

TROIS EXEMPLES DE LA REPRESENTATION
DES FEMMES DANS LE ROMAN ANGLAIS DU
LONG XVIII ème SIECLE: *PAMELA* DE SAMUEL
RICHARDSON (1740), *EVELINA* DE FANNY BURNEY
(1778) ET *HELEN* DE MARIA EDGEWORTH (1834)

Gwénaëlle ROUSSEAU

Mémoire pour l'obtention du Master 2 d'anglais, mention langues et
langages, Spécialités Identités linguistiques, Représentations nationales
et Transferts culturels

Université de Langues, UFR Langues, NANTES

Mai 2011

Sous la direction de M. Pierre Carboni

1

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION..... p. 1

CHAPITRE UN : UN PORTRAIT UNIQUE DU ROLE FEMININ

1- Les représentations de la féminité	p. 7
1. La « conduite » féminine	p.7
a- <i>La pudeur féminine</i>	p.7
b- <i>La vertu féminine</i>	p. 10
2. Le corps féminin	p. 12
a. <i>Les descriptions du corps féminin : entre abstraction et caricature</i> ...	p. 12
b. <i>Quelle sont les valeurs du corps féminin ?</i>	p. 15
c. <i>Le langage corporel</i>	p.17
2- Le parcours type des héroïnes	p. 20
1. Trois héroïnes mais une même situation initiale	p. 20
a. <i>La vulnérabilité économique et sociale des femmes</i>	p. 20
b. <i>La dépendance des femmes</i>	p. 24
2. Un parcours dangereux	p. 25
a. <i>La réputation féminine</i>	p. 25
b. <i>Le risque physique</i>	p. 30

CHAPITRE DEUX : DES HEROINES EN VOIE D'EMANCIPATION

1- L'héroïne : entre universalité et individualité	p. 36
1. Des modèles généraux	p. 36
a. <i>Une particularité de caractère</i>	p. 36
b. <i>Des héroïnes parfaites ?</i>	p. 39
2. La spécificité des héroïnes	p. 42

- a. *Des milieux sociaux différents* p. 42
- b. *Des héroïnes hors normes* p. 45

2- Vers une affirmation de la femme à tous les niveaux p. 47

- 1. Des romans véritablement « féminins » p. 47
 - a. *Des personnages féminins pour un public féminin* p. 47
 - b. *La valorisation du rôle féminin* p. 49
- 2. La représentation de la femme est-elle un prétexte pour d'autres représentations ? p. 53
 - a. *Une représentation de la femme écrivain en quête de légitimité* p. 53
 - b. *Une représentation du Royaume Uni après l'Union anglo-irlandaise ?*..... p. 56

CHAPITRE TROIS : L'EVOLUTION DU MODE DE REPRESENTATION DES FEMMES

1- le roman épistolaire : de *Pamela* à *Evelina* p. 60

- 1. Entre absence de médiation et manipulation , quelles sont les intentions des auteurs ? p. 60
 - a. *Un journal intime* p. 60
 - b. *Une stratégie argumentative* p. 63
- 2. Le roman épistolaire : un format ambivalent p. 66
 - a. *Un format adapté* p. 66
 - b. *Un mode de représentation limité* p. 69

2- Vers une explicitation des instances narratives : d'*Evelina* à *Helen* ?
 p. 71

- 1. Une prise de distance p. 71
 - a. *La multiplication des points de vue* p. 71
 - b. *L'extériorisation du récit* p. 74

2. La multiplication et la précision des portraits	p. 76
a. <i>Des portraits par opposition : les binômes féminins</i>	p. 76
b. <i>La prise en compte du milieu dans lequel évolue l'héroïne : le mouvement de la ville à la campagne</i>	p. 78
CONCLUSION	p. 83
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 88
DOCUMENTS ANNEXES	p. 92
INTRODUCTION	

Pour étudier certains exemples de la représentation des femmes dans le roman anglais du long XVIII^{ème} siècle, j'ai travaillé sur un corpus de trois textes : tout d'abord, *Pamela*, un texte de Samuel Richardson publié en 1740, ensuite, *Evelina*, écrit par Fanny Burney et publié en 1778, et enfin, *Helen*, à savoir le dernier roman publié par Maria Edgeworth, soit en 1834. A travers ce corpus, j'entends mettre en avant l'évolution de la représentation des femmes.

Dans un premier temps, j'ai choisi ces trois textes parce qu'ils appartiennent à un même genre, celui du roman de sensibilité. De plus, ils ont de nombreux communs : les protagonistes sont des jeunes femmes, innocentes et vertueuses, qui approchent de leur majorité, et sont ainsi amenées à être présentées au monde. Qui plus est, leur parcours de l'adolescence à la maturité est, pour chacune d'elle, semé d'embûches. Les jeunes femmes sont exposées à tous les dangers. Néanmoins, si j'ai choisi ces textes, ce n'est pas tant pour leurs ressemblances que pour leurs différences. Le corpus présente, de fait, une grande hétérogénéité. Tout d'abord, tous les auteurs ne sont pas tous du même sexe : le corpus comprend deux auteurs féminins et un auteur masculin. Ensuite, *Evelina* et *Pamela* sont des romans épistolaires alors qu'*Helen* est un simple texte romanesque. Enfin, les textes sont espacés dans le temps. *Pamela* a été publié en 1740, soit sous Georges II, *Evelina* a été publié en 1778 sous Georges III, alors qu'*Helen* a été publié en 1834 sous Guillaume IV. Les textes appartiennent donc à la période georgienne¹ ou plus généralement au long XVIII^{ème} siècle².

¹ Théoriquement, le texte de Maria Edgeworth se situe entre deux époques : l'époque georgienne et l'époque victorienne. Néanmoins, le règne de Guillaume IV est généralement inclus dans l'époque georgienne.

² En Angleterre, le long XVIII^{ème} siècle couvre la période allant de 1688 (date de la « Glorious Revolution ») jusqu'à 1815 (Bataille de Waterloo) ou 1832 (Great Reform Act). Bien qu'*Helen* ait été

Ainsi, ce corpus me permet non seulement d'étudier la représentation des femmes, mais surtout son évolution. De surcroît, le XVIII^e siècle est une période extrêmement intéressante en termes de représentation des femmes. Tout d'abord, c'est une société patriarcale : c'est-à-dire une société dans laquelle seuls les hommes occupent toutes les places stratégiques. C'est ce que montre Elizabeth Bergen Brophy:

The legal codes of eighteenth-century England also recognized and sustained the superiority of men, especially as fathers and husbands. It should also be remembered that the whole judicial system was comprised of men – judges, juries, lawyers, sheriffs, justices of the peace were all men. Women had no vote and no political power. They were barred from the universities and therefore from all learned professions.³

Les femmes n'ont donc pas réellement de place dans la sphère publique et se voient cantonnées à la sphère privée, aussi évoluent-elles dans un cercle uniquement domestique. Leur rôle est avant tout celui de fille dans un premier temps, puis d'épouse, dans un second temps, et enfin de mère, comme le montre l'ouvrage intitulé *The whole duty of a woman by a lady*: 'thy kingdom is thine own house, and thy government the care of thy family'⁴ Les femmes sont donc dépendantes des hommes dès leur plus jeune âge. Par conséquent, le seul moyen pour une femme au XVIII^e siècle de monter dans l'échelle sociale était de se marier avec un homme riche. Au XVIII^e siècle, les femmes occupent donc une place secondaire dans la société. Nous pouvons, tout d'abord, le constater dans le domaine législatif, comme le montre Elizabeth Bergen Brophy : 'a married woman had no legal status. The basis for this was the doctrine of coverture: when a woman married, she and her husband became one person in law'.⁵ En effet, le statut légal de la femme au XVIII^e siècle est inchangé depuis l'époque romaine:

The very being or legal existence of the woman is suspended during the marriage, or at least is incorporated and consolidated into that of the husband: under whose wing, protection and cover, she performs everything.⁶

publié deux ans après le « Great Reform Act », nous utiliserons le terme « long XVIII^e siècle » pour ce corpus.

³ BERGEN BROPHY, *Elizabeth, Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel*, (Tampa, University of South Florida Press, 1991), p. 36.

⁴ Propos cités dans l'ouvrage d'Elizabeth BERGEN BROPHY, *Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel*, (Tampa, University of South Florida Press, 1991), p. 11.

⁵ BERGEN BROPHY, *Elizabeth, Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel*, (Tampa, University of South Florida Press, 1991), p. 37.

⁶ POOVEY, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, (Chicago London , The University of Chicago Press, 1984), p. 6

De même, la position subalterne de la femme est également inscrite au sein de la Bible, comme le montre Elizabeth Bergen Brophy:

The century's usual view of woman's purpose and role was grounded in and strongly supported by biblical authority. The old testament, especially reflects a strong paternalistic society: "this is now bone of my bones and flesh of my flesh; she shall be called woman because she was taken out of man" woman is a secondary creation, an afterthought, produced expressly for man, made from man, and given her identity, named, by him. The fall "thy desire shall be to thy husband and he shall rule over thee" this text was the basis for eighteenth-century conjugal relations; the husband was master by God-given command. (26)

Par conséquent, les femmes dépendent des hommes dans quasiment tous les domaines. Il est donc d'autant plus intéressant d'analyser un genre littéraire, qui, pour une fois, est d'abord destiné aux femmes.

Le XVIII^{ème} siècle est notamment un moment déterminant pour le roman. En effet, il importe de noter que l'un des auteurs de ce corpus, à savoir Samuel Richardson, est considéré comme l'un des fondateurs du genre du roman anglais, avec Defoe, Fielding et Sterne. Le roman est un genre qui s'éloigne des codes littéraires et des intrigues traditionnelles. Defoe et Richardson comptent parmi les premiers écrivains à ne pas s'être inspirés de légendes, de l'histoire ou encore de la mythologie. Leurs œuvres se concentrent plutôt sur l'individu, comme le montre Ian Watt :

The novel is surely distinguished from other genres and from previous forms of fiction by the amount of attention it habitually accords both to the individualisation of its characters and to the detailed presentation of their environment.⁷

Le roman de sensibilité est donc le genre idéal pour étudier la représentation des femmes : c'est un genre plutôt féminin qui se concentre sur l'individu, et donc indirectement sur la femme. En effet, le roman est un genre particulièrement féminin, comme le montre Jane Spencer :

Despite the dominance and widespread influence of the male novelists Samuel Richardson and Henry Fielding in the middle of the century, contemporary commentators on the novel persistently gendered the form as a feminine one.⁸

Les romans sont, de fait, généralement écrits par des femmes, sur des femmes et pour des femmes. Qui plus est, le XVIII^{ème} siècle est une période clef pour la représentation des

⁷ WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957), p. 17/18

⁸ RICHETTI, John, *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel*, (Cambridge University Press, Cambridge, 1996), p. 215

femmes car il voit apparaître de nombreuses femmes auteurs : telles que Fanny Burney, Anne Radcliffe, Eliza Haywood, Jane Austen ou encore Maria Edgeworth. Aussi les femmes investissent-elles un terrain jusque là uniquement masculin, à savoir celui de la publication. Les femmes deviennent donc de plus en plus visibles, même dans la sphère publique. Par ailleurs, avec le développement du roman, on commence à prendre en compte l'avis et les attentes de ces dernières. De fait, il est important de noter que de plus en plus de femmes lisent au XVIII^{ème} siècle. Auparavant, la majorité des lectrices appartenaient à l'aristocratie, mais avec le XVIII^{ème} siècle, la lecture se démocratise et devient une activité de plus en plus féminine, notamment grâce à l'arrivée de classes plus modestes. Les femmes appartenant à ce que l'on pourrait appeler la « classe moyenne » émergente, bien que le terme soit quelque peu anachronique pour le XVIII^{ème} siècle, ont moins de temps libre que les bourgeoises ou les aristocrates. Elles ont, de fait, beaucoup plus de tâches quotidiennes à accomplir. Cependant, leur temps de loisir tend à s'accroître, dans la mesure où un certain nombre de tâches disparaissent : en effet, certains produits nécessaires au quotidien sont désormais manufacturés, comme la fabrication du savon, de bougies ou encore du pain, ce qui libère du temps à la femme. Toutefois, le succès du roman ne s'explique pas uniquement par la transformation des lecteurs, mais aussi par la transformation du marché. De fait, au XVIII^{ème} siècle, on assiste à une multiplication des publications. Les romans deviennent de plus en plus accessibles, notamment grâce aux « circulating libraries », comme le montre Ian Watt :

The extent to which economic factors retarded the expansion of the reading public, and especially that for the novel, is suggested by the rapid success of the non-proprietary or circulating libraries, as they were called after 1742 when the term was invented.⁹

Ainsi, le XVIII^{ème} siècle marque le début, ou plutôt le développement, d'une littérature féminine. La femme se voit placée au cœur de nombreuses fictions. Elle devient même parfois auteur à succès. Le XVIII^{ème} siècle est donc un siècle clef concernant la représentation des femmes dans le roman anglais.

