁴. On comprend ici pourquoi Fanny s'enthousiasme tant pour les marins.

William étant admiré par ses parents, il est surprenant de voir son père donner un coup de pied dans son sac de voyage lorsqu'il rentre chez lui : « He kicked away his son's portmanteau, and his daughter's band-box in the passage, and called out for a candle; no candle was brought, however, and he walked into the room » (*MP* 298). Mr Price n'a d'égard dans ce moment-là ni pour les affaires de son fils, ni pour celles de sa fille. Il est possible qu'en bousculant la boîte à chapeaux de Fanny il s'en prenne à la richesse des Bertram et à ce qu'est devenue Fanny, une jeune femme semblant issue d'une autre classe sociale.

Nous avons déjà vu que le chapeau exprime les idées et les opinions de celui qui le porte⁵. Notons que « le chapeau n'est pas [...] la pièce la plus érotique [...] puisqu'il habille la partie intellectuelle de l'individu, ne met en valeur aucune forme qu'un profil »⁶, ce qui fait de lui une pièce de vêtement qui sied à Fanny. A cette époque, le chapeau cachait une grande partie du visage pour cacher les émotions des femmes et de nombreuses caricatures illustrent la difficulté qu'il en résultait pour converser avec une dame, comme on peut le voir sur l'illustration suivante :



Figure 18 : *Les Invisibles en tête à tête*, Bibliothèque nationale, Paris
D'après Le Bourhis, ed, *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815* 62.

⁴ Marcia McClintock Folsom, « Inherited and Living Variables: The Choices of Sisters and Brothers in *Mansfield Park* », *Persuasions on Line* 30.1 (hiver 2009). Disponible sur <> (16 octobre 2012) : par 16.

⁵ Alison Lurie, *The Language of Clothes* (Londres : Bloomsbury, 1992), 176.

⁶ Rose Fortassier, *Les Ecrivains français et la mode. De Balzac à nos jours* (Paris : PU de France, 1988), 100-101 ; Lurie, *The Language of Clothes*, 177.

Mais ici, l'auteur ne dit pas quel genre de chapeaux porte Fanny. Elle se contente de mentionner la boîte qui les contient. Cette façon de ne pas donner de détails est une technique mettant en avant la personnalité de la jeune fille à travers l'esthétique de la simplicité, comme le montre Ellen Bayuk-Rosenman : « To furnish one's home or to dress simply, no matter how conscious the effort or how becoming the effect, is to display one's lack of vanity, one's indifference to making an impression, and therefore one's moral superiority to fashionable people »⁷. Fanny correspond à cette description. Mais si l'on en croit maintenant ce que fait remarquer Barthes, la personnalité de l'auteur transparaît également derrière ce manque de détails. Barthes explique en effet dans *Système de la mode* que contrairement à d'autres types d'écrits, et il cite ici les écrivains, dans les magazines de mode, « le rédacteur n'investit dans sa parole rien de lui-même, de sa psychologie profonde »⁸. Ainsi, Austen livre à son lecteur un peu de sa personnalité qui rejoint celle de son personnage, et toujours reviennent la simplicité et la discrétion.

Quant au sac de William qui contient ses tenues de marin, Mr Price donne sûrement un coup de pied dedans car il déplore la blessure qui l'a obligé à ne plus partir en mer. Sans doute cette blessure est-elle aussi responsable de l'état des finances des Price, car si les marins blessés recevaient une pension, une annuité qui pouvait être accordée pour différentes raisons dont une manœuvre réussie ou une blessure, elle devait être maigre dans le cas d'un lieutenant de la Marine⁹. Il se peut aussi que Mr Price jalouse son fils dont le rang le dépasse. Les « Marines » ne jouissaient en effet pas alors du prestige qu'on leur connaît aujourd'hui et Southam détaille cette position :

The modern image of the Marines—the Royal Marines, as they became in 1802—is of an elite force, highly-trained and with a reputation for missions of daring and adventure. This was not the case in Jane Austen's day. Under Admiralty control, the Corps of the Marines, largely composed of sea-going infantry, was seen as a subordinate and inferior branch of the Navy. [...] Marines were regarded as ignoramuses, and [...] were called [...] 'idlers'. [...] Among sailors their stupidity was legend, a standing joke.¹⁰

Puis, plus loin : « Whereas a newly-commissioned naval Lieutenant, such as William Price, would have served a sea-apprenticeship of not less than six years, a Marine

⁷ Ellen Bayuk Rosenman, « More Stories about Clothing and Furniture », in Krueger, *Functions of Victorian Culture at the Present Time*, 51.

⁸ Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris : Editions du Seuil, 1967), 256.

⁹ Brian Southam, *Jane Austen and the Navy* (Bath : National Maritime Museum Publishing, 2005), 133n.

¹⁰ Southam, 208-209.

Lieutenant might be little more than a raw recruit and completely unprepared for life at sea »¹¹. Southam montre aussi que l'avancement à l'ancienneté n'était jamais rapide et que, bien souvent, les Marines ne dépassaient pas le grade de capitaine¹².

Southam se focalise ensuite sur Mr Price à proprement parler, et souligne que ce dernier n'évoque jamais ses souvenirs de vie en mer, ni ses mérites, contrairement à son fils. Southam fait aussi remarquer qu'au début des années 1790, il était lieutenant, et qu'il n'a pas progressé en 1813. Selon lui, Austen met en avant le fait que la carrière de Mr Price est un véritable échec. Enfin, il rappelle qu'avec une famille de 10 enfants, tous âgés entre 6 et 19 ans, il n'a pas pu rester en mer longtemps¹³. Il est donc tout à fait possible que Mr Price maudisse sa carrière ratée à travers ce coup de pied lancé dans les affaires de son fils.

Lorsque William cherche une clé qui a disparu, il appelle sa mère pour lui demander si elle ne l'aurait pas vue : « A key was mislaid, Betsey accused of having got at his new hat, and some slight, but essential alteration of his uniform waistcoat, which he had been promised to have done for him, entirely neglected » (*MP* 299-300). Trois personnages féminins sont impliqués dans ce paragraphe, respectivement : Mrs Price, la petite sœur de William, et Rebecca, la domestique. Fanny est spectatrice de cette scène. Elle n'intervient pas et reste médusée par ce qu'elle voit et ce qu'elle entend. Sa mère, sa sœur et la domestique crient toutes en même temps pour se justifier (*MP* 300). Betsey est attirée par le chapeau de son frère. C'est sûrement le fait qu'il soit neuf qui excite sa curiosité, mais aussi parce qu'il lui a sûrement été interdit d'y toucher. Elle défie ainsi l'autorité de ses parents et celle de son frère. Elle ne montre pas à William le respect qu'il espère trouver en retournant dans sa famille.

Le lecteur ne saura rien de cette clé qui a disparu. Il devine juste que Mrs Price n'est pas une personne digne de confiance et qu'elle ne se fait écouter ni de sa fille, ni de sa servante. Quant à Rebecca, la domestique, c'est elle qui crie le plus fort (*MP* 300), peut-être parce que c'est elle qui commet la sottise la plus compromettante pour le jeune marin : ne pas apporter la modification qu'on lui a demandée dans l'uniforme de William. Southam explique qu'en 1812, des

¹¹ Southam, 209.

¹² Southam, 209.

¹³ Southam, 212.

changements ont justement eu lieu dans les uniformes : « Lieutenants were now given a single epaulette, worn on the right shoulder, and a distinctive Navy button, newly-introduced, with a crown above an anchor »¹⁴. Rebecca se dépêche alors d'accomplir ce travail afin que William soit prêt à partir (*MP* 300). Le fait que la domestique crie plus fort que tout le monde et qu'elle n'ait pas fait le travail qu'on lui a demandé montre qu'elle se sent sur un pied d'égalité avec les Price.

Plus loin, Mrs Price est froissée lorsqu'elle croise Rebecca dans la rue avec une fleur épinglée à son chapeau (*MP* 321), décoration réservée en principe aux maîtres, pas aux serviteurs. Le fossé qui existe entre la couche sociale des Price et celle de Rebecca s'amenuise encore. Et à nouveau, Austen le souligne lorsque Fanny quitte précipitamment Portsmouth pour retourner à Mansfield Park avec sa sœur Susan. Alors que les Bertram sont dans la peine, Mrs Price n'a qu'une préoccupation : trouver une boîte pour y ranger les affaires de Susan alors que Rebecca a abîmé tous les cartons (*MP* 349). Rebecca prend toujours plus de libertés et celles-ci rendent la situation entre les Price et les domestiques chaotique selon Butler. Pour elle, Austen utilise ces passages pour servir la cause de son roman anti-jacobin : « [...] the low-life sequence is yet another cliché of the anti-jacobin novel, its usual function being to depict anarchy actually operating, and thus to suggest what a world run by revolutionaries would be like »¹⁵. Et chaque liberté prise par Rebecca implique un vêtement, sans doute parce que le premier pas qui consiste à changer de classe sociale est de suivre le code vestimentaire de la classe sociale visée, comme on le voit dans le cas du chapeau, ou encore d'empêcher la classe sociale visée de suivre son code vestimentaire, comme dans le cas des boutons non cousus sur l'uniforme de William ou dans le cas de Susan qui n'a pas de quoi ranger ses vêtements pour partir à Mansfield Park.

Comme William, Fanny ne trouve pas le respect qui lui est dû venant de ses plus jeunes frères et sœurs : « [...] as she neither played on the pianoforte nor wore fine pelisses, they could on farther observation, admit no right of superiority » (*MP* 310). Pour eux, Fanny ne jouit même pas du droit d'aînesse. On retrouve ici la notion d'accomplissement vue dans *Pride and Prejudice*. Pour ces enfants, et on imagine bien qu'ils ne font que reproduire le comportement de leurs parents,

¹⁴ Southam, 206n.

¹⁵ Butler, 244.

l'accomplissement d'une jeune femme et le respect qu'on lui doit tient dans son apparence et ses talents qui découlent eux-mêmes de sa fortune. Les qualités morales n'entrent absolument pas en ligne de compte. Or, à Mansfield Park, il a été fait en sorte que Fanny se souvienne qu'elle n'est pas une Miss Bertram (*MP* 9). Elle doit par exemple plier du linge lorsque les autres jouent aux cartes. Fanny se retrouve alors dans une position qui n'est ni celle de sa famille (ce sont les Bertram qui lui procurent des vêtements, Fanny est donc mieux vêtue que les Price), ni celle des Bertram (Sir Thomas souhaite que ses filles se démarquent de Fanny ; ses vêtements ne sont donc pas aussi raffinés que ceux des Miss Bertram, sauf en ce qui concerne la robe offerte par Sir Thomas à l'occasion du mariage de Maria).

Les frères et sœurs de Fanny trouvent qu'elle fait des manières et prend de grands airs, alors qu'elle ne porte même pas de belle pelisse, ni ne sait jouer au pianoforte (*MP* 310). Pour eux, son comportement n'est pas justifié. On dirait que Fanny revit ce qu'elle a vécu à son arrivée à Mansfield Park : on la regarde sous toutes les coutures, on la juge et on se moque d'elle. Tout comme elle n'est pas à sa place chez son oncle, elle n'a plus sa place dans sa famille. Et ce qu'ils prennent pour de grands airs ne sont en réalité que de bonnes manières. Bien sûr, Fanny ne peut pas porter de belle pelisse : ces manteaux coûtaient très cher et en porter reviendrait à dire que Fanny a changé de catégorie sociale, ce qui n'est pas le cas. Il est également possible que Fanny n'ait pas emmené sa pelisse dans ses bagages si elle en a une, pour ne pas se trouver en décalage avec sa famille. Avoir l'attitude d'une personne bien élevée, mais ne pas en posséder les atours ni les talents dérange les Price.

La maison de Fanny est maintenant Mansfield Park où elle se sent mieux, bien que ne jouissant pas de tous les privilèges accordés aux sœurs Bertram. Lorsque Fanny est partie de chez ses parents, la première fois, elle était bouleversée et triste, ce qui n'est pas le cas de sa sœur Susan qui a été invitée à Mansfield Park : « How her heart swelled with joy and gratitude as she passed the barriers of Portsmouth, and how Susan's face wore its broadest smiles, may be easily conceived. Sitting forwards, however, and screened by her bonnet, those smiles were unseen » (*MP* 350). Parce qu'elle part s'établir à Mansfield Park, Susan prend soin de porter un chapeau. En acceptant l'invitation de sa tante, elle sait qu'elle va se trouver dans un milieu bien plus riche que celui duquel elle est issue. A cette époque, « la femme en

cheveu est une femme du peuple »¹⁶, et Susan n'en sera plus une dès qu'elle arrivera chez son oncle. Susan a pu emprunter un chapeau à Fanny. Il est aussi possible que Mrs Price, autrefois de bonne famille, ait gardé l'habitude de porter un chapeau et qu'elle l'ait inculquée à ses filles. Susan ne part donc pas nue tête.

Susan est visiblement la seule à s'être rendue compte que le départ de Fanny pour la demeure des Bertram lui a été favorable. Le bord des chapeaux, très large, empêchait qu'on voie une partie du visage, permettant ainsi aux femmes de cacher leurs sentiments et leurs émotions, lorsqu'on les regardait de profil¹⁷. Susan a compris que son frère William et Fanny, les deux seuls enfants à avoir quitté la maison familiale sont ceux qui sont posés, calmes, réfléchis, attentifs à leur prochain et prévenants. Elle est soulagée et même heureuse de quitter le domicile familial. Pour Duffy, Austen montre ici que l'environnement influence fortement les dispositions des hommes : « poverty may undermine character as much as the glitter of the great world. If Susan had remained at Portsmouth, the natural light of her mind would have been darkened in that wretched environment »¹⁸. Austen fait de même avec les résidents de Mansfield Park. Elle n'est pas plus tendre avec eux et Fanny a d'ailleurs connu un certain nombre d'épreuves qu'elle a dû surmonter. La vie à Mansfield Park n'a pas toujours été aussi plaisante que Susan pourrait le penser.

3 Fanny chez les Bertram

Les revenus de la famille Bertram proviennent des plantations aux Antilles qui font appel à l'esclavagisme¹⁹. Tomalin rappelle par quel biais Austen était liée à l'esclavagisme : « The Revd George Austen[,] became in 1760 a trustee of a plantation in Antigua belonging to an Oxford contemporary, James Nibbs; Nibbs

¹⁶ Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 1981), 189.

¹⁷ Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 378.

¹⁸ Duffy, 78.

¹⁹ Johnson, 96.

became Jane Austen's godfather, and sent his own son George to school at Steventon »²⁰. Tomalin rappelle ensuite très justement que le révérend Austen et sa fille admiraient Cowper, poète et fervent abolitionniste. Southam, lui, rapporte :

The value of [the] West Indian possessions was well understood. They provided no less than 80 per cent of Britain's income from its overseas investments. And correspondingly, the "good old school"²¹ had roots which extended far into British society. Few families of any wealth of property were without West Indian connections or investments.²²

Les frères de Jane, Francis et Charles, tous deux marins, ont eux eu l'occasion de se rendre dans les Antilles à plusieurs reprises²³. Southam relate d'ailleurs que Francis, a fait part dans ses mémoires des conditions effroyables dans lesquelles les esclaves sont détenus. Il souligne nettement l'opinion de Francis sur ce sujet et la trouve avant-gardiste, sachant que l'émancipation des esclaves sous domination britannique n'aura lieu qu'en 1833²⁴. Jane Austen connaît donc les liens qui unissent l'Angleterre aux Antilles. Elle évoque très furtivement ce point dans son roman lorsqu'elle mentionne le départ de Sir Thomas pour Antigua lorsque ses affaires vont mal. En revanche, l'auteur n'omet pas de montrer que Fanny n'est ni plus ni moins qu'une esclave au sein de la famille Bertram.

Fanny est régulièrement rabaisée, humiliée, et réduite à un objet, surtout par la tante Norris qui se comporte comme si Fanny était chez elle. Despotopoulou affirme d'ailleurs : « Mrs Norris behaves like the man of the house, imposing her domineering and oppressive character on the weaker sex, the women of the family »²⁵. Ce besoin d'imposer ses idées et de dominer les autres femmes de la maison est d'autant plus vrai avec Fanny à qui elle n'épargne rien. La tante Norris aime particulièrement rabaisser Fanny devant les autres membres de la famille. Et lorsqu'Edmund cherche sa cousine et que sa tante se rend compte que Fanny est assise sur un divan, elle lui assène :

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? If you have no work of your own, I can supply you from the poor basket. There is all the new calico that was bought last week,

²⁰ Le père de Jane Austen enseignait à Steventon. Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life* (Londres : Penguin Books, 2000), 291.

²¹ Southam reprend des mots de Nelson.

²² Southam, 197.

²³ Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life* (Londres : Penguin Books, 2000), 283 ; Victor Lucas, *Jane Austen* (Norwich : Jarrold Publishing, 2002), 3.

²⁴ Southam, 196.

²⁵ Anna Despotopoulou, « Fanny's Gaze and the Construction of Feminine Space in *Mansfield Park* », *The Modern Language Review* 99.3 (juillet 2004) : 570.

not touched yet. I am sure I almost broke my back by cutting it out. You should learn to think of other people; and, take my word for it, it is a shocking trick for a young person to be always lolling upon a sofa. (MP 57)

Mrs Norris aime donner des ordres et régir toute la maisonnée. Intransigeante et cruelle avec Fanny, elle ne manque pas une occasion de la reprendre. La jeune fille subit ces brimades sans rien répondre. Fanny, selon Mrs Norris, n'est plus pauvre : cette dernière mentionne la corbeille dans laquelle on range les ouvrages de couture destinés à aider les gens de petite condition, et c'est à Fanny qu'incombe la tâche de venir en aide aux plus démunis. Etant sous la responsabilité de son oncle, Fanny n'est effectivement plus pauvre. Elle jouit des revenus des Bertram. Elle a sa propre chambre, des vêtements, et est nourrie. Mais elle n'a jamais les mêmes droits que ses cousines. Ses robes sont plus simples ; Mrs Norris refuse par exemple que la jeune fille ait un feu allumé dans la cheminée de sa chambre, ce que son oncle ignore (MP 244). Fanny profite du train de vie des Bertram, mais en tant que jeune fille à marier, elle ne peut prétendre à une union très avantageuse.

Il est alors possible de dresser un parallèle entre la venue de Fanny chez les Bertram et l'importation du calicot en Grande Bretagne. Le calicot, un tissu en coton plus grossier et plus épais que la mousseline, est importé d'Inde²⁶. Austen mentionne indirectement les colonies britanniques et le fait que l'on utilise leurs ressources et leur savoir-faire. La Compagnie des Indes Orientales a été fondée en 1600 et c'est à travers elle que les tissus indiens se sont peu à peu répandus en Europe :

The British East India Company [...] for many years picked up Indian cotton cloth at the Malabar coastal town of Calicut and traded it in Indonesia for spices. Towards the end of the seventeenth century, the Company, seeking new ways of making money, brought back to England some cargoes of colourful Indian cotton cloth. It was a sensation, not only in England but throughout Europe. When it was washed, the dyes did not run, though how this was achieved nobody outside India knew. As the East Indiamen returned from the Thames to the Malabar coast, they carried instructions as to which kinds of pattern might be popular in England.²⁷

Le frère de Jane Austen, Francis, engagé dans la *Navy*, a accompli son premier voyage à 14 ans, et est parti pour l'Inde. En 1791, toujours en Inde, il est promu Lieutenant, et rentre finalement en Angleterre en 1793²⁸. Austen a dû écouter attentivement tous les récits de ses aventures, et connaît donc bien les relations entre

²⁶ Mary Brooks Picken, *A Dictionary of Costume and Fashion* (Mineola: Dover Publications, Inc., 1999), 42-43.

²⁷ Gavin Weightman, *The Industrial Revolutionaries: The Creators of the Modern World, 1776-1914* (London : Atlantic Book, 2007), 12.

²⁸ Tomalin, 62 ; 83 ; 97.

l'Angleterre et l'Inde. Dans le roman, Austen mentionne un tissu importé qui apporte une valeur ajoutée à la nation. Ce tissu sert par exemple à confectionner des vêtements pour les pauvres en raison de son prix et de sa solidité. De même, Mrs Norris a fait venir Fanny chez les Bertram (*MP* 5), et la présence de la jeune fille bénéficie à la famille : Fanny sert de compagne à Lady Bertram et l'aide dans ses travaux de couture. Elle sert aussi de faire-valoir à ses cousines, et de domestique à Mrs Norris qui a toujours une tâche à lui faire accomplir. Les femmes de la famille tirent profit de la présence de Fanny comme la Grande Bretagne tire profit de l'Inde.

Le profit est d'ailleurs un des moteurs de Mrs Norris. Ainsi, elle récupère le rideau qui devait servir lors de la pièce de théâtre : « The curtain over which she had presided with such talent and such success, went off with her to her cottage, where she happened to be particularly in want of green baize » (*MP* 153). Austen se moque évidemment de la façon dont elle s'accapare le rideau. On remarquera également l'ironie lors de la confection des costumes. Si on réserve le calicot aux pauvres, on n'hésite pas à utiliser du satin pour fabriquer la cape de Mr Rushworth pour son rôle dans la pièce de théâtre (*MP* 130), tissu nettement plus cher que le calicot puisqu'il est fabriqué à partir de soie²⁹. Austen souligne la stupidité de Mrs Norris, qui se prend pour une modiste lorsqu'il s'agit des costumes pour la mise en scène, et la relègue au niveau des gens de cette profession. Elle mentionne aussi sa mesquinerie et sa cupidité.

Sir Thomas, quant à lui, est plus un bienfaiteur qu'un oncle pour Fanny, ce qui n'est pas sans rappeler le fait qu'un pays qui a des colonies se voit comme le parent bienveillant de ces colonies. Sir Thomas prodigue des vêtements à Fanny, la nourrit et la loge, mais Fanny le craint comme des esclaves craignent leur maître. Sir Thomas tient en outre à ce que la distinction de rang entre Fanny et ses filles soit préservée (*MP* 9). Fanny est accueillie dans la famille Bertram, mais on lui montre qu'elle ne deviendra jamais vraiment un membre de la famille. Fanny pourra seulement entrer dans la famille quand Sir Thomas réalisera que Fanny est la fille qu'il aurait aimé avoir. Burns pense en effet que Fanny est la fille que les Bertram auraient dû avoir, non seulement par son caractère, mais aussi par la dynamique

²⁹ Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008), 120.

qu'elle joue au sein de la famille et sa patience³⁰. Elle deviendra leur fille quand elle épousera son cousin Edmund. Elle sera alors leur égale.

Alors que Fanny incarne la protection et la pudeur, les Bertram représentent la parure. En effet, lorsque Fanny porte un châle sur ses épaules, c'est pour se protéger du froid, puisque sa tante Norris ne juge pas utile qu'un feu soit allumé dans la cheminée de sa chambre (*MP* 244). En même temps, elle se protège de Sir Thomas qui vient la voir dans sa chambre. Rappelons que Flügel a noté l'importance de prendre « conscience de la relation psychophysiologique existant entre la sensibilité au froid et le manque d'amour »³¹. C'est en effet le cas de Fanny qui n'a jamais reçu l'amour qu'elle souhaitait de ses parents qui préféraient William, ni de ses tantes, et de son oncle qui l'hébergent mais dont le rôle s'arrête là, et enfin, de son cousin Edmund, qui l'aime comme une sœur. Pour pallier ce manque, Fanny se couvre d'un châle et se réchauffe.

Lady Bertram, elle, ne pense pas uniquement à la chaleur procurée par un châle. C'est son côté ornemental qui l'intéresse. C'est l'« accessoire de luxe indispensable », dit Séguy³². Le châle de cachemire, qui vient d'Inde, est tellement cher qu'il reste rare³³. Ainsi, Lady Bertram pense à demander au frère de Fanny de lui rapporter non pas un, mais deux châles : « Fanny, William must not forget my shawl, if he goes to the East Indies; and I shall give him a commission for any thing else that is worth having. I wish he may go to the East Indies, that I may have my shawl. I think I will have two shawls, Fanny » (*MP* 239). Lady Bertram oublie totalement les dangers que William va braver lorsqu'il sera en mer. Seule la satisfaction de porter un accessoire original et précieux lui importe. Notons que le savoir-faire en Inde est inégalé en Grande Bretagne³⁴, ce qui explique l'envie des dames de haut rang de posséder ces tissus. En outre, Lady Bertram est prête à confier à William la tâche de lui rapporter un autre article dont elle-même n'a pas idée, et ce, pour éblouir son entourage. William, en outre, n'est sûrement pas qualifié pour faire

³⁰ Melissa Burns, « *Jane Austen's Mansfield Park: Determining Authorial Intention* », *Persuasions On-Line* 26.1 (hiver 2005). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol26no1/burns.htm>> (28 février 2012) : par 13.

³¹ John Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, trad. Jean-Michel Denis (Paris : Aubier-Montaigne, 1982), 185.

³² Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 83.

³³ Claudette Joannis, *Josephine Impératrice de la mode : l'élégance sous l'Empire* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007), 43.

³⁴ Southam, 48.

le bon choix. Hormis son uniforme dont il est fier et auquel il tient, la mode ne semble pas pour lui une préoccupation majeure. Le milieu dont il est issu, dans lequel les châles de ce prix sont inexistantes, ne lui permet pas non plus d'avoir des points de comparaison. William pourra seulement compter sur son bon goût, que l'on a pu voir lorsque Fanny mentionne la croix en ambre qu'il lui a offerte et qui lui convient à merveille.

Le jour du bal donné en l'honneur de Fanny, Lady Bertram envoie à sa nièce sa femme de chambre afin que cette dernière la mette en beauté. Mais lorsque Chapman arrive, Fanny est déjà prête. Plus tard, comme Fanny est complimentée sur l'élégance de sa robe et sur sa beauté, Lady Bertram s'attribue ce résultat. Par trois fois, elle insiste : Fanny est belle ce soir-là grâce à elle puisqu'elle a eu la bonté de lui envoyer sa propre domestique (*MP* 213, 217, 261). Lady Bertram est moins surprise par la beauté de sa nièce que par le fait d'être allée jusqu'à lui envoyer sa domestique. C'est en fait elle-même qu'elle flatte. Quant à Fanny, elle ne dira jamais que Chapman n'est en rien responsable de sa toilette, par égard pour sa tante. Elle sait qu'envoyer sa propre femme de chambre est un honneur. Humble, Fanny laisse sa tante croire qu'elle a joué un rôle important dans sa mise en beauté. Elle lui fait donc honneur à son tour, en toute discrétion.

Butler pense que dans la deuxième partie du livre, Fanny devient véritablement active³⁵. Fanny doit en effet juger avec discernement l'attitude et le caractère d'Henry Crawford qui se détourne des sœurs Bertram pour la courtiser à son tour. Envers et contre tous, elle va refuser son offre de mariage, faisant confiance à son bon sens et ses observations. Fanny traverse alors une période de solitude et Butler qualifie Fanny de véritable chrétienne³⁶. Au cours de cette période, personne ne partage le point de vue de Fanny, personne ne comprend pourquoi elle refuse l'offre de mariage de Mr Crawford ; Edmund, quant à lui, pense souvent à Miss Crawford et Fanny se sent délaissée. Toujours selon Butler, *Mansfield Park* est teinté par des idées évangéliques. O'Morgan définit le mouvement évangélique :

Populist and traditional high church in origin, [the evangelical revival drew its] inspiration from the religious heritage of the seventeenth century. [...] It stressed that grace was

³⁵ Butler, 236.

³⁶ Butler, 236.

available to those who directed their life by biblical precept. [...] The evangelical revival was politically conservative.³⁷

C'est Fanny qui vient illustrer cette branche de l'Eglise en Angleterre. Butler la qualifie : « visibly Christian, humble, contemplative, serviceable » et rapproche ces qualités des caractéristiques rencontrées dans l'église évangélique : « as always with the Evangelicals, there is a stress not simply on religious feeling of private kind for its own sake, but on good works, active utility within the social world »³⁸.

Edmund doit être ordonné et ses aspirations correspondent parfaitement à celles de Fanny. Quand Miss Crawford dénigre les ecclésiastiques, Edmund rétorque :

“But I cannot call that situation nothing which has the charge of all that is of the first importance to mankind, individually or collectively considered, temporally and eternally, which has the guardianship of religion and morals, and consequently of the manners which result from their influence. No one here can call the *office* nothing. If the man who holds it is so, it is by the neglect of his duty, by foregoing its just importance, and stepping out of his place to appear what he ought not to appear.” (MP 73)

Malgré cela, Miss Crawford attire Edmund par son esprit et sa vivacité et lorsqu'il complimente Fanny sur sa robe, il commet un véritable impair :

“Now I must look at you, Fanny,” said Edmund, with the kind smile of an affectionate brother, “and tell you how I like you; and as well as I can judge by this light, you look very nicely indeed. What have you got on?” [...] “A woman can never be too fine while she is all in white. No, I see no finery about you; nothing but what is perfectly proper. Your gown seems very pretty. I like these glossy spots. Has not Miss Crawford a gown something the same?” (MP 174)

Le regard d'Edmund est le seul regard masculin toléré par Fanny, mis à part celui de son frère. Il est accepté car Edmund ne la regarde pas comme un homme regarderait une femme, mais comme un frère regarderait une sœur. Ce lien particulier qui les unit permet à Edmund de parler franchement. Il en vient alors à se demander si Fanny et Miss Crawford n'ont pas la même robe. Par cette remarque déplacée, Edmund trahit le fait qu'il souhaite que Fanny et Mary Crawford ne fassent qu'une, c'est-à-dire que les idées conservatrices de Fanny puissent se mêler à la vivacité d'esprit de Miss Crawford. On note une allusion au blanc du mariage : Edmund se croit amoureux de Mary Crawford et pense plusieurs fois dans le roman à lui déclarer sa flamme, mais sans jamais passer à l'acte. Mais ici, c'est Fanny, qui est toute prête à épouser Edmund, et qui porte du blanc. A cet instant, pour Edmund, la rigueur morale de Fanny est moins attrayante que les idées révolutionnaires de Miss

³⁷ Kenneth O. Morgan, *The Oxford History of Britain* (Oxford : Oxford UP, 2010), 484.

³⁸ Butler, 237.

Crawford. Car si Fanny représente les conservateurs, Miss Crawford représente les idées françaises, révolutionnaires et jacobines³⁹.

Edmund ne semble pas se souvenir que Fanny a déjà porté cette robe blanche en sa présence. Il n'a pas fait attention à sa tenue à ce moment-là. En revanche, il est à supposer que Miss Crawford a porté une robe blanche en présence d'Edmund et qu'il s'en souvient. Le jeune homme a à l'esprit tous les côtés positifs de cette teinte, alors que Miss Crawford n'en illustre que les côtés négatifs, comme le « blanc du manque, du vide »⁴⁰, ou le blanc « du froid, de ce qui est stérile »⁴¹. Miss Crawford défend en effet la philosophie suivante : « there are no values but material ones »⁴². Edmund se rendra compte de son erreur quand Mary avouera dans une lettre que la mort prochaine du frère d'Edmund devra être accueillie comme une aubaine permettant à Edmund d'être appelé « Sir Edmund » (MP 341). Il réalise alors seulement que Miss Crawford aurait été d'accord pour l'épouser s'il avait hérité du titre et du domaine de son père (MP 343).

Fanny porte le même style de robe que Miss Crawford. Elle est donc à la mode dans cette robe que son oncle lui a offerte. Elle la porte une première fois pour le mariage de sa cousine, puis pour la soirée qui est organisée en son honneur. Elle sera présentée à la société lors de ce bal, et sera, à partir de là, sur le marché du mariage ; c'est pourquoi l'auteur choisit de la revêtir d'une robe blanche. Cette couleur rappelle également la « pureté de l'âme », la « candeur », et les qualités morales de la personne⁴³ qui la porte. Mollard-Desfour précise le lien qui existe entre le blanc et le « Paradis » et le blanc et « la lumière de Dieu »⁴⁴. Elle note que cette couleur est « la couleur des êtres surnaturels, de l'ange blanc ou ange de lumière, opposé à l'ange noir ou ange des ténèbres, principe du bien contre principe du mal ». En outre, les pois satinés qui décorent la robe soulignent le côté romantique de cette tenue⁴⁵, donnant ainsi à la scène un caractère sentimental. Tout indique que Fanny est faite pour Edmund, mais ce dernier se voile la face, choisit de croire qu'il est amoureux de Miss Crawford et préfère laisser sa relation avec Fanny telle qu'elle est.

³⁹ Butler, 222 ; 224.

⁴⁰ Annie Mollard-Desfour, *Le Blanc* (Paris : CNRS Editions, 2008), xxiv.

⁴¹ Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2005), 31.

⁴² Butler, 222.

⁴³ Mollard-Desfour, xviii-xxi.

⁴⁴ Mollard-Desfour, xix.

⁴⁵ Lucy Johnston, *Nineteenth Century Fashion in Detail* (Londres : V&A Publishing, 2009), 74.

Dans les adaptations filmiques, Fanny est, comme dans le roman, serviable, humble, soucieuse du bien-être des autres, discrète et constante. Pourtant, si on considère le film dirigé par Rozema (1999)⁴⁶ et celui dirigé par MacDonald (2007)⁴⁷, on voit qu'il existe des différences notables entre les deux interprétations de Fanny. La Fanny de 1999 est une jeune fille libre et avant-gardiste. L'actrice est le plus souvent vêtue d'une chemise d'homme en lin ample assortie à une robe noire ou bleu marine à bretelles. Parfois, les manches de la chemise sont remontées jusqu'aux coudes par des revers. Le col de la chemise est tantôt en dentelle, pour rendre Fanny plus féminine, tantôt ouvert. Fanny a un côté « garçon manqué », si on la compare à ses cousines. La taille de la robe remonte sous la poitrine et les tissus sont de qualité, ce qui montre que c'est son oncle qui lui offre ses vêtements. Fanny porte toujours sur elle une association de blanc et d'une couleur foncée ce qui peut être interprété par le fait qu'elle doit émettre un jugement et distinguer elle-même le bien du mal.

Dans leur article intitulé « The Mouse that Roared », Troost et Greenfield notent eux aussi, que Fanny, de par ses vêtements, est tout à fait différente du reste des personnages féminins. Ils citent un article de presse dans lequel la costumière, Galer, donne sa vision de la personnalité de Fanny : « she saw Fanny “as the modern day voice coming into the story” and wanted her to stand out “as an individual”⁴⁸, a far cry from Austen’s retiring protagonist, who longs to fade into the background »⁴⁹. La Fanny qui est présentée au spectateur de la fin du XX^e siècle est une jeune femme qui sa fait remarquer par sa différence.

Cette façon de voir Fanny avec une appropriation du vestiaire masculin par les femmes met en avant une certaine libération de la femme par les vêtements. Monneyron écrit :

[La mode et ses images] ont non seulement participé largement à la redéfinition contemporaine des rôles des sexes et au remodelage des identités sexuelles, mais aussi, à l'évidence, constitué en ces domaines l'élément décisif et joué un rôle moteur. Et, par conséquent, tout autant qu'une dimension sociologique, elles prennent également une dimension psychologique d'importance qui a rarement été considérée à sa juste valeur. [...]

⁴⁶ *Mansfield Park*, dir. Patricia Rozema, avec Embeth Davidtz, Jonny Lee Miller, Alessandro Nivola, Frances O'Connor et Harold Pinter, DVD, Miramax, 1999.

⁴⁷ *Mansfield Park*, dir. Iain B. MacDonald, avec Billie Piper, Jemma Redgrave, Maggie O'Neil, Blake Ritson, Hayley Atwell, Joseph Beattie, James D'Arcy, Michelle Ryan, Rory Kinnear et Douglas Hodge, 2007, DVD Koba Films Video, 2008.

⁴⁸ Press Pack for *Mansfield Park*, New York : Miramax Films, 1999.

⁴⁹ Linda Troost et Sayre Greenfield, « The Mouse that Roared », in Troost et Greenfield, *Jane Austen in Hollywood*, 191.

L'accaparement [...] du vestiaire masculin par les femmes définit leur accaparement des rôles sociaux anciennement réservé à l'homme.⁵⁰

Selon Monneyron, la femme se libère de ses contraintes en adoptant le vestiaire masculin. De ce fait, certaines activités qui lui étaient jusqu'alors refusées, comme les activités sportives, lui sont alors possibles. Monneyron conclut : « au-delà des rôles sociaux à proprement parler, c'est l'identité de la femme qui se trouve ainsi transformée »⁵¹. Le col souvent ouvert de la chemise de Fanny implique aussi une notion de liberté, d'indépendance, de détermination, et même, de défi. La costumière Andrea Galer raconte comment l'équipe du film et elle-même ont imaginé Fanny : « [...] we choose to think that [Fanny] was always on the ready to fling on a jacket and jump on horse when wearing that blouse and pinafore look »⁵². Fanny est active, contrairement au roman où elle subit les événements et son entourage dans la première partie du roman, comme on l'a vu avec Butler. La Fanny de 1999 est aussi avant-gardiste. Elle fait évoluer la femme dans son rôle social. Peut-être doit-on y voir ici une Fanny féministe, annonçant la libération féminine.

De cette façon, le spectateur s'imprègne d'une Fanny active, vive, sûre d'elle, défendant ses positions, et en avance sur son temps, donc incomprise. La robe de bal de Fanny, dans ce film, est blanc crème, et rebrodée de motifs floraux sur les manches et le décolleté. Ces broderies délicates sont vertes, marron et beige. Le tissu est brillant, satiné. Le décolleté est parfait, mettant en valeur la silhouette de la jeune femme. Les broderies, qui représentent la nature, donnent un côté moins sévère, moins solennel à la robe. Elles lui donnent aussi une facette romantique. A tout cela s'ajoutent d'autres éléments, comme le ralenti lorsqu'elle danse avec Crawford, le fait qu'elle ne porte pas de gants et qu'elle passe sa main sur le côté du visage du jeune homme, comme pour le caresser. Fanny complimente même Crawford et plaisante avec lui. Elle est très à l'aise et très souriante. La robe et l'attitude de Fanny sont telles que le spectateur va garder l'image d'une jeune fille moins sérieuse, moins en retrait qu'elle ne l'est dans le roman. Rozema annonce dans cette attitude les fiançailles de Fanny avec Crawford, événement qui n'existe pas dans le roman. Rozema a délibérément mélangé la vie de l'auteur avec celle de son héroïne. Austen

⁵⁰ Frédéric Monneyron, *La Mode et ses enjeux* (Paris : Klincksieck, 2010), 100-101.

⁵¹ Monneyron, *La Mode et ses enjeux*, 101.

⁵² Andrea Galer, costumière, email personnel, 4 novembre 2009.

s'est en effet fiancée, et a rompu ses fiançailles le lendemain⁵³, comme Fanny le fait dans l'adaptation.

Fanny, dans le film de 2007, est abordée de façon différente. Elle est en retrait, tant dans son attitude que dans sa garde-robe. Sa toilette est toujours dans des tons beige et/ou marron, signalant un attachement particulier à la nature, à la terre. Les robes de la jeune fille ne sont pas coupées comme celles de ses cousines : la taille est à sa hauteur normale, pas sous la poitrine, et les manches sont souvent amples au lieu d'être étroites. Les tissus ne sont pas chatoyants ni flatteurs comme ceux utilisés pour les robes des Miss Bertram. Fanny porte aussi un manteau en lin beige qui est froissé et trop large pour elle. Descamps a d'ailleurs montré le lien qui existait entre le lin et une « rigidité morale »⁵⁴ qui sied à Fanny. La costumière a voulu agrandir le fossé qui existait déjà entre les Bertram et Fanny : Fanny n'est pas leur égale, et ne le sera jamais, à moins d'un miracle. Le film prend alors la tournure d'un conte de fées : Fanny est vêtue simplement, et ses robes ne sont pas à la mode, ce qui n'est pas sans rappeler Cendrillon qui porte des haillons lorsqu'elle vit chez sa belle-mère, au début du conte. Simpson évoque d'ailleurs ce parallèle entre Fanny et Cendrillon : Fanny se retrouve à la merci de sa tante et de ses cousines qui endossent respectivement le rôle de la méchante belle-mère et des demi-sœurs⁵⁵ et elle subit cette situation avec humilité.

Dans le film, la coiffure de l'actrice qui joue le rôle de Fanny est particulière. Fanny a les cheveux lâchés, mi-longs, avec une frange, ce qui lui donne un style tout à fait moderne. Cette coiffure pourrait être portée de nos jours. Les autres jeunes femmes, en revanche, portent toutes leurs cheveux relevés en un chignon plus ou moins élaboré. Elles sont prisonnières des diktats de la mode, tant dans leurs robes que dans leurs coiffures, alors que Fanny semble libre de porter ses cheveux détachés, comme elle l'entend, de même qu'elle a plus d'aisance dans les toilettes qu'elle porte que ses cousines dans leurs robes élégantes. Aussi, la coiffure de Fanny est infantine, en comparaison de celles de ses cousines et de Miss Crawford. Enfin,

⁵³ Tomalin, 217.

⁵⁴ Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode* (Paris : PU de France, 1984), 81.

⁵⁵ Janice C. Simpson, « Fanny Price as Cinderella: Folk and Fairy-tale in *Mansfield Park* », *Persuasions* 9 (hiver 1987). Disponible sur <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number9/simpson.htm> (16 octobre 2012) : par 7.

Fanny porte toujours un foulard sur son décolleté, contrairement à ses cousines : elle n'est pas prête à accueillir le regard des hommes.