Il importe désormais de détailler les différentes questions qui composent ma problématique. Tout d'abord, comment s'opère l'individualisation progressive des personnages féminins ? En effet, j'ai pu remarquer que les textes comportent très peu, voir

⁹ WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957), p.42

aucune description physique des héroïnes. Ces dernières sont davantage représentées par un trait de caractère, une qualité ou un défaut. Aussi les portraits, dans les trois textes, sont-ils d'ordre moral. Pamela est caractérisée par la vertu, comme l'indique le titre : *Pamela, or Virtue Rewarded*, tandis qu'Evelina est avant tout une femme présentée comme naïve et innocente. Le titre du roman de Fanny Burney met l'accent sur sa jeunesse : *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World*. Helen, quant à elle, se voit attirée bien des ennuis en raison de son excessive générosité. Néanmoins, Evelina et Helen semble être dotées d'une individualité plus prononcée que Pamela. Leurs portraits sont plus nuancés. Serait-ce du à la multiplicité des points de vue qui donnent une image plus objective, ou tout du moins, plus diversifiée que celle de Pamela ? La deuxième question porte sur l'extériorisation de l'instance narrative et ses conséquences sur la précision de l'image de la femme. De fait, j'ai pu observer des mouvements contradictoires. Alors que l'instance narrative semble peu à peu prendre ses distances avec les héroïnes, l'image de ces dernières se précise. Ainsi, la prise de distance de l'instance narrative engendre paradoxalement un rapprochement de la femme. Ces doubles mouvements inversés posent problème à première vue, mais ne font-ils pas partie de la stratégie narrative de Burney et d'Edgeworth ? Dans *Pamela*, le point de vue est très restreint, dans la mesure où les événements sont racontés par l'héroïne à travers ses lettres. Avec *Evelina*, on assiste déjà à une prise de distance, dans la mesure où les lettres ne sont pas toutes destinées à la même personne. De fait, l'héroïne est aussi vue à travers le point de vue de Maria Mirvan, sa meilleure amie, et de Villars, son tuteur. De surcroît, Evelina fait l'objet de multiples jugements, par des personnes plus ou moins proches, appartenant à différentes couches de la société. Son portrait est donc plus juste. Parmi les nombreux points de vue évoqués, le lecteur est à même de se faire sa propre image de l'héroïne même s'il est nécessairement influencé par les choix narratifs. Avec *Helen*, en revanche, la prise de distance de l'instance narrative est franche. On quitte la forme épistolaire pour la forme romanesque. L'héroïne est donc vue par une instance narrative externe au récit. Elle n'est donc pas vue à travers les yeux d'un personnage. Dans chacune des œuvres, l'héroïne universelle se voit progressivement attribuée une certaine individualité, ce qui nous mène à la question suivante : comment passe-t-on de la femme objet ou fonction à la femme sujet ? Dans les trois romans, les femmes ont des fonctions bien établies : elles sont tour à tour objet de désir (c'est le cas de Pamela avec Mr B. ou d'Evelina avec Sir Clement

Willoughby), épouse ou encore mère. Les héroïnes sont toutes à leur manière en quête de reconnaissance : Pamela refuse d'être un simple objet sexuel pour Mr B, Evelina est en quête d'une reconnaissance à la fois sociale et paternelle. Helen, quant à elle, semble en quête d'elle-même. De fait, sa générosité fait d'elle un objet pour Cecilia. Les trois héroïnes remplissent donc des fonctions préétablies, lesquelles correspondent à l'image de la femme de l'époque, à savoir celle de « proper lady »¹⁰, comme l'explique Mary Poovey. Elles obéissent donc à des règles de bonne conduite et de savoir faire qui tendent à nier le fait qu'elles sont avant tout des femmes. Même s'il ne fait pas l'objet de descriptions, le corps de la femme, mais surtout l'image qu'il dégage, est déterminant. Dans les trois textes, la femme devient sujet. Elle s'affirme tout en demeurant dans la sphère domestique. Ses avis comptent, ses jugements sont valorisés. *Helen* et *Evelina* présentent même des femmes qui évoluent en dehors de ces fonctions féminines préétablies, comme Madame Duval, Mrs Selwyn ou encore Esther Clarendon. Il importe également d'étudier l'évolution du mode de représentation. On peut, de fait, se demander quelles sont les conséquences de la forme épistolaire et de la forme romanesque sur la représentation des femmes? Quelle est la forme la plus appropriée pour la représentation des femmes? Au XVIII^{ème} siècle, les femmes évoluaient pour la plupart dans un cercle seulement privé, c'est-à-dire familial et domestique. En ce sens, il était convenable de représenter les personnages féminins à travers leurs correspondances. Le roman épistolaire semble donc la forme la plus appropriée pour représenter les femmes et s'adresser à elles, mais nous verrons néanmoins que la forme épistolaire peut aussi être restrictive. Notons de surcroît qu'il était très difficile pour une femme d'être reconnue et acceptée en tant qu'écrivain au XVIII^{ème} siècle, mais que l'écriture épistolaire était une forme d'écriture acceptable pour une femme. De fait, bien que la femme auteur pénètre dans la sphère publique grâce à son activité, son écriture, quant à elle, célèbre la domesticité. Il importe donc de voir quelles sont les conséquences du mode de représentation des femmes sur les lectrices, mais aussi sur leurs auteurs, ce qui nous mène à la dernière question, à savoir : en quoi la représentation des femmes dans le roman anglais reflète-t-elle leur évolution générale dans la société ? Les trois textes de ce corpus tendent à montrer des héroïnes en voie d'émancipation.

¹⁰ Terme utilisé dans l'ouvrage de Mary POOVEY, *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, (Chicago London, The University of Chicago Press, 1984)

Il convient, toutefois, de noter que ces textes ne sont en aucun cas féministes. Le terme serait, d'une part, anachronique pour le XVIII^{ème} siècle, et d'autre part, il ne s'agit pas tant d'une émancipation que d'une affirmation subtile et progressive de la femme. De fait, les héroïnes se voient conférées un certain pouvoir, lequel se limite seulement au cercle domestique. Il est néanmoins révélateur de leur rôle dans la société. *Pamela*, *Evelina* et *Helen*, célèbrent la femme.

Ainsi, la première partie de ce travail sera consacrée au portrait unique du rôle féminin. Il s'agit là d'analyser les représentations de la féminité, dans un premier temps, puis, le parcours type des héroïnes, dans un second temps. La deuxième partie de ce travail, quant à elle, montre des héroïnes en voie d'émancipation. Nous verrons tout d'abord en quoi les héroïnes oscillent entre universalité et individualité. Puis, nous démontrerons que, dans ce corpus, la femme tend à s'affirmer à tous les niveaux. Enfin, la troisième et dernière partie de ce travail est dédiée à l'évolution du mode de représentation des femmes. Aussi étudierons-nous le roman épistolaire, dans un premier temps, puis l'explicitation des instances narratives, dans un second temps.

3- Les représentations de la féminité

3. La « conduite » féminine a- la pudeur féminine

Les romans étudiés comportent de nombreuses similarités, bien qu'ils soient très espacés dans le temps. En effet, les héroïnes semblent répondre à un même modèle féminin : on pourrait, dans une certaine mesure, les considérer comme trois exemples d'un portrait

unique de la femme. Pamela, Evelina et Helen incarnent des femmes qui respectent les conventions sociales. Aussi représentent-elles un idéal de féminité au XVIII^e siècle.

Tout d'abord, les trois héroïnes évoluent uniquement dans une sphère privée. Aussi ne remettent-elles pas en question l'idée de domesticité qui est généralement associée à la femme. De fait, au début des trois romans, les jeunes femmes vivent à la campagne, entourée de leurs amis ou de leur famille. La première apparition d'Helen suggère, par exemple, une connexion particulière avec la nature :

'There is Helen in the lime-walk,' said Mrs Collingwood to her husband, as she looked out of the window. The slight figure of a young person in deep mourning appeared between the trees. 'How slowly she walks! She looks very unhappy!'¹¹

Helen est d'emblée présentée marchant doucement dans un cadre naturel. Les mouvements de son corps semblent être en adéquation avec son état d'esprit : la lenteur de sa démarche signale sa tristesse. De cette courte description se dégage une impression de mélancolie qui est renforcée par le cadre naturel de la scène. L'apparition d'Helen peut être qualifiée de romantique. Par ailleurs, Helen est d'abord décrite par sa silhouette : « slight figure ». Ainsi insiste-t-on sur la fragilité du personnage. Helen semble donc se confondre avec le décor. Le fait qu'elle porte des vêtements de deuil semble, qui plus est, également indiquer qu'elle respecte les conventions. Evelina, quant à elle, réside à Berry Hill, avec Mr Villars, dans le Dorsetshire au début du roman. Berry Hill semble être un endroit isolé: comme l'indiquent les propos utilisés par Mr Villars : 'a retired place' (p. 21), 'the nearest town is seven miles distant' (p. 21) Qui plus est, tout comme dans *Helen*, on retrouve dans *Evelina* ce même lien entre la nature et l'héroïne: 'The heroine of these memoirs, young, artless, and inexperienced is but the offspring of Nature, and of Nature in her simplest attire.'¹² Le lien avec la nature nous renseigne sur la personnalité des jeunes femmes et met l'accent sur leur naturel, leur simplicité, ainsi que sur leur innocence. Enfin, Pamela est également caractérisée par son honnêteté, comme l'indique la lettre à l'éditeur: 'a pure clear Fountain of Truth and Innocence, a Magazine of Virtue and unblemish'd Thoughts !'¹³ Ainsi, Pamela, Evelina et

¹¹ EDGEWORTH, Maria, *Helen*, (Sort of books, London, 2010), p. 1. Toutes les références au texte de Maria Edgeworth se feront dans cette édition.

¹² BURNEY, Frances, *Evelina*, (Oxford University Press, New York, 2008), p. 10. Toutes les références au texte de Fanny Buney se feront dans cette édition.

¹³ RICHARDSON, Samuel, *Pamela*, (Oxford University Press, New York, 2008), p. 8. Toutes les références à ce texte se feront dans cette édition.

Helen répondent donc à une seule et même image, à savoir celle d'une femme naturelle, innocente et sans artifice. Les héroïnes, dans ce corpus, sont qui plus est associées à la nature. Elles se caractérisent, en outre, par leur pudeur.

La féminité au XVIII^{ème} siècle était, en effet, généralement associée à l'idée de pudeur. Les manuels de conduite prênaient, notamment, cette attitude, comme le montrent les propos de John Gregory, un célèbre physicien moraliste écossais du XVIII^{ème} siècle, dans son célèbre manuscrit intitulé *a father's legacy to his daughters* :

One of the chief beauties in a female character is that modest reserve, that retiring delicacy, which avoids the public eye, and is disconcerted even at the gaze of admiration. – I do not wish you to be insensible to applause. If you were, you must become, if not worse, at least less amiable women. But you may be dazzled by that admiration, which yet rejoices your heart. This modesty, which I think is so essential to your sex, will naturally dispose you to be rather silent in company, especially in a large one – people of sense and discernment will never mistake such silence for dullness. One may take a share in conversation without uttering a syllable.¹⁴

Ainsi, la modestie ou pudeur est-elle un trait essentiel de la féminité. Pour John Gregory, la pudeur se rapproche donc de l'humilité comme le montre l'expression 'modest reserve', mais aussi de la discrétion, comme le montre l'expression 'retiring delicacy'. D'après Vivien Jones : 'young women are taught 'natural' femininity in terms of negation and repression – silence, submission – and are offered an illusion of power based on sublimation and passive virtue.'¹⁵ Une fois de plus, les héroïnes de ce corpus se comportent conformément aux principes des manuels de conduite.

C'est d'ailleurs la pudeur et l'humilité des jeunes femmes qui attire les héros. En effet, tout d'abord, Mr B. souligne l'humilité de Pamela: 'I think her greatest Excellence is, that she is humble, and courteous, and faithful.' (p 51). De même, les premiers mots de Lord Orville à propos d'Evelina sont les suivants :

'A pretty-modest looking girl.'
'O my Lord!' cried the madman, 'she is an angel!'
'A silent one,' returned he. (p.36)

Enfin, Beauclerc est d'emblée séduit par la modestie d'Helen:

Mr Beauclerc made a few more laudable attempts at conversation with Miss Stanley, but she, still imagining that this was forced, could not in return say anything but what seemed forced

¹⁴ Proposition de John Gregory tirée de l'ouvrage *a father's legacy to his daughters* (1774; London, 1795) 37, 39, cité dans *Evelina*, de Fanny BURNEY, (New York, Norton, 1998), p. 341.

¹⁵ JONES, Vivien, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, (Routledge, London and New York, 1990).

and unnatural, and as unlike her usual self as possible. Lady Cecilia tried to relieve her; she would have done better to have let it alone, for Beauclerc was not of the French wit's opinion that *La modestie n'est bonne qu'à quinze ans*, and to him it appeared only a graceful timidity. (p. 94)

Par conséquent, la pudeur des jeunes femmes est perçue comme un atout par les hommes de ce corpus.

La pudeur des héroïnes permet également de les distinguer de personnages féminins secondaires, lesquels ne respectent pas les conventions sociales. Entrent dans cette catégorie Mrs Jewkes dans *Pamela*, Mme Duval et Mrs Selwyn dans *Evelina*, et enfin, Esther Clarendon dans *Helen*. En effet, dans *Evelina*, Mr Villars met l'accent sur le comportement inapproprié de Mme Duval. On peut notamment lire des expressions telles que 'the violence and vulgarity of this woman' ou encore 'her total ignorance of propriety'. (p. 165) Ainsi, existe-t-il un contraste frappant entre le silence d'Evelina, qui n'est autre qu'une manifestation de sa pudeur, et le langage vulgaire de Mme Duval, dont voici un exemple :

'O Sir, you're vastly polite, all of a sudden! but I know what it's all for; - it's only for what you can get! - you could treat me like nobody at Howard Grove - but now you see I've a house of my own, you've a mind to wheedle yourself into it; but I sees your design, so you needn't trouble yourself to take no more trouble about that, for you shall never get nothing at my house, - not so much as a dish for tea: - so now, Sir, you see I can play you trick for trick' (p. 211)

La vulgarité de Mme Duval n'apparaît pas uniquement à travers ses propos, mais aussi à travers ses erreurs de grammaire, telles que « I sees » ou encore « never get nothing ». Dans *Pamela*, on retrouve un équivalent du personnage de Mme Duval, à savoir Mrs Jewkes. En effet, tout comme Mme Duval, Mrs Jewkes est extrêmement vulgaire, comme le montre Pamela :

I told her she talk'd more like a vile *London* prostitute, than a Gentleman's Housekeeper... You may believe she must talk sadly to make me say such harsh Words: Indeed it cannot be repeated; and she is a Disgrace to her Sex. (p.180)

En refusant d'écrire les propos de Mrs Jewkes, qu'elle considère trop vulgaires, Pamela conserve un comportement pudique. Confrontée à la vulgarité et l'exubérance, Pamela préfère, de fait, la discrétion. Néanmoins, il ne suffit pas d'être poli pour être féminine et se comporter avec « propriety ». En effet, Mrs Selwyn s'exprime parfaitement, et fait preuve de beaucoup d'intelligence, voire même de trop d'intelligence. Aussi entre-t-elle également dans la même catégorie de femme que Mme Duval et Mrs Jewkes. Mrs Selwyn se caractérise par sa masculinité, comme le montre Evelina :

She is extremely clever; her understanding, indeed, may be called masculine; but, unfortunately, her manners deserve the same epithet; for, in studying to acquire the knowledge of the other sex, she has lost all the softness of her own... I have never been personally hurt at her want of gentleness; a virtue which, nevertheless, seems so essential a part of the female character, that I find myself so awkward, and less at ease, with a woman who wants it, than I do with a man. (p. 269)

Là encore, le contraste entre la douceur d'Evelina et le manque de tact de Mrs Selwyn est très marqué. Tout comme Mrs Selwyn, Mrs Jewkes se caractérise par sa masculinité. De fait, Pamela mentionne par exemple : 'She has a hoarse man-like voice' (p. 114) Enfin, dans *Helen*, Esther Clarendon diffère aussi de l'image classique de la féminité, en raison de ce que Cecilia appelle sa « brusquerie of manner » (p. 34). En effet, Audrey Bilger insiste sur le fait que ce n'est pas l'apparence, mais les manières de la sœur de Clarendon qui sont grotesques :

Grotesque not in her appearance but in her behaviour, Miss Clarendon is an independent woman in every sense of the word. She lives in a remote castle, refuses to accept social hypocrisy¹⁶

Les personnages féminins secondaires cités ci-dessus tendent donc à renforcer l'image féminine et « appropriée » des héroïnes. Toutefois, la pudeur n'est pas la seule attitude nécessaire à une jeune femme au XVIII^{ème} siècle pour se conduire convenablement en société. Il faut encore qu'elle fasse preuve de vertu.

b- La Vertu féminine

On peut définir la vertu comme une « disposition de l'âme à fuir le mal et à faire le bien »¹⁷. Cependant, lorsque l'on parle de « vertu » dans les romans de ce corpus, il s'agit plutôt de vertu morale. Aussi fait-on d'avantage allusion à certaines valeurs comme la tolérance, la charité, la foi, mais surtout la chasteté. En effet, Pierre Fauchery insiste sur la primauté de la chasteté sur les autres vertus morales :

Très vite la vertu s'identifiera à la défense de la virginité. En même temps celle-ci tend à se subordonner à toutes les vertus qu'elle résume et cristallise... De la globalité des vertus résulte nécessairement l'indissociabilité des devoirs : la perte de la « vertu » entraîne la déchéance morale.¹⁸

¹⁶ BILGER, Audrey, *Laughing Feminism: Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*, (Wayne State University Press, Detroit, 1998), p. 210

¹⁷ Définition du terme « vertu » dans le dictionnaire en ligne accessible à l'adresse suivante : www.dicoplus.org/definition/vertu

¹⁸ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 307

Ceci est particulièrement vrai dans le cas de *Pamela*. Tout d'abord, il importe de souligner que la vertu est ce qui caractérise *Pamela*. Le titre du roman, à savoir *Pamela ; or, Virtue Rewarded* insiste, de fait, sur cette caractéristique du personnage. Par ailleurs, dans le roman, la vertu est à plusieurs reprises comparée à un bijou qui n'a pas de prix, par *Pamela* ainsi que par ses parents :

Your Rings, Sir, your Necklace, and your Ear-rings, will better befit Ladies of Degree, than me: And to lose the best Jewel, my Virtue, would be poorly recompensed by those you propose to give me. (p 190)

On peut également lire: 'We fear – you should be too grateful, - and reward him with that Jewel, your Virtue, which no Riches, nor Favour, nor any thing in this Life, can make up to you.' (p. 14). La vertu occupe donc une place importante pour l'héroïne. Elle semble presque être la composante principale de son identité, comme le montre Pierre Fauchery:

Qu'est-ce que *Pamela* en dehors de l'armature de sa « vertu », que lui reste-t-il en propre ? Nous avons vu combien étaient rares, chez ce personnage si constamment seul avec lui-même, le véritable contact avec soi. Sa nature est spongieuse : elle absorbe complaisamment les devoirs et les interdits, sa personnalité se résume dans sa perfection à se faire reflet. Nous pouvons donc poser *Pamela* comme le modèle de la femme totalement « aliénée ».¹⁹

En effet, lorsque persuadée qu'elle va être violée par Mr B et ne parvenant pas s'enfuir de la propriété du Lincolnshire, *Pamela* envisage de mettre fin à ses jours :

What has thou to do, distressed Creature, said I to myself, but throw thyself upon a merciful God, (who knows how innocently I suffer) to avoid the merciless Wickedness of those who are determin'd on my Ruin ? (p. 172)

Aussi préfère-t-elle mourir plutôt que de perdre sa vertu, ou plus précisément sa virginité. *Pamela* représente la vertu, comme semble l'indiquer les expressions « Bright example » et « exemplary Virtue » dans la préface du roman :

I doubt not *Pamela* will become the bright Example and Imitation of all the fashionable young Ladies of Great Britain; so the truly generous Benefactor and Rewarder of her exemplary Virtue, will be no less admired and imitated among the *Beau Monde* of our own Sex.

En essayant de violer *Pamela*, Mr B. s'attaque donc à l'essence, à l'identité même de la jeune femme.

Dans les deux autres textes, la vertu est aussi une composante de la personnalité des héroïnes. Toutefois, ce n'est pas leur caractéristique principale. De fait, *Helen* et *Evelina* ont d'autres vertus, à savoir respectivement la générosité et l'honnêteté ainsi que l'innocence. La lecture fait apparaître que lorsqu'il est question de vertu dans *Evelina* et *Helen*, le terme prend

¹⁹ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 664

un sens légèrement différent. En effet, il n'est alors plus question de chasteté ou de virginité. De fait, Evelina et Helen n'encourent pas les mêmes risques que Pamela, qui est à plusieurs reprises victime de tentatives de viol. Ainsi, le terme « vertu » a-t-il, dans ces deux textes, une valeur plus générale. On retrouve davantage le premier sens du terme, à savoir une « disposition de l'âme à fuir le mal et à faire le bien ». Les héroïnes sont vertueuses, dans la mesure où elles sont croyantes, elles respectent les codes de conduite féminins et pratiquent la charité. Ainsi, Helen et Evelina possèdent-elles ce que Pierre Fauchery appelle les « vertus de fondations » : 'Parmi les vertus de « fondation », nous trouverons d'abord la douceur... leur désintéressement est une autre qualité cardinale... son corollaire obligé est la bienfaisance.'²⁰ En effet, la première action d'Helen consiste, par exemple, à abandonner son héritage de manière à payer les créanciers de son oncle :

'That money is yours, Helen Stanley: no one has any claim upon it.'

'No,' said Helen, 'I shall never touch it: take it, my dear Mr Collingwood, take it, and pay all the debts before any one can complain' (p. 5)

De fait, Helen est présentée comme une jeune femme modèle, comme le montrent les adjectifs, ainsi que les expressions utilisés pour la qualifier: "sweet-tempered and kind-hearted », « not spoiled », « not in the least selfish », « firm sense of duty », « great principle of action », ou encore, « naturally warm, generous affections » (p. 4) Le portrait d'Evelina, quant à lui, est tout aussi flatteur :

She has the same gentleness in her manners, the same natural grace in her motions, that I formerly admired in her mother. Her character seems truly ingenuous and simple; and; at the same time that nature has blessed her with an excellent understanding, and great quickness of parts... that politeness which is acquired by an acquaintance with high life, is in her so well supplied by a natural desire to oblige. (p. 23)

Des deux portraits des jeunes femmes se dégage une impression de bonté, qui n'est pas sans rappeler le premier sens du terme « vertu » que nous avons mentionné.

Nous avons donc démontré que Pamela, Evelina et Helen, étaient des jeunes femmes modèles, à la fois pudiques et vertueuses. De fait, elles semblent, chacune à leur manière, représenter un idéal féminin. Néanmoins, leur éducation dans un milieu rural et clos les empêche de connaître toutes les règles de conduite en société. En ce sens, on peut dire qu'elles incarnent plutôt un idéal féminin en devenir.

²⁰ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 218

4. le corps féminin

d. les descriptions du corps féminin : entre abstraction et caricature

Nous avons donc montré que les trois héroïnes étaient à la fois pudiques et vertueuses, ce qui tend à renforcer l'hypothèse d'un portrait unique de la femme. Toutefois, la pudeur et la vertu sont des caractéristiques morales or pour un établir un portrait complet de la femme, il importe de se focaliser aussi sur son corps. Les trois héroïnes sont caractérisées par leur beauté, leur élégance ainsi que leur grâce naturelle. Néanmoins, il est important de noter que les passages descriptifs sont, d'une part, très peu nombreux, et d'autre part, qu'ils ne comportent pas de détails physiques. Il est impossible de savoir si Helen, Evelina et Pamela sont grandes, petites, brunes, blondes ou encore minces. Aussi le lecteur est-il dans l'impossibilité de se représenter les héroïnes.

Prenons l'exemple d'Evelina. Le premier portrait insiste sur la beauté de la jeune femme : 'Her face and person answer my most refined ideas of complete beauty' (p. 22) Lady Howard semble donc charmée par Evelina. Le portrait qu'elle en dresse est particulièrement positif. Néanmoins, les termes utilisés sont très généraux. Qu'entend-elle par « complete beauty » ? On peut, qui plus est, lire des expressions comme 'perfect a face', 'gentleness in her manners' ou encore 'natural grace in her motions' (p. 23) Les termes utilisés ne sont pas seulement généraux, ce sont aussi des termes conceptuels dans une certaine mesure. De fait, qu'est-ce que la « grâce », la « perfection » ou encore la « douceur », si ce n'est des idées abstraites. Les termes utilisés ne permettent donc pas au lecteur de se représenter les héroïnes, mais ils soulignent, néanmoins, la féminité des héroïnes. Helen, tout comme Evelina, n'est pas décrite physiquement. En revanche, le texte insiste sur sa grâce, notamment à travers l'expression « grace of simplicity » (p. 143). On peut, qui plus est, lire :

Beauclerc tried to look at Helen as if he were an indifferent spectator, and to fancy what he should think of her if he saw her now for the first time. He thought that he should be struck not only with her beauty, but with her graceful air – her ingenuous countenance, so expressive of the freshness of natural sensibility. (p. 378)

Encore une fois, cette description insiste sur l'élégance et la grâce, notamment à travers l'expression « graceful air », mais ne donne aucun détail. Il en va de même pour Pamela, comme le montre la description faite par Sir Simon: 'Sir Simon, it seems, who has been a sad Rake in his younger Days, swore he never saw so easy an Air, so fine a Shape, and so graceful a Presence.' (p. 283) On peut donc observer le même type de descriptions des

héroïnes dans chacun des romans de ce corpus. L'absence de détails physiques concernant chaque héroïne confirme l'idée d'un portrait unique de la femme. Cela semble être un des codes de la description des héroïnes romanesques, comme l'explique Pierre Fauchery : 'Dans le signalement des traits du visage, l'usage veut que l'on se borne à quelque détermination vague et flatteuse.'²¹

Il est, toutefois, intéressant de noter qu'il existe parfois des détails physiques à propos de certains personnages féminins. Néanmoins, il ne s'agit pas des héroïnes mais de personnages plus secondaires, qui font, de surcroît, l'objet de caricatures. C'est notamment le cas de Mrs Jewkes, dans *Pamela*, dont voici une description :

Now I will give you a Picture of this Wretch. She is a broad, squat, pousy, fat Thing, quite ugly, if any thing God made can be ugly; about forty Years old. She has a huge Hand, and an Arm as thick as my Waist, I believe. Her Nose is flat and crooked, and her Brows grow over her Eyes; a dead, spiteful, grey, goggling Eye, to be sure, she has. And her Face is flat and broad; and as to Colour, looks like as if it had been pickled a Month in Salt-petre: I dare say she drinks! – She has a horse man-like voice, and it is as thick as she is long. (p. 114)

Contrairement au portrait de Pamela, celui de Mrs Jewkes comporte de nombreux détails. En effet, chaque partie de son visage est étudiée (son nez, ses sourcils, ses yeux, son teint...), mais aussi chaque partie de son corps (ses mains, ses bras, sa taille, ses proportions...). Il convient, qui plus est de noter que le portrait n'est pas valorisant, comme l'indiquent les adjectifs « broad », « ugly », « huge », « crooked » ou encore « thick ». Le corps et le visage de Mrs Jewkes ne sont pas harmonieux, peut être est-ce pour cela qu'ils sont décrits. On peut envisager que c'est parce que Mrs Jewkes n'entre pas dans ce portrait idéal et unique de la femme, qu'elle est décrite avec autant de précision ou bien peut-être peut on dire, comme Pierre Fauchery que «le corps romanesque ne se décrit guère. En général, la précision dans le portrait est réservée à la caricature.»²² L'hypothèse de Pierre Fauchery est particulièrement juste dans le cadre du roman de Richardson. En effet, on trouve des détails physiques pour seulement deux personnes : tout d'abord Mrs Jewkes, comme nous l'avons montré, mais aussi Colbrand. De fait, les deux portraits se font clairement échos:

He is a Giant of a Man, for Stature, taller by a good deal, than Harry Mawldige, in your neighbourhood, and large-bon'd, and scraggy; and a Hand ! – I never saw such an one in my

²¹ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 185

²² FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 183

Life. He has great staring Eyes, like the Bull's that frighten's me so. Vast Jawbones sticking out; Eyebrows hanging over his Eyes; two great Scars upon his Forehead, and one on his left Cheek; and two huge Whiskers, and a monstrous wide Mouth; bubbler Lips; long yellow Teeth, and a hideous Grin. He wears his own frightful long Hair, ty'd up in a great black Bag; a black Crape Neckcloth, about a long ugly Neck; and his Throat sticking out like a Wen. (p.167)

Le portrait de Colbrand rappelle étrangement celui de Mrs Jewkes. Tout d'abord, on retrouve le terme « ugly » dans les deux portraits. Ensuite, la description des sourcils présente des similitudes assez frappantes. On obtient, d'une part, l'expression « her Brows grow over her Eyes » pour Mrs Jewkes, et d'autre part, "Eyebrows hanging over his Eyes" pour Colbrand. De surcroît, dans les deux descriptions, on insiste sur les proportions démesurées des personnages, notamment à travers les adjectifs "huge" et "monstrous wide" qui caractérisent la bouche de Colbrand, ou encore l'adjectif « thick » qui caractérise le bras de Mrs Jewkes. Ces adjectifs ne permettent pas seulement au lecteur de se représenter les personnages, ils insistent aussi sur leur force physique, laquelle est généralement exercée sur Pamela. Ainsi, l'analyse fait apparaître que Colbrand est le double masculin de Mrs Jewkes. En effet, tout deux remplissent la même fonction : ils sont sous les ordres de Mr B., occupent la résidence du Lincolnshire et ont pour mission de surveiller étroitement Pamela.