Cette Fanny de 2007 a l'habileté de transformer tous ces inconvénients en avantages. Elle réalise un tour de force en montrant que l'infériorité de son rang n'est en fait que de la simplicité. Ainsi, ses robes simples contrastent avec celles de ses cousines qui apparaissent vaniteuses et fières dans leurs tenues. Le fait que Fanny ne soit encore qu'une enfant, de par sa coiffure et le foulard qu'elle porte, devient l'illustration de sa liberté. Ses cheveux sont libres, et flottent au vent lors des scènes filmées en extérieur. Et le foulard montre qu'elle a le pouvoir de choisir qui elle autorise à la regarder, alors que les autres jeunes filles sont exposées à la vue de tous les hommes. Elle maîtrise de cette façon son entourage et tient à distance d'éventuels prétendants. Ce cap sera pourtant difficile à tenir, tant dans le film que dans le roman dans la mesure où toute sa famille va la pousser à épouser Mr Crawford dont elle ne veut pas.

4 Fanny et les Crawford

Fanny est non seulement à la disposition des membres de la famille Bertram, mais aussi à la disposition des Crawford. Ainsi, sur proposition d'Edmund, Fanny se voit obligée de prêter sa jument de plus en plus fréquemment et de plus en plus longtemps à Mary qui désire apprendre à monter, alors qu'elle-même attend le cheval pour sa promenade quotidienne (*MP* 53-56). Henry Crawford, lui, a décidé que Fanny devra céder et tomber amoureuse de lui (*MP* 179). Fanny est négligée par son cousin et par Miss Crawford qui est bien décidée à apprendre à monter. Peu importe que l'heure de la promenade de Fanny soit retardée ou remise à un autre jour, rien ne presse pour Fanny. Tel est l'argument de son cousin pour justifier ses décisions. Miss Crawford passe avant tout. De ce fait, elle prend à Fanny non seulement son cheval, mais aussi Edmund qui lui sert d'instructeur. Fanny est traitée comme une enfant à qui l'on impose une décision. Miss Crawford appelle d'ailleurs Fanny « My dear

child » (*MP* 203), lui montrant ainsi qu'elle a plus d'expérience qu'elle, qu'elle est son guide, et que Fanny lui doit le respect.

Aussi, lorsqu'un jour Fanny se fait surprendre par une averse et n'a pas d'autre choix que d'entrer au presbytère (*MP* 161) où logent les Crawford, malgré sa réticence, elle est mise à nu par Mary Crawford, au sens propre comme au sens figuré. Miss Crawford procure des vêtements secs à Fanny et lui envoie les domestiques pour l'aider à se changer. Fanny est mal à l'aise et n'aime pas être l'objet d'attention de Miss Crawford et de ses servantes. Fanny attend ensuite que la pluie cesse de tomber avant de pouvoir rentrer. Cette scène donne bonne conscience à Miss Crawford qui rend service à son prochain. Par la même occasion, elle qui s'ennuyait tant se trouve enfin une occupation. Elle n'agit donc pas tant pour aider son prochain, mais pour elle-même. Fanny ne semble pas écouter ce que Miss Crawford lui dit, elle inspecte le ciel et ne pense qu'à organiser son retour. Lorsqu'elle aperçoit la harpe de Miss Crawford, elle ne peut s'empêcher d'en parler pour meubler la conversation, et Miss Crawford de se faire à nouveau plaisir et de jouer, tant pour être admirée que félicitée. Il s'ensuit un épisode assez douloureux pour Fanny au cours duquel elle doit écouter le morceau favori de son cousin. De cette façon, tout comme la robe de bal de Fanny a conduit à une entrevue avec Edmund assez désagréable pour Fanny, puisqu'elle rappelait à Edmund une robe de Miss Crawford, les vêtements secs prêtés par cette dernière n'engendrent que des sentiments déplaisants. Alors qu'entre deux femmes, le sujet de la mode pourrait être agréable, il ne l'est en aucun cas ici, du moins pour Fanny. Austen souligne le fait que Fanny et Mary Crawford ne sont ni proches, ni complices. Enfin, la croix offerte par William va elle aussi donner lieu à des tensions chez Fanny, non pas parce qu'elle s'entend mal avec son frère, au contraire, mais parce que d'autres interviennent dans leur relation, en offrant un collier qui mettra la croix en valeur.

D'abord incrédule quant au choix de son frère, Mary va peu à peu faire ce qui est en son pouvoir pour que son frère épouse Fanny. A nouveau, Fanny n'a pas son mot à dire, et est réduite à un objet. Dans l'épisode de la croix, Jane Austen rend hommage à son frère Charles qui lui a offert en 1801, ainsi qu'à sa sœur Cassandra, avec ses premiers gains, une croix en topaze⁵⁶. Austen écrit dans une lettre adressée à

⁵⁶ Deirdre Le Faye, *Jane Austen: The World of Her Novels* (Londres : Frances Lincoln Limited, 2003), 244.

sa sœur le 27 mai 1801 : « [Charles] has recieved [sic] 30£ for his share of the privateer & expects 10£ more—but of what avails is it to take prize if he lays out the produce in presents to his Sisters. He has been buying Gold chains & Topaze Crosses for us;—he must be well scolded »⁵⁷. Dans *Mansfield Park*, c'est William qui offre une croix en ambre à Fanny. N'ayant pas assez d'argent pour accompagner la croix d'une chaîne, William laisse à Fanny le soin de l'accommoder d'un ruban (*MP* 199). Cette croix devient vite un sujet préoccupant pour Fanny qui ne veut pas porter la croix avec un simple ruban au bal organisé en son honneur, mais qui ne veut pas non plus la laisser de côté. L'amour qui lie William à Fanny est très fort et, tout au long du roman, remarque Hudson, l'amour fraternel est le modèle d'amour conjugal⁵⁸. C'est également le cas des Crawford qui se soutiennent mutuellement. Mary pense qu'Henry se tourne vers Fanny seulement parce qu'elle porte une nouvelle robe et qu'il n'a personne d'autre à qui s'intéresser (*MP* 180). Elle décide cependant de lui apporter son soutien, et pousse Fanny vers son frère.

Easton, quant à elle, va plus loin et affirme qu'il existe des similarités entre Platon et Austen : « Austen is philosophically aligned with Plato because many of the companionate marriages in her novels are established through the Platonic ideal of pseudo-sibling relationships »⁵⁹. A plusieurs reprises, Austen montre qu'il est préférable, et même bénéfique, d'exclure les étrangers du cercle familial. Ainsi, Edmund, en choisissant de jouer dans la pièce *Lovers' Vows*, ne permet pas à son frère et son ami Mr Yates d'inclure d'autres connaissances. Il réagit comme son père l'aurait fait et respecte l'intimité auquel ce dernier tient. Rappelons que Sir Thomas s'en va à Antigua avec Tom et qu'Edmund régit un des domaines de son père. Les affaires des Bertram sont donc gérées en famille. De ce fait, lorsque Fanny éconduit Crawford, Sir Thomas est tout d'abord furieux contre elle, mais il réalise ensuite qu'en épousant Edmund, Fanny permet de maintenir l'équilibre familial et d'exclure une personne étrangère à la famille. Sir Thomas, fait remarquer Easton, se rendra

⁵⁷ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 91.

⁵⁸ Glenda Hudson, *Sibling Love and Incest in Jane Austen's Fiction* (New York : St Martin's Press, 1992), 5.

⁵⁹ Celia A. Easton, « The Sibling Ideal in Jane Austen's Novels: When Near Incest Really is Best », *Persuasions On-Line* 30.1 (hiver 2009). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/online/vol30no1/easton.html>> (3 juin 2015) : par 7.

compte que Fanny avait été plus clairvoyante que lui, une fois révélé l'adultère commis avec Crawford par sa fille Maria⁶⁰.

La croix offerte par William révèle que Fanny est attachée à la religion. Cette notion est renforcée par l'idée que Fanny, en refusant d'épouser Crawford, renonce à un confort financier non négligeable, et permet de dresser un parallèle entre elle et une personne animée par la foi vivant dans le renoncement. Fanny préfère rester sans époux et dépendante de son oncle. Elle se retrouve alors seule contre tous lors de sa « traversée du désert »⁶¹. En ce qui concerne la croix, elle entre dans la catégorie des accessoires de mode offrant une protection psychologique. Flügel parle d'une « amulette qui détourne à coup sûr les forces maléfiques sans faire appel à une intervention active »⁶². Sans doute Fanny espère-t-elle que l'amour qui l'unit à son frère l'aidera à surmonter les épreuves auxquelles elle doit faire face, à commencer par le collier que lui offrent les Crawford. La croix est aussi un « agent de médiation entre le principe homme et femme »⁶³ puisqu'elle se trouve au cœur de la relation entre Fanny, Edmund, et Henry. Cette croix, que Fanny va porter à son cou, illustre aussi les sacrifices de Fanny : laisser sa famille, se retrouver seule et rabaissée chez les Bertram, puis seule contre tous lorsque tout le monde souhaite qu'elle épouse Crawford, sans rien dire.

Si l'on considère maintenant à la fois la croix, le collier et la chaîne, on peut avancer que William est représenté par la croix qu'il offre à Fanny. Mary Crawford arrive avec habileté à remettre à Fanny un collier qui était en fait un présent de Crawford à son intention (*MP* 203). Elle appelle à nouveau Fanny « my dear child » (*MP* 203), attestant une nouvelle fois de la place occupée par Fanny dans leur relation. La jeune fille n'a pas son mot à dire et se voit contrainte d'accepter ce collier dont elle ne veut pas. Crawford est donc symbolisé par ce collier qu'elle n'aime pas, comme en atteste cette citation : « Fanny would have preferred a longer and a plainer chain as more adapted » (*MP* 202). Par bonheur pour Fanny, le collier de Crawford ne passe pas dans l'anneau de la croix (*MP* 212). Peut-être faut-il ici voir une allusion sexuelle. C'est la chaîne que lui offre Edmund (*MP* 204) qui va

⁶⁰ Easton, par 7.

⁶¹ Butler, 243.

⁶² Flügel, 71.

⁶³ Matilde Battistini, *Symboles et allégories*, trad. Dominique Férault (Paris : Hazan, 2004) 144.

parfaitement s'accorder avec la croix. Notons que le collier des Crawford, un bijou, symbolise « la vanité des richesses matérielles »⁶⁴ auxquelles Fanny pourra prétendre si elle épouse Crawford, la tentation. Mais Fanny ne cède jamais à la facilité. Elle souffre en silence, notamment lorsque son cousin lui annonce qu'il est amoureux de Miss Crawford. La chaîne d'Edmund est fine, délicate et Fanny l'accepte avec bonheur. La réception qu'en fait Fanny est toute différente du moment où Mary lui offre le collier :

“Oh, this is beautiful indeed! This is the very thing, precisely what I wished for! This is the only ornament I have ever had a desire to possess. It will exactly suit my cross. They must and shall be worn together. It comes, too, in such an acceptable moment. Oh, cousin, you do not know how acceptable it is.” (MP 205)

Les colliers sont offerts à Fanny dans le roman dans l'ordre d'arrivée des propositions de mariage. Et le fait que le collier de Crawford ne puisse être porté avec la croix laisse présager le dénouement de l'histoire. Les rapports qu'entretiennent la croix, la chaîne et le collier sont déterminants.

Le rapport qui existe entre les éléments d'une tenue, ici différents bijoux portés par Fanny, revêt une importance primordiale chez Barthes. En effet, dans « Des Joyaux aux bijoux »⁶⁵, il analyse le rapport entre l'homme et les bijoux, pour en arriver à celui entre l'homme et les bijoux. Il pose un certain nombre de constats, comme de relier le joyau à l'ordre des choses. Barthes part du fait que le joyau, quel qu'il soit, a une nature inhumaine : sa « dureté », son caractère « inerte » font de lui ce que Barthes appelle « l'immobile infini »⁶⁶. On peut penser que la croix en ambre, offerte à Fanny par son frère, est le signe de la passivité. Fanny subit les événements aussi bien que les brimades et les affronts. Elle est impuissante et doit attendre qu'on lui offre un collier puis une chaîne en or pour que la situation évolue.

L'ambre choisie par Austen a quelque chose de particulier. Il ne s'agit en effet pas d'un minéral à proprement parler, mais d'une « résine fossile [...] provenant des pins »⁶⁷, qui se polymérise et qui durcit. Quelques millions d'années plus tard, l'érosion met à nu cette résine de couleur jaune. Parfois, des insectes sont

⁶⁴ Battistini, 365.

⁶⁵ Roland Barthes, « Des Joyaux aux bijoux », in Roland Barthes *Œuvres Complètes*, Vol. I, 1089-1093.

⁶⁶ Barthes, « Des Joyaux aux bijoux », 1089.

⁶⁷ Karen Callisen, *Minéraux et roches*, trad. Jean Orcel (Paris : Fernand Nathan, 1978), 120.

piégés dedans, la résine ayant coulé dessus⁶⁸. On peut alors aisément imaginer que Fanny, elle aussi, est piégée par l'ambre. Elle se sent obligée de porter la croix, mais ne possède pas de tour de cou convenable ; puis, tout à coup, elle se retrouve avec deux colliers. Il s'ensuit alors une lutte intérieure, voire même une souffrance avant qu'elle sache quelle attitude adopter tout en tenant compte des susceptibilités de chacun. La seule qu'elle mettra de côté est la sienne.

L'or des colliers est lui aussi déterminant. L'or, selon Barthes, est « le signe par excellence, le signe de tous les signes ; il est la valeur absolue, douée de tous les pouvoirs, y compris ceux que détenait autrefois la magie : ne peut-il *tout* s'approprier, les biens et les vertus, les vies et les corps ? »⁶⁹. En offrant un bijou en or à Fanny, les deux jeunes hommes tentent de s'approprier la jeune femme. Celui qui « remportera » la jeune fille est évidemment celui dont la chaîne s'accorde avec la croix. Barthes développe ensuite l'idée que l'or se porte « comme une idée, celle d'un pouvoir terrible »⁷⁰. Ce pouvoir que Fanny acquiert lui permet de décider par elle-même, sans subir l'influence de son entourage. Fanny devient maître de la situation. Elle va pouvoir choisir de ne pas épouser Crawford. Elle reprend l'avantage sur les hommes, tant sur son oncle que son cousin ou Henry. Elle n'est plus un objet ni une enfant à qui l'on dicte ce qu'il convient de faire. Barthes finit en disant que le joyau est un « signe de surpuissance, c'est-à-dire de virilité » et que la femme est chargée de représenter la richesse du mari⁷¹. A en croire l'épaisseur du collier de Crawford et de la chaîne d'Edmund, le lecteur devine qu'en épousant le premier, Fanny sera nettement plus riche que si elle épouse le second, si toutefois il n'épouse pas Mary Crawford. L'épaisseur des bijoux est proportionnelle à la richesse des hommes qui les offrent.

Pour finir, Barthes explique qu'à la différence du joyau, le bijou ne coûte pas nécessairement cher. Mais surtout, il « n'est plus l'objet singulier, fulgurant, magique, conçu pour orner, c'est-à-dire pour *faire valoir* la femme ». Il est dans un rapport d'« égalité avec une étoffe, une coupe, un autre accessoire »⁷². Le bijou fait partie intégrante d'un style, et « c'est le *sens* d'un style qui est désormais précieux, et

⁶⁸ Robert Raymond Coenraads, *Rocks and Fossils: A Visual Guide* (Buffalo : Firefly Books, 2005), 262.

⁶⁹ Barthes, « Des Joyaux aux bijoux », 1090.

⁷⁰ Barthes, « Des Joyaux aux bijoux », 1090.

⁷¹ Barthes, « Des Joyaux aux bijoux », 1090.

⁷² Barthes, « Des Joyaux aux bijoux », 1090-1091.

ce sens dépend non de chaque élément, mais de leur rapport, et dans ce rapport c'est le terme *détaché* (une poche, une fleur, un foulard, un bijou) qui détient l'ultime pouvoir de signification »⁷³. Le style est bien sûr celui de l'époque « Regency », et la tenue est une toilette pour se rendre au bal. La robe est blanche, avec des pois brillants. Autour de son cou, Fanny porte la croix en ambre avec la chaîne d'Edmund, et le collier des Crawford.

Le sens du style s'explique par le fait que le bal, organisé en l'honneur de Fanny, a pour but de présenter la jeune fille à la société, et de la mettre sur le marché du mariage. Elle qui est d'ordinaire si discrète se trouve mise en avant. Elle porte une belle robe, et des bijoux. A événement extraordinaire, tenue raffinée. Si l'on regarde maintenant le rapport qui existe entre les éléments qui composent la tenue, on voit que chacun d'eux ont été offerts par un homme : la robe est un cadeau de l'oncle de Fanny, la croix du frère de Fanny, la chaîne du cousin, et le collier, enfin, vient d'Henry Crawford. Notons que les trois premiers viennent de sa famille, et que seul le collier vient d'une personne extérieure. Il existe une harmonie entre la robe, la croix et la chaîne, rompue par le collier qui vient « alourdir » la silhouette de Fanny. On rejoint ici l'idée d'Easton qui disait que le principe d'exclusion des étrangers à la famille⁷⁴ revenait plusieurs fois dans le roman. Ici, le bijou provenant d'une personne extérieure à la famille n'embellit pas Fanny. Ce collier est superflu. L'harmonie sera restaurée si Fanny enlève ce collier qui lui génère d'ailleurs tant de gêne. Pour ne froisser personne, Fanny rompt tout de même l'harmonie de sa propre image. Elle fait encore un sacrifice.

Quant à la signification de chacune des pièces qui constituent la tenue de Fanny, elle est simple. La robe blanche est l'élégance ; les pois sont le raffinement et la mode. Il y a ici une notion d'esthétique. Notons que si Fanny est à la mode, et si la robe a dû coûter cher, elle n'est pas neuve puisqu'elle l'a déjà portée au mariage de sa cousine. La robe est donc aussi la modestie, la mesure, la tempérance. La croix en ambre mêle la piété à la réussite. Comme la croix ne lui a pas été offerte par son mari mais par son frère, elle n'a pas de lien avec l'ostentation. Fanny affiche plutôt la réussite dans la carrière de ce frère. La pierre choisie par William est abordable. Austen n'a pas choisi une topaze, comme celle que son propre frère lui a offerte,

⁷³ Barthes, « Des Joyaux aux bijoux », 1093.

⁷⁴ Easton, par 7.

mais de l'ambre, compte tenu de l'état des finances de William et de sa jeune carrière. L'auteur a toutefois conservé la couleur jaune de la topaze que l'on retrouve dans l'ambre, et qui rappelle celle de l'or. La fine chaîne en or d'Edmund signifie la simplicité, l'authenticité et l'aisance quand l'épais collier en or de Crawford signifie la parade, la manipulation et la richesse. Ce dernier bijou est d'ailleurs ciselé (*MP* 202) et travaillé tout comme Mary Crawford « travaille » Fanny pour qu'elle choisisse ce collier parmi ceux qui lui sont proposés. Rien n'est naturel dans cette relation, tout est prémédité par les Crawfords. Pensant que Mary préfère se dessaisir de ce collier puisqu'elle lui met souvent sous les yeux, Fanny le choisit, alors qu'au départ, elle préférait celui ayant le moins de valeur (*MP* 202).

Les Crawfords, qui tentent de rompre l'équilibre familial des Bertram, manipulent Fanny. Ils la traitent comme un objet, comme une marionnette dont on tire les ficelles. Fanny, contrainte d'accepter leurs « gentillesses », leur est redevable et se sent prise au piège :

The essays of the Crawfords into the world of fairy-godmothering are at least tinged with self-interest. Mary's offer of the necklace for Fanny's cross is meant to further her brother's interest (it was actually *his* gift), and, perhaps, to raise herself in Edmund's estimation as well. Henry, not content with having landed one major part, plays fairy-godmother to Fanny's brother William and contemplates what he will be able to do for Fanny in the future. This appearance of generosity is marred by the fact that he refuses Fanny her one request – that he leave her alone.⁷⁵

En plus, les Crawfords vont aussi manipuler toute la famille Bertram, puisque ses membres poussent Fanny à accepter la demande en mariage de Crawford. Il faut à Fanny beaucoup de lucidité et de caractère pour ne pas céder à cette demande. Fanny en vient quand même à douter d'elle-même et de sa clairvoyance. Lorsqu'elle danse avec Henry au bal donné en son honneur, elle ne sait plus si elle lit réellement la satisfaction sur le visage de son partenaire ou si elle l'imagine : « She saw his eyes glancing for a moment at her necklace—with a smile—she thought there was a smile—which made her blush and feel wretched » (*MP* 215).

Ce n'est qu'une fois que Fanny s'affirmera en refusant d'épouser Crawford, et en tenant tête à son oncle, en pensant à elle avant de penser aux autres, qu'elle ne sera plus traitée comme une enfant obéissante, et qu'elle pourra de cette façon sortir du joug des Crawfords. Fanny ne sera plus spectatrice, mais actrice. Ceci aura pour conséquence l'adultère de sa cousine Maria avec Crawford, et révélera Mary telle

⁷⁵ Simpson, par 12.

qu'elle est. Fanny évitera à Edmund d'épouser Miss Crawford. Enfin, elle ouvrira les yeux d'Edmund qui comprendra que Fanny est celle qui lui convient.

5 Conclusion

Fanny évolue au cours de ce roman, et passe de la soumission à l'affirmation de soi, tant avec sa famille, les Bertram, que les voisins. Humble, Fanny incarne la pudeur et la protection quand les autres femmes du roman représentent la parure, qu'il s'agisse aussi bien de servantes que de femmes fortunées. Se protéger des hommes, voilà le maître-mot de Fanny. Seuls deux hommes ont le privilège de pouvoir poser les yeux sur elle sans que cela lui confère gêne et embarras : son frère et son cousin.

Dans *Mansfield Park*, c'est le chaos. La société change, et Fanny est celle qui va y remettre un peu d'ordre, à l'échelle de la famille. Chez les Price, le respect n'est plus une valeur. Les plus jeunes sont insolents, bruyants et moqueurs. Ils inspectent Fanny, ses vêtements, ses manières, et ses réactions et décident que ses prétendus grands airs sont du snobisme, et que ses tenues n'ont rien de remarquable. Les domestiques, quant à eux, bafouent la hiérarchie, n'exécutent pas les ordres qu'on leur donne, et portent les mêmes tenues que leurs maîtres. Fanny, qui n'a plus sa place dans sa famille, prendra en charge sa sœur Susan et l'emmènera à Mansfield Park, ce qui permettra à la jeune fille de recevoir une meilleure éducation.

Chez les Bertram, Fanny est l'esclave de sa tante Norris, à l'instar des esclaves qui travaillent à la plantation de Sir Thomas à Antigua. Mrs Norris rabaisse régulièrement Fanny au rang de lingère. Humble, Fanny endure ce traitement avec patience et humilité et se réfugie dans ses convictions évangélistes. Mais les affaires de Sir Thomas vont mal, annonçant non seulement les convictions abolitionnistes de l'auteur, mais aussi la revanche de Fanny qui épousera son cousin et deviendra véritablement une Bertram. C'est finalement sa cousine Maria qui était si prometteuse qui tournera mal.

Enfin, les Crawford sont responsables d'une mise à mal des convenances. Henry courtise Maria, Julia, puis Fanny. Lorsque Fanny éconduit ce dernier, il pousse Maria à commettre l'adultère. Cette conséquence fâcheuse permettra néanmoins de rétablir l'ordre dans la famille Bertram. C'est la croix de William, qui, bien qu'ayant été sujet de mortification pour Fanny, lui montre la voie à suivre. L'éviction des étrangers de Mansfield Park stabilisera la famille. L'ordre établi est sauvé.

A travers cette héroïne austère, Austen explore la religion, la condition des femmes et l'esclavagisme. Ici, la mode n'est pas un sujet de loisir, qui procure du plaisir. Fanny utilise ses vêtements pour se protéger. Avec son roman suivant, Austen laissera de côté ces sujets sérieux, pour donner vie à Emma, une héroïne plus légère pour laquelle la mode est au cœur de ses journées.

Chapitre 14 : *Emma* : Mode et moqueries

1 Introduction

En 1816, Austen nous livre avec *Emma* un roman dont l'héroïne est l'opposée de Fanny Price. Emma Woodhouse est légère et futile. Butler compare les deux héroïnes et écrit pour sa part : « Emma comes into being, [...] in reaction to her predecessor, since she is healthy where Fanny is languishing, misguided where Fanny is essentially right »¹. Emma vit à Hartfield, à Highbury où toute l'action se déroule. Londres est mentionnée, mais l'héroïne ne s'éloigne jamais de son village. Le microcosme de ce roman est donc encore plus restreint que celui des romans précédents, où l'héroïne reste confinée dans un seul et même village. Et il s'avère que si elle en sort, comme lors du pique-nique à Box Hill, cela se solde par un véritable échec.

Emma s'entête à vouloir marier les personnes de son entourage entre elles, sans se soucier des conséquences de ses actes. Elle n'écoute pas les bons conseils de Mr Knightley qui essaie de lui faire entendre raison. Elle va donc apprendre à ses dépens qu'on ne doit pas se mêler de la vie des gens. A part à un bal, le meilleur endroit de la ville pour rencontrer des personnes et engager la conversation avec elles est la mercerie. Plusieurs scènes-clés du roman s'y déroulent, et plusieurs intrigues en font leur décor. Ainsi, Emma entre chez Ford, le mercier, accompagnée de Frank Churchill ou de sa bonne amie Harriet. Cette dernière y rencontre Robert Martin, qui est épris d'Harriet. Jane Fairfax y entre également, ainsi que Mr Weston, et Miss Bates, successivement. Si la clientèle est surtout féminine, on y croise tout de même certains hommes qui viennent soit faire une course pour leur épouse, soit s'offrir des gants ou un nouveau parapluie. Tout comme à un bal, il règne un fort potentiel érotique dans cette boutique.

¹ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 250.

Emma est le roman d'Austen dans lequel il fait le plus froid : il neige, il pleut, et les habitants de Highbury doivent en conséquence se vêtir chaudement. Chacun s'inquiète de savoir si l'autre a assez chaud, s'il est bien couvert et si ses pieds sont au sec. La sollicitude est extrême dans cette œuvre, à tel point que l'auteur en vient à inverser les rôles pour créer un effet comique : les personnes d'un certain âge ne craignent pas le froid, à l'inverse des jeunes adultes. Il en ressort que les actions d'Emma sont liées au temps qu'il fait et donc aux vêtements portés. Et plus elle se mêle de la vie de ses voisins, plus le temps est mauvais.

Enfin, Austen ridiculise certains de ses personnages ; elle emploie pour cela différents stratagèmes. Churchill se moque de la coiffure de sa bien-aimée, Jane Fairfax, afin que la nature de leur relation reste inconnue de tous. Emma, sous l'influence de Churchill, se moque des monologues de Miss Bates qu'elle trouve longs, redondants, et inintéressants. Elle s' imagine que son statut lui donne le droit de mépriser Miss Bates de la sorte. Comme cette dernière se laisse souvent emporter par son flot de paroles, Emma l' imite en exagérant son style. Mrs Elton, quant à elle, se ridiculise toute seule. A vouloir recevoir des compliments sur ses atours, elle agace ses interlocuteurs et ne reçoit pas même une réponse à ses interrogations. Sans même être entrée une fois chez Ford, Mrs Elton est celle qui parle le plus de mode. Cette attitude est caractéristique d'un esprit vacant et d'une certaine stupidité chez les personnages austeniens. Il est possible que Mrs Elton ne daigne pas entrer dans une boutique de village, et qu'elle préfère se fournir à Bath ou à Londres.

2 La Mercerie Ford, plaque tournante de Highbury

Le microcosme d'*Emma* étant confiné, les personnages se croisent dans un nombre de lieux très réduit. Austen mentionne d'ailleurs peu de lieux publics, à part le bureau de poste et Box Hill, où les personnages se rendent à l'occasion d'un pique-nique. Mais s'il est un lieu où l'on se rencontre à Highbury, c'est bien chez Ford, qui est à la fois mercier et vendeur de tissu. Austen décrit cette boutique :

« Ford was the principal woollen-draper, linen-draper, and haberdasher's shop united; the shop first in size and fashion in the place » (*E* 134). Il est entendu qu'il y a certainement d'autres boutiques où l'on peut acheter du tissu, des articles de mode et des colifichets, mais Ford est la boutique où il faut se rendre si l'on suit ou si l'on veut suivre la mode.

Emma ne quittant jamais Highbury, on peut se demander si cet univers très fermé a des conséquences sur la mode dans le roman. Emma est une jeune fille qui suit la mode, même si la mode n'est pas un sujet de prédilection pour elle. C'est Miss Bates qui apporte la réponse à cette question lorsqu'elle s'exclame : « How do you do, Mrs Ford? I beg your pardon. I did not see you before. I hear you have a charming collection of new ribbons from town » (*E* 179). C'est donc Londres qui vient aux habitants de ce village, par l'intermédiaire du mercier, puisque certains n'y vont pas eux-mêmes, alors que la ville n'est qu'à seize *miles* de Highbury² (*E* 154). Mr et Mrs Ford sont dans le roman les seules sources d'information en matière de mode.

Les merciers, explique Fau, « comptaient parmi les corporations les plus anciennes. Comme tous les métiers tenant de près ou de loin à la mode [...], ils étaient très estimés »³. Fau pense que cela tient au fait que les merciers pouvaient employer « des matières précieuses » comme des « perles » ou des « cabochons » pour agrémenter des broderies⁴. Ces broderies pouvaient ensuite être appliquées sur des supports variés comme le bas d'une robe, un petit sac appelé réticule, ou même sur la chevelure⁵. Parallèlement à cette activité de création, les merciers vendaient « toutes sortes d'articles de lingerie ou d'accessoires de toilette »⁶. Ford n'est toutefois pas un modiste, dont le rôle était, en plus de « proposer des rubans, des nœuds de satin ou les dernières nouveautés florales à ses clientes », d'« apporter aux robes livrées par la couturière le style qui leur manquait »⁷, c'est-à-dire de rendre la robe unique en y ajoutant une touche personnelle, et en rivalisant de créativité et de

² Cette distance n'effraie ni Frank Churchill, ni Mr Elton, ni Isabella Knightley, ni Mr Knightley qui entreprennent le voyage au cours du roman.

³ Alexandra Fau, *Des Métiers de la mode aux maisons d'art* (Rennes : Editions Ouest-France, 2009), 31.

⁴ Fau, 31.

⁵ Fau, 31.

⁶ Fau, 31.

⁷ Fau, 33-34.

fantaisie. Il incombera aux clientes de personnaliser leurs toilettes elles-mêmes ou de demander à la personne qui la réalisera.

Dans ses lettres, Austen évoque souvent les boutiques où elle se procure du tissu pour confectionner ses robes. Si elle emploie parfois le terme « gown », comme le fait remarquer Byrde, elle ne sous-entend en fait que le métrage de tissu, pas la robe elle-même, puisque le prêt-à-porter n'existe pas encore à ce moment⁸. Elle se procure aussi fréquemment des bas, des rubans, et des décorations pour ses chapeaux ou ses robes. Dans ses lettres, Austen relate très souvent à sa sœur les détails de ses achats, à savoir, l'endroit où elle a trouvé un article ou un tissu, parfois en nommant la boutique ou la personne à qui elle appartient, ou en donnant une adresse, le type d'article dont il s'agit, ainsi que sa couleur, son motif, et son prix⁹. Il en ressort qu'il importe à Austen de reconnaître si elle a fait ou non une bonne affaire, de donner des indications à sa sœur sur les nouvelles modes, et de recommander ou non une boutique. Dans *Emma*, la boutique des Ford est une institution, tant par les articles qu'on y trouve, que par la gentillesse des propriétaires (*E* 178). Les personnages appellent les propriétaires par leur nom, puisque Highbury est un village où tout le monde se connaît. Aussi, ils y croisent toujours quelqu'un de leur connaissance et engagent la conversation avec cette personne. Toutefois, à la différence de *Northanger Abbey*, où le prix du métrage est évoqué, et où il est important d'acheter du tissu de qualité à moindre coût, dans *Emma*, on ne parle pas d'argent.

Emma n'a que faire de la somme qu'elle dépensera chez Ford, puisqu'elle est riche. Aussi, ce n'est jamais elle qui s'offre du tissu ou du ruban, mais les personnes de son entourage. Elle n'est donc ni dépensière, ni attirée par la mode. Elle entre chez Ford soit pour y accompagner quelqu'un, soit pour observer ce qui se passe dans la rue sans être vue. Harriet Smith ne parle pas du prix du tissu qu'elle achète lorsqu'elle se trouve chez Ford avec Emma, peut-être pour imiter cette dernière, alors qu'elle n'a pas l'aisance financière de sa compagne. Il se peut aussi que Ford ait été imaginé pour permettre aux personnages de se rencontrer, souvent de façon inattendue. Les sommes dépensées dans cette boutique ne sont donc pas primordiales pour l'histoire.

⁸ Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008), 60.

⁹ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 16 ; 21 ; 42 ; 44 ; 209 ; 219 ; 224.

Dans l'extrait qui suit, Emma entre dans la boutique suite à la proposition de Frank Churchill. De toute évidence, Churchill change de conversation quand il propose à Emma d'entrer chez Ford. Emma aurait aimé connaître le degré d'intimité qui le lie à Miss Fairfax, mais il se dérobe, ou du moins, essaie de gagner du temps pour réfléchir à une réponse satisfaisante :

At this moment they were approaching Ford's, and he hastily exclaimed, "Ha! this must be the very shop that every body attends every day of their lives, as my father informs me. He comes to Highbury himself, he says, six days out of the seven, and has always business at Ford's. If it be not inconvenient to you, pray let us go in, that I may prove myself to belong to the place, to be a true citizen of Highbury. I must buy something at Ford's. It will be taking out my freedom. —I dare say they sell gloves."

"Oh! yes, gloves and every thing. I do admire your patriotism. You will be adored in Highbury. You were very popular before you came, because you were Mr. Weston's son — but lay out half a guinea at Ford's, and your popularity will stand upon your own virtues."

They went in; and while the sleek, well-tied parcels of "Men's Beavers" and "York Tan" were bringing down and displaying on the counter, he said—"But I beg your pardon, Miss Woodhouse, you were speaking to me, you were saying something at the very moment of this burst of my *amor patriae*." (E 151)

Frank se moque de cette petite ville où les habitants n'ont rien de mieux à faire que venir dans cette boutique une fois par jour pour s'occuper, dépenser leur argent, et se rencontrer. Il se rit des habitants de Highbury qui vivent en autarcie et se satisfont de leur société, ce qui est surtout le cas pour les Woodhouse. Il souligne aussi le manque d'occupations de ce village. A l'écouter, il semblerait qu'aller chez Ford soit l'activité principale de la journée de chacun et que la vie des habitants tourne autour de cette boutique.

Churchill se rit également de son père qui vient lui-même chez Ford, alors que c'est sans doute une course qui reviendrait à son épouse, puisque Ford est avant tout une boutique pour les femmes, selon le jeune homme. Cela sera confirmé par la suite : Mr Weston se rend chez Ford pour y faire de nombreux achats pour Mrs Weston (E 146). Churchill pense que faire les boutiques, et les merceries en particulier, est une affaire de femmes. Le fait qu'il y entre lui permet de montrer qu'il fait partie intégrante de la société de Highbury et qu'il contribue à l'équilibre économique du village. Il n'avait pas besoin de ces gants et le souligne, en affirmant qu'ils sont le signe du patriotisme. Il achète l'intérêt et l'amitié d'Emma.

Avant de changer de sujet et d'entrer chez Ford, ainsi qu'en sortant de la boutique, Churchill parle de Miss Fairfax. Et il n'est pas le seul à acheter des gants chez Ford, puisque la seconde personne qui entre chez Ford pour une paire de gants est justement Miss Fairfax. Notons que les gants achetés par Miss Fairfax ne lui vont

pas parfaitement puisque la jeune femme doit les retoucher : « The gloves do very well —only a little too large about the wrist: but Jane is taking them in » (*E* 179). On image donc que, eu égard à l'état de ses finances, elle n'a pas pu s'offrir une paire dont le prix est très élevé. Pour Jane Fairfax, les gants ne sont pas le signe du patriotisme, mais bien de la protection, fonction première des gants. Leur largeur, trop grande, rappelle la finesse des poignets de la jeune femme, et donc sa fragilité.

Mr Churchill et Miss Fairfax, tous deux « étrangers » à Highbury, s'offrent le même article dans la même mercerie, tels des complices. Austen nous montre ici, qu'au-delà du patriotisme et de la protection, les gants sont pour elle le signe de la dissimulation. Churchill et Miss Fairfax cachent leurs mains comme ils cachent leurs fiançailles. Afin que leur relation soit insoupçonnable, Churchill courtise Emma sans vergogne et va même jusqu'à se moquer de Miss Fairfax. Le jeune homme se complaît dans ce rôle de tromperie. En revanche, les gants de Miss Fairfax qui ne lui vont pas parfaitement, laissent à penser qu'au contraire de Churchill, elle n'est pas à l'aise dans ce rôle. Jane doit les retravailler pour les rétrécir au niveau du poignet, comme elle doit accomplir un travail sur elle afin de ne pas avouer toute la vérité à Mrs et Miss Bates. Tromper son entourage doit lui coûter, et de ce fait, elle parle très peu, afin de blesser le moins de personnes possible. Churchill, lui, s'en donne à cœur joie.

Pour Austen, les gants sont aussi le signe de l'éloignement temporaire. Comme on peut enfiler les gants et les ôter, la mascarade qui unit Jane et Frank finira par être dévoilée. A ce moment, la véritable identité des jeunes gens sera révélée et ils pourront se rapprocher l'un de l'autre et se toucher. Les gants empêchent tout contact physique direct, tout comme taire leurs fiançailles les empêche de se voir, de se parler, de se toucher. Perrot confirme que « le gant sert à médiatiser les effleurements trop suggestifs des épidermes, et concourt à cette distanciation des corps commandée par la pudeur »¹⁰. Plus loin, il écrit que le gant « affine la main — [...] lieu fortement érotisé »¹¹. Il est alors aisé de deviner la nature de la relation entre Frank Churchill et Jane Fairfax : il s'agit d'un jeu au cours duquel les protagonistes cachent leurs mains comme ils cachent leurs sentiments.

¹⁰ Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 1981), 213.

¹¹ Perrot, 193.

Perrot ajoute encore à propos du gant : « recouvrant l'organe du toucher et de la préhension, il en souligne tous les sous-entendus sexuels, agissant à la fois comme frein et comme stimulation au désir »¹². On trouve ici un parallèle entre les gants de Mr Churchill et sa conduite envers Miss Woodhouse qu'il courtise ouvertement, mais sans jamais se déclarer puisqu'il en aime une autre. Et c'est en présence d'Emma que Churchill essaie les différentes paires de gants qu'on lui présente chez Ford. Ce passage est donc chargé émotionnellement et érotiquement. On comprend tout à fait qu'Emma se fourvoit quant aux intentions de Churchill. Le fait de ganter sa main, puis d'ôter le gant n'est pas, toutefois, un message érotique que Churchill voudrait faire passer à Emma. Il est occupé à se déguiser, et à se faire passer, comme tous les anti-héros austeniens, pour ce qu'il n'est pas.

Emma accompagne aussi son amie Harriet Smith chez Ford. Cette dernière est aussi indécise dans le choix d'un tissu que pour le choix d'un mari. Elle s'en remet sans cesse à Emma : « whatever you say is always right » (*E* 58), persuadée que cette dernière va la guider dans le droit chemin. Mais Emma n'est pas aussi douée pour choisir un tissu qu'un mari pour ses amies. Comme on le voit dans l'extrait suivant, Emma escorte sa compagne chez Ford pour éviter une nouvelle rencontre avec Mr Martin. Il avait fait sa demande en mariage à Harriet quelque temps auparavant et celle-ci l'avait déclinée, suivant les incitations d'Emma :

Harriet had business at Ford's. —Emma thought it most prudent to go with her. Another accidental meeting with the Martins was possible, and in her present state, would be dangerous.

Harriet, tempted by every thing and swayed by half a word, was always very long at a purchase; and while she was still hanging over muslins and changing her mind, Emma went to the door for amusement. (*E* 176)

De toute évidence, Harriet Smith apprécie véritablement Mr Martin, et seule Emma pense que cette union serait dégradante pour la jeune fille. En réalité, Emma ne souhaite pas avoir une amie mariée à un fermier. Mr Knightley avait pourtant fait part de son approbation à Mr Martin pour cette union, et Harriet n'était pas indifférente au jeune homme (*E* 48-49). Mais Emma est intervenue et a manipulé Harriet comme une marionnette pour la faire agir à sa guise. Elle lui a fait décliner l'offre de mariage, et a rédigé la lettre de refus. Ce qu'Emma ignore, c'est qu'elle est elle-même manipulée telle une marionnette par Frank Churchill.

¹² Perrot, 193.

Emma, lassée par l'incapacité de son amie à se décider, décide alors d'aller observer la rue sans être vue, mais elle revient finalement vers Harriet qui n'a toujours pas choisi son tissu :

Emma [...] joined Harriet at the interesting counter, —trying, with all the force of her own mind, to convince her that if she wanted plain muslin it was of no use to look at figured; and that a blue ribbon, be it ever so beautiful, would still never match her yellow pattern. At last it was all settled, even to the destination of the parcel. (*E* 177)

La métaphore filée que l'on trouve au début de l'extrait montre qu'Harriet ne s'intéresse pas aux tissus ou aux passementeries dont elle a besoin, tout comme elle ne s'intéresse pas aux hommes qui lui conviennent. La différence réside dans le fait que dans le premier cas, Emma la conseille judicieusement, et que dans le second, elle se méprend totalement. Harriet ne regarde que des mousselines, pas un tissu de moindre qualité, ce qui montre que Mr Martin, qui pourrait être comparé à la mousseline unie, est un homme simple, mais plein de qualités. Les mousselines ouvragées qui intéressent tant Harriet, seraient les hommes qui sont bien au-dessus d'elle dans l'échelle sociale, à savoir, Mr Elton et Mr Knightley.