Nous avons donc montré que les portraits des héroïnes étaient plutôt abstraits et davantage d'ordre moral, alors que les portraits caricaturaux de certains personnages secondaires, masculins ou féminins, étaient plus concrets, ce qui tend à valider les propos de Pierre Fauchery : « le corps romanesque ne se décrit guère. » Jusque là nous avons souligné le fait que les héroïnes de ce corpus répondaient à un certain idéal féminin, dans la mesure où elles se conduisaient avec vertu et pudeur or nous avons aussi mentionné le fait qu'elles suivent les principes des manuels de conduite. L'absence de détails physiques prend alors tout son sens : les héroïnes ne sont peut être pas décrites car elles ont valeur d'exemples. En l'absence de particularité physique, n'importe quelle jeune femme qui lit les romans peut s'identifier aux héroïnes, dans la mesure où elle aussi suit les préceptes des manuels de conduite, à savoir pudeur, vertu ou encore prudence. Il ne s'agit pas uniquement de romans d'apprentissage ou encore de « Coming of age novels », les textes ont aussi une certaine valeur didactique : ils prescrivent un idéal féminin à travers des héroïnes exemplaires. Pierre Fauchery insiste, par exemple, sur la perfection des héroïnes au XVIII^e siècle :

L'idée qui de plus en plus s'affirme au cours du siècle comme la synthèse des caractères de la jeune fille imaginaire, c'est celle de la perfection... à mesure que le roman XVIII^{ème} tend à placer la femme en position centrale, comme moteur de l'intérêt et non plus comme étoile lointaine, il tend aussi à accumuler sur elle les vertus. Ainsi passe-t-on de la femme intéressante, moins faillible, labile – telle qu'on la voit chez Prévost – à la femme « parfaite » de Richardson ; dans laquelle ne subsistent que des défaillances mineures, démesurément grossies par le destin. Désormais, la perfection devient canonique.²³

Toutefois, l'absence de détail physique peut aussi s'expliquer par l'importance du théâtre au XVIII^{ème} siècle. Afin d'être joués, les personnages ne doivent pas être décrits trop précisément. Néanmoins, si le corps est très peu décrit, il n'est pas pour autant absent. En effet, le corps aide à définir le rôle de la femme.

e. Quelles sont les valeurs du corps féminin ?

Nous avons déjà expliqué que la société dans laquelle évoluaient les femmes au XVIII^{ème} siècle était une société patriarcale, et que les femmes évoluaient donc dans une sphère uniquement privée. Elles n'étaient en aucun cas indépendantes. Leur rôle était parfaitement défini : elles étaient d'abord fille, puis, épouse et enfin, mère. Telle était l'évolution logique et naturelle de la vie d'une femme au XVIII^{ème} siècle. En un sens, le corps féminin répond parfaitement aux différentes étapes de la vie. En effet, il est tout d'abord objet de désir, ce qui permet généralement à la femme d'accéder au rang d'épouse. Qui plus est, le corps féminin permet également d'avoir des enfants. Aussi permet-il à la femme d'accéder au rang de mère : le corps de la femme permet au mari de fonder une lignée. En un sens, on peut donc dire que la métamorphose biologique de la femme permet l'ascension sociale de celle-ci. Le corps féminin semble donc répondre au rôle prédéfini de la femme au XVIII^{ème} siècle. C'est tout du moins ce qu'explique Laura Fasick: "This pattern of defining women by defining the meaning of their bodily functions first appears in *Pamela's* movement from resistance and self-definition to subordination"²⁴ Le corps féminin est donc associé à des fonctions préétablies. Néanmoins, si le corps féminin se limite à ses fonctions naturelles de

²³ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 217

²⁴ FASICK, Laura, 'The Edible Woman: Eating and Breast-Feeding in the Novels of Samuel Richardson', (*South Atlantic Review*, Vol. 58, No. 1 (Jan. 1993), p. 19

reproduction, il n'est alors qu'un objet. Le corps devient un simple outil matériel pour l'homme or c'est ce rôle purement matériel du corps que refusent les héroïnes.

En effet, Pamela ne veut pas être un simple objet sexuel pour Mr B., c'est pourquoi, même une fois leurs sentiments déclarés, elle craint un « sham-mariage ». Logiquement, la perte de sa virginité doit être la conséquence de son mariage avec Mr B. Elle doit marquer le passage du statut de fille à celui d'épouse. Pamela redoute, cependant, un énième stratagème. En effet, si le mariage est synonyme d'ascension sociale pour une femme, un faux-mariage, en revanche, est synonyme de « déchéance morale »²⁵, comme le dit Pierre Fauchery. Il réduirait Pamela au simple statut de maitresse, ce qu'elle redoute par-dessus tout, comme le prouve la citation suivante :

How dreadful must have been my Lot, when I had found myself an undone Creature, and a guilty Harlot, instead of a lawful Wife? Oh! This is indeed too much, too much for your poor Pamela to support! This is the worse, as I hop'd all the Worst was over. (p. 225/226)

Si le corps porte les marques du franchissement de chaque étape de la vie, on peut donc le considérer comme un outil nécessaire à l'ascension de la femme. Pour autant, la femme ne vend pas son corps. De fait, Pamela s'offusque de la valeur marchande du corps féminin: 'Can a husband sell his wife, against her own consent? – And will such a Bargain stand good in Law?' (p. 180).

Le corps féminin est donc ambivalent d'une certaine manière. Quelle importance faut-il lui donner? Pourquoi Pamela est-elle si obsédée par la préservation de sa virginité ? Entend-elle à tout prix rester vertueuse ou bien est-ce un moyen de garantir son ascension sociale ? On peut, de fait, lire: 'Here should I have been deluded with the Hopes of a Happiness that my highest Ambition could not have aspired to!' (p. 225) Pamela est donc consciente qu'en se mariant avec Mr B, le rang auquel elle accèdera était inespéré. On peut donc se demander quelle valeur la femme accorde à son propre corps. Rejette-t-elle vraiment la valeur marchande que lui attribuent les hommes ? A force de repousser les tentatives de B, on peut se demander si Pamela ne fait pas « monter les enchères ». Nous avons évoqué le fait que pour Pamela et ses parents, la vertu n'avait pas de prix, or le prix de la vertu de Pamela n'est-il pas son mariage avec un homme riche ? En ce sens, même s'il est peu décrit, le corps de l'héroïne romanesque joue un rôle important dans l'évolution de la destinée féminine. Qui

²⁵ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 307

plus est, le corps est important dans la mesure où il véhicule les émotions, aussi est-il moyen d'expression.

f. le langage corporel

Nous avons expliqué que les trois héroïnes de ce corpus se conduisaient toutes avec pudeur, ce qui les obligeait parfois à préférer le silence à la parole. De fait, les manuels de conduite prônaient la passivité, comme le montrent les propos de John Gregory :

This modesty, which I think is so essential to your sex, will naturally dispose you to be rather silent in company, especially in a large one – people of sense and discernment will never mistake such silence for dullness. One may take a share in conversation without uttering a syllable.²⁶

Toutefois, comment la femme peut-elle communiquer autrement que verbalement ? Au XVIII^e siècle, le langage corporel était très important pour les femmes. En effet, d'après Pierre Fauchery, 'il existe un langage du corps ; une sémantique gestuelle, au jeu de laquelle participent divers phénomènes vasculaires (rougeurs, pâleurs...), musculaires (action des mains, de la tête, agenouillements, convulsions)²⁷ Le corps permet donc à la femme de s'exprimer. En effet, le corps est sujet à ce que Pierre Fauchery appelle des « phénomènes d'émotivité », lesquels signalent les sentiments de la femme :

On a signalé l'impotence des membres inférieurs. C'est lorsqu'il importe de marcher vite, et longtemps, que l'inertie de ces belles paralysées prend toute sa valeur tragique.

Nous n'entrons point dans un recensement – il serait infini- des phénomènes d'émotivité :

Palpitations, crises de nerfs, tremblements de joie ou d'épouvante, étouffements, rougeurs, pâleur, convulsions qu'enregistre la narration. Outre les larmes, les évanouissements, on le sait sont à cet égard la grande ressource, et des héroïnes et des romanciers. (199)

Dans les romans de ce corpus, les héroïnes communiquent beaucoup à travers ces « phénomènes d'émotivité », comme le montre la phrase suivante: 'Cecilia answered for me, and showed that she perfectly understood : - he bowed – she blushed.' (p. 29) Toutefois, le langage corporel n'est pas uniquement réservé aux femmes, comme le montre la suite de la citation. En effet, Helen, par exemple, s'essaie elle aussi au décryptage des signes corporels, non pas d'une femme, mais du Général Clarendon :

²⁶ John Gregory in *a father's legacy to his daughters* (1774; London, 1795) 37, 39, cité dans *Evelina*, de Fanny BURNEY, (New York, Norton, 1998), p. 341.

²⁷ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 197

Lady Cecilia was now a perfect angel. Not one word of all this did he say, but it was understood quite as well as if it had been spoken: his slips were firm compressed, and the whole outer man composed – frightly cold. (p.29)

Ainsi, les héros et les héroïnes ont recours au langage corporel. Néanmoins, il importe de noter que les héros, eux, peuvent s'exprimer librement, alors que les héroïnes, elles, doivent se comporter avec pudeur. Aussi le langage corporel est-il parfois leur seul moyen d'expression des femmes.

Le fait de ne pouvoir s'exprimer que par les gestes met, cependant, la femme en danger. En effet, le langage corporel peut être source de bien des malentendus. De fait, le moindre geste de la femme est analysé, comme l'explique Mary Poovey: 'the silence of the proper lady can presumably be read like an open-book; she is (or should be) quite simply what she seems to be.'²⁸ Toutefois, les apparences sont parfois trompeuses. En effet, comment, par exemple, interpréter le fait qu'une femme rougisse ? Confronté à ce problème, Orville préfère ne pas se prononcer : 'I have known so many different causes for a lady's colour, such as flushing, - anger, -*mauvaise honte*²⁹, -and so forth, that I never decide to which it may be owing.' (p. 81) Il n'existe pas de langage corporel universel. Chaque femme possède son propre langage corporel. Néanmoins, avant de pouvoir décoder ces signaux, il faut connaître parfaitement la femme en question. Helen est, par exemple, capable de décoder certains signaux chez Cécilia : 'Helen found Lady Cecilia in bed, looking as if she had been much agitated, two spots of carnation colour high up in her cheeks, a well-known sign in her of great emotion.' (p. 327). Dans cette citation, l'expression "in her" insiste sur le fait que ce signe n'est pas valable pour les autres femmes. Qui plus est, il y a autant d'interprétations possibles qu'il y a d'interprètes. L'interprétation varie, de surcroît, en fonction de l'interprète, mais aussi de la femme qui est jugée par son apparence extérieure. En effet, on peut lire:

The same appearances which, in his wife, he would have attributed to the sensibility of true feeling, he interpreted in Helen as the consciousness of falsehood, the proof of cowardly duplicity. (p. 417)

L'interprétation des signes corporels est nécessairement subjective, dans la mesure où il n'existe pas de langage corporel universel. Ses conséquences, en revanche, peuvent être dramatiques pour les femmes, comme le montre Mary Poovey :

²⁸ POOVEY, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, (Chicago London , The University of Chicago Press, 1984)

²⁹ Le terme est en italique dans le texte de Burney

The assumption that one can interpret a woman's subjective feelings by visible, objective signs – her “look and manner” – has an even more embracing, but equally delimiting, counterpart: the notion that one can interpret a woman's essence by her context – by her reputation or her “situation”.³⁰

Prenons l'exemple d'Evelina. Ce serait se méprendre sur la jeune femme que de la juger par ce que Mary Poovey appelle « her situation ». De fait, d'après Mary Poovey, le terme renvoie à deux choses, toutes aussi dangereuses l'une que l'autre pour l'héroïne :

“situation”, as we learn from Fanny Burney's *Evelina*, can refer not simply to a woman's position in society (to her father's position more precisely, or, as in *Evelina*'s case, to her lack of an acknowledged father and hence to her lack of a determinate, protective social position); it can even refer to her immediate physical surroundings. When *Evelina* wanders lost in through the dark footpaths of Vauxhall, every man who sees her assumes she is a prostitute; and when she is forced to take tea in the Branghtons' parlor, visitors immediately conclude that she is one of their kind.(p. 31)

En effet, les apparences ne sont pas en faveur d'Evelina. Elle est, tout d'abord, considérée comme une « moins-que-rien », dans la mesure où ses origines demeurent secrètes. C'est tout du moins en ces termes que parle Mr Lovel: ‘Really, for a person who is nobody, to give herself such airs, - I own I could not command my passions. For, my Lord, though I have made diligent enquiry – I cannot learn who she is.’ (p.37) Par ailleurs, la famille de la jeune femme – composée de Mme Duval et des Branghton - n'est pas représentative, ni du statut social, ni du caractère d'Evelina. Néanmoins, c'est à travers ces facteurs qu'Evelina est jugée. Juger la femme à partir de critères extérieurs ne semble pourtant pas satisfaisant. Dans ce corpus, on peut aussi remarquer que certains héros mettent en doute l'authenticité du langage corporel des héroïnes. C'est notamment le cas de Mr B. On peut, de fait lire: ‘As for Pamela, she has a lucky Knack at falling into Fits, when she pleases.’ (p. 65), ou encore: ‘She is Mistress of Arts, I'll assure you; and will mimick a Fit, ten to one, in a Minute.’ (p. 183) A travers le terme “mimick”, B. remet en cause la sincérité de Pamela. Le terme « art » suggère, quant à lui, que B. prend les évanouissements de la jeune femme pour des artifices. Orville, quant à lui, se méfie, lui aussi, des « signes d'émotivité » des femmes:

The difference of natural and of artificial colour, seems to me very easily discerned; that of Nature, is mottled, and varying; that of art, set, and too smooth; it wants that animation, that glow, that indescribable something which, even now that I see it, wholly surpasses all my powers of expression. (p. 81)

³⁰ POOVEY, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, (Chicago London , The University of Chicago Press,1984), p. 24

Encore une fois, l'interprétation des signaux corporels est subjective. Les jugements de B. et d'Orville sont sans appel or les femmes n'ont pas la possibilité de dissiper les malentendus liés à la mauvaise interprétation de certains signes. Ainsi, le langage, à la fois corporel et verbal, pose problème à la femme : d'une part, elle n'est pas libre d'utiliser les mots comme elle le voudrait, d'autre part, elle ne maîtrise pas les conséquences de son langage corporel. Par conséquent, qu'elle s'exprime ou non, la femme demeure incomprise.