Pour convaincre tout à fait Harriet, Emma prend un deuxième exemple : le ruban bleu et le motif jaune ne peuvent être portés ensemble, tant en termes d'association de couleurs, selon la jeune fille, qu'en termes de symbolique des couleurs. Le bleu est une couleur froide alors que le jaune est une couleur chaude. Aussi, selon Pastoureau, le bleu, couleur des hommes par opposition au rose, est « la couleur du rêve », alors que le jaune est « la couleur de la joie »¹³. Emma montre ici au lecteur qu'Harriet, à qui la couleur jaune correspond puisqu'il s'agit du motif d'une robe qu'elle possède déjà, ne peut s'associer au bleu d'un ruban, aussi magnifique soit-il, qui correspond à la couleur des hommes. Comme le ruban est particulièrement beau, il est à assimiler à des hommes qui le sont également, ce qui est le cas d'Elton et de Knightley. Harriet n'aura vraisemblablement pas la joie d'épouser un homme du rang d'Elton ou Knightley. Austen prévient ainsi ses lectrices sur les conséquences d'un rêve illusoire qui viserait à imaginer qu'il est facile d'épouser un homme dont le statut est bien plus élevé que le sien. Ironie de l'auteur, c'est Emma qui formule ceci, alors qu'elle-même se fourvoie. L'héroïne d'Austen n'est pas clairvoyante et ce n'est que lorsqu'elle cessera d'intervenir dans les relations de son entourage que tout rentrera dans l'ordre.

¹³ Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2005), 38 ; 111.

Malgré l'importance indéniable de la boutique Ford dans le roman, les adaptations filmiques ne lui ont laissé que peu de place. Deux adaptations filmiques d'*Emma* ne montrent que la devanture de la mercerie Ford, alors qu'une troisième nous permet de voir l'intérieur. L'adaptation de 1996 avec Kate Beckinsale¹⁴ ne permet pas au spectateur d'entrer dans la boutique. Il faut se contenter d'une vitrine avec un jeune homme affairé à la nettoyer. On aperçoit dans la vitrine du drap et du tissu gris. L'enseigne dit « Ford's Linen and Wool », et l'on distingue un panneau avec une jeune femme en train de tisser. Emma et Frank Churchill y entrent et la scène se termine ici. On voit ensuite Frank Churchill portant sa nouvelle paire de gants. La vitrine est bien triste et ne donne pas envie de franchir le pas de la porte de la boutique. Rien ne laisse à penser qu'on peut trouver des gants, ou du tissu à la mode pour confectionner des robes si l'on se réfère au tissu grisâtre que l'on entrevoit.

La version en quatre parties de 2009 dirigée par O'Hanlon¹⁵ s'est donnée un peu plus de peine, mais le spectateur n'est toujours pas convié à entrer chez Ford. L'enseigne dit : « GLOVERS E. W. Ford, Milliners and Lacerers HOSIERS ». L'enseigne est assez parlante et laisse deviner que la boutique contient des articles de mode variés. Emma entraîne Harriet vers la vitrine afin de lui changer les idées, puisque cette dernière vient d'apprendre le mariage de Mr Elton. La vitrine est séparée en deux parties.

¹⁴ *Emma*, dir. Diarmund Lawrence, avec Kate Beckinsale, Mark Strong, Punella Scales, Bernard Hepton, Raymond Coulthard, Dominic Rowan, Lucy Robinson et Samantha Morton, 1996, DVD, Koba Films Video, 2008.

¹⁵ *Emma*, dir. Jim O'Hanlon, avec Romola Garai, Jonny Lee Miller, Michael Gambon et Tamsin Greig, 2009, DVD, BBC Worldwide Ltd, 2009.



Figure 19 : Vitrine de la boutique Ford, dans la version d'Emma de 2009 (O'Hanlon)

Dans la partie gauche, on distingue un chapeau de femme vert, en harmonie avec la pelisse verte portée par Harriet. On y voit aussi un éventail bleu très vif dont la teinte n'était certainement pas disponible à cette époque, l'aniline qui permet d'obtenir des bleus et des mauves vifs ayant été inventée en 1856¹⁶. Dans la partie droite de la vitrine un rideau ou un pan de tissu pend et occulte une grande partie de ce qui est exposé. On y découvre néanmoins une ombrelle rouge ouverte dont la teinte est semblable à celle de la pelisse d'Emma, une boîte à chapeau posée sur une étagère, sur laquelle d'autres boîtes plus petites sont empilées. On discerne aussi un chapeau de paille orné d'une plume du même bleu que l'éventail. A plat sont disposés un miroir et le dessin de deux femmes portant une robe et de grands gants montant jusqu'aux bras. Dans le fond de la vitrine est rangée une boîte en osier qui ressemble plus à un coffre destiné à ranger la vaisselle d'un pique-nique qu'un chapeau ou des

¹⁶ Miki Iwagami, « XIX^e siècle », in Tamami Suoh, ed, 46.

vêtements. Enfin, sur la gauche, on aperçoit un chapeau marron avec trois plumes jaunes, une sur la gauche, une sur le devant, et une sur la droite, ce qui donne un aspect tout à fait ridicule au chapeau.

Il est regrettable que cette version en quatre volets qui a produit de magnifiques costumes n'ait eu ni le souci du détail des articles exposés dans la vitrine de la mercerie, ni souhaité créer l'intérieur de la mercerie, et ce, sans doute pour des raisons de budget et/ou de temps. La boutique est toutefois plus accueillante que la précédente. Les couleurs vives que l'on peut voir dans la vitrine rappellent celles des robes confectionnées pour l'adaptation. La costumière explique son choix quant aux couleurs :

For *Emma* we took as our goal a Georgian oil painting rather than a gentle water colour. We looked especially at the work of portrait painters such as Henry Raeburn and George Romney who used palettes which were rich and warm, never insipid. We do not feature much white muslin!¹⁷

En voyant les mêmes couleurs dans la vitrine et sur les personnages, le décorateur montre que les personnages se fournissent en tissu chez Ford, boutique à la mode. Si l'on n'aperçoit que deux articles dans la vitrine la plus proche d'Harriet et dix ou douze dans la vitrine la plus proche d'Emma, c'est parce qu'il existe dans cette scène une nuance économique. Bien sûr, Harriet achète son tissu chez Ford, mais le décorateur nous rappelle qu'Emma peut s'offrir douze articles si elle le souhaite quand Harriet ne peut en acheter que deux.

Le chapeau qui se trouve dans la vitrine gauche (du côté d'Harriet), en tant que couvre-chef, sert à cacher les idées, comme cela a été dit précédemment, mais il les signifie aussi. Et l'idée qu'Harriet cache tant bien que mal à Emma est l'attirance qu'elle éprouve pour Mr Martin. Emma le sait, mais elle veut malgré tout empêcher son amie de le revoir. C'est d'ailleurs dans cette optique qu'elle entre chez Ford. La couleur verte du chapeau et de la pelisse d'Harriet rappelle bien entendu la nature¹⁸, qui fait elle-même directement référence à Mr Martin, le fermier. En tout cas, ce vert ne rappelle ni l'Eglise, ni Mr Elton. L'éventail, quant à lui, sert à cacher les émotions, et là encore, il les signifie également. Il serait bien utile à Harriet qui s'enflamme à chaque fois que sa route croise celle du jeune fermier.

¹⁷ "Dressing Emma", *HerStoria* 3 (automne 2009): 13.

¹⁸ Pastoureau, 177.

L'espace de la vitrine la plus proche d'Emma est nettement mieux garni. Certains objets attirent davantage l'attention du spectateur, comme cette ombrelle rouge, ce chapeau de paille et ce coffre en osier. Tous trois sont les emblèmes du pique-nique à Box Hill : on retrouve en effet ces objets dans la scène du pique-nique. Cette scène est le point culminant du roman. C'est là que l'influence de Frank Churchill sur Emma se révèle dévastatrice pour la jeune femme qui se moque de Miss Bates devant toute l'assemblée. Mr Knightley sermonne alors Emma, en aparté. A partir de ce moment, Emma cesse d'intervenir dans la vie des personnes de son entourage, et la situation s'arrange pour le mieux.

La version de 1996 dirigée par Mc Grath¹⁹ mettant en scène Gwyneth Paltrow présente l'avantage de faire pénétrer le spectateur dans la mercerie. La boutique des Ford est d'abord présentée de l'extérieur. Emma est visiblement en train d'acheter du tissu lorsqu'Harriet, qui passe dans la rue, la remarque, frappe à la fenêtre de la vitrine. Emma sort pour rejoindre son amie. On peut voir que le magasin possède une voiture à son nom, soit pour effectuer les livraisons, soit pour venir présenter des tissus à domicile, ce qui signifie que les propriétaires sont riches. La porte d'entrée sépare la vitrine en deux parties. A droite, on aperçoit des pans de tissus bleus et beiges, des boîtes à chapeaux roses et d'autres jaunes, et un présentoir avec des rubans. De l'autre côté, on voit des rideaux, des boîtes de différentes tailles empilées et des chapeaux, ainsi que des échantillons de tissus sur un présentoir. Les deux vitrines sont donc assez vides et relativement semblables. Elles ne sont pas tellement attrayantes pour les passants et laissent entendre que Ford est une boutique qui s'adresse aux femmes. En effet, aucune des deux vitrines ne présentent de manteaux, de gants, de parapluies, de cannes, de chapeaux pour hommes.

Entrer chez Ford, dans cette version, c'est effectivement entrer dans un univers féminin : des rideaux en voile blanc ornent la vitrine que l'on voit de l'intérieur (et qui ne semble pas coïncider avec celle que l'on voit de l'extérieur), et sont agrémentés de nœuds, et on distingue un chapeau rose avec des plumes. Les rubans, les dentelles, les coupons de tissus et les boîtes sont blancs ou roses.

¹⁹ *Emma*, dir. Douglas McGrath, avec Gwyneth Paltrow, Toni Colette, Alan Cumming, Ewan McGregor, Jeremy Northam, Greta Scacchi, Juliet Stevenson et Polly Walker, 1996, DVD, Miramax, 1997.

Contrairement à l'extérieur, l'intérieur de la boutique recèle de véritables trésors. Chaque centimètre d'espace est utilisé.



Figure 20 : L'intérieur de la boutique Ford dans la version d'Emma de 1996 (Mc Grath)

Deux hommes en chemise (Mr Ford et Mr Ford, les appelle Harriet) agrémentées d'un gilet sans manche servent les clients. Jamais on n'aurait omis de porter une veste à cette époque, le port d'une chemise seule étant réservé à l'intimité. On imagine donc que le costumier a voulu donner à ces messieurs une allure décontractée. Mrs Ford a visiblement été supprimée au profit d'un homme, peut être dans le but de souligner qu'à cette époque, les femmes n'occupaient pas ce type de poste, ce qui n'est pas exact, comme en attestent les lettres d'Austen à sa sœur. On peut lire par exemple dans une lettre datée des 27 et 28 octobre 1798 : « I went to Mrs Ryders, & bought what I intended to buy, but not much in perfection »²⁰.

Sur le comptoir, on voit une balance. On peut se demander ce que pesaient les merciers d'autant qu'Austen, dans ses lettres, donne toujours un métrage et un prix, pas un poids et un prix. D'ordinaire, lorsqu'une peinture met en scène une balance, elle est accompagnée d'or et de bijoux. Elle signifie alors la « cupidité et l'avarice »²¹. Si l'on s'intéresse à la célèbre peinture *La Jeune fille à la balance* de Johannes Vermeer, on peut établir une correspondance entre la balance du tableau et

²⁰ Austen, 16.

²¹ Pascal Bonafoux, *Vermeer* (Paris : Hachette, 2008), 81.

celle de la scène de l'adaptation. Car ici, que ce soit dans le tableau de Vermeer ou dans l'adaptation, les plateaux des balances sont vides. Daniel Arasse, spécialiste de Vermeer, se penche sur l'analyse faite par Arthur Wheelock. Dans *L'Ambition de Vermeer*, il rapporte : « cette balance connoterait une “femme responsable de ses propres actions qu'elle pèse et équilibre” »²². Il est donc possible que cette balance aux plateaux vides, posée devant Emma, soit là pour lui montrer qu'une femme responsable comprend la portée de ses actions. Emma doit peser le pour et le contre avant d'agir et d'interférer dans la vie des personnes de son entourage.

Dans l'adaptation, on peut voir, derrière les deux hommes des étagères remplies de boîtes, de rubans, et de dentelle. Sur le côté sont présentés les draps et les tissus. On compte quatorze rouleaux de tissus et de nombreux coupons. Cinq parapluies et ombrelles pendent du plafond et huit chapeaux de femme tous différents sont visibles. Au mur sont accrochés des croquis de femmes portant des robes. Deux vitrines sous formes de tables sous lesquelles sont rangées les boîtes à chapeaux présentent des rubans. Enfin, au premier plan, on aperçoit furtivement de grandes plumes noires et grises. La variété et la profusion laissent à penser que Ford est en effet *la* boutique où il faut se rendre si l'on veut avoir un large éventail dans le choix d'un article. On peut toutefois se demander pourquoi l'actrice principale ne porte pas plus souvent de robes roses, étant donné le nombre impressionnant d'articles et de tissus roses dans la boutique.

Même si certaines couleurs comme un bleu ou un orange assez vif n'étaient pas disponibles à cette époque, force est de constater que le chef décorateur a créé une mercerie dont l'atmosphère est accueillante, et où il fait bon flâner. La vue, le toucher et l'ouïe des personnages sont en éveil et la curiosité du spectateur est aiguisée par la même occasion. On a véritablement envie d'ouvrir les boîtes empilées derrière le comptoir afin de voir leur contenu. La production de cette adaptation ne s'est pas arrêtée là. Elle a créé une chapellerie devant laquelle Emma discute avec Miss Bates. Cette boutique a également deux parties qui composent sa vitrine, l'une dédiée aux hommes, et l'autre dédiée aux femmes. On y voit évidemment des chapeaux, et des boîtes à chapeaux. Au-delà de ce qui est écrit dans le roman, le

²² Arthur Wheelock, *Perspective, Optics and Delft Artists around 1650* (New York : Garland, 1977), in Arasse *L'Ambition de Vermeer*, 59. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer* (Paris : Adam Biro, 2001), 59.

décorateur a imaginé qu'il pouvait y avoir une deuxième boutique à Highbury où l'on peut se procurer un chapeau, car si Ford est *la* boutique à la mode, il n'est pas impossible qu'il y en ait d'autres. Ford n'est, après tout, jamais décrit comme la seule boutique de mode du village.

Ford tient une place cruciale dans *Emma*. On peut y observer la rue sans être vu, on y rencontre ses voisins et ses amis, tout en essayant de dénicher la bonne affaire. Wigston Smith nomme pour sa part plusieurs connotations lorsqu'elle évoque les merciers dans les romans du XVIII^e siècle : « needlework connotes promiscuity, [...] and disguise. [...] Needlework functions as a covert mask for sexual intrigue »²³. Elle note surtout la possibilité, à la fois pour la mercière et les femmes qui travaillent pour elle, de rencontrer des hommes, mais aussi la facilité avec laquelle les clients tentent de tirer profit de leur passage à la mercerie, en abusant des femmes. Aucune allusion à cela chez Austen. Mrs Ford est mariée et travaille avec son époux. Toutefois, Ford est un endroit au potentiel érotique assez important pour les protagonistes du roman. Harriet Smith y rencontre Robert Martin, Emma y accompagne Frank Churchill et Jane Fairfax fréquente également cet endroit. Mr Knightley n'y met en revanche pas les pieds. Il ne fréquente pas cet endroit féminin, soulignant à la fois qu'il n'a pas de temps à accorder à des futilités, et qu'il n'a nul besoin ou envie de tester son charme sur les femmes, comme le fait Churchill. Enfin, son absence dans la boutique traduit le fait qu'il se consacre à d'autres occupations, comme la gestion de son domaine.

Enfin, Ford est au cœur du village comme la mode est au cœur du roman : dans *Emma*, la mode est un thème qui revient fréquemment dans les conversations, qu'il s'agisse des femmes ou des hommes. La mode est aussi une préoccupation primordiale des habitants de Highbury : il fait froid dans ce village, et se vêtir chaudement est une priorité. On s'inquiète du bien-être des uns et des autres, ce qui fait de la mode un sujet moins trivial que si seules les femmes l'évoquaient pour donner leur avis à propos d'un tissu ou d'une robe. Toute la communauté est impliquée dans l'attention qu'on porte à autrui : on s'enquiert, on s'inquiète et on s'assure que tout le monde a suffisamment chaud.

²³ Chloe Wigston Smith, *Women, Work, and Clothes in the Eighteenth-Century Novel* (Cambridge : Cambridge UP, 2013), 148.

3 Highbury au fil des saisons

Le temps n'est pas clément à Highbury. *Emma* est en effet le roman austenien où il fait le plus froid. Le soleil fait tout de même quelques apparitions, mais en général, les habitants de Highbury sont équipés pour affronter les intempéries : parapluie, chaussures résistantes, et manteaux d'hiver sont de mise.

Mr Woodhouse craint toujours que quelqu'un prenne froid, à tel point que cela en devient ridicule. Un détail le gêne en effet sur le portrait qu'Emma a fait de Miss Smith :

“It is very pretty,” said Mr. Woodhouse. “So prettily done! Just as your drawings always are, my dear. I do not know any body who draws so well as you do. The only thing I do not thoroughly like is, that she seems to be sitting out of doors, with only a little shawl over her shoulders—and it makes one think she must catch cold.”

“But, my dear papa, it is supposed to be summer; a warm day in summer. Look at the tree.”

“But it is never safe to sit out of doors, my dear.” (E 38)

Mr Woodhouse parle de Miss Smith comme si elle était sa fille. Ayant perdu son épouse de bonne heure, Mr Woodhouse a élevé ses filles seul et les a surprotégées. Pour lui, cela revient notamment à les habiller chaudement, pour les protéger du froid. Les tenues si fines du style Empire, on l'a vu, sont responsables d'une morbidité et d'une mortalité élevées chez les femmes. Séguy rapporte d'ailleurs les paroles d'un médecin qui affirme avoir vu mourir plus de femmes depuis que c'est la mode des mousselines et des gazes transparentes, que depuis quarante ans!²⁴ En couvrant ses filles et en leur rappelant régulièrement de ne pas se découvrir, Mr Woodhouse les protège de la mort. Par la même occasion, il les protège du regard des hommes. Mr Woodhouse a marié sa fille aînée, et ne se sent pas prêt à laisser partir Emma.

On peut se demander pourquoi il reproduit ce schéma avec Harriet Smith. On suppose qu'il ne veut pas faire revivre à Emma (et à lui-même) une nouvelle séparation : Miss Taylor les a quittés il y a peu pour devenir Mrs Weston. Emma a

²⁴ Philippe Séguy, *Histoire des modes sous l'Empire* (Paris : Tallandier, 1988), 51.

perdu plus qu'une gouvernante ; elle a perdu une amie, une confidente, une sœur (*E* 5-6). Pas question, donc, de perdre la nouvelle amie qu'Emma vient de se faire. En voyant le portrait d'Harriet, Mr Woodhouse s'inquiète : Miss Smith pourrait soit tomber malade, soit attirer le regard d'un homme, être demandée en mariage, et dans un cas comme dans l'autre, Emma et son père la perdrait. Il faut donc qu'elle se couvre, même s'il ne s'agit que d'un portrait. Notons qu'Emma a représenté son amie avec un châle sur les épaules, ce qui devrait rassurer son père. Il n'en est rien.

Mr Woodhouse revêt lui-même un pardessus pour aller faire son tour quotidien dans le jardin. Le « great coat », on l'a dit, se portait surtout pour voyager. Mr Woodhouse ne quitte jamais Highbury, et s'en sert pour faire le tour de son jardin. Qu'importe, il ne faut pas prendre froid. C'est même Mr Knightley qui se charge d'aller chercher le manteau de Mr Woodhouse et de lui ouvrir la porte (*E* 45), c'est dire s'il connaît bien les habitudes de ce dernier. Sa sollicitude à l'égard de Mr Woodhouse n'est peut-être pas étrangère au fait qu'Emma soit présente. Knightley reste en effet aux côtés d'Emma pour s'entretenir avec elle pendant que son père est dans le jardin.

De façon surprenante, Mr Woodhouse est décidé à se rendre un soir à Randalls chez Mr et Mrs Weston alors que le ciel est chargé de neige. De plus, une fois installé en voiture, Mr Woodhouse ne sent pas le froid tellement il est bien vêtu (*E* 87). Cela ne lui ressemble pas du tout. Tout emmitouflé, Mr Woodhouse applique à lui-même la règle qu'il demande aux femmes de son entourage de respecter : se couvrir pour ne pas prendre froid. Se déplacer en soirée n'est pas dans les habitudes de Mr Woodhouse, et il est si enthousiaste à cette idée qu'il ne prête pas attention aux conditions météorologiques.

Le gendre de Mr Woodhouse, John Knightley, au contraire, vitupère longuement à propos d'une telle soirée alors qu'il devrait être chez lui, au coin du feu (*E* 87). Il se plaint tout au long du trajet, jusqu'au presbytère où ils doivent passer prendre Mr Elton. Il s'exclame : « here we are, probably with rather thinner clothing than usual, setting forward voluntarily, without excuse, in defiance of the voice of nature » (*E* 88). De toute évidence, John Knightley ne partage pas la bonne humeur de son beau père et encore moins son insouciance. Tous deux sont dans des dispositions qui ne leur ressemblent pas. Austen crée un effet comique en inversant

les habitudes et les caractères des personnages. Ni l'un ni l'autre n'ont une vision impartiale de la scène. L'un est ravi alors qu'il neige, l'autre affirme qu'ils ne sont pas assez vêtus, alors que nous savons que les personnages sont emmitouflés. L'humeur influence la perception de l'épaisseur des vêtements et le ressenti des personnes. Emma, qui partage la voiture avec John Knightley, se sent mal à l'aise. Elle s'enveloppe dans son manteau et ne dit mot (*E* 87-88). La neige n'a pas d'effet sur elle, et, comme le lecteur, elle se demande ce qui provoque un tel changement chez ses parents et amis.

La neige affecte aussi Isabella Knightley qui affirme que cela ne la gêne pas de marcher dans la neige et le froid. Isabella ne peut supporter l'idée de passer la nuit à Randalls alors que ses enfants sont à Hartfield. Elle souhaite donc quitter la maison de ses hôtes le plus rapidement possible, mais conseille à son père de passer la nuit chez Mrs et Mrs Weston. Elle s'adresse alors à son mari :

“You had better order the carriage directly, my love,” said she; “I dare say we shall be able to get along, if we set off directly; and if we do come to any thing very bad, I can get out and walk. I am not at all afraid. I should not mind walking half the way. I could change my shoes, you know, the moment I got home; and it is not the sort of thing that gives me cold.”

“Indeed!” replied he. “Then, my dear Isabella, it is the most extraordinary sort of thing in the world, for in general every thing does give you cold. Walk home!—you are prettily shod for walking home, I dare say. It will be bad enough for the horses.” (*E* 98)

Cet extrait est tout aussi comique que celui où la neige altère les caractères de Mr Woodhouse et de son gendre. Isabella pense que ses chaussures sont suffisamment résistantes pour rentrer à pied si la route n'est pas praticable en voiture, alors que son mari l'assure du contraire. Il semble à nouveau lui-même, et fait d'ailleurs remarquer à Isabella qu'elle est sujette aux refroidissements. La neige a engourdi les esprits comme elle engourdit les extrémités.

Les chaussures sont un thème important du cinquième roman achevé d'Austen. De la même façon, ce thème apparaît quatorze fois dans les lettres d'Austen, ce qui n'est pas négligeable. C'est principalement la couleur des chaussures qui intéresse Austen dans sa correspondance. Elle mentionne des chaussures blanches, des roses, des vertes, ainsi que des chaussures à porter pendant une période de deuil. Elle ne parle qu'une seule fois de la hauteur du talon. Dans ce roman, Austen n'évoque pas les couleurs, mais plutôt la résistance des chaussures, ce qui met en avant le côté pratique des souliers. La couleur a peut être été considérée comme une frivolité par l'auteur, qui n'a pas jugé utile de la dévoiler. La résistance

des souliers fait référence à des chaussures prévues pour la marche, certainement des bottines. A Highbury, comme on s'inquiète de savoir si les personnes de son entourage ont suffisamment chaud, on se soucie de l'état des souliers. Miss Bates, même s'il s'agit d'une formule de politesse noyée dans un flot de paroles, s'inquiète de l'état des chaussures d'Emma et Harriet qui viennent lui rendre visite (*E* 116). Et à son tour, lorsqu'elle se déplace, on lui demande si elle a fait bonne route, et Miss Bates répond : « No rain at all. Nothing to signify. I do not care for myself. Quite thick shoes » (*E* 242). La sollicitude à l'égard des voisins est extrême, et la peur d'attraper froid dans tous les esprits.

Pendant la soirée chez les Weston, Mr Elton reste à proximité d'Emma et met un point d'honneur à s'assurer qu'elle n'a pas froid (*E* 91) ; Elton aimerait que sa présence et ses paroles réchauffent la jeune femme. Tout indique qu'il se prépare à lui déclarer sa flamme. Mais alors qu'il se veut agréable et prévenant, il agace prodigieusement Emma qui ne peut écouter une conversation à propos de Frank Churchill (*E* 91). Et les choses prennent une tournure encore plus désagréable pour Emma sur le chemin du retour. En plus de la neige et du froid, l'auteur souligne que la nuit est plus sombre que prévue (*E* 98). L'atmosphère est pesante : on est fatigué, inquiet de savoir si l'on rentrera à bon port, et on a froid. La nuit noire assombrit encore le tableau, au sens propre comme au sens figuré. Et en effet, c'est ce moment que choisit Elton pour demander la main d'Emma qui s'offusque et éconduit le jeune homme (*E* 100). Mortifiée, Emma ne peut même pas fuir Elton puisqu'ils sont en tête-à-tête, confinés dans la voiture.

Le mauvais temps semble être en lien avec les actions menées par Emma afin de marier des personnes de son entourage, et notamment avec les conséquences de ses actions, qui finissent par lui nuire. Le paroxysme est atteint avec le froid, la neige, et la nuit noire, qui correspond au moment où Elton lui fait sa demande en mariage. Le beau temps ou du moins le temps sec au début du roman rime avec la légèreté des actions entreprises par l'héroïne et le fait que cela l'amuse. En effet, au début du roman, Mr Knightley rend visite aux Woodhouse et fait remarquer que le temps est sec, contrairement à ce que pense Mr Woodhouse :

“It is very kind of you, Mr. Knightley, to come out at this late hour to call upon us. I am afraid you must have had a shocking walk.”

“Not at all, sir. It is a beautiful moonlight night; and so mild that I must draw back from your great fire.”

“But you must have found it very damp and dirty. I wish you may not catch cold.”
“Dirty, sir! Look at my shoes. Not a speck on them.” (E 9)

Knightley apporte la preuve irréfutable de ce qu’il avance pour mettre fin à cette conversation : ses chaussures sont propres. Boyd se demande :

It is clear that Mr. Woodhouse's “observations” are not observations at all but expressions of his fear [...]. Mr. Knightley argues from surer evidence [...], but one wonders, nevertheless, whether his need to step back from the fire is really evidence of the warmth of the evening or whether it comes in part from the warmth of his determination to answer Mr. Woodhouse's anxiety.²⁵

On peut se demander si Knightley, qui souhaite s’entretenir avec Emma, n’essaie pas de rassurer Mr Woodhouse afin qu’il ne renonce pas à faire sa sortie quotidienne à cause de la boue. Doody n’interprète pas la scène de la même manière que Boyd :

Mr. Knightley has to display his shoes to Mr. Woodhouse to reassure him that he has no mud or dirt on them. This dry beginning of *Emma* tells us that relationships are baulked, that this is something of a waste land of sterility —the sterility arising from propriety. When the hero and the heroine at last come together, they are outdoors after a shower. Earth and water have reunited, there is plenty of dirt around, and fertility is possible.²⁶

Le père d’Emma continue néanmoins à affirmer qu’il a beaucoup plu et reste sourd à la démonstration de Knightley. L’auteur a pu vouloir montrer que Mr Woodhouse est plus clairvoyant que Knightley : ce passage annonce déjà l’issue du roman. Même si Knightley n’a pas de boue sur ses chaussures, Mr Woodhouse, lui, en voit dehors.

Au début du roman, Emma essaie de modifier le cours des choses, et provoque un tête-à-tête entre Harriet Smith et Mr Elton. Afin de les laisser, elle invente quelque souci avec le lacet de sa bottine et prend ainsi du retard par rapport aux deux autres qui continuent leur chemin (E 69). Quelques instants plus tard, voyant que Mr Elton évoque encore des banalités avec Miss Smith, Emma prétend à nouveau qu’elle a un problème à son soulier :

They now walked on together quietly, till within view of the vicarage pales, when a sudden resolution, of at least getting Harriet into the house, made her again find something very much amiss about her boot, and fall behind to arrange it once more. She then broke the lace off short, and dexterously throwing it into a ditch, was presently obliged to entreat them to stop, and acknowledged her inability to put herself to rights so as to be able to walk home in tolerable comfort.

²⁵ Zelda Boyd, « Jane Austen’s “Must”: the Will and the World » *Nineteenth-Century Fiction* 39.2 (automne 1984) : 135. Disponible sur <<http://www.jstor.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/stable/pdf/3044635.pdf>> (14 mars 2017).

²⁶ Margaret Ann Doody, « A Regency Walking Dress and Other Disguises: Jane Austen and the Big Novel », *Persuasions* 16 (automne 1994) : 81. Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/printed/number16/doody.pdf>> (17 mars 2017).

“Part of my lace is gone,” said she, “and I do not know how I am to contrive. I really am a most troublesome companion to you both, but I hope I am not often so ill-equipped. Mr. Elton, I must beg leave to stop at your house, and ask your housekeeper for a bit of ribband or string, or any thing just to keep my boot on.” (E 70)

Emma modifie le laçage de sa bottine comme elle essaie de modifier la relation entre Harriet et Elton. Elle apprendra qu’elle peut avoir un pouvoir sur un objet qui lui appartient, mais pas sur des personnes qu’elle considère souvent à tort comme ses marionnettes ou ses poupées. Persuadée que l’heureuse union entre Mr et Mrs Weston n’est pas l’œuvre du hasard ou de la chance, Emma pense qu’elle peut rapprocher deux personnes et être ainsi à l’origine de plusieurs mariages. Elle aurait dû analyser la situation davantage. Même le stratagème du lacet arraché ne donne rien de concluant. En effet, même si Emma et Harriet entrent chez Elton, et même si Emma les laisse seuls pendant dix minutes, à son retour, ils ne parlent que de banalités (E 71). Si d’ordinaire la chaussure est considérée comme érotique, Austen, qui se moque de ses personnages, n’utilise pas cette facette de cette pièce d’habillement. Les chaussures ne servent qu’à garder les pieds au chaud dans la mesure du possible.

Les vêtements avaient sauvé l’héroïne dans « Henry and Eliza » ou encore dans « The Beautifull [sic] Cassandra » dans les *Juvenilia* pour une noble cause puisque les deux jeunes femmes étaient en danger. Ici, l’héroïne se sert des vêtements pour arriver à ses fins, mais la cause n’étant pas valable, Emma ne voit pas ses désirs se réaliser. Les vêtements viennent au secours des héroïnes uniquement si celles-ci le méritent. Les deux essais infructueux d’Emma avec le lacet de sa bottine le montrent bien. Emma n’emploie pas son temps intelligemment. Les stratagèmes et les moqueries semblent monopoliser une partie de plus en plus importante de ses journées. Et elle n’est pas la seule à Highbury.

4 Mode, considération et voisinage

Certains personnages du roman, comme Emma et Frank Churchill, sont confiants et pleins d’assurance, de par leur statut ou leur aplomb. Ils se permettent

régulièrement des réflexions déplacées à l'égard des autres, et l'auteur prend soin de souligner combien leur conduite n'est pas à suivre. Cette attitude n'est pas sans rappeler celle de Miss Bingley et Mrs Hurst dans *Pride and Prejudice*. Churchill dénigre souvent Miss Fairfax afin que personne ne démasque leurs fiançailles. Il lui trouve un teint peu flatteur, ou encore rit de sa coiffure comme dans l'extrait suivant :

[Emma] saw Frank Churchill looking intently across the room at Miss Fairfax, who was sitting exactly opposite.

“What’s the matter?” said she.

He started. “Thank you for rousing me,” he replied. “I believe I have been very rude; but really Miss Fairfax has done her hair in so odd a way —so very odd a way —that I cannot keep my eyes from her. I never saw anything so outré! —Those curls! —This must be a fancy of her own. I see nobody else looking like her! —I must go and ask her whether it is an Irish fashion. Shall I? —Yes, I will. —I declare I will —and you shall see how she takes it; —whether she colours.” (E 167-168)

Surpris par Emma en train d'admirer Jane Fairfax, Churchill essaie de se justifier. Il préfère inventer un prétexte douteux plutôt que de reconnaître qu'il la regarde simplement. Ses manières et ses mensonges mettent Miss Fairfax mal à l'aise. Churchill va même faire croire à Emma que Jane a un admirateur secret irlandais.

Le jeune homme utilise du français dans sa remarque « so outré », ce qui le rapproche du portrait qu'Hellstrom dresse de lui : « [Churchill] is by suggestion the Jacobin. [...] Certainly Churchill is not a revolutionary, but if his indifference to tradition, his irresponsibility and parasitic character, his selfishness and lack of patriotism are the result of weakness rather and wickedness, they are nevertheless the soil from which revolution grows »²⁷. De par son comportement et son besoin de changement (il affirme vouloir partir à l'étranger), Churchill incarne les idées françaises. Et Emma se sent attirée à la fois par lui et ses idées. Le prénom-même de Mr Churchill évoque la France, et Austen, en le choisissant, accentue le fait que ce personnage n'est justement pas franc²⁸. Connaissant les dispositions de Jane Fairfax, il est difficile de croire que sa coiffure soit aussi choquante que cela. En effet, lorsque Miss Bates parle de la coiffure de sa nièce, elle dit simplement, en s'adressant à Emma : « how do you like Jane’s hair? —You are a judge. —She did it all herself. Quite wonderful how she does her hair! —No hairdresser from London I

²⁷Ward Hellstrom, « Francophobia in *Emma* », *Studies in English Literature, 1500-1900* 5.4 (automne 1965) : 614. Disponible sur <<http://www.jstor.org/stable/449430>> (9 janvier 2017).

²⁸ Hellstrom, 611.

think could— » (*E* 243). Miss Bates adresse ici par la même occasion un reproche à Churchill qui va jusqu'à Londres pour se faire couper les cheveux.

Jane et Frank sont les deux seuls dont la coiffure est autant évoquée dans le roman, Frank parce qu'il va à Londres pour une coupe de cheveux, et Jane parce qu'elle arrange ses cheveux d'une façon inhabituelle. De la même façon, tous deux ont acheté une paire de gants chez Ford. L'auteur dresse donc un parallèle entre ces deux personnages. Cela étant dit, Frank se moque de Jane, et les voisins de Frank se moquent de lui : personne ne comprend l'intérêt d'aller se faire couper les cheveux à Londres. Frank, lui, se rit aussi des ses voisins : il va en réalité acheter un pianoforte à Londres qu'il fera parvenir à Jane Fairfax de façon anonyme, et son excuse est une coupe de cheveux. Et encore une fois, Churchill va faire croire qu'il s'agit d'un cadeau d'un mystérieux admirateur irlandais. Il met à nouveau Jane dans une situation qui l'embarrasse. La moquerie vient servir sa propre cause, mais il ne se soucie pas des autres. Il a bien peu de considération pour Jane, sa famille et les habitants de Highbury.

Emma, elle, attaque souvent Miss Bates, qui devrait pourtant recevoir sa compassion, comme le lui dit Knightley (*E* 283-284), au lieu de recevoir ses critiques. Et lorsqu'elle imite Miss Bates, c'est souvent à travers la mode, soulignant combien sa conversation est inintéressante, et vide de sens. Dans le premier extrait, Emma relate ce qui se passe inmanquablement lorsque Mrs et Miss Bates reçoivent une lettre de Jane : « Every letter from her is read forty times over; her compliments to all friends go round and round again; and if she does but send her aunt the pattern of a stomacher, or knit a pair of garters for her grandmother one hears of nothing else for a month. I wish Jane Fairfax very well; but she tired me to death » (*E* 68). Il est étrange qu'Austen fasse référence à une pièce d'estomac, celle-là disparaissant progressivement de la garde-robe des femmes à la fin du XVIII^e siècle, vers 1770²⁹, en même temps que la taille remonte. En citant la pièce d'estomac, Emma insiste non seulement sur la trivialité du sujet abordé dans la lettre, mais aussi sur le fait que la partie du vêtement nommée est dépassée, désuète. Plus personne ne porte ce genre de robe. Il convient de comprendre que pour Emma, les Bates ne suivent pas la mode, et font avec leurs moyens financiers, sans pour autant porter des tenues dont la coupe

²⁹ Norah Waugh, *The Cut of Women's Clothes: 1600-1930* (Londres : Routledge, 1994), 72.

n'a plus cours. Emma caricature les Bates. Miss Bates porte en effet un spencer (*E* 130), et suit la mode, autant que peut se faire.

Quant à Miss Fairfax, Emma ne l'a pas vue depuis plusieurs années, et l'imagine semblable à ses tante et grand-mère. Parce qu'elle choisit une partie rigide de la robe dans sa caricature, Emma met aussi en évidence sa façon d'imaginer Jane Fairfax. Elle la voit ennuyeuse, en retard sur son temps et austère. Quelle ne sera pas sa surprise de retrouver une jeune femme élégante, accomplie, agréable quoiqu'un peu trop réservée, sachant jouer du piano, contrairement à elle-même. Emma est tout simplement jalouse de Miss Fairfax et cherche à la discréditer.

En citant les jarretières que Jane pourrait envoyer à sa grand-mère, Emma insiste à nouveau : Jane Fairfax remplit ses lettres de nouvelles inintéressantes. Elle parle d'ailleurs davantage des Bates quand elle évoque Jane que de Jane elle-même. En donnant comme exemple une jarretière, un accessoire qui reste caché, Emma donne l'impression qu'il existe une intimité entre elle et Jane Fairfax, mais il n'en est rien. Mrs Bates, quant à elle, aurait pu acheter les jarretières chez Ford, mais c'est sa nièce qui les lui tricote, peut-être parce qu'elle n'a justement pas les moyens de payer un article qui se cache sous la robe. Maggie Lane pense que ce qui est tricoté est acceptable pour les pauvres, mais pas pour les personnes de la « gentry »³⁰. Emma attire l'attention du lecteur sur le statut social des Bates, au lieu de parler de Jane, et les rabaisse. Sa vexation après l'incident de Box Hill suite aux remontrances de Knightley sera proportionnelle à sa façon de maltraiter les Bates.

L'auteur s'emploie à ridiculiser les personnages qui doivent l'être. Elle leur fait se donner de l'importance, et n'hésite pas ensuite à leur faire dire eux-mêmes des répliques qui les remettent à leur juste place. Ainsi, Mrs Elton parle beaucoup plus de mode que Miss Bates. En effet, alors que Miss Bates fait une remarque sur un article de mode dans une de ses tirades, Mrs Elton ne parle que de mode tout au long de la sienne. Emma ne faisant pas partie du cercle d'amis intimes de Mrs Elton, cette dernière ne devrait aucunement évoquer la mode en sa présence. Elle apparaît futile, stupide, et sans distinction. La logorrhée de Miss Bates, qui se confond souvent en remerciements, n'est pas du tout comparable avec la fausse modestie de Mrs Elton. Dans l'extrait suivant, elle relate à Jane sa rencontre avec Mr Woodhouse :

³⁰ Maggie Lane, *On the Sofa with Jane Austen* (Marlborough : Crowood Press Ltd, 2016), 19.

“I fancy I am rather a favourite; he took notice of my gown. How do you like it? —Selina’s choice —handsome, I think, but I do not know whether it is not over-trimmed; I have the greatest dislike to the idea of being over-trimmed —quite a horror of finery. I must put on a few ornaments now, because it is expected of me. A bride, you know, must appear like a bride, but my natural taste is all for simplicity; a simple style of dress is so infinitely preferable to finery. But I am quite in the minority, I believe; few people seem to value simplicity of dress, —show and finery are every thing. I have some notion of putting such a trimming as this to my white and silver poplin. Do you think it will look well?” (E 228)

Mrs Elton ne parle que d’elle, contrairement à Miss Bates. Elle ne laisse pas le temps à son interlocutrice de répondre à ses questions qui n’attendent d’ailleurs pas de réponses dans la mesure où Mrs Elton veut uniquement l’approbation de Jane. Austen, qui n’aimait pas Bath et se riait souvent avec sa sœur des modes en provenance de cette ville (on se souvient par exemple des fruits qui décoorent les chapeaux qu’elle trouve ridicules, et dont on a parlé à plusieurs reprises). C’est dans cette optique qu’Austen a choisi de préciser que Mrs Elton est originaire de cette ville (E 130). Cela implique que ses tenues sont tape-à-l’œil, et que les ornements de ses robes sont tellement recherchés qu’ils en sont saugrenus.