En effet, si le seul moyen de connaître la femme est de savoir décrypter ses signaux corporels, mais que pour pouvoir les décoder, il faut d'abord bien la connaître, il est donc impossible, au final, de connaître la femme. L'expression corporelle ne peut donc pas se substituer au langage. Cependant, la femme modeste n'est pas censée prendre part à une conversation en société, comme nous l'avons montré à travers les propos de John Gregory. Comment donc, alors, comprendre la femme ? Il faudrait pouvoir avoir un aperçu de sa personnalité or le principal problème des héroïnes de ce corpus est qu'au début de chaque roman, elles manquent d'intériorité. Il ne reste donc que les critères extérieurs or nous avons montré qu'ils n'étaient pas pertinents : on ne peut pas juger la femme par les personnes qui l'entourent, l'endroit où elle se situe ou encore par le moindre de ses gestes. Ce sont pourtant ces détails insignifiants qui déterminent, malgré tout, le destin des personnages romanesques, comme le montre Kathleen Williams: 'the hero's fate depends upon whether he takes a certain seat, asks or answers a certain question'³¹ Par conséquent, les héroïnes de ce corpus sont jugées sur des critères communs, à savoir leur signaux corporels, leur apparence physique ou encore le contexte dans lequel elles évoluent, ce qui les expose à un certain nombre de dangers.

Après avoir étudié, dans cette première partie, les représentations de la féminité, nous allons nous focaliser, dans cette seconde partie, sur un autre aspect du portrait unique de la femme, à savoir le fait que les héroïnes partagent un parcours type. Nous verrons qu'il s'agit d'un parcours dangereux et qu'une partie des dangers encourus par les héroïnes est due aux critères de jugements mentionnés ci-dessus.

³¹ Propos de Martha G. Brown, tirés de son article 'Fanny Burney's "Feminism" Gender or Genre?' dans l'ouvrage de Mary Anne SCHOFIELD, et Cecilia MACHESKI, *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815* (Ohio University Press Athens, Ohio London, 1986) , p. 30

4- Le parcours type des héroïnes

3. Trois héroïnes mais une même situation initiale

c. La situation de vulnérabilité économique et sociale des femmes

Les héroïnes partagent, dans une certaine mesure, le même parcours. Tout d'abord, elles ont toutes vécu à la campagne dans un endroit isolé : Evelina a grandi à Berry Hill, Pamela vivait chez ses parents, John et Elizabeth Andrews, dans une forêt. Enfin, Helen a été élevée dans une demeure qui donnait sur Cecilhurst, la propriété de Lady Davenant. Les adolescentes arrivent, de surcroît, en âge de se marier. En raison de leur beauté, les jeunes femmes attirent l'attention de nombreux hommes. En effet, Evelina est courtisée par Sir Clement Willoughby, Mr Du Bois, le jeune Branghton, Mr Smith et enfin Lord Orville. Helen, quant à elle, a également plusieurs prétendants, à savoir Horace Churchill et Granville Beauclerc. Enfin, Pamela, se voit par deux fois demandée en mariage : tout d'abord, par Mr Williams, et enfin par Mr B. Si la beauté des héroïnes suscite la convoitise, leur situation sociale, en revanche, tend à freiner leur ascension. Helen, Evelina et Pamela souffrent toutes de vulnérabilité économique et sociale.

Tout d'abord, Helen et Evelina sont des orphelines. Ce fait est mentionné dès le début du roman de Maria Edgeworth:

Helen was the only daughter of Colonel and lady Anne Stanley, her parents had both died when she was too young to know her loss, nor had she felt till now that she was an orphan, for she had been adopted and brought up with the greatest tenderness by her uncle, Dean Stanley, a man of genius learning and sincere piety, with the most affectionate heart, and a highly-cultivated understanding. (p. 2)

On peut donc dire qu'Helen est doublement orpheline, dans la mesure où n'ayant pas vraiment connu ses parents, son oncle était devenu un vrai père pour la jeune femme. Suite au décès de son oncle, la jeune femme se retrouve donc sans protection paternelle. Evelina, quant à elle, est aussi orpheline. En effet, les premiers mots la concernant sont les suivants : « helpless orphan » (p. 14) Fanny Burney insiste donc d'emblée sur la vulnérabilité sociale de son héroïne. Néanmoins, contrairement à Helen, celui qui l'a élevée est toujours en vie. Aussi a-t-elle un père, il n'est, certes, pas son père biologique, mais agit en tant que tel : 'Adieu, my most honoured, most revered, most beloved father ! for by what other name can I call you ?' (p. 26) Le père biologique d'Evelina, à savoir Belmont, est vivant. Néanmoins, il ignore l'existence de la jeune femme. Ce dernier a été victime d'imposture. Il pense avoir

recueilli et élevé sa fille, or il s'agit de la fille de sa gouvernante. Ainsi, Evelina a théoriquement deux pères. Pourtant, elle n'en demeure pas moins vulnérable. En effet, la jeune femme ne peut pas dévoiler ses origines. Officiellement, Evelina n'est la fille de personne. Belmont a, certes, épousé sa mère, Mrs Evelyn, mais apprenant que cette dernière n'était plus une héritière, il a brûlé le certificat de mariage. Evelina est donc née de cette union officielle, qui est par la suite devenue officieuse. Son père n'ayant jamais reconnue Mrs Evelyn en tant que légitime épouse, Evelina ne peut réclamer le titre de Miss Belmont. Cette situation particulière tend à la mettre en danger, comme le regrette Mr Villars : 'The supposed obscurity of your birth and situation, makes you liable to a thousand disagreeable adventures.' (p. 117) Pamela, en revanche, n'entre pas dans la catégorie des héroïnes orphelines. Toutefois, elle est tout autant vulnérable qu'Evelina et Helen.

Pamela vient, de fait, d'une famille très pauvre. Contrairement à Helen et Evelina, elle travaille. En effet, Pamela officie en tant que servante pour la famille de Mr B. La jeune femme vient d'une famille nombreuse. Ses parents ont des difficultés financières, à cause de dettes contractées par deux de leurs fils. A la mort de ces derniers, Elizabeth et John Andrews sont devenus redevables envers leurs créditeurs :

They once lived creditably ; brought up a great Family, of which I am the youngest, but had Misfortunes, thro' their doing beyond their Power for two unhappy Brothers, who are both dead, and whose Debts they stood bound for, and so became reduced, and , by harsh Creditors, (where most of the Debts were not of their own contracting) turn'd out of all ; and having, without Success, try'd to set up a little Country School, forced to take to hard Labour ; but honest all the Time. (p. 455)

Par conséquent, Pamela n'est pas une héritière, contrairement à Helen et Evelina. Elle doit subvenir à ses besoins. Dans le roman de Richardson, la vulnérabilité de l'héroïne est donc plutôt économique. Toutefois, si Helen est, en théorie, une héritière, dans les faits, elle ne possède quasiment rien. En effet, la vulnérabilité économique d'Helen est soulignée dès le début du roman à travers le terme "beggar": 'How cruel of that uncle, with all his fondness for her, never to think what was to become of her the moment he was dead: to breed her up as an heiress, and leave her a beggar.' (p. 1) A la mort de son oncle, Helen est confronté à un choix: vivre retirée du monde grâce à la maigre somme laissée par sa mère, ou bien vivre chez des amis de ce dernier, ce qui lui permettrait de conserver son train de vie. La situation d'Evelina est similaire à celle d'Helen:

It seems, therefore, as if this deserted child, though legally heiress to two large fortunes, must owe all her rational expectations to adoption and friendship. Yet her income will be such as may make her happy, if she is disposed to be so in private life; though it will by no means allow her to enjoy the luxury of a London fine lady. (p. 21)

Qui plus est, à des degrés différents, les héroïnes souffrent toutes de l'absence de certains proches. Tout d'abord, la mère de B. décède au tout début du roman de Richardson et il en va de même pour l'oncle d'Helen dans le roman de Maria Edgeworth. Par ailleurs, les héroïnes sont éloignées de leur famille. En effet, Pamela voit très peu ses parents, qui habitent à quelques jours de marche de la résidence de B. De même, Evelina quitte Berry Hill pour rejoindre Howard Grove dans un premier temps, et Londres, dans un second temps. Aussi ne jouit-elle plus de la protection de son père adoptif, à savoir Mr Villars. Enfin, Helen vit à des milliers de kilomètres de sa famille adoptive. En effet, Helen considère Lady Davenant, à savoir la mère de Cecilia, comme sa propre mère or celle-ci part pour la Russie au milieu du roman. Quant à Mr et Mrs Collingwood - Mr Collingwood étant le tuteur d'Helen – ils partent pour l'Inde. Aussi les héroïnes se retrouvent-elles seules et donc livrées à elles-mêmes. Elles doivent donc apprendre à penser par elles-mêmes, comme l'explique Mr Villars: 'You must learn not only to *judge* but to *act*³² for yourself' (p. 166)

Qu'elle soit d'ordre économique ou d'ordre social, la vulnérabilité des héroïnes est avérée. On peut donc se demander comment il est possible d'expliquer les similitudes du parcours des jeunes femmes. Comment se fait-il qu'avec trois textes aussi espacés dans le temps, nous parvenions à définir un portrait unique de la femme ? En effet, jusque là nous avons, tout d'abord, remarqué que les trois héroïnes se conduisaient avec pudeur, vertu et modestie. Ensuite, nous avons montré que les descriptions des héroïnes avaient des points communs. Enfin, nous venons d'évoquer le fait qu'elles partageaient un parcours type. D'après Martha Brown, si les héroïnes se ressemblent tellement, c'est qu'elles appartiennent toutes à un même genre littéraire :

Each heroine does suffer a series of trials in which she falls prey to an assortment of villainous males who attack her virtue, her heart, or her purse; each novel is also concluded by a marriage. This is ... a matter of genre... these plot features are debts to the romance tradition, from which Burney drew heavily for plot, theme and character.³³

D'après elle, la figure de l'orphelin ou de l'orpheline était déjà utilisée dans les écrits grecs :

³² Les termes « judge » et « act » sont en gras dans le texte de Fanny Burney

³³ Propos de Martha G. Brown, tirés de son article 'Fanny Burney's Feminism: Gender or Genre?', extraits de l'ouvrage de Mary Anne SCHOFIELD et de Cecilia MACHESKI, *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815* (Ohio University Press Athens, Ohio London, 1986), p. 29

The typical romance plot, beginning with the Greek prose romances of Heliodorus, Longus and Tatius, centers on an infant who is abandoned, or “exposed”, by his parents, rescued and reared by a kindly shepherd. After the child reaches maturity, he falls in love, a romance that is blocked, often by the mystery surrounding the hero’s birth. After a series of trials, the lovers are finally united when their true identities are revealed, their inheritance is restored and they are married. Variations of this story have supplied the plot for prose and verse romances for many centuries; they continued to do so in the eighteenth-century novel. (p. 31)

En ce sens, l’usage de la figure de l’orpheline dépasse donc le cadre de ce corpus, mais aussi celui du roman anglais du long XVIII^e siècle. Toutefois, il existe également une autre explication possible qui permet d’expliquer à la fois l’utilisation généralisée du motif de l’orpheline, mais aussi celui de la vulnérabilité de l’héroïne. Le fait d’inventer une héroïne qui possède ces deux caractéristiques est, de fait, très intéressant pour les auteurs, comme l’explique Martha Brown:

A heroine who is secure in both her identity and her inheritance would simply not be an effective heroine of romance, instead a heroine who is poised at the threshold of initiation into experience, who is ready to undergo the symbolic *rite de passage*, which involves testing and self-discovery. The lack of name and fortune are necessary plot devices embodying central thematic concerns. (p. 32)

Grâce aux propos de Martha Brown, on peut donc poser le fait que la ressemblance entre les héroïnes de ce corpus n’a rien d’anormal. Les similitudes constatées ne sont que des traces d’une appartenance des trois textes à un genre commun, à savoir celui du roman de sensibilité, lequel descend du genre de la romance. Parmi les similitudes constatées, on note la vulnérabilité économique et sociale des héroïnes or l’une des conséquences de cette vulnérabilité est la dépendance des jeunes femmes. C’est ce que nous allons développer dans le point suivant.

d. La dépendance des femmes

Nous avons démontré le fait que les trois héroïnes avaient des difficultés financières. Pamela doit travailler, tandis que la fortune diminuée d’Helen et Evelina oblige les jeunes femmes à baisser leur train de vie. Sous une forme ou sous une autre, les héroïnes sont donc dépendantes.

Tout d’abord, Pamela est dépendante de B. parce qu’elle travaille pour lui. Aussi la dépendance de Pamela envers B n’est au départ qu’une simple relation employeur/employée. En revanche, cette dépendance prend vite une autre forme dans le roman puisque B. enlève la

jeune femme et la séquestre dans sa résidence du Lincolnshire. Aussi se retrouve-t-elle à la merci de son employeur. Celui-ci ne contrôle plus seulement la pérennité de son emploi, mais, par l'intermédiaire de Mrs Jewkes, B contrôle tout les faits et gestes de la jeune femme. Pamela n'a alors presque plus de liberté : elle doit dormir avec Mrs Jewkes et n'est, par exemple, pas autorisée à sortir seule dans la cour. Qui plus est, Mrs Jewkes doit pouvoir contrôler tout les écrits de la jeune femme quand elle le désire :

I am told you are a great Writer, and it is in my instructions to see all you write; so, look you here, said she, I will let you have a Pen and Ink, and two Sheets of Paper; for this Employment will keep you out of worse Thoughts: but I must see them always when I ask, written or not written. (p. 112)

Non seulement Mrs Jewkes respecte à la lettre les instructions de Mr B, mais elle ajoute elle-même des nouvelles contraintes :

Marry come up! I see you have a spirit ! You must and shall be kept under. I'll manage such little provoking Things as you, I warrant ye! Come, come, we'll go in Doors, and I'll lock you up, and you shall have no Shoes, nor any thing else, if this is to be the case! (p. 126)

Les termes utilisés par Pamela pour évoquer la durée de sa séquestration soulignent bien le manque de liberté de la jeune femme. On trouve notamment des termes comme « Bondage » (p. 119), « Distress » (p. 167), « Imprisonment » (p. 180) ou encore « heavy Restraint » (p. 161). Si l'on définit la dépendance de Pamela comme un manque de liberté, en ce sens, Evelina est, elle aussi, dépendante. En effet, bien que sous la garde de Mr Villars, Evelina est dans l'obligation de suivre sa famille, à savoir Mme Duval et les Branghtons. Aussi n'est-elle pas libre de ses mouvements. La décision de rester avec Lady Howard ou bien de rejoindre Mme Duval ne lui appartient pas, bien qu'elle soit la principale intéressée, comme le montrent les propos de Mr Villars: 'After a discourse infinitely tedious, I was obliged, though very reluctantly, to compromise with this ungovernable woman, by consenting that Evelina should pass one month with her.' (p. 165)

Helen, quant à elle, n'est pas dépendante dans le sens où elle est libre de ses mouvements, contrairement à Pamela et à Evelina. En revanche, on peut dire que la jeune femme dépend de son ami Cécilia. En effet, Helen accepte de mentir à plusieurs reprises pour elle or ce premier mensonge en entraîne bien d'autres, si bien qu'au final Cécilia est la seule à pouvoir sauver la réputation d'Helen, ce qu'elle se refuse pourtant à faire de peur de détruire son mariage. Ici, le terme « dépendance » n'a pas le même sens que lorsqu'il est appliqué aux romans de Richardson et de Burney. La dépendance, dans le roman d'Edgeworth, n'est pas

imposée à l'héroïne par quelqu'un ou quelque chose de l'extérieur. Sa dépendance, Helen se l'inflige. En effet, Helen accepte de prendre la position de martyr par pure générosité. On peut, par exemple lire: 'she felt a sort of triumphant pleasure in the courage of sacrificing herself' (p. 332), ou encore: 'it came all her generous, all her grateful, all her long-cherished, romantic love of sacrifice – a belief that she was capable of self-devotion for the friends she loved' (p. 325). Les plus gros défauts d'Helen sont sa générosité et son dévouement qui ne connaissent pas de limites.

Ainsi, d'une manière ou d'une autre, les héroïnes ne sont pas libres. Pamela évolue, en effet, dans un espace clos. Elle n'est pas libre de ses mouvements, tout comme Evelina. Les deux héroïnes dépendent de personnes extérieures: Pamela dépend de B, tandis qu'Evelina dépend de Mme Duval et de son tuteur. Helen, quant à elle, se place elle-même en position de dépendance vis-à-vis de Cécilia. Que la dépendance soit choisie ou subie, elle demeure une importante source de danger pour les héroïnes.

4. Un parcours dangereux c. La réputation féminine

Jusque là nous avons évoqué les similarités des situations initiales des héroïnes. En situation de vulnérabilité et de dépendance, les jeunes femmes souffrent d'un manque d'autonomie, lequel met ces dernières en danger. Il existe toutefois plusieurs types de dangers dans ce corpus. Le premier danger auquel sont confrontées les jeunes femmes est la destruction de leur réputation. En effet, nous avons déjà expliqué que le seul moyen pour une femme de gravir les échelons de l'échelle sociale au XVIII^{ème} siècle était le mariage. Néanmoins, afin d'être susceptibles d'attirer un « bon parti », les jeunes femmes doivent répondre à différents critères. Tout d'abord, elles doivent répondre à un certain idéal de beauté, dont nous avons déjà défini les caractéristiques. Il ne s'agit pas tant de critères physiques que de critères moraux. En effet, les jeunes femmes doivent se comporter avec modestie, prudence et vertu or nous avons déjà montré que tel était le cas de nos trois héroïnes. Ensuite, les jeunes femmes doivent appartenir à la même classe sociale que leurs prétendants or ce critère pose problème. En effet, tout d'abord, Pamela n'est qu'une servante alors que B est un aristocrate. On peut notamment lire :

Consider the Price of my Condition. I cannot endure the Thought of Marriage, even with a Person of equal or superior Degree to myself; and have declin'd several Proposals of that kind: How then, with the Distance between us, and in the World's Judgment, can I think of making you my Wife? (p. 213)

Le terme "distance" souligne ici le fossé entre la classe sociale de B et celle de Pamela. Qui plus est, la famille de B fait partie de l'aristocratie depuis de nombreuses générations, ce qui rend encore plus difficilement acceptable son union avec Pamela, comme l'explique sa sœur, Lady Davers :

Consider, Brother, that ours is no up-start Family; but is as ancient as the best in the Kingdom; and, for several Hundreds of Years, it has never been known that the Heirs of it have disgraced themselves by unequal Matches: And you know you have Alliance. It might be well enough, if you were descended of a Family of Yesterday, or but a Remove or two from the Dirt you seem so fond of. But, let me tell you, that I, and all mine, will renounce you for ever, if you can descend so meanly; and I shall be ashamed to be called your Sister. (p. 257)

L'union de Pamela et de son maître semble donc inconcevable, en dépit du comportement et de l'éducation de Pamela, lesquels ne correspondent pas au statut de servante de cette dernière. En effet, on peut lire:

I have possessions ample enough for us both; and you deserve to share them with me ; and you shall do it, with as little Reserve, as if you had brought me what the World reckons as Equivalent : For, as to my own Opinion, you bring me what is infinitely more valuable, an experienc'd Truth, a well-try'd Virtue, and a Wit and Behaviour more than equal to the Situation you will be placed in. (p.336/337)

De même, Evelina devrait, en théorie, être l'héritière de deux fortunes, mais dans les faits, elle ne peut prétendre à aucune des deux. Enfin, Helen a été élevée comme une héritière, mais ne possède aucune fortune. Ainsi, si les héroïnes répondent au premier critère, elles ne peuvent en aucun cas remplir le second. Il reste, toutefois, un troisième critère. La réputation des jeunes femmes doit être intacte or celle des héroïnes est à de nombreuses reprises mise à l'épreuve. Nous avons déjà montré que les héroïnes étaient jugées sur leur apparence physique, leur comportement en société, mais aussi sur le cadre dans lequel elles évoluent, ainsi que sur les personnes qui les accompagnent. Les critères sont donc nombreux et les apparences trompeuses. Dans ce corpus, ce sont le plus souvent des malentendus qui mettent la réputation des héroïnes en péril. Les malentendus peuvent être classés dans différentes catégories : les malentendus liés au langage, ceux dus à la mauvaise interprétation de signaux corporels, que nous avons déjà évoqués, et enfin, ceux dus au contexte.

Il existe donc, dans un premier temps, des malentendus liés au langage. En effet, tout comme le langage corporel, que nous avons déjà évoqué, le système langagier n'est pas infaillible. Il existe, de fait, différentes sources de malentendus liées au langage, dont la

«divergence entre les informations dont disposent le locuteur et l'interlocuteur », comme l'explique Anne Reboul :

La personne qui parle – entend communiquer une pensée – son message. Cette pensée est encodée linguistiquement dans une phrase, livrant un signal acoustique, transmis par voie aérienne et reçu par l'interlocuteur – la personne à qui l'on parle. Ce signal est ensuite décodé linguistiquement pour livrer le message. Le langage est donc conçu comme un code transparent, et la production de l'interprétation des phrases sont ramenées à de simples processus d'encodage-décodage. La seule interférence possible serait le bruit qui perturbe la transmission du signal acoustique. [Néanmoins, il existe aussi des] divergences entre les informations dont disposent le locuteur et l'interlocuteur. Le plus souvent, sa résolution passe par l'échange, direct ou indirect, des informations manquantes entre l'un et l'autre. On peut considérer que ce type de malentendu est essentiellement pragmatique.³⁴

C'est la «divergence entre les informations dont disposent le locuteur et l'interlocuteur » qui nous intéresse dans ce corpus. De fait, deux des romans sont épistolaires, aussi la communication n'est-elle pas orale, c'est pourquoi «le bruit qui perturbe la transmission du signal acoustique » importe peu. La différence entre les informations du locuteur et de l'interlocuteur peut donc être source de malentendus, dans la mesure où, afin de bien comprendre le message du locuteur, l'interlocuteur doit posséder suffisamment d'informations sur le contexte d'énonciation. En effet, d'après Anne Reboul, «un malentendu apparaît lorsque le locuteur produit un énoncé dont l'interprétation nécessite des connaissances ou des croyances que l'interlocuteur n'a pas. » On peut se demander dans quelle mesure le langage peut être source de malentendus dans ce corpus. On trouve divers exemples dans le roman de Richardson. En effet, il existe un certain nombre de malentendus entre Pamela et B, dus à une « divergence d'informations ». B. pense, par exemple, que Pamela a séduit Mr Williams afin de s'enfuir avec lui, comme le montre une de ses lettres destinée à Pamela, or il ignore qu'elle a refusé d'épouser ce dernier:

The very first Fellow that your charming face, and insinuating Address, could influence, you have practis'd upon, corrupted too, I may say, (and even ruin'd, as the ungrateful Wretch shall find) and thrown your forward Self upon him. (p. 165)

En effet, B. ne possède pas toutes les informations. Il ne connaît que celles que Mrs Jewkes lui a transmises (informations qu'elle tient de Mr Williams). En réalité, la situation d'énonciation est complexe: tout d'abord, Mrs Jewkes est l'interlocutrice de Mr Williams. Les deux personnages se côtoient dans la propriété du Lincolnshire. Il s'agit donc d'un contexte

³⁴ REBOUL, Anne, «aux sources du malentendu», *Sciences humaines*, n°27, Décembre 1999/Janvier 2000

oral. Néanmoins, Mrs Jewkes ne fait que correspondre avec B. Aussi est-elle en position d'émetteur, tandis que B est récepteur. Mrs Jewkes ne dispose pas de toutes les informations, ni en tant qu'émetteur, ni en tant qu'interlocutrice. Elle ne possède donc pas la correspondance de Pamela et de Mr Williams. Aussi induit-elle B en erreur. La forme épistolaire est, qui plus est, d'autant plus susceptible de créer des malentendus, dans la mesure où il est impossible de résoudre le malentendu de manière immédiate par « l'échange, direct ou indirect, des informations manquantes entre l'un et l'autre », dont parle Anne Reboul. En outre, l'interlocuteur émet toujours un jugement car l'interprétation du langage est subjective. En effet, B interprète, par exemple, les paroles de Mr Williams - rapportées par Mrs Jewkes - en fonction de ses émotions, notamment sa jalousie. Par conséquent, dans ce cas précis, le langage est source de malentendus pour diverses raisons : tout d'abord, la lettre de Mrs Jewkes envoyée à B est déjà une interprétation des propos de Mr Williams, or les propos de Mrs Jewkes sont aussi interprétés par B. Le message envoyé par Mr Williams est donc différent de celui reçu par Mr B, d'où le malentendu. De surcroît, Mrs Jewkes et Mr B ne possèdent pas toutes les informations nécessaires à l'interprétation du message. Ainsi, les malentendus qui mettent la réputation des héroïnes en danger peuvent donc venir de la mauvaise interprétation du langage verbal et corporel. Néanmoins, il existe également une autre source de malentendus.

En effet, le lieu et les personnes avec lesquelles se trouvent parfois les héroïnes peuvent également être une source de malentendus. En effet, Evelina est confrontée à ce type de malentendus à de nombreuses reprises. Tout d'abord, la jeune femme est prise pour une prostituée alors qu'elle se promène seule dans les allées de Vauxhall, comme le montre Mary Poovey : 'When Evelina wanders lost in through the dark footpaths of Vauxhall, every man who sees her assumes she is a prostitute'³⁵ Ainsi, le simple fait de déambuler seule dans une certaine partie des jardins est susceptible de créer des malentendus, dont les conséquences pourraient être dramatiques pour la jeune femme. Cette dernière ne semble pourtant pas avoir compris le malentendu dont elle vient d'être victime, contrairement à Sir Clement Willoughby qui a parfaitement compris ce pour quoi les hommes prenaient Evelina, comme le montrent

³⁵ POOVEY, Mary, *The Proper Lady and the Woman Write: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, (Chicago London , The University of Chicago Press, 1984), p. 24.

ses propos : “‘You are mistaken,’ said Sir Clement, ‘this lady is – I will explain myself to you another time ; but, I assure you, you are all mistaken.’” (p.198) Le malentendu en question vient donc de l’endroit où se situe *Evelina*, lequel n’est en aucun cas approprié pour une jeune femme, comme le terme « such a spot » (p. 198) utilisé par Willoughby semble l’indiquer. Être prise pour une prostituée dans un lieu public aussi fréquenté que Vauxhall aurait pu ruiner la réputation d’*Evelina*. Si cet incident n’a pas de répercussions pour la jeune femme, dans la mesure où seul Sir Clement Willoughby en a été témoin, il annonce cependant une péripétie plus gênante pour l’héroïne. En effet, la réputation d’*Evelina* est de nouveau éprouvée dans les jardins de Marylebone, cette fois. Comme à Vauxhall, *Evelina* est importunée par une série d’hommes mal intentionnés, et croyant être sauvée, elle se retrouve, en réalité, encore plus exposée en la compagnie de son soi-disant « sauveur ». A Vauxhall, c’est Sir Clement Willoughby qui avait sauvé la jeune femme. Toutefois, ce dernier ne l’avait sauvée que pour l’exposer à un plus grand danger :

And then I saw, what the perturbation of my mind had prevented my sooner noticing, that he had led me, though I know not how, into another of the dark alleys, instead of the place whither I meant to go.