Comme on le voit dans l’extrait, Mrs Elton craint que sa tenue ne soit trop ornée. Mrs Elton sait que le bon ton recommande la simplicité, mais elle ne peut résister à l’idée de montrer à la société de Highbury qui elle est, quelles sont ses origines et son statut. Lorsqu’elle affirme : « show and finery are every thing », elle parle sans doute de ce qui se passe à Bath, où l’on aime être vu. Peut-être porte-t-elle des toilettes moins voyantes que certaines femmes à Bath que l’on peut considérer comme des meneuses en matière de mode ? Mrs Elton n’est pas l’une d’entre elles, elle le dit elle-même en soutenant qu’elle apprécie les tenues simples. Toujours est-il qu’à Highbury, elle ne passe pas inaperçue. Elle ne devient pas non plus une meneuse de mode à Highbury. Les habitants de ce village sont attachés à leurs habitudes et ne sont pas prêts à suivre la mode d’une nouvelle arrivante dans le village sous prétexte qu’elle vient de Bath. Les fanfreluches des robes de Mrs Elton ne sont pas de leur goût.

Bien loin de montrer que les femmes de Highbury sont des « campagnardes » qui sont en retard sur la mode, Austen célèbre leur simplicité. Emma ne dépense pas d’argent en toilettes. Elle ne s’offre rien chez Ford. Rappelons aussi que Ford est synonyme de tissus et articles à la mode puisque leurs produits viennent de Londres.

Et si l'on trouve de très bonnes boutiques à Bath³¹, Londres reste tout même plus influente que Bath en matière de mode. Mrs Elton ne prend donc pas l'avantage sur les femmes de Highbury. C'est tout simplement elle qui se donne de l'importance alors qu'il n'y a pas lieu de le faire. Les femmes de Highbury ne se sentent toutefois pas rabaissées. Elles ignorent les remarques de Mrs Elton. Ainsi, Jane ne donnera jamais son avis quant au nouveau parement de la robe.

Austen choisit de faire dire à Mrs Elton qu'elle a une robe de popeline blanche et argent, à laquelle elle pense rajouter un parement. Rappelons que la popeline peut être fabriquée à partir de coton, de soie, de laine, ou même d'un mélange de soie et de laine ou de soie et de coton³². Il s'agit d'un tissu résistant. On suppose que la robe est blanche, et que de petits motifs (probablement des fleurs ou des pois) sont cousus au fil d'argent dessus, auxquels Mrs Elton voudrait ajouter une autre décoration, ce qui serait très certainement malvenu, produisant ainsi une robe surchargée. Notons au passage que le fil d'argent coûte très cher. L'impératrice Joséphine, par exemple, en était très friande³³. Il est évident que tout le monde ne peut pas s'offrir de telles broderies. En faisant cette remarque, Mrs Elton fait savoir à Jane Fairfax son rang social et son origine. Emma, qui pourrait s'offrir une robe rebrodée de ce type, n'en mentionne aucune. Elle n'utilise jamais ses vêtements pour évoquer sa supériorité sociale. Elle utilise plutôt l'infériorité des autres.

En imaginant une robe en popeline blanche et argent, il est possible que l'auteur fasse ici référence à une lettre qu'elle a écrite à sa sœur les 23 et 24 septembre 1813 : « I am extremely glad you like the Poplin, I thought it would have my *Mother's* approbation, but was not so confident of *yours*. Remember that it is a present. Do not refuse me. I am very rich »³⁴. Austen fait référence avec beaucoup d'humour à l'argent qu'elle a gagné grâce à la publication de ses deux premiers romans. Soit dit en passant, la robe de popeline n'est pas rebrodée, à notre connaissance, et elle n'est pas pour elle, mais pour sa sœur. Elle fait donc profiter ses proches de la publication de ses livres, contrairement à son personnage Mrs Elton qui se vante, mais garde sa fortune pour elle. Les sentiments délicats que l'on

³¹ Penelope Byrde, 72.

³² Mary Brooks Picken, *A Dictionary of Costume and Fashion* (Mineola: Dover Publications, Inc., 1999), 261-262.

³³ Claudette Joannis, *Josephine Impératrice de la mode : l'élégance sous l'Empire* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007), 36, 53.

³⁴ Austen, 224.

rencontre dans la correspondance de l'auteur et qui sont en opposition avec la supériorité condescendante de certains de ses personnages comme Mrs Elton se retrouvent dans son dernier roman où la Marine rencontre l'aristocratie. Les uniformes se mêlent aux beaux atours et Austen montre à son lecteur combien la noblesse du rang diffère de la noblesse de cœur.

5 Conclusion

Avec *Emma*, Austen nous livre un roman moins didactique et moins austère que le précédent. Le microcosme qu'elle dépeint est encore plus restreint que dans ses autres œuvres puisque toute l'histoire se déroule dans le même village. Austen donne un rôle important à la mercerie, boutique où elle-même aimait se rendre : c'est souvent là que les personnages se rencontrent, plus ou moins par hasard. Bien qu'il s'agisse d'un environnement destiné aux femmes, on y rencontre aussi des hommes, comme Robert Martin, Mr Weston ou encore son fils Frank Churchill. Ce dernier y entre pour s'acheter des gants en cuir fin. Mr Knightley, en revanche, n'y entre jamais. Lui aussi porte du cuir, mais un cuir épais qui a servi à la confection de ses guêtres (*E* 216). La différence de qualité du cuir est le signe de l'antagonisme qui règne entre ces deux personnages. Les gants dissimulent les mains de Churchill comme la relation qu'il entretient avec Jane Fairfax, tout en envoyant un message érotique à Emma. Les guêtres de Knightley montrent son attachement à ses terres (*E* 78) et sa simplicité malgré son rang. Le cuir qu'il porte a un rôle pratique, alors que le cuir souple des gants de Churchill joue un rôle purement esthétique. En outre, les gants servent à manipuler Emma, à rediriger son attention alors qu'il est contraint de fournir une réponse.

Harriet Smith, la bonne amie d'Emma, ne peut se résoudre à faire un choix ; qu'il s'agisse d'un tissu pour sa prochaine robe, ou d'un mari, elle s'en remet toujours à Miss Woodhouse. Alors qu'elle est sur le point d'accepter la proposition de mariage de Mr Martin, Emma l'en dissuade, dressant ainsi sur son parcours

plusieurs obstacles à son bonheur. Le cœur d'Harriet est sans aucun doute celui qui souffre le plus dans ce roman, les conseils prodigués par Emma n'étant pas les meilleurs qui soient. Lors d'une promenade, Emma arrache son lacet afin de permettre à Harriet et Elton de rester quelques instants en tête-à-tête. Mais l'auteur ne souhaite pas utiliser la quatrième fonction du vêtement qu'elle a imaginée et qui a été évoquée dans *Minor Works* : le vêtement ne saurait sauver une héroïne qui ne le mérite pas.

Quand Emma se mêle de la vie d'autrui et intervient afin de former ou déformer des couples, elle fait se déchaîner les éléments. La nuit plus noire que d'habitude, le froid plus intense et la neige plus drue qui s'abattent sur Highbury semblent avoir une influence particulière sur ses habitants. On n'est plus soi. D'ordinaire, la principale préoccupation de Mr Woodhouse est de s'assurer que tout son entourage, et principalement les femmes, ont suffisamment chaud. Il les protège ainsi du regard des hommes, tout en prévenant un éventuel refroidissement qui pourrait leur être fatal. Mais ce soir-là, il ne craint pas le froid. Mr Elton, lui, s'enquiert à plusieurs reprises auprès d'Emma de son bien-être. Il tient à ce que Miss Woodhouse ait bien chaud. Et pour réchauffer tout à fait Emma, Elton lui déclare sa flamme alors qu'il neige dehors et qu'il fait froid dans leur voiture. Emma est horrifiée. Elle commence à prendre conscience de ses erreurs, mais ne réalise toujours pas l'influence que Frank Churchill a sur elle.

La moquerie est un passe-temps favori à Highbury. Certains, comme Churchill, s'en servent pour semer le doute, en se riant de la coiffure de l'être aimé, d'autres se cantonneront à dénoncer des vérités qui ne sont pas bonnes à dire. Emma dénigre en effet les Bates et leur nièce Jane. Les vêtements qu'elle mentionne sont une caricature des personnages. Elle impose ainsi sa supériorité en évoquant l'infériorité de ceux qui l'entourent. Enfin, Mrs Elton, suffisante, se congratule sur ses choix vestimentaires et impose sa supériorité financière. L'intervention de Mr Knightley, et la finesse d'esprit d'Emma lui permettront de prendre conscience de ses erreurs. Austen fait d'Emma une héroïne qui apprend à admettre qu'elle a des défauts. Comme toutes les héroïnes d'Austen vues jusqu'à maintenant, Emma acquiert une certaine maturité au cours du roman. Elle réalise que le rang n'est pas une qualité, mais une chance, et qu'il n'est pas garant des bonnes manières. Dans *Persuasion*, le dernier roman achevé d'Austen, Anne connaît déjà ses défauts et en

souffre, alors qu'Emma n'était même pas consciente des siens. Anne est l'héroïne la plus mature d'Austen.

Chapitre 15 : *Persuasion* : Mode et féminisme

1 Introduction

Persuasion est le dernier roman achevé d'Austen. Il n'a pas été publié de son vivant. Ce sont sa sœur Cassandra et son frère Henry qui s'en sont chargés en 1817, quelques mois seulement après sa disparition¹. L'héroïne, Anne, est l'opposée d'Emma. En effet, quand Emma est fière de son rang et de son importance dans la société, Anne est très en retrait, gênée par le comportement de son père, baronnet, et de ses sœurs. Emma commet plusieurs erreurs au cours du roman, quand Anne doit vivre avec une erreur qu'elle a commise huit ans auparavant. Emma vit confinée à Highbury, alors qu'Anne passe d'un groupe à un autre, et d'une ville à l'autre. Elle ressemble un peu à Fanny Price, en cela qu'elle a une vie intérieure très riche, et qu'elle observe plutôt qu'elle n'agit². Austen donne à Anne un traitement à part : elle ne se moque jamais de son héroïne.

Austen commence son roman en 1815. Le contexte international est tel que les soldats ont meilleure presse que les officiers de la Marine. Et pour cause. La dernière victoire est celle de Waterloo, en 1815, alors que les exploits de la Marine anglaise remontent à Trafalgar, en 1805. Austen écrit donc ici un roman qui vient mettre en lumière le rôle joué par la *Navy*³ dans la défense de la nation. Ce dernier roman achevé est celui qui contient le moins de références à la mode. Il n'est pas certain qu'il faille y voir une évolution dans la façon d'écrire chez Austen. *Sanditon*, qui est resté inachevé, a été écrit après *Persuasion*, et contient en comparaison plus de références que *Persuasion*.

¹ Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life* (Londres : Penguin Books, 2000), 283 ; Victor Lucas, *Jane Austen* (Norwich : Jarrold Publishing, 2002), 277.

² Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 283-284.

³ Brian Southam, *Jane Austen and the Navy* (Bath : National Maritime Museum Publishing, 2005), 271.

Ce chapitre se propose de classer les références à la mode en faits de costume et faits d'habillement, selon la définition apportée par Barthes, afin de voir quel usage en fait l'auteur. Il aborde ensuite l'héroïne dans un paragraphe distinct puisqu'elle tient une place à part dans l'œuvre austenienne. Certains critiques affirment qu'Anne est féministe et que sa créatrice l'est aussi. Ce travail s'intéressera aux bottes portées par Anne. Elles rappellent celles portées par les soldats et les marins. Anne franchit ici la barrière des genres, mais est-ce suffisant pour pouvoir qualifier l'héroïne de féministe ? Le dernier paragraphe s'attèle à pénétrer le monde des marins, et à montrer comment Austen arrive à évoquer la mode dans un univers masculin, et à redorer le blason de la Marine, sans jamais mentionner les uniformes. Enfin, l'analyse du dernier roman achevé d'Austen mettra en avant la fin de la guerre entre Anne et le capitaine Wentworth. Anne renaît à la fois physiquement et mentalement. Elle s'affirme davantage et ne se laisse plus persuadée par son entourage. Wentworth la redécouvre et lui propose sa protection que l'auteur décline sous forme de vêtements et d'accessoires remplissant cette fonction. Anne lui apporte en échange un statut social.

2 Fait de costume et fait d'habillement

Dans *Persuasion*, Austen oppose clairement la froideur et la stupidité des personnages qui possèdent un titre, à la sympathie, et aux manières simples et sincères des autres. Harris a remarqué que l'auteur avait donné aux personnages déplaisants du roman, à savoir, Sir Elliot, Miss Carteret, et Lady Dalrymple, des noms de marins, souvent des capitaines, qui s'étaient distingués dans une action ou une autre. Tous étaient liés au capitaine James Cook⁴, un marin vertueux, qui a pu servir de modèle à l'auteur pour imaginer Wentworth. Selon Harris, Austen souligne combien ces personnages ne sont pas dignes de porter ces noms : « [Sir Walter] is spendthrift and vain, his daughter Elizabeth vacuous, her self-centered sister Mary

⁴ Jocelyn Harris, *A Revolution Almost Beyond Expression: Jane Austen's Persuasion* (Newark : University of Delaware Press, 2008), 106.

hypochondriac, Lady Dalrymple pretentious, and Miss Carteret dull »⁵. Après tout, rappelle Harris, le baronnet est le titre le plus bas dans l'échelle des titres dont on hérite, et Mr William Elliot, le cousin de la famille qui doit hériter du titre et du domaine, par ses agissements, vient salir l'image de la famille⁶.

Tout comme Austen oppose deux clans, celui des « vilains » et celui des vertueux, elle oppose le fait de costume au fait d'habillement. Le fait de costume semble toujours lié aux personnages ayant un titre, alors que le fait d'habillement serait davantage lié aux autres personnages. Comme on l'a vu auparavant, Barthes assimile la mode à un langage en se basant sur les travaux de Troubetsky⁷. Il cite le fait de costume, qui correspond à la langue, et le fait d'habillement, qui correspond à la parole⁸. A partir de là, Barthes explique :

Les faits d'habillement (de parole) comprendraient : les dimensions individuelles du vêtement, le degré d'usure, de désordre ou de saleté, les carences partielles de pièces, les carences d'usage (boutons non boutonnés, manches non enfilées, etc.), les vêtements improvisés (protection de circonstance), le choix des couleurs (sauf les couleurs ritualisées, deuil, mariage, tartans, uniformes), les dérivations circonstanciées d'emploi d'une pièce, les gestes d'usage propres au porteur. Les faits de costume (de langue), toujours abstraits, justiciables seulement d'une description ou verbale ou schématique, comprendraient les formes, substances ou couleurs ritualisées, les usages fixes, les gestes stéréotypés, la distribution réglée des éléments accessoires (boutons, poches, etc.), les systèmes apparents (« tenues »), les congruences et incompatibilités de pièces, le jeu réglé des pièces internes et des pièces externes, enfin, les faits d'habillement reconstitués artificiellement à des fins significatives.⁹

Cette distinction établie par Barthes peut être utilisée pour répartir les différentes occurrences de la mode du roman en faits de costume et faits d'habillement.

Le fait de costume montre ce qui est institutionnalisé dans la société. Il a sans doute quelque chose de rassurant dans la mesure où, en général, il est suivi par tous. Il représente l'ordre établi. C'est sans doute pour cela que l'auteur a utilisé des faits de costume pour les personnages attachés à l'Ancien Régime, à savoir, toute la famille Elliot. Austen se réfère aux autres personnages à travers les faits d'habillement qui représentent l'individualisme. A cet égard, Butler considère Wentworth comme étant tourné vers l'individualisme : « His personal philosophy

⁵ Harris, 107.

⁶ Harris, 107.

⁷ Nicolas S. Troubetsky, *Principes de phonologie*, trad. Jean Cantineau (Paris : Klincksieck, 2005).

⁸ Roland Barthes, « Langage et vêtement », *Œuvres complètes*, Vol. I (Paris : Editions du Seuil, 2002), 955.

⁹ Barthes, « Langage et vêtement », 956.

approaches revolutionary optimism and individualism »¹⁰. Le capitaine n'est évoqué qu'à travers des faits d'habillement qui laissent intervenir le porteur du vêtement ou de l'accessoire. Il y a ici une notion d'individualité qui entre en jeu. Wentworth sort du lot. Certes, il porte un uniforme et pourrait être lui aussi concerné par les faits de costume, mais lorsqu'il cite un vêtement ou un accessoire, celui-ci prend une dimension individuelle et personnalisée comme on va le voir ci-après et ne concerne jamais son uniforme.

Entre dans la catégorie des faits de costume la remarque énoncée par Sir Walter à propos de l'amiral Croft qu'il n'a encore jamais rencontré : « "Then I take it for granted", observed Sir Walter, "that his face is about as orange as the cuffs and capes of my livery" » (P 20). La livrée peut être considérée comme un uniforme puisque ce vêtement correspond à une fonction, à une profession précise. Il s'agit donc bien d'un fait de costume. Et d'après Barthes, il s'apparente lui-même à la langue¹¹ puisque la livrée est établie selon un code strict : « A livery was originally a distinctive form of dress worn by the servants of an important person or household so that they might be immediately recognisable in the street »¹². Ceci est confirmé plus tard dans le roman lorsque Mary Musgrove affirme : « if the servants had not been in mourning, one should have known [our cousin] by the livery » (P 105). Non seulement le nombre de serviteurs était le témoin de la fortune de celui qui les possédait, mais aussi la livrée elle-même. Murray rapporte : « Livery was yet another way of demonstrating status »¹³. Elle note aussi que le prix de la livrée pour un serviteur revenait à £20¹⁴, ce qui est considérable.

Dans son ouvrage, Baumgarten rappelle de quoi se compose la livrée :

Some work of clothing was symbolic rather than practical. Male servants whose job made them highly visible were required to wear elaborate and expensive livery uniforms. Modeled on gentlemen's fashionable three-piece suits, liveries had certain standard design elements that set them apart [...]. Livery was usually made of woolen cloth in two colors based on the master's coat of arms. Contrast was achieved by making the collar, cuffs, or waistcoat a different color from the body of the coat. Liveries were embellished with "livery lace," elaborate edgings woven in cut or uncut velvet using worsted or silk, sometimes with gold and silver. Livery lace and buttons often featured motifs taken from the coat of arms [...].

¹⁰ Butler, 275.

¹¹ Barthes, « Langage et vêtement », 955.

¹² Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008), 87.

¹³ Venitia Murray, *High Society in the Regency Period: 1788-1830* (Londres : Penguin, 1999), 83.

¹⁴ Murray, 79.

Suits for liveried servants followed distinctive formulas. The coat, waistcoat, and breeches were constructed of two contrasting colors [...].¹⁵

Les tissus colorés font écho à l’Ancien Régime et les décorations ne sont jamais laissées au hasard. Tout est fait pour attirer les regards. En choisissant l’orange pour les revers des manches et les capes de la livrée de Sir Walter, l’auteur choisit en effet une couleur vive, qui ne passe pas inaperçue. Sir Walter méprise les marins. Il se rit de leur teint hâlé. Il rabaisse l’amiral Croft, qui ose investir sa demeure, et qui porte un uniforme lui aussi puisqu’il est marin, au rang des serviteurs dans la mesure où la couleur du visage de l’amiral est celle de la livrée des domestiques. On imagine que l’uniforme des domestiques de Sir Walter comporte de l’orange (revers des manches et capes), du blanc (jabot), et une couleur foncée pour la veste et les culottes. On retrouve sur l’amiral la couleur orange (visage), le blanc et le bleu marine (couleurs de l’uniforme des marins). L’amiral Croft n’est plus un serviteur de la nation, mais un simple domestique.

Harris voit une autre explication au choix de l’orange. Elle pense que l’auteur souligne les idées politiques de Sir Walter :

By still paying hair-powder tax, [...] Sir Walter proves himself no Jacobin, for those in sympathy for modernity cropped their unpowdered hair [...]. The orange cuffs and capes of his servants’ livery may provide further proofs of his Whig conservatism, because orange was a reminder of the Glorious Revolution of 1688, when the House of Orange helped consolidate what Burke saw as a new, stable era for the monarchy and the aristocracy.¹⁶

Dans ses notes, Harris rappelle que la couleur orange a effectivement une connotation politique. Ainsi, en 1734, Nash a fait ériger un obélisque à Bath pour commémorer la venue de Guillaume d’Orange. Elle rappelle aussi qu’en 1788, c’est-à-dire cent ans après la Glorieuse Révolution, les femmes portaient des rubans orange et les hommes des rosettes de la même couleur à leur boutonnière¹⁷. Austen souligne l’attachement de Sir Walter à l’aristocratie et le fait qu’il défende ses privilèges. Burke voit cette période comme étant propice à la monarchie et à l’aristocratie et la défend dans son ouvrage *Reflections on the Revolution in France*¹⁸.

¹⁵ Linda Baumgarten, *What Clothes Reveal: The Language of Clothing in Colonial and Federal America* (New Haven : Yale University Press, 2002), 128.

¹⁶ Harris, 136.

¹⁷ Jocelyn Harris, Notes. In *A Revolution Almost Beyond Expression: Jane Austen’s Persuasion* (Newark : University of Delaware Press, 2008), 136. Mary Anne Schimmelpenninck, *Life of Mary Anne Schimmelpenninck*, Vol I (Londres : Longman, 1858).

¹⁸ Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (Stilwell : Digireads.com Publishing, 2005), 11.

Il considère le retour du roi Guillaume comme une nécessité¹⁹. Notons au passage que Burke a écrit une lettre à un certain Mr William Elliot qui a été publiée et dans laquelle il évoque longuement les agissements de Thomas Paine : « I wished to warn the people against the greatest of all evils, —a blind and furious spirit of innovation, under the name of reform »²⁰. Austen n'a certainement pas choisi le nom de William Elliot par hasard pour son roman et y fait sûrement référence à Burke dont elle partage les idées.

Entrent aussi dans la catégorie des faits de costume les vêtements portés lors d'une période de deuil. Dans *Persuasion*, Mary Musgrove affirme ne pas avoir reconnu les serviteurs de son cousin (et donc son cousin lui-même) car ils ne portent pas la livrée habituelle, mais sont habillés de noir (*P* 105), comme on l'a vu plus haut. William Elliot a en effet perdu sa femme récemment et les serviteurs sont tenus de prendre part au deuil. Mr Elliot porte quant à lui du crêpe sur son chapeau (*P* 145). Byrde rapporte : « Crape [...] was a distinctive mourning fabric much worn throughout the nineteenth century. It was a type of silk gauze with a crimped surface which gave it a dull effect »²¹. Il n'était pas pas de mise de porter des tissus chatoyants lors d'une période de deuil. Le lecteur s'attend à trouver un homme abattu, qui pleure sa femme, aussi attristé que le crêpe de son chapeau est terne. La réalité est autre, comme souvent chez Austen.

Avec son amie Lady Russell, Anne évoque la possibilité que Mr Elliot pense à se remarier avec l'une des ses cousines (*P* 144-145). Anne s'en veut d'avoir de telles pensées alors qu'il n'est veuf que depuis sept mois (*P* 145). Mais Anne est forcée de constater que son cousin, qui renoue avec sa famille, est très obligeant envers elle. Austen écrit alors : « Anne could never see the crape around his hat, without fearing that she was the inexcusable one, in attributing him such imaginations » (*P* 145). Grant pense que le fait d'avoir imaginé William Elliot veuf le rend intéressant aux yeux des jeunes femmes. Il affirme qu'Elliot se montre avec

¹⁹ Burke, *Reflections on the Revolution in France*, 11.

²⁰ Edmund Burke, « A Letter to William Elliot », 1795. Disponible sur <https://www.gutenberg.org/files/15701/15701-h/15701-h.htm#WILLIAM_ELLIOT_ESQ> (15 avril 2017), par 17.

²¹ Byrde, 79.

ce chapeau et ses serviteurs vêtus de noir uniquement dans le but d'en tirer profit²². A Lyme, les jeunes femmes sont en effet intriguées par sa présence.

Lorsqu'Anne rejoint Bath, son père lui demande des nouvelles de sa sœur Mary (P 139). Il se remémore sa dernière rencontre avec sa fille cadette et mentionne son nez rouge. Anne l'assure de la bonne santé de sa sœur, et Sir Walter d'ajouter : « If I thought it would not tempt her to go out in sharp winds, and grow coarse, I would send her a new hat and pelisse » (P 139). L'auteur fait ensuite part au lecteur des pensées de son héroïne : « Anne was considering whether she would venture to suggest that a gown, or a cap, would not be liable to any such misuse, when a knock at the door suspended everything » (P139-140).

Sir Walter se donne bonne conscience. Il arrive à réaliser une économie, en envoyant, non pas un chapeau et une pelisse, ni même, comme Anne voulait le suggérer, un bonnet d'intérieur ou une robe, mais rien du tout. Si l'on suit le raisonnement de Sir Walter, on pourrait presque croire qu'il prend soin de sa fille en ne lui offrant rien. Encore une fois, Sir Walter fait une allusion au déshonneur d'avoir la peau marquée par les intempéries et de passer du temps dehors.

Les vêtements de cet extrait, qu'ils soient cités par Sir Walter ou pensés par Anne, sont ceux qui composent la tenue d'une femme et en définissent la silhouette. Sir Walter, davantage tourné vers l'apparence, pense à offrir à sa fille une tenue qui sera vue par tous dans la rue, alors qu'Anne, qui ne prononce d'ailleurs pas le nom des vêtements à voix haute, se tourne vers des vêtements qui seront surtout mis en valeur à l'intérieur. Il ne s'agit pas de dire que la robe n'est pas faite pour sortir, mais que, cachée sous une pelisse, ou un spencer, par exemple, elle est moins visible en extérieur. Peut-être faut-il voir ici de la part de l'auteur une façon de caractériser son héroïne. Elle la montre plutôt tournée vers l'intérieur de la maison, que vers la rue, soulignant ainsi l'introspection que la jeune femme entreprend depuis huit ans et tout au long du roman.

Anne va peu à peu quitter ce qu'Austen appelle « heartless elegance » (P 227) et qui définit son père et sa sœur Elizabeth. Ce type d'élégance qui rappelle les stéréotypes et les ritualisations des faits de costume ne laisse pas de place à la

²² John E. Grant, « Shows of Mourning in the Text of Jane Austen's *Persuasion* », *Modern Philology* 80.3 (hiver 1983), 285.

personnalisation des habits et aux faits d'habillement. Même si Anne ne prononce pas les noms de vêtements à voix haute, Austen la classe plutôt dans la catégorie des personnages de ceux qui citent des faits de costume. Elle est imprégnée par les membres de sa famille et par le milieu dans lequel elle a vécu jusque là. Sodeman a remarqué qu'Austen redéfinissait la vie de famille dans *Persuasion* :

Austen redefines what home itself means: no longer the spatially enclosed site associated with the nuclear family, the domestic is conceptualized as an open and porous place linked to and constituted by local, national, and even global concerns. [...] [F]amily has come to signify a community drawn together by ties of the heart rather than by those of blood. [...] Anne's removal from home and alienation from family signals the breakdown in the novel of the traditional a circumscribed and traditional domesticity.²³

Alors qu'Austen redéfinit le cercle familial d'Anne et y apporte une dimension sociale, où les amis deviennent prépondérants par rapport à la famille, la mode, chez la jeune femme, ne semble pas subir de changement.

On n'observe en effet aucune rupture entre l'emploi qu'Anne fait de la mode lorsqu'elle vit à Kellynch Hall et une fois qu'elle l'a quitté. Austen cantonne Anne dans l'utilisation de faits de costume, alors qu'elle octroie des faits d'habillement aux personnages qu'Anne va fréquenter et apprécier. Il s'agit donc ici de procédés littéraires employés par l'auteur pour produire un effet sur le lecteur. On retrouve par exemple le capitaine Wentworth qui compare son bateau à une vieille pelisse (*P* 64), soulignant une notion d'usure. Henrietta Musgrove place son visage sous un châle lors d'un long trajet afin de cacher ses larmes et peut-être dans le but de trouver le sommeil (*P* 117), ce qui n'est pas l'utilisation première d'un châle. On peut aussi citer les gants oubliés par Wentworth (*P* 238). En s'en allant mains nues, Wentworth crée volontairement une carence d'usage. Il se distingue des autres. L'usure d'un vêtement lui importe peu et sortir sans gants ne le choque pas dès l'instant qu'il s'agit d'attirer l'attention d'Anne pour lui remettre une lettre. Il peut dépasser les usages et les conventions et s'affirmer en tant qu'individu pour trouver un moyen d'expression qui lui permette d'exposer ses idées.

Les personnes qu'Anne apprécie n'ont donc pas le même usage de la mode, ni la même vision de la mode. Ainsi, si Austen, comme l'affirme Sodeman, réorganise les liens de telle façon que l'amitié supplante les liens de parenté, elle laisse tout de même son héroïne attachée aux critères qui lui ont été inculqués dans

²³ Melissa Sodeman, « Domestic Mobility in *Persuasion* and *Sanditon* », *Studies in English Literature, 1500-1900* 45.4 (automne 2005), 788 ; 792.

son enfance et sa jeunesse concernant la mode. Si l'on reprend la définition des faits de costume proposée par Barthes et citée plus haut, on s'aperçoit qu'il découle des références à la mode sous forme de faits de costume une certaine rigueur que l'on retrouve dans le caractère d'Anne.

3 Anne, ses relations et la mode

Susan Morgan avait avancé qu'Austen mettait au premier plan dans ses romans non pas la société, mais les relations humaines qui existent au sein de cette société²⁴. Morrison reprend cette idée et ajoute à propos d'Austen : « Her art is feminine in its very assumption that personal relationships define one's being, and a traditional feminine vision of success informs her novels »²⁵. Comme on apprend à connaître Anne à travers les différentes relations qu'elle a tissées avec les personnages du roman, on remarque également que ces relations sont définies par la mode.

Chez Austen, on a pu remarquer que les relations entre frères et sœurs étaient souvent très fortes. C'est le cas, par exemple, entre Elinor et Marianne dans *Sense and Sensibility*, entre Jane et Elizabeth dans *Pride and Prejudice*, ou encore entre Fanny et William dans *Mansfield Park*. Anne est la seule héroïne qui déroge à ce principe. Sargent Judge écrit :

Elizabeth's treatment of Anne violates a principle sacred to Austen: women—sisters in particulars—should not only help one another to choose husbands judiciously, but they should provide the counsel that society frequently withholds. Sisters should be confidantes, not competitors. [...] Elizabeth Elliot is an exception. [...] Her selection of Mrs Clay as a companion suggests that she perceives Anne as a rival.²⁶

Anne devient en effet la rivale de sa sœur dès l'instant où elles apprennent que leur cousin est veuf. Elizabeth est bien décidée à l'épouser, et Sargent Judge fait

²⁴ Susan Morgan « Intelligence in *Pride and Prejudice* », *Modern Philology* 73 (été 1975) : 55.

²⁵ Sarah R. Morrison, « Of Woman Borne: Male Experience and Feminine Truth in Jane Austen's Novels », *Studies in the Novel* 26.4 (hiver 1994) : 341.

²⁶ Jeannie Sargent Judge, « *Persuasion*, Feminism, and the New Psychology of Women: Anne Elliot's Constant, Courage, and Creativity », *Journal of Thought* 36.2 (été 2001) : 42-43.

remarquer qu'il est sa seule option²⁷, alors que la préférence de William Elliot va en fait à Anne. Mr Elliot est défini par le crêpe qui cint son chapeau, et qui traduit son veuvage (*P* 145). Austen insiste également sur le fait que ses valets portent aussi le deuil. Mary, la plus jeune sœur d'Anne, affirme ne pas avoir reconnu son cousin car elle n'a pas identifié la livrée des domestiques (*P* 105). De la même façon, Mary affirme que le manteau de son cousin cachait les armes présentes sur la voiture (*P* 105). Ces trois indications, le crêpe, la livrée et les armes, sont ce qui attire Elizabeth. Le crêpe, on l'a vu, illustre le retour de Mr Elliot sur le marché du mariage, la livrée montre qu'il est riche puisqu'il a du personnel, et enfin, les armes sont là pour mettre en relief le titre dont il héritera. Le père et la sœur aînée d'Anne sont décrits par l'auteur comme suit lorsqu'ils entrent dans une pièce : « The comfort, the freedom, the gaiety of the room was over, hushed into cold composure, determined silence, or insipid talk, to meet the heartless elegance of her father and sister » (*P* 227). Cette description se calque sur l'attitude d'Elizabeth envers Anne, c'est-à-dire, un lien sans cœur entre les deux sœurs.

Sir Walter, quant à lui, est décrit à travers les paroles de l'amiral Croft qui s'adresse à Anne :

“I have done very little besides sending away some of the large looking-glasses from my dressing-room, which was your father's. A very good man, and very much the gentleman I am sure: but I should think, Miss Elliot,” (looking with serious reflection), “I should think he must be rather a dressy man for his time of life. Such a number of looking-glasses! oh Lord! there was no getting away from one's self.” (*P* 125)

Anne ne s'offusque pas de ce portrait que l'on dresse de son père car elle apprécie l'amiral et ses manières simples (*P* 124). Ce qui aurait pu être pardonné à un dandy d'un âge plus jeune ne l'est pas à Sir Walter et son narcissisme interpelle l'amiral. Les miroirs renvoient à Sir Walter son image mais aussi son statut social, son importance, et son titre, de la même façon que le livre des baronnets d'Angleterre les lui rappelle (*P* 1). Parce qu'il y a plusieurs miroirs, il est possible qu'Austen ait voulu donner l'idée de réflexions multiples, qui produisent un effet d'infini. Le paraître occupe évidemment toute la place chez Sir Walter. Mais cet effet d'infini laisse à penser qu'il tient une place de choix en Angleterre, et que son nom marquera l'Histoire. Morrison regrette qu'Austen procède de la sorte, en associant un personnage, comme ici Sir Walter, à une classe sociale précise, et trouve ici un

²⁷ Sargent Judge, 43.

défaut d'Austen qui existe dans tous ses romans : « the regrettable tendency [...] to stress the role of individual characters as representatives of a particular class or social orientation »²⁸. Morrison est certaine qu'Austen utilise cette technique pour clarifier le rôle de ses personnages masculins et leur donner de l'importance ; mais elle pense aussi qu'ils sont trop « faibles » pour supporter ce que l'auteur leur assigne, c'est-à-dire soutenir toute une classe sociale²⁹.

Butler étudie Maria Edgeworth et expose la façon dont cette dernière considère les femmes : « They may not be content to be social parasites, the mindless slaves of pleasure and fashion »³⁰. Réduites à un rôle subalterne, les femmes cherchent un mari pour subvenir à leurs besoins, et se cantonnent à des activités qui ne leur permettent pas de se cultiver ou de s'épanouir. Dans *Persuasion*, la mode est citée douze fois à propos d'un personnage féminin, vingt-quatre fois pour un personnage masculin et quatre fois pour qualifier à la fois un homme et une femme. Austen consacre donc deux fois plus de remarques inhérentes à la mode pour les hommes que pour les femmes, et ce pour des raisons variées. Sir Walter, par exemple, fait référence à la mode lorsqu'il est question d'apparence. Le teint et le grain de la peau lui importent. Il insiste sur le teint hâlé de l'amiral Croft (*P* 20) qui est peu flatteur, sur une lotion qui atténue les taches de rousseur (*P* 143) et qui serait bénéfique à Mrs Clay, ou encore il regrette que Lady Russell ne soit pas assez fardée (*P* 215). Si les apparences ont tant d'importance, c'est bien que Sir Walter veut les sauver. Il se positionne en gardien de l'Ancien Régime, tandis que l'Amiral Croft se prononce plutôt en faveur du changement. Il change de place les miroirs de Sir Walter (*P* 125), et modifie l'emplacement des parapluies (*P* 124). Wentworth et Harville parlent de vêtements, d'accessoires ou mentionnent des occupations relatives à la confection de divers objets nécessitant par exemple une aiguille (filets de pêche) lorsqu'il s'agit de subvenir aux besoins de leur famille ou future épouse. Mr Elliot, quant à lui, est aussi intéressé par l'apparence, comme tous les « méchants » chez Jane Austen.

Ces usages de la mode diffèrent de ceux de Mr Tilney dans *Northanger Abbey*, qui voulait, à travers les vêtements, à la fois séduire Catherine et s'en moquer

²⁸ Morrison, 338.

²⁹ Morrison, 338-339.

³⁰ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 127.

gentiment, ou de Mr Rushworth, dans *Mansfield Park*, qui exposait ainsi sa stupidité. Austen oppose ici des personnages aux préoccupations futiles à des personnages qui savent joindre l'utile à l'agréable. Elle laisse la belle part aux femmes dans ce roman en soulignant qu'elles sont des créatures rationnelles et actives, et que la mode ne leur est pas réservée.

Anne est en fait le seul personnage féminin qui soit à la fois rationnel et actif. Elle est supérieure à son père, à son cousin, et même à Wentworth. En ce qui concerne la mode, l'auteur qualifie uniquement Anne à travers ses bottes. Aucune indication n'est donnée sur ses toilettes, ce qui signifie que la mode a peu d'importance pour l'héroïne. Les rares fois où Anne évoque la mode, il ne s'agit d'ailleurs pas de ses propres tenues, mais de celle de sa sœur et de Mr Elliot. Anne, pourtant décrite comme élégante par le capitaine Benwick (*P* 128), ne semble pas chercher à attirer les regards par le biais de ses tenues. Comme on l'a déjà vu, chez Jane Austen, la véritable élégance est celle qui ne se voit pas. La seule information dont on dispose à propos d'Anne porte sur ses bottes. Les Elliot sont à Bath et il pleut. Seules deux des trois jeunes femmes présentes peuvent prendre place dans la voiture. Les protagonistes se demandent qui d'Anne ou de Mrs Clay a les bottes les plus résistantes et quelle est celle qui pourra affronter la pluie, et marcher escortée par Mr Elliot. Mrs Clay insiste en affirmant que ce sont ses bottes les plus robustes et cela n'incommode pas Anne de marcher sous la pluie. Mrs Clay souhaite en fait s'entretenir avec Mr Elliot.

Finalement, c'est Mr Elliot qui tranche : « Anne's boots were rather the thickest » (*P* 173). A travers cette remarque, Anne apparaît comme une personne forte plutôt que frêle et effacée. Austen montre ici qu'Anne privilégie le côté utilitaire de la botte, sa protection, plutôt que son élégance. Séduire Anne est plus urgent pour lui que s'entretenir avec Mrs Clay qu'il souhaite éloigner de Sir Walter. Il ne voudrait pas que ce dernier se remarie avec Mrs Clay et qu'elle mette éventuellement au monde un héritier. Toutefois, s'accorder la préférence d'Anne lui paraît plus important et il souhaite que ce soit elle qui l'accompagne.

Les bottes d'Anne rappellent celles des soldats ou des marins. Elles ont été détournées par les femmes lorsqu'il y a eu cet engouement pour l'armée et les uniformes, comme cela déjà été mentionné. Anne porte donc des bottes masculines,

et franchit ainsi la barrière des genres. Walzer écrit : « the organizing ironies of *Persuasion* are that Anne, who is perceived as the weakest character in the novel, is in fact the strongest and that her strength evolves from stereotypically feminine qualities [such as] an affectionate heart and a strong, resilient will »³¹.

Cela étant dit, Walzer note à juste titre : « Lady Russell's persuasion of Anne to refuse Wentworth's proposal is determinative of *Persuasion's* plot because Wentworth has allowed this incident to define Anne for him, and his interpretation can influence the reader »³². A l'auteur de persuader maintenant son lecteur qu'Anne n'est pas définie par cet épisode. Elle donne donc à Anne des bottes dont la résistance traduit son caractère décidé. Ce passage est à comparer à l'image employée par Wentworth lorsqu'il s'adresse à Louisa Musgrove lors d'une promenade :

Here is a nut [...] to exemplify: a beautiful glossy nut, which, blessed with original strength, has outlived all the storms of autumn. Not a puncture, not a weak spot anywhere. This nut [...], while so many of its brethren have fallen and been trodden under foot, is still in possession of all the happiness that a hazel nut can be supposed capable of. [...] My first wish for all whom I am interested in, is that they should be firm. (P 87).

C'est en réalité Anne, et pas Louisa, qui possède les qualités décrites par Wentworth. Et les bottes en sont une représentation. Elles sont une protection pour Anne tout comme la coquille en est une pour la noisette. Celle qui possède un caractère ferme est bien Anne. Lorsque son amie Lady Russell essaie de la persuader à nouveau, cette fois pour épouser son cousin, Anne ne cède pas, parce qu'elle a de bonnes raisons de refuser, tout comme elle avait de bonnes raisons de suivre ses conseils la première fois.

Cette force de caractère permet à Anne de devenir dominante de la situation. Elle n'est plus subalterne et Austen fait d'elle l'égale de Wentworth. Walzer annonce qu'Anne et Wentworth sont complémentaires : « These two lovers complement each other in a decidedly gendered way: Anne is paradigmatic of female sensitivity and receptivity and Wentworth of male assertiveness and resolve »³³. Mais, comme les bottes le rappellent, les rôles peuvent parfois être intervertis. On pense aussi au moment où Louisa chute. Wentworth ne sait comment réagir et c'est Anne qui dicte à

³¹ Arthur E. Walzer, « Rhetoric and Gender in Jane Austen's *Persuasion* », *College English* 57.6 (automne 1995), 700.

³² Walzer, 697.