‘Good God!’ I cried, ‘where am I – What way are you going?’ –

‘Where,’ answered he, ‘we shall be least observed.’ ...

‘I had a claim for protection, - not to such treatment as this.’ (p. 198/199)

A Marylebone, *Evelina* se retrouve exactement dans la même situation. Toutefois, son « sauveur » n’est pas Willoughby, mais deux femmes, qui s’avèrent être des prostituées. De fait, on peut lire:

A young officer marching fiercely up to me, said, ‘You are a sweet pretty creature, and I enlist you in my service;’ and then, with great violence, he seized my hand. I screamed aloud with fear, and forcibly snatching it away, I ran hastily up to two ladies, and cried, ‘For Heaven’s sake, dear ladies, afford me some protection!’ ... I will not dwell upon a conversation, which soon, to my inexpressible horror, convinced me I had sought protection from insult, of those who were themselves most likely to offer it! (p. 234)

Contrairement au malentendu de Vauxhall, celui-ci est beaucoup plus dangereux pour la réputation de la jeune femme, dans la mesure où Sir Clement n’en est pas le témoin cette fois, il s’agit en réalité de Lord Orville. Cette scène est probablement la plus embarrassante du roman pour *Evelina*, comme le montre Ruth Yeazell :

In a narrative filled with scenes of embarrassment and confusion, perhaps none registers as more agonizing than the nightmarish in which *Evelina* finds herself walking the grounds of

Marylebone gardens arm-in-arm with two women of the town and twice manages to cross the path of Lord Orville.³⁶

L'épisode de Vauxhall annonce donc celui de Marylebone. Si l'on compare les deux épisodes, on remarque, dans un premier temps, un certain nombre de similarités. Tout d'abord les scènes se déroulent dans des jardins, la nuit. Ensuite, Evelina est dans les deux cas importunée par des hommes. Qui plus est, on retrouve dans les deux cas la figure du « sauveur ». Néanmoins, il importe aussi de souligner les différences entre les deux scènes. Dans l'épisode de Vauxhall, Evelina est soupçonnée d'être une prostituée, alors que dans l'épisode de Marylebone, elle se trouve réellement entourée de deux prostituées. Ainsi, existe-t-il une gradation entre les deux scènes. La menace est plus concrète dans la scène de Marylebone, dans la mesure où les prostituées sont présentes. En un sens, on peut observer un glissement de l'image de prostituée, qui risque de ternir la réputation d'Evelina, à la présence réelle de prostituées. On peut donc se demander jusqu'où peut aller cette gradation. La destruction de la réputation des jeunes femmes n'est-elle pas le premier pas vers une destruction de leur personne ? Ainsi, ce ne serait pas seulement la réputation des jeunes femmes qui est en danger. On peut, de fait constater la multitude d'agressions physiques dont sont victimes les héroïnes.

d. le risque physique

Une des similarités du parcours des héroïnes est le danger permanent auquel elles sont confrontées. Dans *Pamela*, le danger apparaît dans l'espace privé. En effet, B espionne Pamela lorsqu'elle se déshabille. Il essaie, de fait, à plusieurs reprises de rentrer dans son lit :

Instantly he came to the Bed ; for I had crept into it, to Mrs Jervis, with my coat on, and my shoes ; and taking me in his Arms, said, Mrs Jervis, rise, and just step up Stairs, to keep the Maids from coming down at this Noise ; I'll do no harm to this Rebel. (p. 63)

En revanche, dans *Evelina*, le danger est davantage présent dans les espaces publics, comme à Vauxhall ou Marylebone, par exemple. C'est ce qu'explique Frye :

Frye explains that in romance, "the hero travels perilously through a dark labyrinthine underworld full of monsters" and that this often becomes "a structural principle of fiction". In

³⁶ YEAZELL, Ruth Bernard, *Fictions of Modesty : Women and Courtship in the English Novel*, (University of Chicago Press, London, 1991), p. 122

Burney's fiction the obligatory dragons and monsters of romance are transformed into a gallery of fops and rakes; the labyrinth becomes the dark alleys of Marylebone and Vauxhall.³⁷ Ainsi, les espaces publics ressemblent à des labyrinthes et les hommes qui agressent les héroïnes jouent le rôle de monstres. Que l'agression ait lieu dans un espace privé ou public, on retrouve, toutefois, le même type de vocabulaire. On peut, par exemple, lire dans *Pamela* : «He by Force kissed my Neck and Lips » (p. 32), ou encore, "he held me back and shut the door" (p. 23) On retrouve le même type d'expressions dans *Evelina*, à savoir des expressions telles que: « caught my hand » (p. 195), « I struggled as well as I could to get away from him » (p. 195). On peut également lire:

In a moment, both my hands, by different persons, were caught hold of; and one of them, in a most familiar manner, desired to accompany me in a race, when I ran next; while the rest of the party stood still and laughed. (p. 197)

Il importe de noter que dans ce type de passages, on retrouve beaucoup de structures passives, comme « were caught hold of », lesquelles tendent à renforcer l'idée que la femme n'est pas sujet, mais plutôt objet. De fait, la tournure passive insiste sur le fait que la femme n'a aucun contrôle sur la situation. Il convient également de noter que la mise en scène est particulièrement travaillée dans les scènes où les héroïnes sont en danger. Prenons un exemple dans *Evelina* :

By the time we came near the end, a large party of gentlemen, apparently very riotous, and who were hallowing, leaning on one another, and laughing immoderately, seemed to rush suddenly from behind the trees, and, meeting us face to face, put their arms at their sides, and formed a kind of circle, that first stopped our proceeding, and then our retreating, for we were presently entirely inclosed... and, for some minutes, we were kept prisoners. (p. 197)

En fait, on pourrait presque imaginer une scène de théâtre dans laquelle les acteurs masculins surgiraient des coulisses. La scène est, en effet, particulièrement visuelle et « graphique ». Elle est décrite avec précision, ce qui permet au lecteur de la visualiser parfaitement. On peut également noter l'importance du mouvement dans cette scène, notamment à travers le verbe « rush ». Cette scène semble presque oppressante. Le lecteur peut partager le sentiment d'oppression de l'héroïne. Cette sensation d'oppression est transmise au lecteur par l'adverbe « suddenly ». On pourrait presque qualifier cette scène de cauchemardesque, dans la mesure où les hommes forment une ronde autour des jeunes femmes. Qui plus est, le volume sonore élevé est suggéré à travers les termes « laughing immoderately » et « bursts of laughters ».

³⁷ Propos de Frye cités dans l'ouvrage de Mary Anne SCHOFIELD et Cecilia MACHESKI, *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815* (Ohio University Press Athens, Ohio London, 1986), p. 34

L'héroïne semble prise au piège. Par conséquent, cette mise en scène renforce l'importance du danger.

Dans ce type de scène, on peut parler de violence physique dans la mesure où les personnages masculins touchent les héroïnes sans leur consentement. En un sens, ces scènes sont comme des scènes de viol, en tout cas de violation de l'intimité. Les personnages masculins ne respectent pas la distance physique que s'imposent les jeunes femmes dans leurs relations avec autrui. Lorsque B menace, par exemple, de fouiller Pamela pour trouver les lettres qu'elle a écrites, il ne s'agit, certes, pas d'un viol, mais au minimum d'une violation, comme l'explique Pierre Fauchery :

La troisième fonction de la toilette est sa fonction défensive. Elle est liée à la pudeur, c'est-à-dire à la préservation de cette citadelle du Moi, dont le costume marque les avant-postes. C'est une violation que de dépouiller la femme de son enveloppe.³⁸

Toutefois, les héroïnes ne sont pas les seules à souffrir de ce type de violations.

En effet, les personnages féminins secondaires sont eux aussi soumis à des agressions peut être encore plus violentes que celles mentionnées ci-dessus. C'est notamment le cas, dans le roman de Fanny Burney, des personnages féminins d'un certain âge, comme l'explique Kristina Straub: "*Evelina* reflects in its characterization of women "over thirty", the devaluation and powerlessness of women past the age of courtship."³⁹ Mme Duval subit, de fait, plusieurs agressions et humiliations publiques. On peut par exemple lire:

I perceived the poor lady, seated upright in a ditch... She was sobbing, nay, almost roaring, and in the utmost agony of rage and terror... I then saw, that her feet were tied together with a strong rope, which was fastened to the upper branch of a tree, even with a hedge which ran along the ditch where she sat. (p. 149)

Dans le cas de Mme Duval, il ne s'agit plus d'intimidation, mais bien de violence puisqu'elle est ligotée. La scène est d'autant plus humiliante pour elle, que son agression a ruiné sa toilette. Aussi n'est-elle pas en état d'être vue :

Her dress was in such disorder, that I was quite sorry to have her figure exposed to the servants, who all of them, in imitation of their master, hold her in derision: however, the disgrace was unavoidable... So forlorn, so miserable a figure, I never before saw. Her head-dress had fallen off; her linen was torn; her negligee had not a pin left in it; her petticoats she was obliged to hold on; and her shoes were perpetually slipping off. She was covered with

³⁸ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 205

³⁹ STRAUB, Kristina, *Divided Fictions: Fanny Burney and Feminine Strategy*, (University Press of Kentucky, Lexington, 1987), p. 23

dirt, weeds and filth, and her face was really horrible, for the *pomatum*⁴⁰ and powder from her head, and the dust from the road, were quite pasted on her skin by her tears, which, with her *rouge*, made so frightful a mixture that she hardly looked human. (p. 150)

L'agresseur de Madame Duval n'est autre que le capitaine Mirvan. Ce dernier voulait lui jouer un tour. Néanmoins, la description de Madame Duval n'amuse pas le lecteur. Celui-ci tend plutôt à se placer du point de vue d'Evelina, qui raconte la scène or l'héroïne compatit avec sa grand-mère, comme le montrent les expressions : « I was quite sorry » ou encore « poor lady ». Ainsi, le est plutôt choqué par la cruauté de l'agression. La description suscite davantage des sentiments de pitié et de frustration chez le lecteur, qui est témoin d'une agression violente. Ainsi, à travers cette description pathétique, Burney réussit à placer son lecteur dans la peau de Madame Duval ou d'Evelina, et plus généralement dans la peau d'une femme du XVIII^e siècle. Par conséquent, le lecteur ressent le même sentiment d'impuissance que les personnages féminins concernés. Aussi est-ce une critique indirecte de la société patriarcale du XVIII^e siècle. Qui plus est, une autre scène du roman remplit la même fonction. Il s'agit de la course de deux vieilles femmes. Lord Merton et Lord Coverley ont fait un pari. Ils ont chacun choisi une vieille dame. Celle qui remportera la course fera gagner le pari à son parieur. Cette scène est particulièrement violente, dans la mesure où les vieilles dames sont considérées comme des objets. Leur santé ne préoccupe personne, seul l'enjeu compte : « They had determined it should be settled by a race between two old women, one chose by each side, and both of them proved more than eighty, though, in other respects, strong and healthy as possible » (p. 295) Cette remarque est particulièrement ironique. Il est évident qu'une femme de plus de quatre-vingt ans n'est pas en état de faire une course. La scène est absurde, comme le dit Evelina: « the scene was truly ridiculous; the agitation of the parties concerned and the bets that were laid upon the old women, were absurd beyond measure. » (p. 311) Elle est, qui plus est, des plus violentes: "When the signal was given for them to set off, the poor creatures, feeble and frightened, ran against each other, and, neither of them able to support the shock, they both fell on the ground" (p. 311) Néanmoins, les spectateurs ne se soucient pas des blessures des vieilles dames:

They complained of being much bruised, for, heavy and helpless, they had not been able to save themselves, but fell, their whole weight upon the gravel. However, as they seemed equal sufferers, both parties were too eager to have the affair deferred.

⁴⁰ Les termes « pomatum » et « rouge » sont en italiques dans le texte original.