³³ Walzer, 700.

chacun ce qu'il/elle doit faire. Cet épisode sera détaillé plus loin. De même, à la fin du roman, Wentworth s'en remet totalement à Anne. Il est démuni et se demande quelle est sa place dans l'univers d'Anne. Walzer, lui, souligne qu'au moment où Wentworth réalise qu'il est encore amoureux d'Anne, il est lié à Louisa : « When Wentworth [...] retreats to his brother's home, he has assigned himself a woman's role in the making of his marriage [...]. Wentworth's willful adherence to a masculine code of honor has, in a sense, emasculated him »³⁴. Anne et Wentworth sont effectivement complémentaires, mais il arrive que leurs rôles soient parfois inversés. Contrairement à ce qu'annonce Walzer, Anne sait renverser la situation, et ne reste pas soumise et dominée. C'est en cela que certains critiques la trouvent féministe. Sargent confirme : « Steadiness of will and the resolutions of a collected mind represent two important criteria for a feminist heroine in Austen's canon »³⁵.

Wentworth emploie la comparaison d'un bateau à une pelisse (*P* 64), et tend à Anne, lorsqu'ils sont à Bath, son parapluie (*P* 175). La pelisse appartient à la garde-robe des femmes, alors que le parapluie est plutôt un accessoire masculin. Morrison remarque qu'Anne, une fois mariée, devra mêler les tâches domestiques aux dangers de la mer³⁶. Les premières sont typiquement féminines et les seconds masculins. Et pourtant, Anne et Wentworth devront partager les deux si Anne accompagne Wentworth sur son bateau comme le fait Mrs Croft avec l'amiral. Ici, Wentworth crée un lien entre son bateau, qui appartient au monde des marins, un univers typiquement masculin, et une pelisse. Et il propose à Anne son parapluie, un objet symboliquement masculin. L'auteur atténue la frontière entre le monde masculin et l'univers féminin. En cela, Morrison pense qu'Austen est féministe. Elle note : « What largely sets Austen apart from other women novelists is the conceptual ability to move beyond a preoccupation with male power and the technical skill to create the form her vision requires »³⁷.

Sans pour autant donner presque toute l'importance à la condition des femmes et leur ressenti, comme certains critiques féministes le soulignent, Deborah Kaplan et Morrison notamment, Austen semble créer une harmonie, un équilibre entre les genres. La mode, qui intéresse à la fois les hommes et les femmes, mais que

³⁴ Walzer, 704.

³⁵ Sargent Judge, 44.

³⁶ Morrison, 344.

³⁷ Morrison, 344.

l'on considère surtout comme une occupation féminine, est donc une stratégie ingénieuse pour équilibrer les rôles des hommes et des femmes dans la société. Sargent Judge implique d'ailleurs que le mariage entre Anne et Wentworth ne pourra avoir lieu que lorsqu'ils seront égaux : « Anne [...] respects Wentworth's feelings and is sensitive to his emotional turmoil—even if she cannot always account for it. Wentworth, therefore, must develop a concordant sensitivity to Anne's emotions »³⁸.

Sargent Judge dresse un parallèle entre Anne et Wentworth. Selon elle, Anne réussit à faire une brèche dans la barrière des genres, et Wentworth dans la barrière sociale³⁹. Mais il se trouve que Wentworth franchit lui aussi la barrière des genres, en offrant son parapluie à Anne, et en comparant son vaisseau à un manteau. Et Anne, en épousant un marin, change de sphère sociale, au contraire de son père et de sa sœur aînée qui sont figés dans leur classe sociale et ne souhaitent pas en changer.

4 « We have received orders to sail to old England »⁴⁰ : la Marine et la mode

La Marine est un thème qu'Austen avait déjà abordé dans *Mansfield Park*, à travers le jeune William Price. Dans *Persuasion*, Austen met en scène des capitaines et des amiraux. *Persuasion* commence à la fin de la guerre puisque les marins retournent en Angleterre. Dans son roman, Austen n'évoque que leur ambition, leur soif de gloire et d'argent, et leur sens du devoir, mais ne dit pas un mot de leur patriotisme⁴¹. Si dans *Mansfield Park* Austen évoque à plusieurs reprises la mode à travers l'uniforme des marins, elle ne le fait pas du tout dans *Persuasion*. Très peu d'accessoires ou de vêtements sont cités pour les marins. De la même façon, Mrs Croft, l'épouse de l'amiral Croft, qui suit son mari en mer et l'accompagne dans tous ses déplacements, ne parle jamais de mode, et on ne sait rien de ses tenues. Les

³⁸ Sargent Judge, 46.

³⁹ Sargent Judge, 41.

⁴⁰ Tiré d'une chanson de marins intitulée « *Spanish Ladies* », datant de 1793-1796.

⁴¹ Southam, 247.

atrocités de la guerre (les blessés, le sort réservé aux prisonniers) l'ont rendue insensible à ces frivolités. Southam écrit d'elle : « for the first time in Jane Austen we meet a woman whose life is shaped by the tides of war »⁴². Cela étant dit, la mort, cette menace qui pèse sur les marins, se dissipe un peu. Ce n'est d'ailleurs pas tellement la peur de mourir au cours d'une bataille en mer qui effraie la famille d'un marin, mais les maladies, et les accidents, qui représentent 80 % des décès en mer⁴³. Lorsque les Croft, les Musgrove, Wentworth et Anne dînent ensemble, l'atmosphère est détendue : les marins sont rentrés sains et saufs, et peuvent profiter enfin de longs moments de détente.

Les conversations sont légères, et Wentworth se met à la portée de son auditoire féminin qui n'a aucune idée de ce que les marins endurent lorsqu'ils sont en mer. Southam rapporte : « The Musgrove sisters enquire about domesticities and Wentworth is amused to answer them in their own terms »⁴⁴. C'est ainsi que Wentworth en vient à comparer son bateau à un manteau : « I had no more discoveries to make than you would have as to the fashion and strength of any old pelisse, which you had seen lent about among half your acquaintance ever since you could remember, and which at last, on some very wet day, is lent to yourself » (*P* 64). Au-delà du parallèle dressé entre la protection apportée par le manteau et celle procurée par le bateau explicité auparavant, le bateau est le signe de la réussite et de la fortune pour Wentworth. C'est avec ce bateau qu'il a commencé sa carrière. Il a eu de la chance de l'avoir, alors qu'il était convoité par d'autres officiers plus méritants (*P* 63). Ayant réussi de belles manœuvres, il a pu prétendre par la suite à un autre bateau avec lequel il a également connu de belles victoires. Il rentre en Angleterre avec la somme de £25 000 (*P* 250).

Chez Austen, la pelisse, comme le bateau, est fortement liée à une notion économique. Ce vêtement coûte cher⁴⁵, étant donné le métrage de tissu qu'il faut pour en réaliser une, et Austen y fait souvent allusion dans ses lettres. Ainsi, Austen écrit à sa sœur les 20-22 juin 1808 : « Her very agreeable present [Mrs Knight's « fee »] will make my circumstances quite easy. I shall reserve half for my Pelisse ».

⁴² Southam, 247.

⁴³ Southam, 71.

⁴⁴ Southam, 276.

⁴⁵ Hilary Davidson, « Reconstructing Jane Austen's Silk Pelisse: 1812-1814 », *Costume* 49.2 (été 2015) : 204.

Le 30 avril 1811, elle assure à sa sœur : « I do *not* mean to provide another trimming for my Pelisse, for I am determined to spend no more money, so I shall wear it as it is, longer than I ought ». Enfin, le 3 novembre 1813, elle demande à Cassandra :

Harriot, in a Letter to Fanny today, enquires whether they sell Cloths for Pelisses at Bedford House—& if they do, will be very much obliged to you to desire them to send her down Patterns, with the Width & Prices—they may go from Charing Cross almost any day of the week—but if it is a *ready money* house it will not do, for the Bru of feu the Archbishop says she cannot pay for it immediately⁴⁶.

Le métrage du tissu n'est pas la seule raison du coût de ce manteau. L'étoffe dans laquelle est confectionnée cette pièce y joue également un rôle. Austen mentionne dans ses lettres sa pelisse en soie et celle en velours⁴⁷. Ces deux étoffes fabriquées à partir de fil de soie coûtaient évidemment très cher.

Réaliser un exploit sur une frégate permet à son capitaine d'empocher une forte somme d'argent, alors qu'il faut déboursier une certaine somme d'argent (importante, du point de vue de Jane Austen) pour acquérir le tissu pour confectionner la pelisse, et éventuellement pour payer un professionnel pour l'assembler. Le long manteau est donc aussi lié à la réussite d'un père, d'un frère ou d'un mari qui peut offrir le choix du tissu et le métrage à une femme, toutes proportions gardées : la somme à déboursier paraît considérable à Austen, mais elle est insignifiante par rapport à ce qu'a gagné Wentworth. Cela étant dit, Wentworth semble jeter son dévolu sur une vieille embarcation, et il vante les mérites d'une vieille pelisse. Il s'agit d'un vêtement partagé, mis en commun par les différents membres d'une famille, que l'on se prête lorsqu'on en a besoin, précisément parce que l'investissement serait trop considérable pour une seule bourse. Ce vêtement ne saurait toutefois être personnalisé, puisqu'il passe de main en main. A en croire son enthousiasme et celui de l'amiral Croft, c'est un véritable cadeau du ciel que le marin a reçu. De la même façon, recevoir une telle pelisse un jour de pluie, aussi ancienne soit-elle, est une bénédiction. La frégate comme le manteau est donc aussi le signe de la providence.

Wentworth croit en la providence. Il y croyait d'ailleurs déjà huit ans avant le début du roman puisqu'il voulait épouser Anne alors qu'il n'avait rien ni personne pour le recommander (*P* 24-25). Il est de retour, célibataire, et prêt à épouser

⁴⁶ Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, ed. Deirde Le Faye (Oxford : Oxford UP, 1997), 129 ; 185-186 ; 248-249.

⁴⁷ Austen, 271 ; 148.

n'importe quelle jeune fille, à l'exception d'Anne à qui il n'a pas pardonné son manque de confiance en lui : « Yes, here I am [...] quite ready to make a foolish match. Anybody between fifteen and thirty may have me for asking. A little beauty, and a few smiles, and a few compliments to the navy, and I am a lost man » (*P* 60). La fin de la guerre, c'est aussi le renouveau et la reconstruction. C'est donc aussi à ce moment que s'enclenche la fin de la « guerre » entre Anne et le capitaine Wentworth. Pour Frederick Wentworth, cela consiste à comprendre puis à accepter pourquoi Anne a pris la décision, huit ans auparavant, de finalement lui refuser sa main. Pour Anne, il s'agit d'une métamorphose. Insignifiante, comme flétrie par les années et le regret ancré en elle, Anne renaît petit à petit, jusqu'à devenir remarquable, tant sur le plan physique que sur le plan moral, aux yeux de Wentworth.

La transformation d'Anne est abordée d'une façon assez différente par les deux adaptations filmiques de ce roman. Sachant qu'Austen n'a donné aucune indication sur la garde-robe de son héroïne, mis à part une remarque à propos de ses bottes, les costumiers ont une grande marge de manœuvre. Cela peut être considéré comme un avantage dans la mesure où le costumier a toute latitude pour donner vie au personnage, ou comme un inconvénient. Une indication de l'auteur aurait pu guider les costumiers dans le choix des tenues et du style à imaginer pour Anne. Les deux adaptations étudiées sont assez différentes. L'une est très fidèle au roman, et l'autre a pris de grandes libertés par rapport au texte.

Si l'on s'intéresse à la métamorphose d'Anne au cours du temps, on remarque que, dans la version de 1995, dirigée par Michell⁴⁸, celle-ci est assez saisissante. Dans toutes les scènes, Anne porte un corsage blanc dont on ne voit parfois que le col. Et d'une façon générale, elle porte des robes couleur d'écume, allant du bleu ciel très pâle, au vert d'eau, en passant par le gris clair, et exceptionnellement par le blanc, voire même le vert olive clair. Il est évident que toutes ses robes rappellent les teintes que peut prendre l'eau. Il s'agit là de couleurs froides. Dès son arrivée à Bath, Anne porte une pelisse rose. C'est une couleur chaude. Et à partir du moment où Mr Elliot, le cousin d'Anne, se retourne sur son passage à Lyme Regis, sous les yeux de Wentworth, Anne commence à changer. Hormis la pelisse, on note un maquillage bien plus flatteur : ses joues sont roses, et ses lèvres aussi.

⁴⁸ *Persuasion*, dir. Roger Michell, avec Amanda Root et Ciàran Hinds, 1995, DVD, BBC Worldwide Ltd, 2003.



Figure 21 : Anne Elliot au début du film (*Persuasion* 1995)



Figure 22 : Anne Elliot à la fin du film (*Persuasion* 1995)

Sa coiffure est nettement plus avantageuse. Les mèches raides et courtes qui tombaient sur ses oreilles sont attachées. Ses cheveux qui étaient plaqués en bandeaux au début du film, lui donnant un air sévère, sont à présent tirés en un chignon plus moderne et sa frange est ondulée, adoucissant encore ses traits. Son visage fermé devient souriant.

Dans la première partie du film, Anne se fond tout à fait dans le décor, comme le note également Martin :

Ses tenues soulignent son caractère effacé, et sa présence est à peine remarquée. La couleur de ses vêtements concourt à la faire disparaître : lors de la visite des Croft, elle s'interrompt dans l'escalier, et se fond littéralement dans le décor, sa robe étant dans la même teinte que

les tapisseries. Elle ne prête aucune attention à son apparence : des mèches folles qui s'échappent de son chignon accentuent son air hagard.⁴⁹

Même à l'extérieur, elle se fond dans le décor : sa pelisse vert foncé se noie dans le feuillage des arbres lorsqu'elle quitte Kellynch Hall pour aller séjourner chez sa sœur. Cela étant dit, lorsqu'Anne se promène sur la plage, à Lyme, en compagnie de Wentworth, sa sœur Mary, Louis et Henrietta Musgrove, sa silhouette se détache nettement, tout comme celle de Wentworth. Les trois jeunes femmes portent du rouge : Mary un spencer, et les sœurs Musgrove une cape écarlate, témoignant de leur caractère fougueux et de la passion qui les anime. Seuls Wentworth et Anne sont vêtus de couleurs foncées : bleu marine pour Frederick et vert pour Anne.



Figure 23 : Le capitaine Wentworth, Louisa et Henrietta, Mary et Charles Musgrove, et Anne, sur la plage, à Lyme (*Persuasion* 2007)

A contre jour, ces deux couleurs apparaissent noires. Il est établi à ce moment qu'Anne est différente des autres jeunes femmes. Sa personnalité est celle qui s'arrangera le mieux avec celle du marin. En outre, Brusatin écrit que le bleu et le vert sombres sont connus pour avoir « des vertus occultantes qui révèlent non seulement l'acte de cacher mais aussi l'état d'union et de communion ». Frederick n'ose s'avouer qu'il a toujours des sentiments pour Anne, et Anne essaie de cacher les siens.

Peut-être faut-il voir dans le choix de couleurs fait par la costumière pour les robes d'Anne une référence à la religion chrétienne. Brusatin note que le bleu ciel est

⁴⁹ Lydia Martin, *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie* (Paris : L'Harmattan, 2007), 236.

« chargé de vertus surnaturelles, dématerialisé dans sa substance, contemplé sous une forte lumière ou par transparence »⁵⁰. Il fait référence ensuite « aux symboles traditionnels de l'eau (poissons, pêche) [qui] révèlent littéralement la continuité de la mission chrétienne »⁵¹. Il associe aussi le bleu à la Vierge Marie⁵². Dans cette adaptation, Anne rappelle, par certains aspects, Fanny Price. Elle ne s'assoit pas au milieu des autres, dans sa propre maison, mais à l'écart. Son père et sa sœur aînée Elizabeth monopolisent l'espace comme la conversation. Personne n'écoute son avis, et sa parole est mise en doute. Anne est effacée aussi bien dans sa famille que lorsqu'elle se trouve parmi les marins, en compagnie des Musgroves. Elle laisse parler Louisa et Henrietta, et ne parle qu'à voix basse avec le capitaine Benwick. Comme Fanny, elle traverse une longue période de solitude et de souffrance, depuis qu'elle a rompu ses fiançailles avec Wentworth. Sa douleur ne fait qu'être accentuée par le retour de Wentworth dans la région. Les tons couleur de l'eau nous assurent de la dévotion d'Anne, tant envers Dieu qu'envers Wentworth. Toutefois, Anne est moins soumise que Fanny. En effet, lorsque son père la somme de l'accompagner chez Lady Dalrymple, Anne refuse car elle a promis de rendre visite à une ancienne connaissance.

En étant dévouée à Wentworth, Anne fait de lui un demiurge, tout comme l'Angleterre a déifié Nelson⁵³, personnage historique qui a servi de modèle à Austen pour Wentworth⁵⁴. Cette incursion du divin que l'on rencontre à la fois dans le roman et dans le film, est chère à Austen. Wentworth croit en la providence, qu'il appelle « chance » (*P* 63), à la fois dans le roman et dans cette adaptation. Anne, elle, est vêtue de bleu très pâle. Austen écrit dans une lettre en date du 2 septembre 1814, à propos de la guerre entre l'Angleterre et les Etats-Unis : « I place my hope of better things on a claim to the protection of Heaven, as a Religious Nation, a Nation inspite of much Evil improving in Religion, which I cannot beleive [*sic*] the Americans to possess »⁵⁵. Elle aussi croit en la providence.

L'adaptation de 1995 est fidèle à l'atmosphère du roman : le réalisme y prévaut. C'est, selon Martin, ce qui a fait le succès de ce film :

⁵⁰ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, trad. Claude Lauriol (Paris : Flammarion, 1986), 62.

⁵¹ Brusatin, 62.

⁵² Brusatin, 63.

⁵³ Harris, 92.

⁵⁴ Harris, 94-96.

⁵⁵ Austen, 274.

Les critiques ont le sentiment qu'il a respecté l'esprit austenien, en ne cherchant ni à embellir la réalité, ni à donner naissance à un produit de consommation répondant aux critères habituels, avec la présence de vedettes séduisantes. Le choix initial d'un téléfilm s'accompagne de techniques particulières s'accommodant davantage à la recherche d'un certain réalisme.⁵⁶

La fidélité de l'adaptation est telle que la foi de l'auteur, par exemple, transparait à la fois dans les dialogues qui ont été fidèlement repris, et dans les costumes. Avec la présence de Wentworth, Anne subit une transformation. Elle retrouve sa beauté perdue et sa fraîcheur. Cette métamorphose se retrouve à la fois dans sa coiffure, les expressions de son visage, son maquillage et ses costumes. Anne délaisse les couleurs rappelant l'eau pour embrasser elle aussi la passion que traduit la couleur rouge, la couleur du feu, selon Brusatin⁵⁷. Même ses joues deviennent plus roses. Quant à ses tenues, Anne est d'abord vêtue d'une pelisse vieux rose à Bath. Elle finit par porter du rouge lorsque Wentworth demande sa main à Sir Walter.

Le choix de cette couleur rouge se comprend lorsqu'on sait qu'Anne va prendre ses distances avec ses convictions en épousant un marin. Le rouge est alors « signe de force, d'énergie, de rédemption »⁵⁸. Anne va de l'avant, elle n'est plus passive, et elle tient tête à son entourage. Avec Wentworth, elle mènera une vie moins tranquille, comme celle de Mrs Croft, la femme de l'amiral Croft. Southam cite un extrait d'un article non publié d'Angus Wilson où il montre qu'Anne prend un risque :

Anne Elliot, seemingly a finished old maid, puts prudence aside and accepts the fact that marriage to Captain Wentworth will make her seem less sensible, more adventurous, but will bring her happiness. [...] The constant fight between risk and prudence, enlargement and restriction, city and country, which marks all the best novels in English literature, is resolved in favour of risk and a larger world.⁵⁹

La couleur rouge traduit non seulement l'amour entre Anne et Wentworth, mais aussi le risque que prend Anne en l'épousant. Elle renonce à une vie paisible.

Cette adaptation est clairement destinée à un public ayant déjà connaissance du roman d'Austen. Les acteurs n'ont pas été choisis pour leur physique, les éclairages, qui recréent l'atmosphère telle qu'elle devait être au début du XIX^e siècle n'ont rien de flatteur pour les visages, et le département des costumes, de la coiffure et du maquillage ne montrent pas une Anne Elliot moderne à laquelle les spectatrices

⁵⁶ Martin, 235.

⁵⁷ Brusatin, 83.

⁵⁸ Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2005), 156.

⁵⁹ Angus Wilson, essai non publié. In Southam, 303-304.

pourraient s'identifier. Anne est fade et peu enjouée. Les costumes sont en harmonie avec cette impression. Pas de décolleté, Anne est couverte jusqu'au niveau du cou. Seule sa dernière robe la montre un peu plus coquette.

Les couleurs des costumes sont traitées différemment dans l'adaptation de 2007 dirigée par Shergold⁶⁰. Cette adaptation s'intéresse à un public beaucoup plus large que la précédente. Il s'agit ici ni plus ni moins d'une histoire d'amour dont la fin a été modifiée pour la rendre encore plus heureuse. Les acteurs, et notamment Wentworth, ont été choisis pour leur physique. Anne, quant à elle, est plus vivante, plus expressive, plus à fleur de peau que dans la version précédente (on la voit pleurer à plusieurs reprises, seule). Ses vêtements sont plus flatteurs. Ils mêlent un versant authentique, comme on va le voir, à un versant moderne, afin de plaire aux spectateurs. On trouve dans la garde-robe d'Anne un mélange subtil entre le siècle durant lequel se déroule l'action, et l'époque à laquelle le film est sorti. Dès le début du film, et pendant toute sa durée, Anne porte du rouge, mais aussi du vert, du mauve/violet, et occasionnellement du gris clair et du blanc. Elle porte toutes sortes d'étoffes allant du velours à la gaze et la mousseline, en passant par la dentelle et la laine. Les motifs peuvent être des carreaux, des rayures, des fleurs ou la robe/pelisse peut être unie. La seconde jeunesse d'Anne ne se voit ni à travers ses tenues, ni à travers son maquillage. Seules ses coiffures changent au fil des scènes : son visage est plus dégagé dans la deuxième partie du film. Cette Anne Elliot de 2007 est beaucoup plus gaie dans sa façon de se vêtir que celle de 1995 qui était insignifiante et se fondait dans le décor. L'Anne de Shergold se remarque davantage et ses tenues ne laissent pas indifférent. La costumière Andrea Galer clarifie :

Anne's wardrobe was made to tune across to integrate craft skills past and present. I [...] involved myself with doing the patchwork for paisley jacket using feather stitch. There were 2 paisley shawls woven in the 19th century which were beyond repair but with careful handling were recycled and gave her an individual look. Other costumes she wore used hand loom fabric produced by women weavers in India and silk lace. [...] It isn't just the look, but how I combine cloth and trimmings made centuries ago to give a subtlety to my work.⁶¹

Galer précise aussi que la production demande des costumes qui séduisent un spectateur du XXI^e siècle. L'authenticité est une chose importante, mais plaire au spectateur est primordial. Comme cela a été dit auparavant, l'harmonie qui se dégage

⁶⁰ *Persuasion*, dir. Adrian Shergold, avec Sally Hawkins, Rupert Penry-Jones, Alice Krige, Julia Davis, Amanda Hale, Tobias Menzies, Peter Wight, Sam Hazeldine, Marion Bailey, Jennifer Higham et Anthony Head, DVD, Clerkenell Films, 2007.

⁶¹ Andrea Galer, costumière, email personnel, 10 septembre 2009.

d'une adaptation passe avant la fidélité au texte. Galer choisit donc d'utiliser le savoir-faire ancestral que l'on trouve en Inde, qui a malheureusement disparu d'Europe⁶². Anne porte en effet des costumes qui sortent de l'ordinaire. Une de ses pelisses, par exemple, a des manches évasées, alliant ainsi les deux époques.



Figure 24 : Anne Elliot portant une pelisse dont la coupe a été adaptée au XXI^e siècle (*Persuasion* 2007)

Les manches de la période de Régence étaient en effet très près du corps. Le manteau est ainsi réactualisé. Les manches trop longues et trop lâches donnent l'impression qu'Anne ne sait que faire de ses mains et les cache, comme si elle était mal à l'aise, ce qui est évidemment le cas lorsqu'elle est en présence de Wentworth. Une fois sa solitude retrouvée, les mains de la jeune femme sont à nouveau visibles comme on le voit dans la photographie ci-dessus.

Si l'on s'attarde sur les couleurs qui dominent la garde-robe de l'héroïne, à savoir, le rouge, le vert et le violet, et plus rarement le gris et le blanc, et que l'on suit l'évolution proposée par Brusatin, on notera que le rouge a d'abord représenté le courage, le vert la fertilité, le violet un remède contre la tristesse et le gris la gaieté⁶³. Ces couleurs viennent en aide à Anne dans sa reconquête de Wentworth. Très émue lorsqu'elle retrouve Frederick huit ans après l'avoir éconduit, Anne a besoin de courage pour affronter les différentes situations qui les mettent en présence l'un de l'autre. Plusieurs fois en larmes à la suite de ces rencontres, et parce que Wentworth est agréable avec toutes les jeunes femmes sauf elle, Anne a besoin de porter du

⁶² Galer, email personnel, 10 septembre 2009.

⁶³ Brusatin, 41-42.

violet. Le gris la console également. Enfin, le vert apporte un terrain propice aux rencontres. Anne plaît à Mr Elliot, ainsi qu'au capitaine Benwick. Et Wentworth le remarque. Il va alors s'intéresser progressivement à Anne. Le violet peut aussi « indiquer la privation temporaire ou durable de l'appartenance à une communauté » et délimiter « une zone de marginalité ou de minorité »⁶⁴. Anne, à vingt-sept ans, fait partie des femmes qui n'ont pas trouvé de mari, au même titre que Miss Elliot. Mais à la différence de cette dernière, Anne a reçu plusieurs demandes en mariage. Elle se retrouve dans ce groupe suite à la rupture de ses fiançailles avec Wentworth. Et elle a refusé d'épouser Mr Musgrove car elle pense toujours à Wentworth et regrette d'avoir suivi les conseils de Lady Russell. Enfin, au cours du roman, Mr Elliot, son cousin, compte la demander en mariage. Privée de celui qu'elle aime pour avoir été trop prudente, Anne Elliot s'est condamnée elle-même à ne pas entrer dans le cercle des femmes mariées, mais cette exclusion n'est que temporaire. Cette facette d'Anne révèle au lecteur qu'Austen n'a pas fait de son personnage une héroïne typiquement féministe. Anne est le fruit d'un mélange subtil entre des attaches solides avec le milieu socio-politique d'où elle est issue et quelques notions progressistes qui laissent à penser qu'elle se détache peu à peu de ce milieu.

Enfin, si l'on regarde les costumes du film à travers le même prisme que précédemment, tout en sachant qu'Anne traverse une longue période de solitude, comme Fanny dans *Mansfield Park*, on aborde alors le conflit intérieur auquel Anne est en proie. Butler le souligne, Anne joue un rôle exemplaire dans le roman, celui d'une chrétienne déterminée⁶⁵. Elle développe cet argument :

It [is] clear that Jane Austen looks to a new generation of leaders who are on the point of redeeming the mistakes of the old. The Evangelical colouring of her Christianity in the later novels blends imperceptibly with her earlier conservatism, since the goal of Evangelicalism was generally to fortify middle-class life by arming it from within.⁶⁶

Il est alors possible de considérer les costumes de l'adaptation en se servant de l'analyse que fait Brusatin des couleurs dans le christianisme :

le violet corrige le rouge [...] et marque la mort temporaire de l'état du péché, dans l'attente du baptême et de la pénitence libératrice ; il a pour complément le vert de la vie nouvelle et aussi de cette vie orientée vers une pratique *naturaliter christiana* des mœurs et des lois, dictée par la sagesse et par l'esprit pastoral. Le vert accompagne l'aventure pastorale de l'Eglise, qui exalte les sacrements des « vivants » et des « candides » [...]. Le violet intervient alors en symétrie triangulaire avec le vert et le blanc (les nouvelles

⁶⁴ Brusatin, 44.

⁶⁵ Butler, 283.

⁶⁶ Butler, 285.

couleurs chrétiennes) pour signaler tout rite matérialisant, quand réaffleurent la conscience et la rémission des péchés.⁶⁷

Dans cette adaptation, on peut aisément dresser un parallèle entre les couleurs dans le christianisme, les couleurs des tenues d'Anne et sa relation avec le capitaine Wentworth. Le violet est souvent porté seul. Il est cependant parfois vu en association avec du rouge lorsqu'Anne porte sa robe violine sous un spencer avec des motifs cachemire à dominante rouge. Le violet apaise l'agressivité du rouge tout comme Anne va tempérer la fougue de Wentworth. Depuis qu'elle a rompu leurs fiançailles, Anne est en pénitence. Elle a eu huit ans pour regretter sa décision ; lui devra comprendre ce qui l'a menée à agir de la sorte. Wentworth est représenté par la couleur rouge. Il est rancunier envers Anne puis jaloux lorsque Mr Elliot la courtise, deux péchés dont il va devoir se racheter. Le violet, porté seul à la fin du film, montre que Wentworth est absous de ses péchés. Il admet enfin qu'Anne avait des raisons de ne pas l'épouser, et comprend pourquoi Lady Russell l'en a dissuadée.

Le rouge est majoritairement porté avec du vert ; et ces deux couleurs sont quelquefois assorties au violet. Le vert, couleur du renouveau, symbolise la nouvelle relation qui s'instaure peu à peu entre les deux protagonistes et sont enfin, après huit ans d'errance, tous deux sur le droit chemin. Il y a aussi quelques scènes du film où Anne est vêtue de vert et de blanc, comme sa robe verte portée sur un corsage blanc, montrant qu'il prend conscience de ses erreurs. Wentworth comprend Anne, même s'il regrette cette décision qui les a éloignés l'un de l'autre pendant toutes ces années. Anne, quant à elle, ne s'en veut plus d'avoir attendu huit ans. Elle accepte sa décision. Brusatin cite le traité de Morato⁶⁸ et indique que « le vert représente l'espérance ; le rouge la vengeance, la cruauté, le massacre ; [...] le blanc la pureté et la vérité, la sincérité du cœur »⁶⁹. A nouveau, on retrouve le même schéma : animé par le ressentiment puis la jalousie, Wentworth doit s'interroger avant de pouvoir comprendre Anne et lui pardonner. Alors seulement, ils pourront se retrouver.

La toilette grise et blanche portée par Anne, comme on le voit ci-dessous, annonce plutôt la fragilité que la gaité, notamment à cause des manches en tulle et en dentelle et du visage fermé de l'actrice qui est concentrée sur ses doigtés. Toutefois, la découpe de ses manches, en forme de pétales, est à rapprocher du renouveau et de

⁶⁷ Brusatin, 59.

⁶⁸ Fulvio Morato Pellegrino, *Del significato de'colori e de'mazzolli* (Venise : Ferrara, 1535).

⁶⁹ Brusatin, 88.

la fertilité. Dans cette scène, Wentworth observe Anne, et lorsqu'Anne se tourne pour croiser son regard, il a disparu. Ceci ne figure pas dans le roman, puisqu'à ce moment, dans le livre, Wentworth ne sait laquelle des sœurs Musgrove courtiser et que l'une d'entre elles demande à Anne de jouer au piano afin que les autres puissent danser. Ils sont donc séparés. Dans cette adaptation, il s'agit plutôt du jeu du chat et de la souris, où l'un observe l'autre sans être vu, et vice versa, d'où la couleur de la robe, le gris pour le chat, et le blanc pour la souris. C'est, dans le film, le moment où Wentworth se rend compte qu'il aime toujours Anne (ceci se produit beaucoup plus tard dans le livre), d'où ce renouveau, ce nouveau départ montré à travers les costumes et la découpe des manches.



Figure 25 : Anne Elliot portant une robe grise et blanche, avec des manches en tulle et dentelle
(*Persuasion* 2007)
Photo par Andre Galer, costumière

On se trouve en présence d'une jeune femme qui revêt les couleurs qui permettront de changer le cours des choses. Elle ne peut qu'attendre et sa seule façon de s'exprimer est le choix de ses vêtements. On la voit d'ailleurs qui hésite devant son miroir entre deux robes, un soir où elle doit dîner avec la capitaine, ce qui, encore une fois, ne figure pas dans le roman. On voit donc que le réalisateur du film et la costumière ont voulu montrer aux spectateurs une jeune femme pour qui le langage des vêtements est primordial.

Dans le roman, Anne est mortifiée de voir que Wentworth est fort plaisant avec les sœurs Musgrove, et surtout avec Louisa à qui il fait la cour. Il apprécie son caractère décidé et ferme (*P* 86). Anne est tout à fait impuissante face à la situation et comprend qu'il est prêt à épouser n'importe quelle jeune fille, sauf elle. Elle doit

donc attendre qu'un évènement se produise. A Lyme, Louisa se montre non pas décidée et ferme, mais butée et stupide. Elle saute d'un muret et demande à Wentworth de la rattraper. Au deuxième essai, il lui déconseille de sauter, mais Louisa s'entête et il n'a pas le temps de la rattraper. En l'espace d'un instant, elle gît, sur le sol, inconsciente. Wentworth, qui est pourtant marin, et de ce fait, est habitué à des scènes choquantes, est désespéré. Southam évoque ici une comédie où les rôles sont inversés :

The competent woman saves the day while the Captain, gallant at sea, is rendered helpless. [...] It is a demonstration, for Wentworth's benefit, of Anne's fortitude, [...] her capacity to face the horror, [...] to fire off first-aid instructions for those frozen or fainting around her, and provide the strength [...] needed to deal with the accident.⁷⁰

Anne tient le rôle que Wentworth aurait dû endosser. De son côté, Wentworth s'en remet à Anne complètement et se laisse guider, ne sachant que faire. Les genres sont inversés. Anne donne des ordres et des conseils, comme le capitaine d'un bateau le ferait. Wentworth a perdu sa masculinité, et ne la retrouve qu'un peu plus tard, à Bath, lorsqu'il y rencontre Anne. Il pleut et Wentworth lui offre son parapluie : « He said: "Though I came only yesterday, I have equipped myself properly for Bath already, you see" (pointing to a new umbrella); "I wish you would make use of it [...]" (P 175). Le capitaine est un homme nouveau : il a changé et reprend le rôle masculin qui lui était assigné. Amoureux d'Anne comme il y a huit ans, il s'offre à elle. Elle décline pourtant son invitation et repart au bras de son cousin (P 176). Anderson et Vonderbecke soulignent que le désir de Wentworth, qui s'exprime ici par l'envie de Wentworth d'escorter Anne tout en lui offrant son nouveau parapluie va ensuite se transformer en jalousie : « This incident introduces Wentworth to his rival and augments his yearning for Anne; succeeding events heighten his jealousy as he sees repeated evidence of Mr. Elliot's intentions and seemingly perfect suitability to be Anne's husband »⁷¹.

Harris pense que le parapluie reflète l'atmosphère de Bath et la mélancholie qui habite Anne⁷². Non seulement il pleut à Bath, mais en plus le décor est moins saisissant qu'à Lyme : « Bath's orderliness represents mere beauty, compared to the

⁷⁰ Southam, 279-280.

⁷¹ Kathleen Anderson et Tiffany Vonderbecke, « Walking a Path toward Marriage in *Persuasion* », *Persuasions On-Line* 28.1 (hiver 2007), par 14. Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/online/vol28no1/anderson-vonderbecke.htm>> (2 mai 2017).

⁷² Harris, 167.

wild sublimity of Lyme »⁷³. Comme Anne chérit le côté sauvage de Lyme, elle préfère être la femme d'un marin, même si cela implique des dangers, plutôt qu'être la femme d'un homme plus ordinaire qui lui ferait mener une vie paisible. Si le parapluie est le signe de la pluie, il est aussi celui de la protection contre la pluie, et le fait que Wentworth offre son parapluie à Anne souligne qu'il lui offre plus qu'un simple objet. Par ce geste, il lui propose le remède à sa mélancholie. En s'offrant à elle, en l'épousant, il l'enlèverait à son père et à Bath. Et pourtant, Anne repousse le parapluie de la même façon qu'elle a repoussé Wentworth par le passé.

L'une des dernières scènes du roman est celle où Wentworth, qui écrit une lettre, ne peut s'empêcher d'écouter la conversation entre Anne et le capitaine Harville. Lorsque Wentworth prend congé des personnes présentes, il quitte la pièce sans un regard ni un mot pour Anne. Il revient ensuite sur ses pas, en s'excusant d'avoir oublié ses gants. Il regarde alors Anne dans les yeux et tire une lettre qui était cachée sous un tas de papier (*P* 237-238). Outre signifier les mains nues, et donc le fait que Wentworth se livre à Anne, les gants sont ici à rapprocher des autres pièces de vêtements ou accessoires qui caractérisent le capitaine à savoir, la pelisse et le parapluie. De façon très claire, ces trois articles signifient que Wentworth offre à Anne sa protection. Cette protection est d'ordre pratique, financier et social.

Au premier degré, le capitaine offre à Anne des vêtements chauds soit pour l'accompagner sur son bateau, comme Mrs Croft accompagne l'amiral dans ses déplacements, s'il est prêt à accepter une femme à bord, soit des vêtements pour protéger Anne en son absence, s'il est amené à partir en mer, puisqu'il ne pourra pas veiller sur elle, ou encore pour qu'elle ait chaud au cœur pendant son absence. D'un point de vue financier, le capitaine ayant fait fortune, Anne peut enfin rassurer Lady Russell quant à son avenir. Cette dernière ne peut plus émettre d'objection à propos de la fortune du marin. Enfin, Wentworth apporte à Anne la protection sociale. Harris soutient :

[...] Wentworth's prize money and fame inscribe him in not only that modern volume of honor of the navy list, but in Sir Walter's fossilized one as well. In fact, he may appear twice in the Baronetage, first when Sir Walter records his marriage to Anne Elliot in the family copy, and again if he rises to Sir Walter's rank. Austen's last-minute alteration from knighthood to baronetcy ensures his inclusion in the Baronetage by right.⁷⁴

⁷³ Harris, 169.

⁷⁴ Harris, 107.

Sir Walter, qui considérait Wentworth comme n'étant personne (*P* 250), finit par changer d'opinion. Il note même son nom dans le livre d'honneur. Austen compare d'ailleurs ce livre d'honneur où l'on reçoit son titre de façon héréditaire, au « précieux volume » (*P* 65) dans lequel figurent les listes de la Marine et où l'on est promu au mérite.

On l'a déjà évoqué précédemment, le fait de laisser son gant peut être lié à une provocation en duel. Wentworth espère cette fois gagner Anne, même s'il faut aller contre son amie Lady Russell et son père. Sir Walter méprise et dénigre les marins (*P* 20, 250) et Lady Russell trouvait Wentworth « dangereux » huit ans auparavant (*P* 25). Il s'en remet alors à Anne complètement. Son sort est entre les mains de la jeune femme. Ensuite, si elle accepte sa demande, il pourra affronter Sir Walter et Lady Russell. En s'en remettant à Anne de la sorte, Wentworth laisse à Anne le rôle masculin, puisque c'est à elle d'agir. Et le capitaine endosse le rôle féminin. A plusieurs reprises dans le roman, les rôles sont inversés. Austen joue avec les genres et inverse les tendances.

Le capitaine Harville, par exemple, a été créé sur le modèle de Francis Austen le frère de l'auteur⁷⁵. Harville est très habile de ses mains : « Captain Harville, a man of strong family affections, with his drawing, varnishing, carpentering, glueing, toy making, netting-needle and pin making, and skill at fish-netting »⁷⁶ dit Harris. Ces occupations pourraient tout à fait être celles d'une femme, mis à part « carpentering ». Lorsqu'elle mentionne la fabrication de filets de pêche, Austen montre qu'un homme peut lui aussi faire de la couture ; elle emploie d'ailleurs les termes « needle » et « pin ». Non seulement Harville fabrique le filet, mais en plus il sculpte ses navettes et épingles auxquelles il apporte des améliorations (*P* 98) pour sa confection. Ingénieur, Harville illustre le fait que l'on peut avoir été blessé et s'occuper de façon à être utile aux autres.

De même, chez les Croft, Mrs Croft est celle qui s'occupe des affaires du couple. Austen écrit : « She [...] asked more questions about the house, and terms, and taxes, than the Admiral himself, and seemed more conversant with business » (*P* 21). Elle endosse ainsi un rôle masculin. On l'a vu plus tôt, Mrs Croft ne parle jamais

⁷⁵ Southam, 70.

⁷⁶ Harris, 83-84.

de mode, et aucune de ses tenues ne sont dépeintes. Cela souligne le fait qu'elle mène une vie différente des autres femmes puisqu'elle a choisi de suivre son mari sur un bateau. En endossant un rôle masculin et en assurant la gestion des affaires du couple, Austen montre à nouveau que Mrs Croft est un personnage à part qui s'intéresse plus à la gestion qu'aux dernières tendances. La frontière entre les genres s'amenuise ici aussi et l'amiral et Mrs Croft, tout comme Wentworth et Anne, sont complémentaires.

5 Conclusion

Austen fait d'Anne Elliot un personnage ayant une force de caractère impressionnante. Celle-ci se retrouve imagée dans la matière et la résistance de ses bottes. La relation entre Anne et la mode est assez stricte ; la jeune femme ne semble pas s'accorder de fantaisie. Austen n'emploie d'ailleurs que des faits de costume lorsqu'elle évoque Anne et la mode : ses remarques ne concernent en effet que des tenues ritualisées. Si Anne est complémentaire à Wentworth, elle arrive aussi parfois à échanger les rôles de chacun, à dominer Wentworth et à réduire la frontière entre les genres, jusqu'à ce qu'un équilibre soit atteint.

Le capitaine Wentworth n'est pas un héros parfait, comme le remarque justement Sargent Judge :

Wentworth is not a finished product when the novel begins. His career and his finances are in place, but his emotional development is incomplete. That he is not idealized, that he holds contradictory opinions about women and women's place in society, that he is angry, confused, and forced to confront his conflicting emotions make him credible as the hero of a feminist work written by a major novelist.⁷⁷

Wentworth est toujours amer : le temps n'a pas effacé l'affront qu'Anne lui a fait, et il est encore animé de ressentiment. Il va donc devoir comprendre le point de vue d'Anne, et accepter ses choix avant de pouvoir renouer avec elle, ce en quoi Sargent Judge écrit : « rational judgement [...] is a learned skill rather than a gender trait »⁷⁸.

⁷⁷ Sargent Judge, 45.

⁷⁸ Sargent Judge, 45.

L'héroïne n'est pas la seule à devoir se livrer à une introspection. Là encore, Austen essaie d'établir un équilibre entre Anne et Wentworth.

Une partie des critiques perçoit Austen comme féministe dans la mesure où son héroïne accomplit ce qu'aucune autre n'avait fait jusqu'alors : dans *Persuasion*, Anne est l'égale de Wentworth dès le début du roman, et c'est en cela que leur couple fonctionne. Austen écrit d'Anne : « she is almost too good for me » dans une lettre adressée à sa nièce datant du 23 mars 1817⁷⁹. Cela n'était pas le cas dans les romans précédents où l'héroïne devait s'améliorer tout au long du roman avant de pouvoir accéder au mariage. Anne, elle, devra simplement tenir tête à Lady Russell et affirmer ses choix. Wentworth, quant à lui, a du chemin à parcourir avant de mériter Anne. Sargent Judge pense en effet : « Wentworth [...] must develop a concordant sensitivity to Anne's emotions before a marriage of equals can proceed »⁸⁰. Mais peut-on pour autant affirmer qu'Austen est féministe, surtout si l'on se réfère aux écrits de son neveu : « she probably shared the feeling of moderate Toryism which prevailed in her family »⁸¹. Butler voit pour sa part dans *Persuasion* un roman tout aussi conservateur que les précédents⁸², dans la mesure où Wentworth choisit Anne pour épouse, et en fonction des raisons morales qui le poussent à faire ce choix.

Enfin, de par son statut social, Anne est en mesure d'apporter elle aussi une certaine protection à Wentworth. Le capitaine nomme dans le roman trois pièces d'habillement ou accessoires qui assurent la protection de sa bien-aimée : la pelisse, le parapluie et les gants. Ceux-ci assurent à Anne une protection physique, morale, sociale et financière. Anne, en retour, lui permet d'entrer dans la famille d'un baronnet et lui assure d'avoir son nom dans le livre d'honneur que Sir Walter hérite tant. Le mariage d'Anne n'est donc pas uniquement basé sur l'amour ni sur la recherche d'un bon parti. Dans *Persuasion*, les personnages masculins sont ceux pour lesquels Austen évoque le plus fréquemment la mode. Cette dernière n'est donc pas toujours l'apanage des femmes ; elle ne leur est pas réservée. De la même façon, les femmes ont une place à tenir dans la société. Elles ont non seulement des vertus

⁷⁹ Austen, 335.

⁸⁰ Sargent Judge, 46.

⁸¹ James Edward Austen-Leigh, *Memoir of Jane Austen* (Londres : Richard Bentley and Son, 1871). Disponible sur <<http://www.gutenberg.org/files/17797/17797-h/17797-h.htm>> (21 avril 2017), chapitre 5.

⁸² Butler, 276.

morales, mais elles savent aussi se montrer rationnelles, quelquefois plus que les hommes. Elles peuvent également se montrer actives dans leur vie de couple, en endossant parfois le rôle tenu habituellement par leur époux. L'homme et la femme doivent se compléter pour vivre en harmonie.

Chapitre 16 : *Sanditon* : Loisir et consommation ostentatoires

1 Introduction

Sanditon, écrit entre janvier et mars 1817, est un fragment de roman. Austen en arrête la « rédaction en mars, sa santé ne lui permettant plus de continuer »¹. Elle meurt le 18 juillet, dans les bras de sa sœur Cassandra, à Winchester, où elle s'était installée pour bénéficier de soins médicaux². De ce fragment, on sait qu'Austen voulait créer une intrigue et des personnages comiques, le tout servi par l'ironie propre à l'écrivain. Le Faye précise où se déroule l'intrigue et qui sont les protagonistes : « [her] wiskedly comical tale concern[s] a group of seaside residents, some hopeful, some foolish, some cunning, but all interested in making money by developing their little local fishing village into a smart holiday resort »³.

Le roman s'ouvre sur un accident : la voiture de Mr Parker se renverse sur un chemin cahoteux et la seule demeure aux alentours est celle de Mr et Mrs Heywood, des personnes charmantes qui s'empressent d'accueillir Mr Parker et son épouse. David Herbert pense que l'accident est le reflet de la société : « The novel begins with an accident, as if society itself is going awry, and the intruder, Mr Parker, with his bustle and concern for change stands in sharp contrast to the local family, the Heywoods, who typify stability and order »⁴. C'est en remerciement de leur accueil chaleureux que les Parker invitent Charlotte, fille aînée de la famille Heywood, à séjourner chez eux, à Sanditon. Le nom du village laisse également penser qu'il est un reflet de la société qui est en train de s'effriter tel un château de sable. Lauber écrit à ce sujet :

¹ Pierre Goubert, Chronologie. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie, éd. La Pléiade, Vol. II, (Paris : Gallimard, 2013), xxiii.

² Goubert, Chronologie, xxiii.

³ Deirdre Le Faye, *Jane Austen: The World of Her Novels* (Londres : Frances Lincoln Limited, 2003), 298.

⁴ David Herbert, « Place and Society in Jane Austen's England », *Geography* 76.3 (été 1991), 204.

The name is obviously appropriate for a seaside resort, but also more deeply relevant. A risky speculation, dependent on publicity, its success still very much in doubt, Sanditon is literally and figuratively built upon sand. The Biblical allusion (Matt. 7:26-27) to “the foolish man, which built his house upon the sand” is unmistakable: “And the rain descended, and the floods came, and the winds blew and beat upon that house; and it fell; and great was the fall of it.”⁵

Charlotte pénètre dans le village de Sanditon avec un regard neuf. Elle devait vraisemblablement être l’héroïne du roman, et Austen nous fait partager ses impressions. L’écrivain la décrit d’ailleurs comme étant une fine observatrice (*MW* 426). Sidney Parker, un frère de Mr Parker, en serait le héros. De lui, le lecteur ne sait que peu de choses. Le fragment de roman s’interrompt en effet juste à son entrée en scène. Austen le dépeint comme élégant (*MW* 425). Laubert le perçoit réaliste, comme Charlotte⁶, ce qui fait d’eux les seuls personnages sensés que l’on rencontre à Sanditon.

Sanditon met en avant le fait que l’économie joue un rôle primordial dans l’essor d’un village, et, comme l’auteur le montre, la mode est un moyen de faire vendre et d’attirer de jeunes gens élégants. Ce chapitre se propose d’aborder la notion de loisir ostentatoire où, dans cette ébauche de roman, les livres sont liés à la mode, et où les capitaux et les personnes circulent. Certains critiques affirment que les livres font partie intégrante de la libération intellectuelle des femmes. On vérifiera alors si le lien qui existe entre la mode et les femmes dans la société est identique à celui entre les livres et les femmes. Le thème de la mode et des enfants dans *Sanditon* sera traité afin de montrer que les parents en font des répliques miniatures d’eux-mêmes et qu’eux aussi entrent dans le principe de la consommation ostentatoire.

2 Mode et consumérisme

Charlotte n’a d’autre raison de se rendre à Sanditon, selon Mr Parker, que pour dépenser son argent. Mr Parker ne pense en effet qu’à faire vivre l’économie

⁵ John Lauber, « Sanditon: The Kingdom of Folly », *Studies in the Novel* 4.3 (automne 1972), 354.

⁶ Lauber, 360.

locale. L'auteur nous fait part de ce que Charlotte va trouver là-bas : « Charlotte was [...] to buy new Parasols, new Gloves, & new Broches, for her sisters & herself at the Library, which Mr P. was anxiously wishing to support » (*MW* 374). On trouve en effet chez Whitby aussi bien des livres que des accessoires de mode, et Mr Parker compte bien pousser Charlotte à la consommation. Le stock de livres étant assez restreint, les rentrées d'argent obtenues grâce au prêt d'ouvrages ne permettent pas d'en faire la seule activité. C'est pour cette raison que l'on trouve également des articles de mode⁷. Charlotte garde la tête froide, comme le montre l'extrait suivant :

Charlotte [...] was busy in some immediate purchase for the further good of every body, as soon as Miss Whitby could be hurried down from her Toilette, with all her glossy Curls & smart Trinkets to wait on her.—The Library of course, afforded everything; all the useless things in the World that c^d not be done without, & among so many pretty Temptations, & with so much good will for Mr P. to encourage Expenditure, Charlotte began to feel that she must check herself [...]. She took up a Book [...]. [She] turned from the Drawers of rings & Broches repressed farther solicitation, & paid for what she bought. (*MW* 390)

Austen ne précise pas si les dépenses engagées par Charlotte profiteront davantage aux membres de sa famille et à elle-même, ou bien à la communauté de Sanditon, puisque cela fait vivre un commerce. Elle laisse à chacun le soin d'interpréter l'expression : « for the further good of every body » (*MW* 390). De toute évidence, Miss Whitby, que les clients dérangent, se spécialise surtout dans les accessoires, alors que sa mère s'occupe plutôt des romans (*MW* 389 ; 390) puisqu'elle les lit lorsqu'elle n'a rien d'autre à faire. Charlotte se réfrène et choisit un roman. Elle gère son argent de façon raisonnable.

Charlotte inscrit son nom sur la liste des personnes qui empruntent des livres (*MW* 390), et comme le fait remarquer justement Erickson, le fait de noter son nom permet de faire savoir à tout le village que l'on est présent ; c'est une façon de s'annoncer⁸. Austen dresse d'ailleurs pour son lecteur la liste de toutes les personnes inscrites (*MW* 389). La fréquentation du village de Sanditon est un thème qui occupe sans relâche Mr Parker. Et il est déçu de constater que les personnes dont le nom figure sur la liste ne sont pas aussi nombreuses, ni aussi prestigieuses qu'il l'espérait (*MW* 389). Il reste tout à fait convaincu qu'une personne qui se distingue en fera venir d'autres. Or, pour faire venir ce genre de personnes, et cela est surtout vrai pour

⁷ Lee Erickson, « The Economy of Novel Reading: Jane Austen and the Circulating Library », *Studies in English Literature, 1500-1900* 30.4 (automne 1990), 581.

⁸ Erickson, 576.

les femmes selon Parker, il faut les attirer avec des articles de la dernière mode. Mr Parker s'écrie d'ailleurs quand il rentre chez lui, après son séjour chez les Heywood :

“Civilization, Civilization indeed!—cried Mr P—, delighted—. Look my dear Mary—Look at William Heeley’s windows.—Blue shoes, & nankin Boots!—Who w^d have expected such a sight at a Shoemaker’s in old Sanditon!—This is new within the Month. There was no blue Shoe when we passed this way a month ago.—Glorious indeed!—Well, I think I *have* done something in my Day.” (MW 383)

Mr Parker, heureux de voir des chaussures de femmes de qualité dans une vitrine et dont la couleur semble en vogue, laisse exploser sa joie. Il s'en félicite. C'est un premier pas vers l'expansion de Sanditon, avec toujours cette idée de vendre pour en tirer un profit.

Mr Parker n'est pas forcément un expert en matière de mode : il se trouve en effet à une certaine distance de la vitrine puisqu'il est en voiture, et il n'est pas évident d'identifier un matériau avec un tel recul. Il souhaite sans doute que les bottes soient en nankin. Elles seraient alors le reflet d'une clientèle aisée. Rappelons, comme cela a été dit plus haut, que le nankin évoque davantage la ville et ses bals que la campagne et ses promenades. Mr Parker est attentif à ce que proposent les commerçants de Sanditon à tel point que cela en devient ridicule. L'auteur lui écrit une réplique qui aurait dû être dite par une femme.

Herbert note dans son article comment Daiches percevait Austen : « Jane Austen was the only English novelist of stature who was in any sense a Marxist before Marx, exposing the economic base of social behaviour »⁹. C'est avec beaucoup d'humour que Daiches montre les rouages mis en place par Austen dans ses romans. A cet égard, Pittock fait remarquer que, pour *Sanditon*, Austen a choisi l'industrie du loisir comme l'un des thèmes principaux :

It is true [...] that there are signs in her last works of a new awareness of society. [...] With *Sanditon* there appears to be evidence of a wholly new and surprising development. For the first time in Austen's fiction, a capitalist entrepreneur seems to be a major character and one who, moreover, represents a business sector which was to become increasingly important: the leisure industry.¹⁰

On voit effectivement que le développement du loisir occupe une place de choix dans *Sanditon*. Austen évoque la lecture, la mode, les promenades et l'attrait de la mer, qui, dans le cas de Charlotte, n'intervient pas en tant que facteur pouvant avoir une

⁹ Herbert, 207 ; David Daiches, « Jane Austen, Karl Marx, and the Aristocratic Dance », *American Scholar* 17 (été 1948), 289-290.

¹⁰ Malcom Pittock, « Jane Austen and her Critics », *The Cambridge Quarterly* 32.3 (2003), 256-257.

influence favorable sur sa santé. Mr Parker veut faire en sorte que l'industrie du loisir, qui n'en est qu'à ses balbutiements, vienne soutenir l'économie de la petite ville de Sanditon.

Ebbatson pense que l'essor de Sanditon est lié au capitalisme qui s'y développe. Il écrit à propos de ce début de roman :

It may be [...] read in the light of the Marxist thesis that the relations of leisure are tied inextricably to property relations. All the problems confronted by the characters [...] have to do with the management of leisure time. The class of capitalists exemplified here by Mr Parker and Lady Denham can only maintain its leisured existence through the exploitation of labour—a largely hidden or mystified process in Austen's work. Freedom for the few is necessity for the many, though both groups appear to be held in the iron grip of a problematic notion of progress. Sanditon traces the origins of that leisure industry which is now so crucial to late capitalism. Leisure, in the novel, is thus equated with capital.¹¹

La définition de « loisir » sur laquelle se base ce chapitre est celle donnée par Veblen :

Le terme de « loisir » [...] ne parle ni de paresse ni de repos. Il exprime la consommation improductive du temps, qui 1° tient à un sentiment de l'indignité du travail productif ; 2° témoigne de la possibilité pécuniaire de s'offrir une vie d'oisiveté.¹²

Et cette vie d'oisiveté permet de faire travailler les autres. La bibliothèque, la boutique du modiste et le bottier en sont de bons exemples. Mr Parker semble suivre de près ce qui s'y passe et observe avec ravissement les nouveautés exposées dans les vitrines. Il s'en félicite et s'en accorde le bénéfice.

Austen, issue de la « gentry », s'attaque ici à cette classe qui voudrait apporter un changement dans la société. Herbert cite Blythe qui note qu'Austen accepte sa condition : « she draws the world to a Tory hearth and argues with wit, malice, laughter, love and genius against change »¹³. Le contexte socio-politique et historique influence l'auteur et elle l'utilise à ses fins pour montrer à son lecteur qu'elle désapprouve l'idée de faire se développer un petit village, comme le note Halperin : « Jane Austen [...] condemns people who feel the need to bring “civilization” to country villages »¹⁴. Butler souligne quant à elle que Jane Austen

¹¹ Roger Ebbatson, « Sanditon », *Critical Survey* 4.1 (1992), 50.

¹² Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, trad. Louis Evrard (Paris : Gallimard, 1970), 31.

¹³ Herbert, 206 ; Ronald Blythe, Introduction. In *Emma*, éd. Harmondsworth (Londres : Penguin, 1966), 42.

¹⁴ John Halperin, « Jane Austen's Anti-Romantic Fragment: Some Notes on Sanditon », *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2.2 (automne 1983), 184.

critique vertement les personnages qui fréquentent Sanditon. Ces personnages sont définis par Butler comme : « urban, rootless, irresponsible, self-indulgent »¹⁵.

Si l'on considère les femmes en particulier, et notamment Mrs Parker, on s'aperçoit qu'elle est très effacée par rapport à son époux. Herbert écrit même qu'il la trouve « inutile »¹⁶ en ce sens qu'elle ne donne aucun conseil à Mr Parker. Il affirme que ses seuls centres d'intérêt sont des futilités, à savoir qui est allé danser à Bath ou encore si une nouvelle étoffe est disponible au magasin¹⁷. Ceci n'est pourtant jamais décrit par Austen. On ne sait pas grand-chose sur Mrs Parker. Sans aller aussi loin qu'Herbert, on peut affirmer que les femmes en général adhèrent volontiers au concept de bibliothèque puisque c'est un endroit où l'on se rencontre et où l'on se montre, comme on l'a déjà évoqué. Erickson y voit une libération intellectuelle pour la femme qui est peu aisée¹⁸. Cela étant, les articles de mode que l'on trouve dans la bibliothèque cantonnent les femmes à leur rôle de figuration et les encouragent à s'intéresser à des futilités. Austen souligne donc qu'il tient à chacun de suivre sa ligne de conduite. Charlotte y parvient fort bien puisqu'elle ne cède pas à la tentation.

Lorsqu'elle décrit l'arrangement des différents bâtiments, Austen précise qu'on trouve le modiste et la bibliothèque au même niveau : « In this row were the best Milliner's shop & the Library—a little detached from it, the Hotel & Billiard Room—Here began the Descent to the Beach [...] and this was therefore the favourite spot for Beauty & Fashion » (*MW* 384). La localisation de la bibliothèque, mise sur le même rang que le modiste, laisse entendre au lecteur qu'il s'agit là de deux endroits à la mode. Il convient d'entrer dans chacune des deux boutiques avant de descendre à la plage où l'on va pour être vu. Sans distinction de niveau social, les habitants fréquentent la bibliothèque, qu'il s'agisse de Charlotte, des Parker, de Lady Denham, ou des Whitby, alors qu'au départ, ce sont plutôt les personnes peu fortunées qui fréquentent ces endroits, comme vu précédemment. Seul le nombre de volumes empruntés varie et témoigne de la fortune de chacun. Charlotte ne prend qu'un roman, par exemple, alors que cinq livres sont acheminés chez Sir Edward.

¹⁵ Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford : Oxford UP, 2002), 286.

¹⁶ Herbert, 206.

¹⁷ Herbert, 206.

¹⁸ Erickson, 577.

Le modiste et la bibliothèque sont deux endroits où l'on peut potentiellement séduire et se faire séduire. Ebbatson note que l'expression employée par l'auteur « afforded everything » (*MW* 390) dans l'extrait vu plus haut ne concerne pas uniquement les articles que l'on peut trouver dans la bibliothèque : « The cult of literary sentiment leads directly to sexual seduction in the economy of the tale »¹⁹. Ebbatson ajoute :

The role of the circulating library in dispensing dubiously influential literary texts—sentimental novels and romantic poetry—may stand as a metaphor for the circulation of capital in the despoliation of nature which accompanies the growth of the new resort. [...] The circulating library acts as a focal point for fashionable visitors, a place where amorous pursuit, gossip and intrigue are not confined to the pages of the sentimental novel.²⁰

Austen met évidemment en garde le lecteur à propos des romans sentimentaux, et ce, notamment à travers le personnage de Sir Edward Denham dont les déclarations font penser qu'il est « un poète romantique échappé d'un asile »²¹ tant ses propos sont exagérés.

Là où circulent les capitaux, circulent également les personnes puisque les boutiques attirent les personnes en visite à Sanditon de même que les personnes qui y résident. Les boutiques se substituent à une salle de bal (Austen n'en mentionne d'ailleurs aucune dans son récit). Elles fonctionnent ensemble. A plusieurs reprises dans le livre, Austen les cite dans un même paragraphe, comme si elles étaient indissociables. L'extrait suivant montre que l'on passe effectivement de l'une à l'autre, comme si la visite de l'une entraînait celle de l'autre : « The Shops were deserted—the Straw Hats & pendent Lace seemed left to their fate both within the House & without, and Mrs Whitby at the Library was sitting in her inner room, reading one of her own Novels, for want of Employment » (*MW* 389). Parce que les boutiques sont vides, Mr Parker y entraîne son invitée, afin que Charlotte y réalise un achat, toujours dans cette même optique de lancer l'économie de la petite station balnéaire.

On ne sait rien de l'ombrelle que Mrs Parker devait offrir à sa fille. L'auteur précise juste que Charlotte choisit un roman, ce qui est logique puisqu'il s'agit d'une bibliothèque. Austen laisse toutefois entendre à son lecteur que d'autres personnages, comme les Miss Beaufort, n'auraient pas fait ce choix. Austen instaure en effet un

¹⁹ Ebbatson, 49.

²⁰ Ebbatson, 48.

²¹ Halperin, 186.

contraste saisissant entre Charlotte et les Miss Beaufort qui sont tellement communes qu'on ne peut les distinguer l'une de l'autre. On sait aussi qu'elles sont friandes d'articles de mode et de vêtements (*MW* 421) et que, comme un certain nombre de personnages considérés comme stupides chez Austen, elles dépensent plus qu'elles ne le devraient (*MW* 421).

Pour en revenir à l'ombrelle que les Parker veulent offrir à la jeune Mary, l'auteur indique tout d'abord que c'est Charlotte qui devait s'en acheter une (*MW* 374). Finalement, comme les Parker veulent absolument aider la bibliothèque à vivre (*MW* 374), c'est eux-mêmes qui envisagent cet achat. Mrs Parker dit :

“you can get a Parasol at Whitby's for little Mary at any time, or a large Bonnet at Jebb's—and as for the Boys, I must say I w^d rather *them* run about in the Sunshine than not. I am sure we agree, my dear, in wishing our Boys to be as hardy as possible.”—“Yes indeed, I am sure we do—and I will get Mary a little Parasol, which will make her as proud as can be. How Grave she will walk about with it, and fancy herself quite a little Woman.” (*MW* 381)

Le rôle des enfants est clairement défini dans les paroles de Mrs Parker : la fille doit ressembler à sa maman et se comporter comme une dame, à savoir, cacher sa peau du soleil, et se tenir tranquille, alors que les garçons sont encouragés à courir. Leur peau ne craint rien. Les garçons doivent être forts et les filles sages et calmes, ce qui correspond aux stéréotypes que nous avons encore parfois en tête dans le monde occidental.

Mais là, Mrs Parker ajoute une notion de fierté pour les filles, ce qui, à première vue, n'est pas un compliment fait par l'auteur à ce personnage. Si la jeune Mary retire une quelconque fierté de cette ombrelle, on peut se demander ce que cela augure pour sa personnalité future. Bien sûr, quelle enfant n'a pas aimé se déguiser pour imiter les adultes ? Cela étant dit, les petites filles, à cette période, étaient habillées comme leur mère, alors que les garçons attendaient d'avoir dix ans avant d'être habillé comme un homme²². Aux garçons, on allouait donc une enfance jusqu'à dix ans, alors que les filles devaient se soumettre aux diktats de la mode dès leur plus jeune âge. Celles-ci portaient par exemple un corset²³.

Le choix de Mrs Parker se porte sur l'ombrelle qui est vendue à la bibliothèque plutôt que sur le chapeau. On peut supposer d'après ses paroles que Mrs

²² Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century* (Londres : Faber & Faber, 1970), 578 ; 570.

²³ Miki Iwagami, « XIX^e siècle », in Tamami Suoh, ed, 38-39.

Parker veut non seulement que sa fille soit fière, mais aussi qu'elle-même soit fière de sa fille. Une ombrelle se remarque plus facilement qu'un chapeau (puisqu'on ne sort pas nue tête et que tout le monde en porte) même si cela doit encombrer la jeune Mary. Ceci correspond au besoin des personnes que l'on trouve à Sanditon : être vu. On inculque donc très tôt aux fillettes le concept de la consommation ostentatoire dont on a déjà parlé. Les motivations de Mrs Parker sont sociales : elle « manifeste son appartenance à un groupe par rapport à un autre groupe, sa position par rapport à l'ordre établi »²⁴. Les robes étant simplifiées pendant la période de Régence, les accessoires sont un bon moyen pour se démarquer des autres, ce qui correspond à ce que Veblen appelle le « loisir ostentatoire ». Monneyron rappelle que « la manifestation du pouvoir d'achat [...] est l'expression du loisir ostentatoire. Le vêtement ou l'accessoire de mode se « doit d'exprimer indirectement la richesse »²⁵. Mrs Parker ne fait pas dans la simplicité en voulant acquérir une ombrelle pour sa fille. Un chapeau aurait été plus adapté pour une enfant, permettant d'avoir les mains libres. Dès leur plus jeune âge, les enfants doivent acquérir la notion de consommation ostentatoire ; leurs parents leur appliquent les mêmes règles qu'ils suivent.

Bell affirme quant à lui : « the mere demonstration of purchasing power is the simplest device of somptuosity »²⁶. Il y a ici une notion financière qui s'applique à l'univers de Sanditon. L'esthétique est supplantée par le paraître et la notion financière qui sous-tend les relations que les personnages tissent dans ce village. Consommer, c'est faire vivre le village et éblouir les visiteurs, pour les appâter et les faire séjourner à Sanditon, et consommer à leur tour. Ceux qui sont meneurs dans la mode sont les personnes qui détiennent évidemment le pouvoir d'achat. Austen indique que les sœurs Beaufort sont des meneuses :

—they were very accomplished & very Ignorant, their time being divided between such pursuits as might attract admiration, & those Labours & Expedients of dexterous Ingenuity, by which they could dress in a stile [*sic*] much beyond what they *ought* to have afforded; they were some of the first in every change of fashion—and the object of all, was to captivate some Man of much better fortune than their own.—Mrs G. had preferred a small, retired place, like Sanditon, on Miss Lambe's account—and the Miss Bs—, though naturally preferring an thing to Smallness & Retirement, yet having in the course of the Spring been involved in the inevitable expense of six new Dresses each for a three days visit, were

²⁴ Frédéric Monneyron, *La Sociologie de la mode* (Paris : PU de France, 2006), 49.

²⁵ Monneyron, 46.

²⁶ Quentin Bell, *On Human Finery* (Londres : Allison & Busby, 1992), 32.

constrained to be satisfied with Sanditon also, till their circumstances were retrieved. (*MW* 421)

En visite à Sanditon à défaut d'un endroit plus en vogue du fait de dépenses vestimentaires inconsidérées, les sœurs Beaufort vont pouvoir faire étalage de leurs nouvelles acquisitions. Simmel écrit justement à ce sujet que « l'individu qui veut et peut suivre la mode porte assez souvent des habits neufs »²⁷.

Des vêtements neufs donnent à leur porteur une silhouette particulière du fait de leur rigidité. Simmel explique :

L'habit neuf influence notre attitude bien plus que le vieux, lequel finit par être complètement travaillé dans le sens de nos gestes personnels, se pliant à chacun d'eux sans résistance, et laissant nos propres innervations se révéler dans les moindres détails. Si nous nous sentons plus « à l'aise » dans un vieux vêtement que dans un neuf, n'est-ce pas que ce dernier nous impose sa loi morphologique et que, si nous le portons longtemps, elle évolue peu à peu en celle de nos mouvements propres ? L'habit neuf confère ainsi à ses porteurs une certaine égalité supra-individuelle dans l'attitude, et la prérogative que, en proportion de la nouveauté, il peut avoir sur l'individualité de son porteur, donne [*sic*] à chaque fois l'impression que les gens strictement à la mode sont en uniforme.²⁸

Les sœurs Beaufort ont ainsi une allure guindée imposée par les robes neuves. Mais puisqu'elles s'offrent des robes qui sont au-dessus de leurs moyens, on peut imaginer qu'un détail dans leur attitude ou leurs manières finira par les trahir. Sodeman pense qu'elles sont infectées par le virus de la consommation ostentatoire²⁹, ce qui fait qu'elles se fondent parfaitement dans le paysage de Sanditon. Et Halperin note : « There is another of Jane Austen's attacks here on inept female "education" and the false values it may implant »³⁰. Jane Austen écrit dans l'extrait vu plus haut que les Miss Beaufort sont stupides et Halperin remarque que les seuls efforts intellectuels qu'elles font sont d'ordre vestimentaire³¹ et ce, dans l'unique but de trouver un mari.

Mr Parker, également au cœur de la consommation ostentatoire et du loisir, est perçu différemment des Miss Beaufort. Lauber note : « Mr Parker has rented his estate, cutting his ties with the land, with his ancestry, and with the past. [...] But whatever is up to date quickly becomes out-of-date »³². Il représente la rupture entre l'ordre établi et les nouvelles idées qui émergent. Ebbatson écrit : « a fixed, stratified

²⁷ Georg Simmel, « La Mode », *La Tragédie de la culture*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel (Paris : Rivages, 1998), 92.

²⁸ Simmel, 98.

²⁹ Melissa Sodeman, « Domestic Mobility in *Persuasion* and *Sanditon* », *Studies in English Literature*, 1500-1900, 45.4 (automne 2005), 805.

³⁰ Halperin, 189.

³¹ Halperin, 189.

³² Lauber, 357.

and coherent social order is represented as the correlative of a stable moral system »³³. Mais ici, l'ordre moral, autant que l'ordre social, est en train de s'effriter. Sodeman va chercher une explication chez More³⁴ à propos de l'évolution des femmes dans la société :

In their quest for social pleasures, More suggests, refined Englishwomen have lost the domestic characters that once distinguished them. Her fear that women, and fashionable people more generally, have abandoned their domestic responsibilities engages with and indeed almost presages a number of concerns that preoccupy Jane Austen in her last two works³⁵.

Peut-être la rupture qui s'opère dans la société vient-elle du fait que le cercle domestique n'est plus lié directement et uniquement à la maison et aux personnes qui s'y rattachent (un lien de sang les unit), mais plutôt à une communauté qui unit les personnes par un lien du cœur³⁶, comme dans *Persuasion*, où Anne séjourne dans cinq demeures différentes, ou bien par un lien qui implique un échange, comme dans *Sanditon*. Les Heywood avaient accueilli Mr and Mrs Parker le temps de sa guérison, et, se sentant redevable, ces derniers invitent Charlotte à séjourner chez eux à Sanditon. Ils offrent donc une contrepartie aux Heywood par le biais de l'invitation proposée à Charlotte, à qui Mr Parker espère faire dépenser son argent. Cet échange est à rapprocher d'une transaction qui s'opère dans une boutique : on dépense son argent en échange d'un livre ou d'un article de mode, par exemple.

3 Conclusion

Dans cette ébauche de roman où les personnes et les capitaux se croisent, où la lecture est jumelée aux achats d'articles de mode, l'esthétique est largement supplantée par le paraître qui lui, est intimement lié à une notion financière. Austen était influencée par le contexte socio-politique et historique dans lequel elle vivait. Des critiques en ont déduit que, comme elle s'intéressait à l'industrie du loisir dans *Sanditon*, et comme l'essor de ce petit village est lié au capitalisme, essor fort

³³ Ebbatson, 48.

³⁴ Hannah More, *Strictures on Female Education: 1799* (Oxford: Woodstock Books, 1995).

³⁵ Sodeman, 788.

³⁶ Sodeman, 788.

critiqué par l'auteur d'ailleurs, il fallait y dresser un parallèle avec la philosophie matérialiste développée par Marx au milieu du XIX^e siècle.

Toujours pleine d'humour malgré la maladie, Austen écrit un roman dans lequel certains de ses personnages voyagent parce qu'ils sont souffrants. Sodeman note : « Austen satirizes the travel of those she regards as fashionably ill. [...] Austen includes herself in the growing number of fashionable people crisscrossing England in search of fresh air, healing waters, and skilled [...] physicians »³⁷. Mais en réalité, ces personnes sont davantage à la recherche d'une société à la mode, parmi laquelle il fait bon être vu. La mode prend alors toute son importance. Avant d'aller se promener le long de la mer, il est de mise de se rendre à la bibliothèque et d'entrer chez le modiste, d'en sortir les bras chargés, et de descendre ensuite vers la mer. L'ensemble de la critique regrette qu'Austen n'ait pas eu le temps d'achever ce roman où les personnages, hauts en couleurs, viennent servir une intrigue originale.

³⁷ Sodeman, 799-800.

CONCLUSION GENERALE

Il est certain, d'après les lettres d'Austen qui ont été publiées, que cet auteur s'intéressait de près à la mode. En effet, rares sont les lettres qui ne contiennent pas au moins une référence à cette dernière. Cet intérêt n'est cependant pas manifeste à la première lecture des romans d'Austen. Le peu d'indications fournies à propos de la mode et des tenues de ses personnages dans ses romans tient au fait que la mode était un sujet trivial réservé au cercle familial, qu'il fallait éviter de mentionner en société, et *a fortiori* dans un livre. C'est avec beaucoup de retenue qu'Austen intègre une dénotation, la courte description d'un vêtement ou un dialogue dans lequel les personnages s'entretiennent à propos de la mode. Cela étant dit, la seule forme esthétique du vêtement ne suffit pas à cet auteur. Elle y adjoint très souvent un sous-entendu qu'il convient de décrypter afin d'en comprendre la teneur, le contexte historique et socio-politique étant souvent étranger au lecteur contemporain. En utilisant la mode de façon discrète mais efficace, Jane Austen a participé à la démocratisation du vêtement en littérature.

La parure occupe une belle place dans l'œuvre austenienne. L'élégance et l'inélégance sont deux critères qui sont souvent évoqués, et ce, dans chacun des romans de l'auteur. Le style « Regency » est à part dans l'histoire de la mode dans la mesure où cette fois, ce sont les classes aisées qui imitent les classes inférieures en empruntant leurs robes au style épuré. On délaisse les brocarts et les soieries, mais on tient tout de même à garder une frontière entre les pauvres et les riches : la distinction, le pouvoir d'achat et le savoir d'achat, et enfin le savoir porter ne sont pas à la portée de tous. Le terme « elegance » revient soixante-cinq fois dans les romans achevés de l'auteur, et le terme « elegant » soixante-neuf fois, ce qui est conséquent⁸³⁴. L'élégance chez Austen, se rapproche de la distinction et devient un art de vivre. Simplicité et discrétion sont deux maîtres mots chez cet auteur qui s'amuse en outre à créer des « vilains » qui ont l'élégance vestimentaire, mais pas les bonnes manières, ni la distinction qui devraient l'accompagner. Tout est bon pour faire croire que l'élégance vestimentaire est la seule valeur à considérer lorsque l'on rencontre quelqu'un pour la première fois. Austen met alors son lecteur en garde et lui montre que l'on ne peut se fier uniquement à l'apparence d'une personne. Elle imagine un arriviste comme Mr Thorpe, un menteur comme Willoughby, un

⁸³⁴ Laurence Anthony, *AntConc 3.2.1w* (2007). Disponible sur <<http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/>> (1 mars 2010).

séducteur comme Mr Crawford, un opportuniste comme Mr Elliot, etc., tous très élégants. Le rang n'est pas un gage d'élégance non plus. On pense ici par exemple à Lady Dalrymple et sa fille Miss Carteret dans *Persuasion*, qui, malgré leur titre, sont loin d'avoir de bonnes manières (P 147).

Toutes les héroïnes austeniennes sont élégantes, en fonction de leurs moyens. Riches, elles savent rester simples ; moins aisées, elles se rendent élégantes avec les moyens dont elles disposent. Marianne, dans *Sense and Sensibility*, apprend quant à elle à devenir élégante, en même temps qu'elle acquiert sagesse et maturité. Elle délaisse les déshabillés qu'elle porte lorsque Willoughby la rejette pour suivre enfin l'exemple de sa sœur aînée, et se conduire comme une jeune femme responsable. D'autres personnes, des personnages secondaires, sont tout à fait inélégants, et ce ne sont pas les plus démunis. Mais à vouloir attirer les regards, à se mettre en avant, et à vouloir faire étalage de la fortune de son époux ou de son père, certains personnages féminins en deviennent ridicules, et l'auteur ne manque pas d'en rire. De toute évidence, les colifichets et autres fanfreluches ne sont pas du goût d'Austen qui prône la simplicité.

Austen imagine également des personnages pour lesquels l'élégance ne passe pas seulement par la parure, mais aussi par la protection. On pense ici à la fillette de *Sanditon* dont la mère souhaite qu'elle porte une ombrelle pour protéger sa peau du soleil, et être à la mode. Lady Bertram, dans *Mansfield Park*, souhaite quant à elle que son neveu lui rapporte des châles des Indes, à la fois parce que ceux-ci sont les plus précieux, ceux ayant le plus de valeur et de style, mais aussi pour se protéger du froid qui règne dans sa grande demeure. Il est également possible de penser que Lady Bertram compense l'absence de son époux parti dans les Antilles en gardant un peu de chaleur et de protection par le biais d'un châle. Fanny, elle, se protège d'un environnement hostile en ajustant un châle sur ses épaules. De cette façon, soit elle se cache du regard des hommes, soit elle crée une barrière entre elle et son oncle qu'elle craint. Les vêtements cités permettent ainsi à l'écrivain de donner des indications concernant le caractère de ses personnages, mais aussi leurs idées politiques, religieuses et/ou idéologiques.

A cela, Austen adjoint un langage spécifique qui fait de la mode un procédé pour diffuser ses propres convictions. Elle dénonce ainsi la condition des femmes, et

notamment leur dépendance vis-à-vis des hommes. Elle leur confère alors un peu de pouvoir. Elizabeth Bennet, par exemple, dans *Pride and Prejudice*, est une femme d'esprit avec une force de caractère peu ordinaire qui lui permet d'éveiller la curiosité du riche Mr Darcy. Austen procède souvent de manière identique dans toutes ses fictions pour traiter le sujet de la mode. Les *Juvenilia* contiennent déjà les prémices de ce que le lecteur va trouver dans les romans achevés de l'auteur. Humour et ironie sont ainsi toujours présents, et Austen n'épargne personne : ni les héroïnes, ni les héros, ni les anti-héros, ni les personnages secondaires, et ce, quel que soit leur rang social. Elle fustige aussi les personnages qui font de la mode une priorité. Le recueil *Juvenilia* a toutefois une particularité que les autres récits n'ont pas. En plus des trois fonctions du vêtement classiques que sont la pudeur, la parure et la protection, l'auteur en imagine une quatrième, et fait du vêtement un allié pour l'héroïne, et pour les femmes en général. Les vêtements, et par extension, la mode, peuvent jouer un rôle décisif et résoudre des situations compliquées à toute femme qui le mérite.

Northanger Abbey est un roman à part dans l'œuvre d'Austen puisqu'il s'agit d'une parodie du roman gothique, et qu'il contient de nombreuses références à la mode. La protection est une fonction qui domine ce roman. Henry Tilney protège par exemple ses opinions sous son pardessus. Son père, le général Tilney, étale son pardessus comme il impose ses idées. Isabella Thorpe, elle, se sert d'un chapeau pour défendre ses intérêts. L'usage fait des vêtements traduit les intentions de chacun. Dans cette œuvre, la mode, peut aussi être source d'incommunicabilité entre les personnages, la vision de la mode étant différente entre les hommes et les femmes. Austen écrit que les hommes regardent une silhouette, un ensemble, alors que les femmes peuvent passer beaucoup de temps sur chaque détail de leur tenue. L'élégance semble être un tout pour les hommes qui trouvent en la femme une attirance sexuelle et/ou conjugale, alors qu'il s'agit plutôt d'une accumulation de détails qui permet d'attirer le regard des hommes pour les femmes, et de supplanter leurs éventuelles rivales. Cela étant, les héroïnes d'Austen ne se comportent pas de la sorte. Aucune n'essaie de rivaliser avec les autres femmes de son entourage. Les héroïnes austeniennes restent discrètes et élégantes.

Austen évoque longuement l'élégance qu'elle assimile à la distinction dans *Sense and Sensibility*. Elle souligne à son lecteur que la seule élégance vestimentaire

ne suffit pas à acquérir le titre de femme élégante. En effet, la stupidité, la prétention, une mauvaise éducation ou des manières inconvenantes peuvent réduire l'élégance à néant. La distinction requiert subtilité et simplicité. La jeune Marianne est la seule héroïne austenienne qui accédera au rang d'élégante au cours du roman, non sans sacrifices. Austen montre qu'il faut savoir reconsidérer ses idées et son jugement pour progresser. Elle souligne le fait que les tenues légères portées par la jeune fille et qui témoignent de son attrait pour les nouvelles idées françaises sont un moyen de propagande. Heureusement, Marianne reste confinée et ne quitte pas sa chambre, tout comme les idées qu'elle représente. Austen affiche ici son rejet des idées françaises très clairement.

Alors qu'Austen s'est principalement attelée à étudier l'élégance chez les femmes dans *Sense and Sensibility*, ce sont surtout les hommes qui sont concernés par la mode dans *The Watsons*. Dans ce roman inachevé, les hommes cherchent en effet à utiliser la mode pour concrétiser leurs projets. Austen va prouver que la mode est finalement l'apanage des femmes. Les hommes vont apprendre à leurs dépens que la mode, s'ils veulent s'en servir à des fins personnelles, ne leur sera pas d'une grande utilité. Et tout comme pour les femmes, Austen incite les hommes à être simples et discrets dans leurs tenues.

Pride and Prejudice tient lieu de transition dans l'œuvre austenienne en ce qui concerne la mode étant donné que politique et idéologie se mêlent de plus en plus aux tenues des personnages. Austen utilise par exemple une tenue de Mr Bingley pour annoncer ses idées politiques. Rattaché aux œuvres de jeunesse, *Pride and Prejudice* apporte aussi une touche de légèreté et propose un éclaircissement sur les loisirs que les femmes pratiquaient. Décorer un chapeau ou rebroder une robe est une occupation fréquente, et l'auteur en fait souvent mention dans ses lettres. Il est toutefois inconcevable pour certains personnages de s'abaisser à réparer un accroc dans une robe. Ceux-ci pensent en effet qu'un loisir ne doit pas devenir une tâche ménagère, ce qui n'est pas une vision partagée par l'auteur. De la même façon, Austen souligne que les dépenses inconsidérées de certains personnages ne sont pas un gage de réussite pour un beau mariage. Elizabeth Bennet n'attire d'ailleurs pas le regard de Mr Darcy grâce à ses tenues.

En réaction à la légèreté, la gâté, la répartie et l'humour d'Elizabeth Bennet, Austen présente dans *Mansfield Park* une héroïne austère pour qui la mode n'est pas source de plaisir, mais de malaise, de protection et de pudeur. Fanny se cache en effet du regard des hommes, afin de leur échapper. Chez elle, son père la rabaisse, et l'ignore et ses jeunes frères et sœurs se moquent de ses tenues. Chez son oncle, Fanny est traitée comme étant inférieure. Sa tante Norris en fait même une domestique, voire une esclave, par moments. Les ordres qu'elle donne à Fanny la transforment en lingère. Dans une société en pleine mutation, où le chaos s'infiltré peu à peu, Fanny est celle qui vient apporter la stabilité à toute la famille en défendant les valeurs nationalistes que les Crawford remettent en question.

L'atmosphère et l'héroïne d'*Emma* sont beaucoup moins austères que celles de *Mansfield Park*. Le microcosme dépeint par Austen est sans doute le plus restreint de tous ceux de ses romans. Toute l'action se déroule dans le même village, au cœur duquel la plaque tournante est la mercerie. Frank Churchill se rit des habitants du village qu'il ne jure que par cette boutique, lieu fortement érotisé où l'on rencontre aussi bien des hommes que des femmes. Il y entre lui-même pour s'offrir une paire de gants en cuir, révélant son besoin de paraître pour subjuguer son entourage, mais aussi, en cachant ses mains, la nécessité de dissimuler la relation qu'il entretient avec Miss Fairfax. Austen oppose nettement Churchill à Knightley, le premier incarnant les idées progressistes et le second les idées conservatrices. Knightley est le seul personnage à ne pas entrer dans la mercerie, par manque de temps puisqu'il gère son domaine, mais aussi par manque d'intérêt. S'il porte lui aussi du cuir, c'est pour signifier au lecteur son attachement à ses terres et pour souligner le rôle pratique et non plus esthétique de ce dernier. Quant à l'héroïne, elle se désole de voir que la mode ne lui vient pas en aide (contrairement au recueil *Minor Works* dans lequel la mode aide l'héroïne, qui le mérite, à atteindre son but) lorsqu'elle essaie d'interférer dans les affaires de cœur de son amie.

Anne, l'héroïne du dernier roman achevé d'Austen, intitulé *Persuasion*, est beaucoup plus mature qu'Emma et que les autres héroïnes, d'une manière générale. Elle est plus âgée et plus sage et n'a pas besoin de s'améliorer tout au long du roman, contrairement aux autres héroïnes austeniennes. Anne a une force de caractère que l'auteur met en scène à travers le matériau et la résistance des bottes de la jeune femme. C'est une jeune femme accomplie, et certains critiques voient en elle une

héroïne féministe dans le sens où elle est l'égale du capitaine Wentworth. Parfois, il est même des passages où les genres sont inversés. C'est Anne qui prend les décisions et qui agit, et Wentworth s'en remet à elle. D'autres critiques trouvent au contraire qu'il s'agit d'un roman conservateur. Ils ne perçoivent pas Austen comme étant féministe. En effet, pour eux, le fait que Wentworth choisisse Anne pour épouse montre qu'il est sensible à ses qualités morales (droiture, discrétion, ou encore courage), qualités mises en avant dans les romans conservateurs. Wentworth est quant à lui la personnification de la protection. La pelisse, les gants et le parapluie dont il parle font tous trois référence à une protection, qu'elle soit physique, morale, ou encore sociale et financière. Le fait qu'il compare son bateau à un manteau, et qu'il offre son parapluie à Anne souligne qu'il est capable de franchir la barrière des genres lui aussi. Wentworth est un héros moderne, individualiste, dans un roman conservateur.

En *Sanditon*, les critiques voient cette fois l'ébauche d'un roman avant-gardiste. Austen propose en effet un ouvrage inachevé dans lequel les critiques voient un parallèle entre le lien qui existe entre la mode et l'argent et la philosophie matérialiste développée par Marx au XIX^e siècle. Toujours pleine d'humour malgré la maladie, Austen se rit des personnes qui voyagent en quête d'une meilleure santé, laissant entendre que, parfois, il s'agissait plutôt de trouver une société à la mode, à laquelle il était bien vu de s'intégrer. L'auteur place au même niveau la bibliothèque, qui peut être le symbole de la libération intellectuelle des femmes avec la boutique du modiste, qui les cantonne à un rôle de figuration. Elle montre également que les adultes inculquent très tôt aux fillettes le concept de consommation et de loisir ostentatoires. Elle souligne ici la rupture entre l'ordre établi et les nouvelles idées et met en avant le fait que l'ordre moral et l'ordre social s'effondrent peu à peu.

L'analyse des passages contenant des références à la mode, un sujet typiquement féminin, dans les romans d'Austen, montre que cet écrivain est davantage tourné vers le conservatisme, plutôt que vers le courant féministe. Cela étant, elle mêle parfois des idées progressistes qui lui tiennent à cœur dans ses récits. On les retrouve par exemple à travers le caractère, l'attitude ou les remarques faites par Elizabeth Bennet.

Comparer le rapport à la mode entre le héros et l'anti-héros pourrait se révéler non négligeable comme travail à venir : on peut en effet se demander si l'approche choisie par l'auteur pour représenter ses personnages principaux à travers la mode est la même pour ces deux sortes de personnages. De ce fait, si le héros est caractérisé par un élément lui appartenant (comme par exemple le gilet de flanelle du colonel Brandon), l'anti-héros l'est-il également ? Ou bien est-il au contraire caractérisé par une pièce de vêtement n'appartenant pas à sa garde-robe, mais plutôt à celle des femmes ? La mode peut-elle alors venir en aide à l'héroïne afin de la guider dans le discernement qu'elle doit opérer afin de choisir un mari qui lui conviendra ? Ou bien ne l'aide-t-elle aucunement ? Qu'en est-il alors de la façon dont l'auteur aborde la relation mode-héroïne et mode-héros ? Laisse-t-elle présager du dénouement ? Il est vrai que les bottines d'Emma font davantage écho aux guêtres de Knightley qu'aux gants de Churchill. Cela étant, ce schéma est-il le même pour tous les romans ? Une comparaison approfondie des romans peut venir étayer cette étude.

Bien que prudente dans son écriture, Austen fait passer efficacement ses idées à ses lecteurs. Croyante, nationaliste, sensible à la distinction, pleine d'humour et fine observatrice de la société dans laquelle elle évolue, Austen, selon Byrde, est l'exemple parfait de la femme accomplie :

the reminiscences of her relatives, the letters she wrote and her handwork which survives all point to a woman equally well gifted in what were considered the female arts of her time as in the literary world; who took pleasure in her domestic occupations and applied the same standard of perfection to her work of every kind.⁸³⁵

Alors que ses personnages peinent à définir la femme accomplie, Austen sait parfaitement quelles qualités la compose. De plus, Austen se tient informée quant aux événements internationaux et a un avis sur les sujets cruciaux, alors que les femmes, on l'a vu dans *Mansfield Park*, ne sont pas supposées s'y intéresser, et encore moins émettre un avis. En cela, Austen apparaît comme avant-gardiste, voire féministe.

De cette façon, on peut se demander si, lorsqu'Austen se trouve entourée de sa famille et/ou des ses amis, la mode est un sujet pour lequel elle est davantage tournée vers le féminisme ou le conservatisme. La thèse avancée par Butler

⁸³⁵ Penelope Byrde, *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen* (Ludlow : Moonrise Press, 2008), 118.

s'applique davantage. Les romans austeniens sont conservateurs, avec quelques incursions progressistes, ayant pour but de faire évoluer les consciences à propos de la condition des femmes. Une lecture approfondie des lettres d'Austen pourrait venir étayer la conclusion de ce travail.

AIDE A LA TRANSPOSITION DES REFERENCES

Les tableaux suivants permettent au lecteur de retrouver plus facilement une référence citée. Ils donnent la correspondance entre les éditions découpées en chapitres et celles qui ont gardé l'organisation par tomes et chapitres. La numérotation des pages donnée est celle des éditions utilisées pour ce travail.

Pour *Minor Works*, un détail du contenu est fourni dans le but de montrer la composition de cet ouvrage.

Les livres sont cités dans l'ordre de leur publication.

Minor Works

Titre	Contenu	Détail du contenu	Page
<i>Juvenilia</i>	Volume the First	Frederic & Elfrida	4
		Jack & Alice	12
		Edgard & Emma	29
		Henry & Eliza	33
		Mr Harley	40
		Sir William Montague	40
		Mr Clifford	43
		The beautiful Cassandra	44
		Amelia Webster	47
		The Visit	49
		The Mystery	55
		The three Sisters	57
		Detached pieces	71
		Ode to Pity	74
	Volume the Second	Love and Freindship [<i>sic</i>]	76
		Lesley Castle	109
		The History of England	138
		Collection of Letters	149
		Scraps	170
	Volume the Third	Evelyn	180
Catharine, or the Bower		192	
<i>Lady Susan</i>			243
Fragments of Novels	<i>The Watsons</i>		314
	<i>Sanditon</i>		363

Northanger Abbey

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
1	I/1	1
2	I/2	5
3	I/3	12
4	I/4	17
5	I/5	22
6	I/6	25
7	I/7	31
8	I/8	39
9	I/9	47
10	I/10	57
11	I/11	69
12	I/12	78
13	I/13	84
14	I/14	94
15	I/15	104
16	II/1	114
17	II/2	122
18	II/3	127
19	II/4	133
20	II/5	138
21	II/6	147
22	II/7	156
23	II/8	166
24	II/9	174
25	II/10	183
26	II/11	192
27	II/12	199
28	II/13	203
29	II/14	214
30	II/15	224
31	II/16	232

Sense and Sensibility

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
1	I/1	1
2	I/2	5
3	I/3	11
4	I/4	16
5	I/5	22
6	I/6	26
7	I/7	30
8	I/8	34
9	I/9	38
10	I/10	44
11	I/11	50
12	I/12	55
13	I/13	60
14	I/14	67
15	I/15	72
16	I/16	80
17	I/17	87
18	I/18	92
19	I/19	97
20	I/20	106
21	I/21	114
22	I/22	123
23	II/1	132
24	II/2	139
25	II/3	146
26	II/4	152
27	II/5	160
28	II/6	168
29	II/7	173
30	II/8	184
31	II/9	194
32	II/10	205
33	II/11	213
34	II/12	223
35	II/13	231
36	II/14	239
37	III/1	248
38	III/2	262
39	III/3	271
40	III/4	277
41	III/5	285

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
42	III/6	293
43	III/7	299
44	III/8	309
45	III/9	326
46	III/10	332
47	III/11	342
48	III/12	349
49	III/13	353
50	III/14	366

Pride and Prejudice

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
1	I/1	5
2	I/2	7
3	I/3	9
4	I/4	13
5	I/5	16
6	I/6	18
7	I/7	24
8	I/8	29
9	I/9	34
10	I/10	38
11	I/11	44
12	I/12	48
13	I/13	50
14	I/14	54
15	I/15	57
16	I/16	61
17	I/17	69
18	I/18	72
19	I/19	84
20	I/20	88
21	I/21	92
22	I/22	97
23	I/23	101
24	II/1	105
25	II/2	110
26	II/3	113
27	II/4	119
28	II/5	122
29	II/6	125
30	II/7	131
31	II/8	134
32	II/9	138
33	II/10	142
34	II/11	146
35	II/12	152
36	II/13	159
37	II/14	163
38	II/15	167
39	II/16	169
40	II/17	173
41	II/18	177

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
42	II/19	183
43	III/1	187
44	III/2	198
45	III/3	204
46	III/4	208
47	III/5	215
48	III/6	225
49	III/7	230
50	III/8	236
51	III/9	241
52	III/10	246
53	III/11	253
54	III/12	260
55	III/13	264
56	III/14	270
57	III/15	277
58	III/16	281
59	III/17	287
60	III/18	293
61	III/19	297

Mansfield Park

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
1	I/1	3
2	I/2	10
3	I/3	18
4	I/4	27
5	I/5	35
6	I/6	41
7	I/7	50
8	I/8	60
9	I/9	66
10	I/10	77
11	I/11	84
12	I/12	90
13	I/13	95
14	I/14	103
15	I/15	109
16	I/16	118
17	I/17	123
18	I/18	128
19	II/1	137
20	II/2	146
21	II/3	153
22	II/4	160
23	II/5	169
24	II/6	179
25	II/7	186
26	II/8	197
27	II/9	204
28	II/10	213
29	II/11	221
30	II/12	227
31	II/13	233
32	III/1	243
33	III/2	255
34	III/3	261
35	III/4	270
36	III/5	279
37	III/6	287
38	III/7	294
39	III/8	305
40	III/9	308
41	III/10	313

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
42	III/11	320
43	III/12	325
44	III/13	329
45	III/14	336
46	III/15	343
47	III/16	351
48	III/17	362

Emma

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
1	I/1	5
2	I/2	12
3	I/3	16
4	I/4	20
5	I/5	28
6	I/6	33
7	I/7	39
8	I/8	44
9	I/9	54
10	I/10	65
11	I/11	71
12	I/12	76
13	I/13	83
14	I/14	90
15	I/15	96
16	I/16	103
17	I/17	107
18	I/18	110
19	II/1	116
20	II/2	122
21	II/3	128
22	II/4	136
23	II/5	140
24	II/6	148
25	II/7	154
26	II/8	159
27	II/9	174
28	II/10	181
29	II/11	186
30	II/12	193
31	II/13	198
32	II/14	203
33	II/15	211
34	II/16	218
35	II/17	225
36	II/18	230
37	III/1	237
38	III/2	240
39	III/3	250
40	III/4	254
41	III/5	258

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
42	III/6	265
43	III/7	277
44	III/8	285
45	III/9	291
46	III/10	296
47	III/11	304
48	III/12	313
49	III/13	320
50	III/14	328
51	III/15	335
52	III/16	341
53	III/17	349
54	III/18	355
55	III/19	364

Persuasion

Numérotation continue	Tome/Chapitre	Page
1	I/1	1
2	I/2	9
3	I/3	15
4	I/4	24
5	I/5	29
6	I/6	39
7	I/7	51
8	I/8	61
9	I/9	71
10	I/10	80
11	I/11	92
12	I/12	101
13	II/1	118
14	II/2	126
15	II/3	134
16	II/4	142
17	II/5	149
18	II/6	160
19	II/7	172
20	II/8	180
21	II/9	190
22	II/10	211
23	II/11	229
24	II/12	250

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES PRIMAIRES

1. JANE AUSTEN

1.1. FICTIONS

Austen, Jane. *Catharine or the Bower*. In *Juvenilia*. In *Minor Works*, 192-242.

_____. *Emma*. 1816. Londres : Penguin Books, 1994.

_____. *Juvenilia*. Vers 1787-93. In *Minor Works*, 1-242.

_____. *Lady Susan*. Vers 1793-94. In *Minor Works*, 243-313.

_____. *Lesley Castle*. Vers 1792. In *Juvenilia*. In *Minor Works*, 109-138.

_____. *Mansfield Park*. 1814. Oxford : Oxford UP, 2003.

_____. *Minor Works*. 1954. Oxford : Oxford UP, 1988.

_____. *Northanger Abbey*. 1818. Londres : Penguin Books, 1994.

_____. *Persuasion*. 1818. Londres : Penguin Books, 1994.

_____. *Pride and Prejudice*. 1813. Londres : Penguin Books, 1994.

_____. *Sanditon*. 1817. In *Minor Works*, 363-430.

_____. *Sense and Sensibility*. 1811. Londres : Penguin Books, 1994.

_____. *Sense and Sensibility*. 1811. Londres : Penguin Books, 1995.

_____. *The Watsons*. 1804-5. In *Minor Works*, 314-363.

1.2. CORRESPONDANCE

Austen, Jane. *Jane Austen's Letters*. Ed. Deirdre Le Faye. Oxford : Oxford UP, 1997.

1.3. MEMOIRES

Austen, Caroline. *My Aunt Jane Austen, A Memoir*. Londres : Jane Austen Society, 1952.

Austen-Leigh, James Edward. *Memoir of Jane Austen*. Londres : Richard Bentley and Son, 1871. Disponible sur <<http://www.gutenberg.org/files/17797/17797-h/17797-h.htm>> (21 avril 2017).

2. AUTRES AUTEURS

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Londres : Penguin Books, 2006.

Burney, Fanny. *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World*. Oxford : Oxford UP, 2006.

Dickens, Charles. *Great Expectations*. Oxford : Oxford UP, 1998.

Eliot George. *Middlemarch: A Study of Provincial Life*. In *The Works of George Eliot*. Vol. II. Livre 5. Edimbourg et Londres : William Blackwood and Sons, s. d.

Fielding, Henry. *Tom Jones, a History of a Foundling*. Oxford : Oxford UP, 2008.

Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Londres : Penguin Books, 2001.

Richardson, Samuel. *Clarissa Harlowe, or the History of a Young Lady*. Londres : Penguin Books, 1985.

Scott, Walter. *Waverley*. Oxford : Oxford UP, 1986.

3. DIVERS

Ebbutt, Rosalind. Costumière. Email personnel. 2 novembre 2009.

Galer, Andrea. Costumière. Email personnel. 4 novembre 2009.

Galer, Andrea. Costumière. Email personnel. 10 septembre 2009.

Galer, Andrea. Costumière. Email personnel. 24 septembre 2012.

ŒUVRES SECONDAIRES

1. A PROPOS DE JANE AUSTEN

Goubert, Pierre. Chronologie. In *Œuvres romanesques complètes*, trad. Pierre Goubert, Guy Laprevotte et Jean-Paul Pichardie. Ed. La Pléiade. Vol. II. Paris : Gallimard, 2013.

Lucas, Victor. *Jane Austen*. Norwich : Jarrold Publishing, 2002.

Southam, B. C. « The Juvenilia ». *Minor Works*. Oxford : Oxford UP, 1988.

Tomalin, Claire. *Jane Austen: a Life*. 1997. Londres : Penguin Books, 2000.

2. ADAPTATIONS A L'ECRAN

Bride and Prejudice. Dir. Gurinder Chadha. Avec Martin Henderson, Aishwarya Rai Bachchan et Nadira Babbar. 2004. DVD. Pathé, 2005.

Clueless. Dir. Amy Heckerling. Avec Alicia Silverstone. 1995. DVD. Paramount, 2003.

Emma. Dir. Diarmund Lawrence. Avec Kate Beckinsale, Mark Strong, Punella Scales, Bernard Hepton, Raymond Coulthard, Dominic Rowan, Lucy Robinson et Samantha Morton. 1996. DVD. Koba Films Video, 2008.

_____. Dir. Douglas McGrath. Avec Gwyneth Paltrow, Toni Colette, Alan Cumming, Ewan McGregor, Jeremy Northam, Greta Scacchi, Juliet Stevenson et Polly Walker. 1996. DVD. Miramax, 1997.

_____. Dir. Jim O'Hanlon. Avec Romola Garai, Jonny Lee Miller, Michael Gambon et Tamsin Greig. 2009. DVD. BBC Worldwide Ltd, 2009.

Mansfield Park. Dir. Iain B. MacDonald. Avec Billie Piper, Jemma Redgrave, Maggie O'Neil, Blake Ritson, Hayley Atwell, Joseph Beattie, James D'Arcy, Michelle Ryan, Rory Kinnear et Douglas Hodge. 2007. DVD. Koba Films Video, 2008.

_____. Dir. Patricia Rozema. Avec Embeth Davidtz, Jonny Lee Miller, Alessandro Nivola, Frances O'Connor et Harold Pinter. DVD. Miramax, 1999.

Northanger Abbey. Dir. Giles Foster. Avec Peter Firth, Googie Withers, Robert Hardy et Katharine Schlesinger. 1986. DVD. BBC Worldwide Ltd, 2005.

_____. Dir. Jon Jones. Avec Felicity Jones, J.J. Feild, Carey Mulligan, William Beck, Sylvestra Le Touzel, Desmond Barrit, Hugh O'Connor, Catherine Walker et Liam Cunningham. 2007. DVD. Koba Films Video, 2008.

Persuasion. Dir. Adrian Shergold. Avec Sally Hawkins, Rupert Penry-Jones, Alice Krige, Julia Davis, Amanda Hale, Tobias Menzies, Peter Wight, Sam Hazeldine, Marion Bailey, Jennifer Higham et Anthony Head. DVD. Clerkenell Films, 2007.

_____. Dir. Roger Michell. Avec Amanda Root et Ciàran Hinds. 1995. DVD. BBC Worldwide Ltd, 2003.

Pride and Prejudice. Dir. Joe Wright. Avec Keira Knightley, Matthew MacFayden, Brenda Blethyn, Donald Sutherland et Judi Dench. 2005. DVD. StudioCanal, 2006.

_____. Dir. Robert Z. Leonard. Avec Greer Garson, Laurence Olivier, Mary Boland, Edna May Oliver, Maureen O'Sullivan, Ann Rutherford et Frieda Inescort. 1940. DVD. Warner Bros., 2007.

_____. Dir. Simon Langton. Avec Colin Firth, Jennifer Ehle, David Bamber, Crispin Bonham-Carter, Anna Chancellor, Susannah Harker, Barbara Leigh-Hunt, Adrian Lukis, Julia Sawalha, Alison Steadman et Benjamin Whitrow. 1995. DVD. BBC Worldwide Ltd, 2000.

Sense and Sensibility. Dir. Ang Lee. Avec Emma Thompson, Alan Rickman, Kate Winslet et Hugh Grant. 1995. DVD. Columbia Pictures, 1998.

_____. Dir. John Alexander. Avec David Morrissey, Janet Mc Teer, Hattie Morahan, Charity Wakefield, Dan Stevens, Dominic Cooper, Mark Williams, Claire Skinner, Anna Madeley et Daisy Haggard. DVD. BBC DVD, 2008.

3. ETUDES PORTANT SUR L'ŒUVRE DE JANE AUSTEN ET/OU LES ADAPTATIONS FILMIQUES DES ŒUVRES DE JANE AUSTEN

Livres

Arnaud, Pierre. Avertissement. *L'Abbaye de Northanger*. In *Œuvres romanesques complètes*. Trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie. Ed. La Pléiade. Vol. I. Paris : Gallimard, 2000. 3.

_____. Notice. *L'Abbaye de Northanger*. In *Œuvres romanesques complètes*. Trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie. Ed. La Pléiade. Vol. I. Paris : Gallimard, 2000. 1016-1026.

Austen, Jane. *Œuvres romanesques complètes*. Introduction, traduction et notes de Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie. Ed. La Pléiade. Vol. I. Paris : Gallimard, 2000.

Austen, Jane. *Œuvres romanesques complètes*. Introduction, traduction et notes de Pierre Goubert, Guy Laprevotte et Jean-Paul Pichardie. Ed. La Pléiade. Vol. II. Paris : Gallimard, 2013.

Birtwistle, Sue et Susie Conklin. *The Making of Pride and Prejudice*. Londres : Penguin Books, BBC Books, 1995.

Bury, Laurent et Dominique Sipièrè. *Pride and Prejudice. Le roman de Jane Austen et le film de Joe Wright*. Paris: Ellipses, 2006.

Butler, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas*. 1975. Oxford: Oxford UP, 2002.

Byrde, Penelope. *Jane Austen Fashion: Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen*. Ludlow: Moonrise Press, 2008.

- Dixsaut, Jean et Elise Domenach. *Pride and Prejudice*. Paris : Atlande, 2007.
- Fleiger Samuelian, Kristin. « Postfeminist intervention in *Sense and Sensibility* ». In Troost et Greenfield. 148-158.
- Goubert, Pierre. Introduction. In *Œuvres romanesques complètes*. Trad. Pierre Goubert, Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie. Ed. La Pléiade. Vol. I. Paris : Gallimard, 2000. ix-xLi.
- Harris, Jocelyn. *A Revolution Almost Beyond Expression: Jane Austen's Persuasion*. Newark : University of Delaware Press, 2008.
- Hudson, Glenda. *Sibling Love and Incest in Jane Austen's Fiction*. New York : St Martin's Press, 1992.
- Johnson, Claudia L. *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*. Chicago : University of Chicago Press, 1988.
- Lane, Maggie. *On the Sofa with Jane Austen*. Marlborough : the Crowood Press Ltd, 2016.
- Lascelles, Mary. *Jane Austen and her Art*. Oxford : Oxford UP, 1963.
- Martin, Lydia. *Les Adaptations à l'écran des romans de Jane Austen, esthétique et idéologie*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Massei-Chamayou, Marie-Laure. *La Représentation de l'argent dans les romans de Jane Austen : l'être et l'avoir*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- _____. « La Circulation des fortunes dans l'économie romanesque : l'argent générateur de contacts dans un contexte de mutations sociales ». In Laurent Bury et Dominique Sipièrre, *Pride and Prejudice. Le roman de Jane Austen et la film de Joe Wright*, 121-137.

Mc Farlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*.
Oxford : Clarendon Press, 1996.

Roberts, Warren. *Jane Austen and the French Revolution*. Cambridge : Cambridge
UP, 1995.

Southam, Brian C. Introduction de « The Watsons ». In *Minor Works*, (Oxford :
Oxford UP, 1988).

_____. *Jane Austen and the Navy*. Bath : National Maritime Museum Publishing,
2005.

Sipièrre, Dominique. « Pour aborder l'adaptation cinématographique de *Pride and
Prejudice* ». In Bury et Sipièrre, 151-166.

Troost, Linda et Sayre Greenfield. *Jane Austen in Hollywood*. Lexington : The
University Press of Kentucky, 1998.

_____. « The Mouse that Roared ». In Troost et Greenfield. *Jane Austen in
Hollywood*, 188-204.

Wylie, Judith. « “Do you understand muslins, Sir?”: Fashioning Gender. In
Northanger Abbey », in Kuhn et Carlson ed., 129-146.

Articles

Despotopoulou, Anna. « Fanny's Gaze and the Construction of Feminine Space in
Mansfield Park ». *The Modern Language Review* 99.3 (juillet 2004) : 569-
583.

“Dressing Emma.” *HerStoria*. 3 (automne 2009): 13-14.

- Duffy, Joseph M. « Integrity and Moral Anarchy in *Mansfield Park* ». *English Literary History*, 23.1 (mars 1956) : 71-91.
- Ebbatson, Roger. « *Sanditon* ». *Critical Survey* 4.1 (1992), 45-51.
- Emden, C. S. « The Composition of *Northanger Abbey* ». *The Review of English Studies*, New Series 19 (août 1968) : 279-287.
- Grant, John E. « Shows of Mourning in the Text of Jane Austen's *Persuasion* ». *Modern Philology* 80.3 (hiver 1983), 283-286.
- Halperin, John. « Jane Austen's Anti-Romantic Fragment: Some Notes on *Sanditon* ». *Tulsa Studies in Women's Literature* 2.2 (automne 1983), 183-191.
- Hellstrom, Ward. « Francophobia in *Emma* ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 5.4 (automne 1965), 607-617.
- Lauber, John. « *Sanditon: The Kingdom of Folly* ». *Studies in the Novel* 4.3 (automne 1972), 353-363.
- Morgan, Susan. « Intelligence in *Pride and Prejudice* ». *Modern Philology* 73 (été 1975) : 54-68.
- _____. « Polite Lies: The Veiled Heroine of *Sense and Sensibility* ». *Nineteenth-Century Fiction* 31.2 (septembre 1976) : 188-205.
- Pittock, Malcom. « Jane Austen and her Critics ». *The Cambridge Quarterly* 32.3 (2003), 251-275.
- Sandock, Mollie. « Jane Austen and the Political Passions ». *Persuasions*. 10 (1988), 83-89.

Sargent Judge, Jeannie. « *Persuasion*, Feminism, and the New Psychology of Women: Anne Elliot's Constant, Courage, and Creativity ». *Journal of Thought* 36.2 (été 2001) : 39-54.

Simpson, Janice C. « Fanny Price as Cinderella: Folk and Fairy-tale in *Mansfield Park* ». *Persuasions* 9 (hiver 1987) : 25-30.

Sodeman, Melissa. « Domestic Mobility in *Persuasion* and *Sanditon* ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 45.4 (automne 2005), 787-812.

Time Magazine XXXVI.5 (29 juillet 1940) : 45.

Walzer, Arthur E. « Rhetoric and Gender in Jane Austen's *Persuasion* ». *College English* 57.6 (automne 1995) : 688-707.

Sites Internet

Anderson Kathleen et Tiffany Vonderbecke. « Walking a Path toward Marriage in *Persuasion* ». *Persuasions On-Line* 28.1 (hiver 2007). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol28no1/anderson-vonderbecke.htm>> (2 mai 2017).

Burns, Melissa. « *Jane Austen's Mansfield Park: Determining Authorial Intention* ». *Persuasions On-Line* 26.1 (hiver 2005). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol26no1/burns.htm>> (28 février 2012).

Easton, Celia A. « The Sibling Ideal in Jane Austen's Novels: When Near Incest Really is Best ». *Persuasions On-Line* 30.1 (hiver 2009). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol30no1/easton.html>> (3 juin 2015).

Foster Stovel, Nora. « From Page to Screen: Emma Thompson's Film Adaptation of *Sense and Sensibility* ». *Persuasions on Line* 32.1 (hiver 2011). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol32no1/stovel.html>> (04/11/2014).

McClintock Folsom, Marcia. « Inherited and Living Variables: The Choices of Sisters and Brothers in *Mansfield Park* ». *Persuasions on Line* 30.1 (hiver 2009). Disponible sur <<http://jasna.org/persuasions/on-line/vol30no1/folsom.html>> (16 octobre 2012) : par 16.

Wiesenfarth, Joseph. « The Invention of Civility in *Northanger Abbey* ». *Persuasions on Line* 20.1 (été 1999). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol20no1/wiesenfarth.html>> (20 novembre 2011).

Autres

Press Pack for *Mansfield Park*. New York : Miramax Films. 1999.

4. CONTEXTE GENERAL, HISTORIQUE ET LITTERAIRE

Livres

Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford : Oxford UP, 1989.

Ballaster, Ros. Introduction. In *Sense and Sensibility*. London : Penguin Books, 1995. xi-xxxi.

Barthes, Roland. *L'Aventure sémiologique*. Paris : Editions du Seuil, 1985.

- Bassanville, Comtesse de. *La Science du monde. Politesse, usages, bien-être*. Paris : J. Lecoffre, 1859.
- Blythe, Ronald. Introduction. In *Emma*, éd. Harmondsworth. Londres : Penguin, 1966).
- Broadhurst, Thomas. *Advice to Young Ladies on the Improvement of the Mind and Conduct of Life*. Londres : Longman, 1810.
- Burke, Edmund. *Reflections on the Revolution in France*. 1790. Stilwell : Digireads.com Publishing, 2005.
- Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. 1836. Oxford : Oxford UP, 2008.
- Celnart, Elisabeth. *Manuel des dames ou l'art de l'élégance*. Paris : Librairie encyclopédique de Roret, 1833.
- Curran, Stuart, éd. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge : Cambridge UP, 1998.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1986.
- Foreman, Amanda. *Georgiana: Duchess of Devonshire*. St Ives : Harper Collins Publishers, 1999.
- Fortassier, Rose. *Les Ecrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris : PU de France, 1988.
- Foster, John. *Class Struggle and the Industrial Revolution: Early Industrial Capitalism in Three English Towns*. 1974. London: Methuen & Co Ltd, 1979.

- Garry, Kelly. « Romantic Fiction ». In Stuart Curran, *The Cambridge Companion to British Romanticism*, 196-215.
- Hegel, Georg W. F. *Esthétique*. Vol. 3. Paris : Aubier, 1994.
- Hemming, Frederick William John. *The Age of Realism*. Harmondsworth : Penguin Books, 1974.
- Kettle, Arnold. « Realism and Romance ». In Walder, 207-213.
- Krueger, Christine L. *Functions of Victorian Culture at the Present Time*. Athens : Ohio UP, 2002.
- Lescanne, Dominique et Solange Moraine. *La Littérature britannique—British Literature*. Paris : Pocket, 2004.
- More, Hannah. *Strictures on Female Education: 1799*. 1799. Oxford: Woodstock Books, 1995.
- Morgan, Kenneth O. *The Oxford History of Britain*. Oxford : Oxford UP, 2010.
- Spencer, Hazelton, ed. *British Literature: From Beowulf to Sheridan*. Vol I. Boston : D. C. Heath and Company, 1951.
- Troubetskoy, Nicolas S. *Principes de phonologie*. Trad. Jean Cantineau. Paris : Klincksieck, 2005.
- Walder, Dennis, ed. *Approaching Literature: The Realist Novel*. New York : Routledge, 1995.
- Watt, Ian. « Realism and the Novel Form ». In Dennis Walder, *Approaching Literature. The Realist Novel*. 214-223.

Articles

Boyd, Zelda. « Jane Austen's "Must": the Will and the World ». *Nineteenth-Century Fiction*. 39.2 (automne 1984) : 127-143.

Brown, Lloyd W. « Jane Austen and the Feminist Tradition ». *Nineteenth-Century Fiction*. 28.3 (hiver 1973) : 321-338.

Erickson, Lee. « The Economy of Novel Reading: Jane Austen and the Circulating Library ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 30.4 (automne 1990), 573-590.

Herbert, David. « Place and Society in Jane Austen's England ». *Geography* 76.3 (été 1991), 193-208.

Marshall, Christine. « "Dull Elves" and Feminists: A Summary of Feminist Criticism of Jane Austen ». *Persuasions* 14 (1992), 39-45.

Morrison, Sarah R. « Of Woman Borne: Male Experience and Feminine Truth in Jane Austen's Novels ». *Studies in the Novel* 26.4 (hiver 1994) : 337-349.

Nazar, Hina. « The Imagination goes visiting ». *Nineteenth-Century Literature* 59.2 (septembre 2004) : 145-178.

Terry, Judith. « Seen But Not Heard: Servants in Jane Austen's England ». *Persuasions* 10 (décembre 1988).

Sites Internet

Ascarelli, Miriam. « A Feminist Connection: Jane Austen and Mary Wollstonecraft ». *Persuasions On-Line* 25.1 (hiver 2004). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol25no1/ascarelli.html>> (4 avril 2018).

- Barthes, Roland. « L'Effet de réel ». *Communications* 11 (1968): 84-89.
 Disponible sur
 <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158> (27 octobre 2011).
- Brontë, Charlotte. « Charlotte Brontë's Letters ». www.pemberley.com (2004).
 Disponible sur
 <<http://www.pemberley.com/janeinfo/janeart.html#charlottebronte>> (23 octobre 2011).
- Burke, Edmund. « A Letter to William Elliot », 1795. Disponible sur
 <https://www.gutenberg.org/files/15701/15701-h/15701-h.htm#WILLIAM_ELLIOT_ESQ> (15 avril 2017).
- Byrne, Paula. Afterword. *Persuasions On-Line* 32.2 (printemps 2012). Disponible sur
 <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol32no2/byrne.html?>> (5 avril 2018).
- Daiches, David. « Jane Austen, Karl Marx, and the Aristocratic Dance ». *American Scholar* 17 (été 1948), 289-296.
- “Georgian Elections.” www.georgianindex.net (2006). Disponible sur
 <<http://www.georgianindex.net/Election/election.html>> (15 March 2011).
- « Hair Powder Tax ». *Georgian Era* (22 juillet 2013). Disponible sur
 <<https://georgianera.wordpress.com/2013/07/22/hair-powder-tax/>>. (31 janvier 2016).
- « Incroyables and Merveilleuses ». www.fashionencyclopedia.com (2010).
 Disponible sur
 <http://www.fashionencyclopedia.com/fashion_costume_culture/European-Culture-18th-Century/Incroyables-and-Merveilleuses.html> (26 décembre 2010).

Lioi, Anthony. « Irony and Family in Dickens and Austen ». *EL* 32 (1988).
Disponible sur
<<http://www.victorianweb.org/previctorian/austen/family.html>> (31 janvier
2012).

More, Hannah. *Essays on Various Subjects, Principally Designed for Young Ladies*.
www.gutenberg.org (oct. 2006). Disponible sur
<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/19595/pg19595.txt>> (13 oct. 2011).

Watt, Ian. « Jane Austen and the Tradition of Comic Aggression ». *Persuasions* 3
(hiver 1981). Disponible sur
<<http://www.jasna.org/persuasions/printed/number3/watt.htm>> (26 octobre
2011) : par 2.

Whalan, Pamela. « Understanding the Society in which Jane Austen Sets *Pride and Prejudice* ». Elocution donnée à Reddam House, juin 2002. Disponible sur
<<http://www.jasa.net.au/study/indivsoc.htm>> (15 janvier 2012).

Autres

La Trilogie de la villégiature. Dir. Pierre Badel. Avec Pierre Dux, Jacques Eyser et
Ludmilla Mikaël. 1979. DVD. Editions Montparnasse, 2008.

Wilson, Angus. Essai non publié. In Southam, 303-304.

5. LA MODE

5.1. HISTOIRE DE LA MODE

Livres

Barthes, Roland. « Histoire et sociologie du vêtement ». *Œuvres complètes*. Vol. I.
Paris : Editions du Seuil, 2002. 892-902.

- Baumgarten, Linda. *What Clothes Reveal: The Language of Clothing in Colonial and Federal America*. New Haven : Yale University Press, 2002.
- Bayuk Rosenman, Ellen. « More Stories about Clothing and Furniture ». In Christine L. Krueger, *Functions of Victorian Culture at the Present Time*, 47-62.
- Beresford Chancellor, Edwin. *Life in Regency and Early Victorian Times*. 1926. Londres : JM Classic Editions, 2007.
- Cunnington, Cecil Willett et Phillis Emily Cunnington. *Handbook of English Costume in the 18th Century*. 1957. Londres : Faber & Faber, 1972.
- _____. *Handbook of English Costume in the 19th Century*. 1959. Londres : Faber & Faber, 1970.
- Downing, Sarah Jane. *Fashion in the Time of Jane Austen*. Oxford : Shire Library, 2010.
- Drohojowska, Comtesse. *De la Politesse et du bon ton ou devoirs d'une femme chrétienne dans le monde*. Paris : V. Sarlit, 1860.
- Fau, Alexandra. *Des Métiers de la mode aux maisons d'art*. Rennes, Editions Ouest-France, 2009.
- Fukai, Akiko, ed. *La mode du XVIIIe au XXe siècle, Kyoto Costume Institute*. Trad. Claire Le Breton. Paris : Taschen, 2004.
- Joannis, Claudette. *Joséphine impératrice de la mode : l'élégance sous l'Empire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007.
- Johnston, Lucy. *Nineteenth Century Fashion in Detail*. 2005. Londres : V&A Publishing, 2009.

- Kuhn, Cynthia et Cindy Carlson, éd. *Dress and Fashion in Literature*. Youngston : Cambria Press, 2007.
- Laver, James. *Histoire de la mode et du costume*. Trad. Michèle Hechter. Paris : Thames and Hudson Ltd, 2003.
- Laver, James. *Taste and Fashion : From the French Revolution to the Present Day*. Londres : Harrap, 1945.
- Le Bourhis, Katell, ed. *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815*. New York : The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., 1989.
- _____. Préface. *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815*. Par le Bourhis. New York : The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., 1989, ix-xiii.
- Le Faye, Deirdre. *Jane Austen: the World of Her Novels*. Londres : Frances Lincoln Limited, 2003.
- Mayo, Janet. *A History of Ecclesiastical Dress*. New York : Holmes & Meier Publishers, 1985.
- Murray, Venetia. *High Society in the Regency Period: 1788-1830*. 1998. Londres : Penguin Books, 1999.
- Neckclothitania*, Londres, 1818. Reprt in Cecil Willett Cunnington et Phillis Emily Cunnington, *Handbook of English Costume in the 19th Century*, 88.
- Pastoureau, Michel. *L'Etoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris : Editions du Seuil, 1991.
- Perrot, Philippe. *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 1981.

Séguy, Philippe. « Costume in the Age of Napoleon ». In Le Bourhis, 23-117.

_____. *Histoire des modes sous l'Empire*. Paris: Tallandier, 1988.

Schimmelpenninck, Mary Anne. *Life of Mary Anne Schimmelpenninck*. Vol I. Londres : Longman, 1858. Disponible sur https://archive.org/stream/lifeofmaryannesc01schi/lifeofmaryannesc01schi_djvu.txt (16 avril 2017).

Waugh, Norah. *The Cut of Men's Clothes: 1600-1900*. Oxon: Routledge, 1964.

_____. *The Cut of Women's Clothes: 1600-1900*. 1968. Londres : Routledge, 1994.

Weightman, Gavin. *The Industrial Revolutionaries: The Creators of the Modern World, 1776-1914*. London : Atlantic Book, 2007.

Wigston Smith Chloe. *Women, Work, and Clothes in the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge : Cambridge UP, 2013.

Articles

Burroughs, Laurence D. « Nakedly and Expensively Dress'd ». *Jane Austen's Regency World* 4 (juillet 2003) : 18-20.

Davidson, Hilary. « Reconstructing Jane Austen's Silk Pelisse: 1812-1814 ». *Costume* 49.2 (été 2015) : 198-223.

Sites Internet

Collins, Ken. « Why Clergy Should Wear Clericals? ». www.kencollins.com (1995). Disponible sur <http://www.kencollins.com/worship/pray-26.htm> (24 juin 2012) : par 4.

Gillray, James. *Fashion before Ease;—or,—A good Constitution sacrificed for a Fantastick Form.* Disponible sur <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/PRpaine.htm> > (25 mai 2013).

National Maritime Museum, Greenwich, Londres. “Royal Naval Uniform: pattern 1795-1812”. <http://collections.rmg.co.uk/> Disponible sur <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/71257.html> >, <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/71248.html> > et <http://collections.rmg.co.uk/collections.html#!csearch;authority=subject-90245;collectionReference=subject-90245> > (11 juin 2012).

Nigro, Jeffrey. « Mystery Meets Muslin: Regency Gothic Dress in Art, Fashion, and Theater ». *Persuasions on Line* 31.1 (hiver 2010). Disponible sur <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/nigro.html> > (19 janvier 2014).

Stevens, Melissa. « Regency Cosmetics and Makeup ». Jane Austen Festival Australia 2011. Disponible sur <http://janeaustenfestival.blogspot.fr/2012/01/regency-cosmetics-makeup.html> > (29 juin 2017).

Victoria & Albert Museum, Londres. <http://www.vam.ac.uk/> Disponible sur <http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/interactive-mans-black-wool-suit-1800-17/> > (7 janvier 2013).

5.2. SOCIOLOGIE, PSYCHOLOGIE ET PSYCHANALYSE DE LA MODE

Livres

Balzac, Honoré de. *Traité de la vie élégante.* Paris : Editions Sillage, 2011.

Barthes, Roland. « Histoire et sociologie du vêtement ». In Barthes. *Œuvres complètes*, 892-906.

_____. « Pour une Sociologie du vêtement ». In Barthes. *Œuvres complètes*, 1019-1022.

Bell, Quentin. *On Human Finery*. Londres : Allison & Busby, 1992.

Descamps, Marc-Alain. *Psychosociologie de la mode*. Paris : PU de France, 1984.

De Sérieul, Eliane. *Le Diable rose* 3.4 (juillet 1862). In Perrot, 169.

Dichter, Ernest. *Le Marketing mis à nu*. Paris : Tchou, 1970.

Flügel, John Carl. *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*. Trad. Jean-Michel Denis. 1930. Paris : Aubier, 1982.

Gautier, Théophile. *De la mode*. 1858. Paris : Actes Sud, 1993.

Hollander, Anne. *Seeing Through Clothes: Fashioning Ourselves, an Intriguing New Look at Image-Making*. New York : Avon Books, 1980.

Hughes, Clair. *Dressed in Fiction*. Oxford : Berg, 2006.

Iwagami, Miki. « XIX^e siècle ». In *La Mode du XVIIIe au XXe siècle*, 42-89.

Kiener, Franz. *Kleidung, Mode und Mensch*. Bâle : Reinhardt, 1956.

König, René. *Sociologie de la mode*. Trad. L. Jospin. Paris : Payot, 1969.

Lurie, Alison. *The Language of Clothes*. Londres : Bloomsbury, 1992.

Monneyron, Frédéric. *La Mode et ses enjeux*. Paris : Klincksieck, 2010.

_____. *La Sociologie de la mode*. Paris : PU de France, 2006.

_____. Monneyron, Frédéric. *Le Vêtement, Colloque de Cerisy*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Murray, Venetia. *High Society in the Regency Period: 1788-1830*. London : Penguin Books, 1999.

Oliva, Michel. « Je n'ai rien à me mettre ». In Monneyron *Le Vêtement, Colloque de Cerisy*, 69-84.

Philonenko, Alexis. *La Théorie kantienne de l'histoire*. Paris : Vrin, 1998.

Simmel, Georg. « La Mode ». *La Tragédie de la culture*. Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Rivages Poche Petite Bibliothèque, 1988.

Steele, Valerie. *Fétiche. Mode, sexe et pouvoir*. Trad. Marie-Ange Guillaume. Paris : Abbeville Press, 1997.

Suoh, Tamami, ed. *La Mode du XVIII^e au XX^e siècle*. Trad. Claire Le Breton. Paris : Taschen, 2004.

Velben, Thorstein. *Théorie de la classe de loisir*. Trad. Louis Evrard. Paris : Gallimard, 1970.

Articles

Doody, Margaret Ann. « A Regency Walking Dress and Other Disguises: Jane Austen and the Big Novel ». *Persuasions* 16 (automne 1994) : 69-84.

Sutherland, Eileen. « That Infamous Flannel Waistcoat ». *Persuasions* 18 (décembre 1996) : 58.

Sites Internet

Margalit, Efrat. « On Pettiness and Petticoats: The Significance of the Petticoat in *Pride and Prejudice* ». *Persuasions on Line* 23.1 (hiver 2002). Disponible sur <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol23no1/margalit.html>> (10 octobre 2009).

Autres

De Young Barr, Estelle. *A Psychological Analysis of Fashion Motivation*. Thèse d'Université. New York : Columbia University, 1934.

5.3. SEMIOTIQUE

Livres

Barthes, Roland. « Des Joyaux aux bijoux ». In Barthes. *Œuvres Complètes*, 1089-1093.

_____. « Langage et vêtement ». In Barthes. *Œuvres complètes*, 949-959.

_____. *L'Aventure sémiologique*. Paris : Editions du Seuil, 1985.

_____. « Le Bleu est à la mode cette année ». In Barthes. *Œuvres complètes*, 1023-1046.

_____. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Editions du Seuil, 2002.

_____. *Système de la mode*. Paris : Editions du Seuil, 1967.

Calefato, Patrizia. *The Clothed Body*. Trad. Lisa Adams. Oxford : Berg, 2004.

MBarga, Jean-Claude. *Traité de sémiotique vestimentaire*. Paris : L'Harmattan, 2010.

Wenders, Wim. *The Act of Seeing*. Trad. italien. Milan : Ubulibri, 1998.

6. LES COULEURS

Livres

Battistini, Matilde. *Symboles et allégories*. Trad. Dominique Férault. Paris : Hazan, 2004.

Brusatin, Manlio. *Histoire des couleurs*. Trad. Claude Lauriol. Paris : Flammarion, 1986.

Fulvio Morato Pellegrino. *Del significato de'colori e de'mazzolli*. Venise : Ferrara, 1535.

Mollard-Desfour, Annie. *Le Blanc*. Paris : CNRS Editions, 2008.

Pastoureau, Michel. *Les Couleurs de notre temps*. Paris : Bonneton, 2005.

7. DIVERS

Arasse, Daniel. *L'Ambition de Vermeer*. Paris : Adam Biro, 2001.

Bonafoux, Pascal. *Vermeer*. Paris : Hachette, 2008.

Callisen, Karen. *Minéraux et roches*. Trad. Jean Orcel. Paris : Fernand Nathan, 1978.

Coenraads, Robert Raymond. *Rocks and Fossils: A Visual Guide*. Buffalo : Firefly Books, 2005.

Wheelock, Arthur. *Perspective, Optics and Delft Artists around 1650*. New York : Garland, 1977.

8. OUTILS

Anthony, Laurence. (2007). *AntConc 3.2.1w*. Available at
<<http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/>> (1 March 2010).

INDEX

- Adaptations cinématographiques et télévisuelles, 37, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 82, 84, 114, 135, 137, 141, 149, 217, 219, 220, 249, 250, 297, 298, 319, 321, 340, 342, 345, 378, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387
- Allen, Mr, 124, 199, 223, 224, 225
- Allen, Mrs, 56, 82, 124, 142, 190, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 211, 212, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 231
- Ancien Régime, 40, 61, 107, 140, 150, 151, 161, 164, 165, 189, 219, 249, 271, 301, 363, 365, 371
- Apparence, 40, 42, 75, 77, 82, 83, 88, 89, 90, 97, 107, 111, 113, 115, 117, 118, 119, 126, 129, 148, 170, 177, 179, 181, 190, 195, 201, 202, 220, 223, 231, 235, 238, 239, 240, 246, 247, 252, 254, 257, 267, 271, 280, 282, 285, 301, 310, 367, 371, 380
- Aristocratie, 15, 188, 242, 358, 365
- Armée, 31, 103, 122, 123
- Austen, Cassandra, 29, 47, 53, 92, 94, 96, 197, 323, 352, 361, 377, 394
- Balzac, Honoré de, 59, 60, 61, 62, 117, 118, 119, 133, 164, 236, 240, 258, 283, 306
- Barthes, Roland, 23, 35, 57, 63, 93, 139, 159, 160, 161, 163, 164, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 264, 265, 266, 294, 295, 296, 297, 307, 326, 327, 328, 362, 363, 364, 369
- Bas, 55, 64, 65, 84, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 125, 135, 140, 142, 152, 201, 228, 241, 242, 243, 253, 256, 263, 265, 282, 283, 334, 335, 363, 396
- Bates, Miss, 167, 178, 332, 333, 334, 337, 343, 345, 350, 353, 354, 355, 356
- Beaufort, Miss, 400, 403
- Bennet, Catherine (Kitty), 105, 114, 130, 142, 276, 291
- Bennet, Elizabeth, 32, 72, 92, 95, 105, 130, 168, 282, 284, 290, 291
- Bennet, Lydia, 44, 46, 68, 82, 105, 106, 130, 131, 142, 143, 149, 150, 190, 197, 220, 248, 272, 276, 277, 278, 279, 281, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 297, 301, 380
- Bennet, Miss (Jane), 34, 97, 142, 298
- Bennet, Mr, 132, 260, 282, 290, 292, 293
- Bennet, Mrs, 44, 47, 87, 116, 122, 130, 131, 132, 248, 273, 274, 275, 277, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 300, 301
- Bertram, Julia, 110
- Bertram, Mr (Edmund), 86, 89, 109, 110, 117, 124, 126, 127, 134, 135, 145, 146, 147, 162, 312, 315, 316, 317, 318, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330
- Bertram, Mr (Tom), 134
- Bertram, Mr (Tom), 134
- Bijoux, 48, 61, 84, 145, 146, 326, 327, 328, 344
- Bingley, Miss (Caroline), 32, 87, 97, 98, 132, 140, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 300, 353
- Bingley, Mr (Charles), 47, 280, 288, 290
- Blanc, 35, 43, 95, 97, 101, 106, 125, 137, 141, 143, 150, 152, 160, 168, 186, 187, 195, 225, 253, 285, 296, 297, 299, 301, 317, 318, 319, 320, 328, 343, 349, 357, 365, 378, 383, 384, 385, 386, 387
- Bleu, 47, 73, 116, 117, 137, 149, 151, 153, 171, 178, 189, 190, 195, 295, 296, 297, 301, 319, 339, 341, 343, 345, 365, 378, 380, 381
- Boîte à chapeaux, 306
- Boîte à ouvrage, 36
- Bottes, 55, 64, 104, 135, 152, 153, 161, 174, 262, 263, 351, 352, 362, 372, 373, 378, 391, 397
- Bottier, 263, 266, 398

Bottines, 32, 96, 262, 263, 264, 265, 266, 350, 351, 352
 Bourgeoisie, 15, 38, 60, 101, 102, 151, 154, 158, 167, 236, 242, 247, 283, 286, 311, 337
 Boutons, 104, 128, 166, 172, 173, 174, 309, 363, 364
 Brandon, colonel, 65, 153, 190, 235, 237, 248, 249, 250, 254, 256, 257
 Broder, 84, 105, 106, 160, 273, 278, 279, 320, 357
 Broderie, 81, 106, 107, 137, 166, 168, 242, 272, 320, 334, 357
 Brontë, Charlotte, 37, 54, 56, 57, 60, 61
 Brummell, George, 113, 115, 295
 Burney, Fanny, 34, 45, 54, 56, 57, 60, 64, 65, 66
 Butler, Marylin, 17, 31, 35, 40, 46, 56, 67, 146, 163, 195, 199, 284, 294, 304, 309, 316, 317, 318, 320, 325, 332, 361, 363, 364, 371, 385, 392, 398, 399
 Cape, 44, 117, 171, 314, 380
 Carteret, Miss, 32, 362
 Catharine, 114, 115, 184, 190
 Châle, 55, 64, 90, 107, 137, 140, 156, 166, 179, 275, 298, 315, 347, 348, 368
 Chapeau, 50, 51, 55, 56, 60, 64, 65, 88, 103, 104, 105, 106, 135, 141, 143, 160, 161, 174, 197, 199, 205, 206, 209, 215, 217, 220, 225, 227, 228, 231, 232, 239, 240, 241, 242, 272, 275, 276, 297, 300, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 322, 335, 341, 342, 343, 345, 356, 366, 367, 370, 401
 Chasse, 62, 65, 179, 190, 253, 254
 Chasuble, 126, 127, 147, 148, 150, 151, 152
 Chaussures, 55, 64, 152, 161, 204, 228, 256, 262, 266, 283, 347, 349, 351, 352, 397
 Chemise, 37, 40, 41, 55, 59, 64, 150, 152, 155, 156, 219, 223, 297, 299, 319, 320, 344
 Chemise de nuit, 40, 55, 59, 64, 299
 Churchill, Mr (Frank), 332, 334, 336, 337, 338, 340, 343, 346, 350, 352, 353, 358, 359
 Classes inférieures, 100, 101, 112
 Clay, Mrs, 32, 369, 371, 372
 Coiffure, 59, 103, 106, 113, 179, 180, 207, 217, 219, 268, 269, 282, 321, 322, 333, 353, 354, 359, 379, 382, 383
 Col, 59, 152, 156, 157, 161, 219, 275, 319, 320, 378
 Collier, 145, 146, 147, 323, 325, 326, 327, 328, 329
 Collins, Mr, 124, 125, 127, 148, 275, 288, 289, 292, 294, 299, 302
 Comique, 46, 47, 189, 192, 193, 222, 223, 232, 333, 348, 349, 394
 Conservatisme, 31, 41, 66, 164, 251, 392
 Corsage, 378, 386
 Corset, 161, 401
 Costumes, 15, 37, 40, 44, 61, 63, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 87, 99, 104, 107, 116, 117, 121, 123, 135, 137, 138, 149, 150, 154, 161, 164, 165, 171, 172, 173, 175, 217, 219, 220, 240, 249, 250, 295, 297, 298, 314, 342, 362, 363, 364, 368, 369, 382, 383, 385, 387, 437
 Coton, 63, 78, 93, 101, 120, 137, 193, 194, 262, 313, 357
 Couleurs, 43, 44, 59, 60, 72, 75, 84, 87, 95, 97, 101, 103, 106, 116, 117, 118, 123, 125, 128, 135, 147, 148, 149, 150, 151, 160, 164, 165, 171, 173, 175, 177, 184, 193, 214, 220, 226, 230, 240, 249, 285, 295, 296, 298, 299, 301, 318, 319, 326, 329, 335, 339, 342, 345, 349, 363, 365, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 397, 405
 Cravate, 55, 64, 113, 125, 152, 219, 250, 297
 Crawford, Miss (Mary), 86, 96, 109, 110, 111, 125, 126, 132, 134, 135, 138, 145, 146, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 325, 327, 329, 330
 Crawford, Mr (Henry), 90, 108, 109, 110, 111, 128, 129, 157, 316, 322, 328

Crème, 78, 297, 320
 Crêpe, 137, 366, 370
 Croft, amiral, 120, 364, 365, 370, 371, 375, 377, 382
 Croft, Mrs, 374, 375, 382, 389, 390
 Croix, 145, 146, 147, 316, 323, 325, 326, 327, 328, 331
 Cuir, 43, 152, 153, 167, 179, 262, 358
 Culottes, 125, 152, 153, 253, 297, 365
 Curry, 78
 Dalrymple, Lady, 32, 362, 381
 Dandysme, 62, 63, 113, 114, 115, 117, 118, 123, 244, 254, 295, 370
 Darcy, Miss (Georgiana), 32, 284, 285, 302
 Darcy, Mr (Fitzwilliam), 32, 34, 35, 36, 37, 42, 78, 97, 98, 122, 123, 132, 149, 150, 153, 171, 176, 177, 191, 261, 263, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 293, 297, 298, 299, 300, 301
 Dashwood, Marianne, 35, 39, 40, 41, 65, 72, 83, 84, 85, 234, 235, 237, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 369
 Dashwood, Miss (Elinor), 34, 40, 83, 84, 85, 169, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 250, 256, 258, 369
 Décolleté, 78, 79, 81, 90, 91, 136, 275, 320, 322, 383
 Démocratisation du vêtement, 66, 407
 Dentelle, 59, 62, 79, 134, 135, 167, 170, 222, 224, 299, 319, 343, 345, 383, 386, 387
 Dickens, Charles, 54, 56, 57, 60
 Didactisme, 33, 39, 50, 52
 Dieu, 124, 318, 381
 Dimorphisme sexuel, 62, 114, 123, 244
 Distinction, 15, 79, 82, 86, 100, 101, 102, 106, 116, 125, 133, 134, 164, 167, 173, 210, 236, 239, 242, 246, 247, 248, 249, 258, 260, 268, 277, 279, 282, 289, 296, 314, 355, 363, 399
 Domestiques, 115, 126, 127, 186, 269, 272, 278, 308, 309, 314, 316, 323, 330, 365, 370, 374, 404
 Ecclésiastique, 85, 86, 124, 126, 127, 317
 Economie, 15, 30, 31, 34, 94, 110, 134, 268, 289, 367, 395, 398, 400
 Education, 44, 45, 46, 101, 106, 118, 133, 143, 185, 190, 201, 236, 237, 238, 241, 242, 258, 259, 281, 283, 286, 288, 300, 330
 Eglise, 85, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 147, 317, 342, 385
 Elégance, 29, 31, 35, 42, 44, 50, 59, 62, 63, 79, 81, 82, 87, 88, 89, 96, 103, 104, 109, 110, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 132, 133, 134, 148, 149, 150, 153, 162, 165, 168, 176, 178, 179, 190, 195, 199, 212, 214, 215, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 253, 255, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 268, 271, 273, 276, 278, 279, 283, 288, 289, 292, 293, 300, 301, 315, 316, 321, 328, 355, 357, 367, 372, 395
 Elfrida, 189, 192, 193, 194
 Eliot, George, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62
 Elliot, Anne, 32, 369, 379, 382, 383, 384, 385, 387, 389, 391
 Elliot, Miss (Elizabeth), 32, 370, 385
 Elliot, Mr (William), 32, 35, 176, 366, 370, 371, 372, 378, 385, 386
 Elton, Mr, 119, 120, 124, 127, 133, 147, 333, 334, 339, 340, 342, 348, 350, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359
 Elton, Mrs (Augusta), 119, 133, 134, 167, 169, 170, 333, 355, 356, 357, 359
Emma, 43, 55, 69, 70, 71, 84, 101, 119, 127, 133, 134, 140, 147, 153, 160, 167, 169, 178, 179, 183, 203, 247, 249, 250, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 270, 271, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 398
 Empire, 41, 61, 78, 79, 98, 100, 103, 137, 151, 153, 160, 162, 165, 168,

193, 240, 245, 251, 255, 265, 274,
 275, 306, 315, 347, 357
 Epaulettes, 104, 174, 309
 Epingle, 218, 390
 Erotisme, 92, 93, 170, 240, 251, 256,
 257, 262, 295, 306, 332, 337, 338,
 346, 352, 358
 Esclavage, 169, 302, 305, 311, 312,
 330, 331
 Esthétique, 35, 63, 66, 68, 69, 71, 74,
 82, 143, 150, 151, 163, 178, 180,
 181, 220, 264, 283, 289, 296, 297,
 307, 328, 358, 380, 402, 404, 407
 Evangelisme, 146
 Evangélisme, 146, 234, 316, 317
 Eventail, 36, 141, 341, 342, 345
 Fairfax, Miss (Jane), 133, 140, 332,
 333, 336, 337, 346, 353, 354, 355,
 357, 358
 Fait d'habillement, 173, 174, 362, 363,
 368
 Fait de costume, 173, 174, 362, 363,
 364, 366, 367, 368, 369, 391
 Féminisme, 31, 66, 67, 250, 320, 362,
 374, 385, 392
 Ferrars, Mr (Edward), 124, 127
 Fielding, Henry, 29, 53
 Flannelle, 248, 256, 257
 Flaubert, Gustave, 35, 36, 61
 Fleurs, 50, 165, 168, 309, 328, 357,
 383
 Ford, 332, 333, 334, 335, 336, 338,
 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346,
 354, 355, 356
 Fortune, 30, 36, 37, 42, 47, 67, 87,
 112, 118, 120, 132, 135, 167, 169,
 176, 178, 179, 186, 189, 190, 230,
 235, 241, 244, 246, 249, 259, 260,
 268, 269, 279, 280, 286, 287, 288,
 290, 298, 310, 357, 364, 376, 389,
 399, 402
 Foster, Giles, 82, 217
 Gants, 47, 55, 64, 179, 186, 241, 261,
 262, 263, 297, 320, 332, 336, 337,
 338, 340, 341, 343, 354, 358, 368,
 389, 390, 392
 Gardner, Mr, 41, 289
 Gautier, Théophile, 81, 82, 133, 236,
 237
 Gaze, 41, 137, 184, 383
 Gentleman, 80, 96, 121, 123, 125,
 144, 151, 161, 176, 189, 209, 213,
 216, 217, 230, 231, 253, 267, 269,
 270, 288, 364, 370
 Gentry, 30, 31, 36, 51, 66, 77, 87, 95,
 101, 102, 121, 127, 140, 167, 289,
 355, 398
 Gilet, 55, 64, 65, 104, 125, 150, 174,
 195, 248, 249, 256, 257, 297, 308,
 344, 364
 Gilets, 140, 152, 161, 223, 257
 Gothisme, 33, 54, 63, 199, 200, 204,
 217, 220, 226, 227, 228, 229, 230,
 231, 232
 Greville, Lady, 185, 186, 187, 188
 Grey, Miss, 84, 85, 235, 243, 244,
 245, 258
 Gris, 84, 151, 249, 297, 340, 378, 383,
 384, 386, 387
 Guerres napoléoniennes, 15, 47, 162
 Guêtres, 43, 55, 64, 167, 179, 358
 Hayter, Mr (Charles), 124
 Homme d'église, 86, 120, 122, 124,
 125, 126, 127, 147, 148, 149, 150,
 153
 Homosexualité, 115
 Howard, Mr, 259, 271
 Hurst, Mrs, 87, 279, 282, 353
 Hygiène, 95, 113, 236, 264
 Idéologie, 29, 31, 36, 43, 68, 69, 71,
 82, 107, 150, 158, 165, 170, 174,
 178, 180, 181, 188, 198, 220, 264,
 289, 297, 302, 380
 Incroyables, Les, 40, 161, 255
 Indes, 69, 92, 160, 192, 313, 315, 384
 Inélégance, 34
 Ironie, 46, 48, 50, 51, 52, 54, 69, 81,
 185, 188, 198, 210, 217, 219, 220,
 250, 280, 314, 394
 Jabot, 161
 Jambes, 78, 91, 187, 188, 241
 Jarretière, 92, 355
 Jaune, 177, 285, 326, 329, 339, 401
 Jennings, Mrs, 84, 245, 246, 247, 258
 Johnson, Claudia, 18, 31, 67, 230,
 284, 304, 311
 Jones, Jon, 82, 137, 142, 217
 Joséphine (impératrice), 168, 275, 357
 Jupon, 40, 55, 64, 78, 95, 96, 98, 137,
 171, 263, 282, 287, 301

Juvenilia, 32, 111, 183, 184, 185, 189, 191, 196, 198, 259, 276, 352
 Knightley, Mr (George), 43, 140, 167, 179, 263, 332, 334, 338, 339, 343, 346, 348, 350, 358, 359
 Knightley, Mrs (Isabella), 133, 334, 349
Lady Susan, 134, 183
 Laine, 93, 117, 137, 153, 189, 249, 257, 280, 357, 383
 Langage, 69, 172, 174, 175, 180, 200, 215, 226, 247, 267, 270, 296, 363, 387
 Lee, Ang, 70, 84, 249, 250
Lesley Castle, 111, 185, 191
 Lesley, Lady, 111, 185
 Linge, 228, 229, 234, 290, 293, 310
 Linguistique, 55, 57, 65, 171, 172, 173, 174, 296
 Livrée, 126, 127, 186, 269, 290, 364, 365, 366, 370
 Livres de conduite, 44, 101, 236, 283
 Loisir, 112, 126, 136, 244, 304, 331, 395, 397, 398, 402, 403, 404
 Lucas, Maria, 105
 Lucas, Miss (Charlotte), 294
 Manches, 79, 88, 135, 152, 178, 219, 274, 275, 299, 319, 320, 321, 363, 365, 384, 386, 387
Mansfield Park, 36, 44, 46, 55, 86, 88, 101, 103, 104, 107, 108, 115, 118, 120, 124, 126, 127, 128, 129, 132, 134, 138, 141, 145, 147, 156, 160, 168, 174, 179, 183, 190, 192, 203, 304, 305, 306, 309, 310, 311, 312, 315, 316, 319, 321, 324, 330, 331, 369, 372, 375, 385
 Manteau, 37, 47, 55, 64, 65, 73, 116, 117, 123, 125, 140, 149, 152, 154, 155, 165, 178, 189, 190, 200, 204, 209, 215, 223, 232, 233, 254, 294, 295, 296, 297, 299, 301, 321, 348, 349, 364, 370, 375, 376, 377, 384
 Mariage, 54, 62, 90, 95, 99, 102, 109, 128, 130, 131, 132, 147, 150, 157, 168, 173, 190, 193, 194, 196, 204, 216, 230, 234, 242, 245, 273, 279, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 299, 300, 310, 313, 316, 317, 318, 326, 328, 329, 332, 338, 340, 346, 348, 350, 358, 363, 370, 374, 375, 382, 385, 389, 392
 Marine, 16, 31, 103, 104, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 153, 154, 160, 174, 305, 307, 308, 312, 313, 319, 358, 361, 362, 365, 372, 374, 375, 376, 377, 380, 381, 382, 388, 389, 390
 Martin, Mr (Robert), 101, 167, 247, 338, 339, 342, 358
 Mécanisation, 63
 Médaille, 103
 Mercerie, 332, 337, 340, 342, 343, 345, 346, 358
 Merveilleuses, Les, 40, 161, 255
 Middleton, Lady, 237, 238, 239, 245, 246, 247, 258
 Middleton, Sir (John), 238, 239, 246
 Milice, 32, 73, 105, 120, 122, 123, 149, 276
 Minimalisme, 29, 41, 42, 43, 46, 59, 61
 Modiste, 105, 197, 240, 314, 334, 398, 399, 400, 405
 More, Hannah, 34, 43, 45, 46, 146, 307, 404
 Morland, Miss (Catherine), 33, 49, 56, 80, 81, 82, 92, 124, 142, 143, 148, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 288, 301, 371
 Mousseline, 63, 78, 79, 86, 92, 94, 107, 131, 137, 160, 168, 183, 192, 202, 210, 214, 215, 224, 243, 251, 272, 275, 278, 279, 293, 313, 339, 342, 383
 Mousselines, 56, 62, 131, 192, 199, 211, 218, 290, 339, 347
 Mrs Elton (Augusta), 120
 Musgrave, Mr (Tom), 259, 260, 261, 267, 268, 271
 Musgrove, Louisa, 373
 Musgrove, Mary, 364, 366
 Musgrove, Miss (Henrietta), 155, 368, 380
 Nankin, 262, 266, 397
 Napoléon, 113, 165, 269, 275

Nature, 49, 67, 107, 119, 122, 128, 136, 148, 163, 165, 228, 234, 263, 265, 284, 285, 286, 297, 320, 321, 326, 333, 337, 342, 348, 400
 Navette, 390
 Nelson, amiral, 104, 312, 381
 Noce, 174, 193, 194, 245, 292
 Noir, 35, 120, 125, 127, 135, 147, 148, 149, 150, 151, 226, 249, 266, 295, 296, 297, 299, 301, 318, 319, 350, 359, 366, 367
 Norris, Mrs, 89, 101, 110, 312, 313, 314, 330
Northanger Abbey, 33, 42, 43, 48, 50, 54, 55, 58, 63, 64, 80, 82, 86, 92, 94, 108, 124, 126, 137, 141, 142, 160, 164, 183, 184, 191, 192, 199, 200, 210, 211, 214, 216, 217, 220, 226, 227, 229, 232, 263, 276, 335, 371
 Nudité, 22, 77, 80, 90, 91, 159, 275, 311, 368, 389, 402
 Ombrelle, 141, 142, 143, 277, 341, 343, 345, 400, 401
 Orange, 345, 364, 365
 Osborne, Lady, 42
 Osborne, Lord, 42, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 270
 Paine, Thomas, 161, 366
 Parapluie, 332, 343, 345, 347, 371, 374, 375, 388, 389, 392
 Pardessus, 55, 64, 65, 139, 152, 209, 217, 223, 231, 232, 233, 297, 348
 Parure, 15, 77, 79, 82, 98, 99, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 119, 120, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 138, 139, 143, 157, 158, 159, 169, 179, 196, 200, 212, 213, 232, 240, 242, 249, 254, 276, 290, 295, 300, 305, 315, 330
 Passe-temps, 48, 51, 105, 236, 272, 273, 280, 281, 287, 288, 300, 359
 Pasteur, 86, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 146, 305
 Peinture, 31, 60, 280, 344
 Pelisse, 43, 55, 64, 65, 94, 154, 155, 156, 157, 158, 178, 179, 203, 204, 221, 222, 232, 310, 341, 342, 367, 368, 374, 376, 377, 378, 380, 382, 383, 384, 389, 392
 Perruque, 55, 64, 269
Persuasion, 32, 43, 55, 66, 67, 71, 107, 120, 124, 154, 174, 176, 178, 183, 359, 361, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 373, 375, 378, 379, 380, 383, 384, 387, 388, 392, 403, 404
 Phonétique, 172
 Phonologie, 23, 172, 173, 363
 Plume, 57, 61, 63, 103, 219, 220, 247, 341, 343, 345
 Plumetis, 107, 214
 Politique, 31, 36, 43, 47, 86, 127, 141, 151, 158, 159, 165, 170, 180, 188, 198, 203, 302, 365, 385, 398, 404, 407
 Popeline, 63, 357
 Price, Miss (Fanny), 36, 46, 88, 89, 90, 108, 109, 111, 121, 128, 146, 156, 167, 321, 332, 361, 381
 Price, Mr (William), 103, 120, 121, 174, 307, 375
Pride and Prejudice, 30, 32, 34, 36, 37, 41, 44, 47, 54, 55, 57, 69, 71, 72, 73, 78, 86, 87, 93, 95, 96, 97, 104, 116, 122, 124, 130, 132, 142, 148, 149, 168, 176, 183, 191, 197, 248, 251, 260, 263, 268, 272, 277, 288, 289, 297, 298, 299, 309, 353, 369
 Protection, 49, 77, 79, 90, 98, 139, 142, 143, 144, 145, 148, 151, 154, 155, 156, 158, 159, 169, 173, 196, 198, 200, 232, 254, 274, 276, 277, 279, 295, 300, 305, 315, 325, 330, 337, 362, 363, 372, 373, 376, 381, 389, 392
 Psychanalyse, 159, 294
 Psychologie, 34, 36, 42, 62, 66, 107, 139, 142, 143, 144, 147, 154, 155, 159, 164, 169, 170, 173, 178, 179, 181, 198, 251, 258, 295, 307, 319, 325
 Pudeur, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 90, 91, 98, 99, 108, 136, 138, 157, 158, 159, 196, 274, 276, 292, 300, 305, 315, 330, 337

Radcliffe, Anne, 54, 56, 57, 60, 63, 64, 66, 227
 Rayures, 187, 188, 383
 Réalisme, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 62, 63, 66, 164, 176, 177, 220, 266, 395
 Redingote, 161
 Regency, 61, 73, 78, 79, 91, 103, 107, 113, 160, 164, 178, 220, 251, 269, 295, 328, 351, 364
 Révolution Française, 40, 78, 161, 188
 Révolution Industrielle, 37, 63
 Rhétorique, 35, 180, 181, 184, 185, 188, 191, 198, 264, 265, 266, 296
 Richardson, Samuel, 53, 56, 57, 60
 Robe, 29, 31, 36, 40, 41, 43, 45, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 72, 73, 78, 79, 80, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 125, 126, 130, 135, 136, 137, 138, 142, 143, 152, 160, 161, 165, 167, 168, 174, 175, 177, 178, 185, 186, 187, 188, 190, 193, 194, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 229, 230, 232, 238, 239, 240, 243, 245, 251, 253, 254, 255, 263, 267, 270, 272, 273, 275, 277, 278, 279, 282, 283, 284, 285, 288, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 307, 310, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 328, 334, 335, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 354, 355, 356, 357, 358, 364, 367, 374, 378, 379, 380, 383, 384, 386, 387, 402, 403
 Roman, Le, 29, 30, 31, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 81, 82, 84, 86, 90, 94, 97, 101, 110, 111, 117, 119, 121, 123, 127, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 138, 148, 150, 164, 169, 170, 177, 178, 183, 184, 185, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 243, 244, 248, 250, 251, 252, 253, 258, 259, 260, 268, 272, 273, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 297, 298, 299, 302, 304, 309, 312, 314, 317, 319, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 340, 343, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 354, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 369, 371, 372, 374, 375, 377, 378, 380, 381, 382, 385, 387, 389, 390, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 404, 405, 407
 Romantisme, 37, 220, 250
 Rose, 116, 117, 135, 171, 189, 238, 240, 247, 339, 343, 378, 382
 Rouge, 82, 107, 116, 135, 137, 149, 187, 190, 220, 341, 343, 367, 380, 382, 383, 384, 385, 386
 Rousseauisme, 107, 165
 Ruban, 55, 64, 208, 339
 Rushworth, Mr, 36, 44, 46, 88, 115, 116, 117, 118, 171, 314, 372
Sanditon, 48, 49, 54, 142, 143, 183, 361, 368, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404
 Sarcasme, 33
 Satin, 104, 105, 116, 117, 135, 137, 195, 230, 270, 314, 334
 Scott, Walter, 54, 56, 57, 60, 149
 Séduction, 108, 110, 111, 123, 200, 211, 213, 220, 226, 230, 232, 261
 Sémiotique, 158, 177, 200, 240, 263, 264, 270, 296, 301
Sense and Sensibility, 34, 39, 40, 41, 55, 56, 57, 64, 65, 66, 70, 72, 83, 84, 124, 183, 190, 199, 203, 234, 237, 246, 249, 250, 253, 257, 258, 369
 Servant(e), 101, 102, 115, 201, 204, 304, 308, 323, 330, 385
 Serviteur, 126, 364, 365
 Sexualité, 22, 80, 92, 110
 Signifiant, 72, 139, 174, 175, 180, 181, 264, 266, 296
 Signifié, 139, 180, 181, 264, 265, 266, 296

Smith, Miss (Harriet), 101, 167, 247, 332, 335, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 350, 351, 352, 358
 Sociologie, 23, 159, 160, 161, 163, 164, 169, 172, 173, 174, 178, 179, 181
 Soie, 60, 93, 95, 137, 152, 153, 168, 241, 242, 243, 257, 271, 314, 357, 364, 366, 376, 377, 383
 Soldat, 276, 278
 Soldats, 106, 120, 122, 123, 124, 127, 128, 149, 250, 276, 361, 362, 372
 Soutane, 124, 125, 127, 128, 150
 Spencer, 78, 160, 178, 297, 355, 367, 380, 386
 Stanley, 114, 115, 186, 190
 Statut social, 30, 36, 42, 87, 89, 120, 132, 133, 170, 184, 185, 214, 230, 251, 268, 270, 281, 286, 290, 296, 300, 355, 362, 370, 392
 Steele, Lucy, 243
 Steele, Miss (Anne), 40, 238, 243
 Susan, Lady, 134, 183, 416
 Tablier, 115
The Watsons, 42, 183, 259, 260, 270
 Thomas, Sir, 88, 89, 186, 310, 312, 314, 315, 324, 330
 Thorpe, Miss (Isabella), 42, 80, 81, 82, 108, 207, 208, 212, 225
 Tilney, capitaine (Frederick), 214, 230
 Tilney, général, 216
 Tilney, Miss (Eleanor), 42, 43, 81, 82, 199, 207, 208, 214, 215, 217, 225, 230
 Tilney, Mr (Henry), 56, 86, 92, 94, 124, 126, 127, 199, 202, 209, 210, 214, 216, 218, 222, 224, 229, 263, 371
 Traine, 49, 160, 207
 Transparence, 21, 78, 79, 81, 88, 91, 136, 138, 165, 255, 347, 381
 Trousseau, 130, 290, 291, 292, 293, 301
 Tulle, 36, 79, 88, 106, 107, 184, 386, 387
 Uniforme, 73, 103, 104, 108, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 148, 173, 174, 176, 263, 308, 309, 316, 358, 362, 363, 364, 365, 372, 375, 403
 Vert, 149, 341, 342, 378, 380, 383, 384, 385, 386
 Veste, 47, 55, 64, 65, 128, 138, 139, 149, 150, 152, 155, 156, 166, 176, 178, 193, 223, 250, 252, 253, 254, 295, 296, 297, 301, 320, 344, 365, 383
 Vicaire, 125
 Violet, 383, 384, 385, 386
 Vitrine, 206, 268, 340, 341, 342, 343, 345, 397, 398
 Watson, Mr (Robert), 260, 267, 268, 269, 271
 Wentworth, capitaine (Frederick), 43, 120, 121, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 178, 362, 363, 368, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392
 Whitby, Mrs, 48, 400
 Wickham, Mr (George), 35, 122, 123, 130, 131, 143, 148, 176, 191, 197, 277, 278, 279, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 301
 Willoughby, Mr (John), 36, 40, 65, 83, 84, 190, 235, 243, 244, 245, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260
 Woodhouse, Mr, 140, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 359
 Wright, Joe, 30, 37, 72, 268, 289, 299

Malgré les nombreuses études menées sur Austen, aucun travail littéraire exhaustif n'a été réalisé à ce jour sur la représentation et la signification que cet auteur a pu donner aux vêtements dans ses romans. Quelques articles sur une pièce de vêtement très précise ont été publiés. D'autres ouvrages recensent, quant à eux, les tenues citées en les classant par thème ou par roman, mais sans analyser les choix de l'auteur. Ce travail de thèse vient allier les tenues qui apparaissent dans les œuvres d'Austen à l'analyse de ces dernières, dans le but de montrer que l'auteur ne choisissait pas ses références à la mode de façon anodine, et d'en expliquer les tenants et les aboutissants. Austen se servait des tenues de ses personnages et de leurs conversations à propos de la mode pour faire passer les idées qu'elle avait sur le contexte social, historique et idéologique de son pays. Deux écoles coexistent. L'une affirme qu'Austen est conservatrice et l'autre qu'elle est féministe. On peut alors se demander si pour Austen, la mode est un sujet pour lequel elle est tournée vers le féminisme ou le conservatisme. Aucune de ces deux écoles n'ayant réussi à supplanter l'autre, l'examen d'un sujet typiquement féminin pourra éventuellement apporter une avancée dans ce débat. Ces travaux de recherche s'appuient sur la correspondance d'Austen, sur l'analyse descriptive des vêtements dans ses romans, sur des ouvrages consacrés aux toilettes des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, sur la sociologie et la psychologie de la mode, ainsi que sur la sémiotique vestimentaire. Cette thèse se réfère également aux changements radicaux subits par la mode à cette époque et qui découlent directement des événements historiques et sociopolitiques qui se sont déroulés peu avant et pendant les années d'écriture d'Austen. Ces changements sont eux-mêmes en lien avec les idées véhiculées par la littérature. Enfin, un travail sur les costumes ne saurait être exhaustif sans aborder la représentation cinématographique de l'univers austenien. Ainsi, l'analyse d'extraits évoquant la mode ou l'élégance chez Austen s'accompagne d'une réflexion sur la méthodologie adoptée par les producteurs pour adapter à l'écran les costumes des personnages de la romancière.

In spite of the numerous studies dealing with Austen, there has been no exhaustive literary work on the representation and signification of clothes that this author gives in her novels. Some articles presenting a specific piece of clothes have been published. Some thorough works sort the costumes by theme or novel, but without really analyzing the choices of the writer. This thesis combines the attires cited in Austen's works with their analysis in order to show that the author did not choose the references to fashion in her novels at random, and to explain her choices, and what they imply. She uses dress code for her characters, and in the conversations they hold, to subtly vehicle her own vision and ideas about the social, historical, and ideological context in England at the turn of the nineteenth century. One would wonder if fashion for Austen is an indication of feminism or conservatism. A further investigation in a subject that is supposed to be typically feminist would make us see better into the debate. This work is based on Austen's letters and books which are dedicated to the descriptive analysis of the clothes worn by Austen's characters in the novels, and on works dealing with the garments of the eighteenth and nineteenth centuries, on sociology, and psychology of fashion, and on semiotics of fashion. This thesis also refers to the radical changes that fashion underwent at this time, and that came directly from historical and sociopolitical events that were taking place a short time before, and during, Austen's writing years. These changes are themselves linked to literature. Finally, a study on costumes would not be complete without tackling the cinematographic representation of Austen's world. Thus, the analysis of extracts recalling fashion or elegance is backed up with a consideration of the methodology brought by the producers to adapt the costumes of Austen's characters to the screen.