Again, therefore, they set off, and hobbled along, nearly even with each other, for some time, yet frequently, and to the inexpressible diversion of the company, they stumbled and tottered; and the confused hallowing of 'Now Coverley!' 'Now Merton!' rung from side to side during the whole affair. (p. 312)

La cruauté de la scène apparaît à travers les termes «helpless » et « inexpressible diversion of the company ». Dans cette scène, on trouve d'une part, deux vieilles femmes sans défense, et d'autre part, un groupe de jeunes gens riches qui passent leur temps à faire des paris. On peut argumenter que Fanny Burney dénonce à travers cette scène le désintéret total pour les violences subies par les femmes. Un désintéret qui est d'ailleurs partagé par certains personnages féminins puisque lady Louisa est présente, mais ne s'interpose pas, contrairement à Evelina. Certes, il s'agit d'une scène humoristique, toutefois, l'humour noir de cette scène ne fait qu'en renforcer la cruauté. Non seulement la course est d'une violence extrême pour les deux femmes en question, mais la réaction de Lord Coverley l'est tout autant :

The poor creature was too much hurt to move, and declared her utter inability to make another attempt. Mr Coverley was quite brutal; he swore at her with humanly rage, and seemed scarce able to refrain from striking her. (p. 312)

Ainsi Lord Coverley fait preuve de violence verbale et physique. Par conséquent, les deux scènes analysées ci-dessus dénoncent la société patriarcale et les violences subies par les femmes, mais toujours avec humour et ironie. Fanny Burney utilise, de fait, la satire. Kenneth Graham explique qu'à travers la satire, Fanny Burney dénonce la cruauté de la société :

Two old ladies are matched in a near-fatal footrace and all such scenes are portrayed with a sense of the grotesque that makes the events not only ludicrous but distressing... by underlining such reminders with reference to Caroline's fate, the narrative undercuts the ludicrous to draw attention to the fact that this society's lack of humanity can ultimately lead to death.⁴¹

L'humour de l'épisode de la course entre les deux vieilles dames est contrebalancé par le récit de la violence subie par Caroline Belmont. Il s'agit, toutefois, d'un autre type de violence : Caroline a été rejetée par sa mère pour avoir refusé d'épouser l'homme que son beau père avait choisi. Elle a, de plus, été rejetée par John Belmont, lorsqu'il a découvert qu'elle ne toucherait pas son héritage. Caroline est décédée en mettant Evelina au monde. En un sens, l'histoire de la mère d'Evelina témoigne de la vulnérabilité des femmes au XVIII^e siècle. En effet, le rejet de son beau père et de son mari ont indirectement causé la mort de la jeune femme, comme le montre Kenneth Graham : « Sir John Belmont manifests a male callousness

⁴¹ Propos tirés de l'article de Kenneth Graham intitulé: "Cinderella or Bluebeard: the Double Plot of Evelina". L'article est tiré de l'ouvrage de Fanny BURNEY, *Evelina*, (New York, Norton, 1998), p. 400

that regards women as sources of income and as sexual playthings... the mother creates the vulnerability [because she supports her husband's decision] and Sir John capitalizes on it. »⁴²

Par conséquent, les romans de Richardson et de Burney regorgent de violence envers les femmes. Dans *Pamela*, la violence ne concerne que l'héroïne et se déroule uniquement dans la sphère privée. En revanche, dans *Evelina*, la violence est omniprésente, à la fois dans la sphère privée et dans les lieux publics. Elle concerne de nombreux personnages féminins, tels que l'héroïne, les miss Branghton, les femmes d'un certain âge, mais aussi Miss et Mrs Mirvan. En effet, le capitaine n'est pas seulement violent avec Mme Duval, mais aussi avec sa propre femme ainsi que sa fille, même s'il ne s'agit pas du même type de violence :

Captain Mirvan is arrived. I have no spirits to give an account of his introduction, for he has really shocked me. I do not like him. He seems to be surly, vulgar and disagreeable. Almost the same moment that Maria was presented to him, he began some rude jests upon the bad shape of her nose, and called her a tall, ill-formed thing. She bore it with the utmost good-humour; but that kind and sweet-tempered woman, Mrs Mirvan, deserved a better lot. I am amazed she would marry him. (p. 40)

Maria et sa mère subissent la violence verbale du capitaine Mirvan au quotidien. En effet, Julie Epstein souligne la violence du capitaine Mirvan envers sa femme: "Mrs Mirvan is an oppressed wife married to an abusive husband who orders her around and removes all options from her, freeing her only when he is away at sea."⁴³ La violence envers les femmes est donc différente dans les deux romans. Dans le roman de Richardson, Pamela est victime d'attaques répétées. Il ne s'agit pas tant de violence physique que de violation de l'intimité. Dans *Evelina*, en revanche, la violence semble s'être banalisée. Elle touche davantage de personnages féminins et elle prend différentes formes. Le roman d'Edgeworth, quant à lui, ne comporte pas réellement de violence physique. L'héroïne n'est jamais malmenée physiquement. La violence prend une autre forme. Elle devient plus indirecte, plus perverse. Ce qui met l'héroïne en danger, c'est surtout l'hypocrisie de la société. Les silences de Cécilia et les rumeurs de Lady Katrine Hawksby ont pour conséquences l'humiliation d'Helen, autant que l'agression du capitaine Mirvan envers Madame Duval. La violence envers les femmes

⁴² Propos tirés de l'article de Kenneth Graham intitulé: "Cinderella or Bluebeard: the Double Plot of *Evelina*". L'article est tiré de l'ouvrage de Fanny BURNEY, *Evelina*, (New York, Norton, 1998), p. 402

⁴³ EPSTEIN, Julia, *The Iron Pen Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, (University of Wisconsin Press, Madison, 1989), p. 113

est donc bien présente dans ce corpus, même si elle prend différentes formes. En un sens, elle fait partie du parcours type des héroïnes.

Dans ce premier chapitre, nous avons donc montré en quoi un portrait type de la femme se dégageait de ce corpus. Nous nous sommes, dans un premier temps, focalisés sur les représentations de la féminité. Puis, dans un second temps, nous avons mis en avant le parcours type des héroïnes. Aussi avons-nous esquissé un portrait unique de la femme. Dans le deuxième chapitre, il importe, néanmoins, de démontrer que les héroïnes possèdent une intériorité, et plus particulièrement une intériorité qui tend à s'accroître au fil de chaque roman.

3- L'héroïne : entre universalité et individualité

3. Des modèles généraux
 - c. Une particularité de caractère

Dans la première partie de ce travail, nous avons mis en avant le fait que les héroïnes de ce corpus répondaient à un même idéal féminin, mais peut-on néanmoins parler pour autant d'héroïnes universelles ? En dépit de leurs ressemblances, les héroïnes de ce corpus ont chacune leur spécificité. Helen, Evelina et Pamela ont chacune une particularité de caractère.

En effet, nous avons déjà expliqué que la principale caractéristique de Pamela était sa vertu. Nous nous sommes appuyés sur le titre du roman, à savoir « Pamela ; or, Virtue Rewarded », mais aussi sur une citation de Pierre Fauchery:

Qu'est-ce que Pamela en dehors de l'armature de sa « vertu », que lui reste-t-il en propre ? Nous avons vu combien étaient rares, chez ce personnage si constamment seul avec lui-même, le véritable contact avec soi. Sa nature est spongieuse : elle absorbe complaisamment les devoirs et les interdits, sa personnalité se résume dans sa perfection à se faire reflet. Nous pouvons donc poser Pamela comme le modèle de la femme totalement « aliénée ». ⁴⁴

Nous avons montré que la vertu constituait, en réalité, l'essence de l'identité de Pamela. Toutefois, qu'entend Pierre Fauchery par « Sa nature est spongieuse : elle absorbe complaisamment les devoirs et les interdits » ? Il est vrai que Pamela retient et applique tous les conseils qui lui sont donnés, sans jamais les remettre en question. Raymond Hilliardsource souligne, par exemple, l'attitude enfantine de Pamela :

She defers to her parents or to parental surrogates for counsel and approval; she yearns to feel "beloved" by all around her, as by a protective family; and she tries to ignore ambivalence in herself and others. ⁴⁵

On peut, qui plus est, noter qu'elle réutilise exactement les mêmes expressions que ses parents. En effet, ces derniers qualifient la vertu de leur fille de « jewel » (p. 14) dans une de leur lettres, or Pamela utilise également cette même expression : « to lose the best Jewel, my Virtue, would be poorly recompensed by those you propose to give me. » (p. 190) On peut éventuellement analyser l'emprunt de Pamela au langage de ses parents comme une preuve de sa « nature spongieuse », pour réutiliser le terme de Pierre Fauchery. Toutefois, il existe un autre exemple plus évident. Pamela accepte tous les points de la leçon de B sur les devoirs d'une bonne épouse :

I thank'd him for these kind Rules, and generous Assurances ; and assured him, that they had made so much Impression on my Mind, that these, and his most agreeable Injunctions before given me, and such as he should hereafter be pleased to give me, should be so many Rules for my future Conduct. (p. 448)

En réalité, ces « règles » montrent que Pamela accepte toutes les injonctions de B. En effet, afin d'être sûre de bien toutes les intégrer, Pamela en fait une liste qu'elle inscrit dans son journal. Aussi entend-elle suivre les principes de B à la lettre, sans y apporter une touche

⁴⁴ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972)

⁴⁵ HILLIARDSOURCE, Raymond F, 'Pamela: Autonomy, Subordination, and the "State of Childhood" Author(s)', (*Studies in Philology*, Vol. 83, No. 2, Spring 1986), p. 204

personnelle. La liste réalisée par Pamela contient donc quarante-huit points, dont voici quelques exemples:

1. That I must not, when he is in great Wrath with anybody, break in upon him, without his Leave.
2. That I must think his Displeasure the heaviest thing that can befall me.
3. And so I must not wish to incur it, to save anybody else. (p. 448)

Dans chacune des règles, on retrouve le modal “must”. Aussi s’agit-il d’ordres. Ainsi, en devenant l’épouse de B, Pamela accepte de se plier au moindre de ses désirs. En effet, non seulement Pamela entend appliquer à la lettre les instructions de B, mais elle compte, de surcroît, suivre scrupuleusement l’emploi du temps que lui a concocté B :

I ordinarily now rise by Six, in Summer. I will allow you to lie half an Hour after me, or so. Then you’ll have some time at you r own Dispose, till you give me your Company to breakfast; which may be always so, as that we may have done at a little after Nine. Then will you have several Hours, again, at your Disposal, till Two o’Clock, when I shall like to sit down at table... (p. 368/369)

Ainsi, les journées de Pamela sont-elles planifiées de l’heure de son réveil, à celui de son coucher, en passant par celui des repas. Dans cette citation, les expressions « or so » ou encore « a little after Nine » sont presque ironiques, dans la mesure où elles donnent l’impression que B accorde une marge à Pamela, alors qu’en réalité, il ne transige pas sur les horaires. En un sens, le quotidien de Pamela est réglé comme une horloge, ce qui ne déplaît pas à la jeune femme. En effet, la lecture fait apparaître qu’une fois la vertu de Pamela sauvée, la jeune femme semble ne plus avoir la moindre personnalité. Toutefois, peut-on pour autant parler de femme « aliénée », comme le fait Pierre Fauchery ? Cela semble peu pertinent, dans la mesure où le deuxième volume du roman relate le combat de Pamela et de B pour faire reconnaître leur union comme une chose acceptable, voire même justifiée. En un sens, dans la deuxième partie du roman, Pamela est en quête de légitimité. Toutefois, ce n’est pas sa personnalité qu’elle affirme, mais plutôt sa perfection ainsi que son exemplarité, lesquelles justifient aux yeux de la société l’union avec son maître. Ainsi, Pamela oscille entre universalité et individualité.

Evelina, quant à elle, possède aussi une particularité de caractère. Elle se caractérise par son innocence. La jeune femme est, certes, vertueuse, comme Pamela ; néanmoins, sa personnalité ne repose pas sur une seule et unique qualité. De fait, Evelina semble dotée de plus d’intériorité que Pamela. Mr Villars insiste dès le début du roman sur l’innocence de la jeune femme. Aussi écrit-il à Lady Howard: ‘I send her to you, innocent as an angel, and

artless as purity itself.’ (p. 22) Par conséquent, Evelina est d'emblée comparée à un ange. Son arrivée dans le monde est comme une renaissance. La jeune femme donne l'impression de retomber en enfance, dans la mesure où elle ne sait pas comment se conduire en société. Elle doit donc tout réapprendre. Evelina regrette de ne pas posséder une liste de règles comme Pamela: ‘there ought to be a book, of the laws and customs *à-la-mode*, presented to all young people, upon their first introduction into public company’ (p. 84) En effet, l'ignorance des règles de conduite en société mettent la jeune femme dans des situations inconfortables. L'apprentissage d'Evelina est donc différent de celui de Pamela. Evelina doit apprendre seule. Aussi se forge-t-elle sa propre expérience. Mr Villars ne lui donne pas de leçons, mais l'encourage plutôt à s'affirmer :

You must learn not only to *judge* but to *act* by yourself : if any schemes are started, any engagements made, which your understanding represents to you as improper, exert yourself resolutely in avoiding them, and do not, by a too passive facility, risk the censure of the world, or your own future regret. You cannot too assiduously attend to Madame Duval herself; but I would wish you to mix as little as possible with her associates. (p. 166)

Ici, le modal “must” implique un ordre, néanmoins, il est contrebalancé par l'expression « by yourself ». Aussi s'agit-il davantage d'une recommandation de la part de Mr Villars. Cela semble se confirmer avec le terme « wish ». La nature d'Evelina n'est pas « spongieuse », contrairement à celle de Pamela. Personne ne lui dicte réellement l'attitude à adopter. Au cours du roman, l'héroïne entreprend un voyage symbolique : le passage de l'innocence à l'expérience. Au cours de ce voyage, Evelina ne perd, toutefois, pas son innocence, mais seulement sa naïveté, qui est un des pendants de l'innocence et de la jeunesse. C'est ce qu'explique Kate Hamilton:

Throughout the novel Evelina learns to think and act for herself, trading her initial passivity for a more assertive demeanour. She slowly matures into a well-reasoned individual, although she initially relies upon her elders for moral guidance... Through a variety of public mishaps, Evelina learns to act in accordance with societal and moral values. Her self awareness allows her to see her own inexperience in the city, and she also becomes adept at distinguishing others' intentions—especially in regards to men. Finally, under the guidance of Reverend Villars, Evelina learns to listen to her own intuition. She ultimately attains the life experiences that accompany sound judgment⁴⁶

Evelina ne perd donc pas la caractéristique principale de sa personnalité : ‘the change is in the place, not in me’ (p. 118) Par conséquent, elle possède une individualité bien marquée.

⁴⁶ HAMILTON, Kate, *Women in Eighteenth Century London: Female Coming of Age in Frances Burney's Evelina, Cecilia, and The Witlings*, (University of Connecticut), accessible à [http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=srhonors_theses], p. 18

Helen possède également une particularité de caractère, à savoir sa générosité ainsi que son honnêteté. De fait, nous avons déjà mentionné que la jeune femme était prête à se sacrifier par amitié pour Cécilia. Néanmoins, c'est cette générosité excessive qu'elle doit apprendre à tempérer. Tout comme Evelina, Helen ne perd pas la caractéristique principale de sa personnalité au cours du roman, elle ne fait que la renforcer, la rendre plus « pragmatique », comme le montre Lady Davenant:

Foolish, generous, weak creature that you are, and as the best of human beings will ever be – I must contend with you as you are ; and so,' continued she, in a playful tone, 'we must love one another perhaps all the better, for not being too perfect. And indeed, my poor child, you have been well punished already, and the worst of criminals need not be punished twice. Of the propensity to sacrifice your own happiness for others you will never be cured, but you will, I trust, in future, when I am gone never to return be true to yourself.' (p. 493)

Nous avons donc montré que les héroïnes possédaient des signes distinctifs. Certes, elles projettent toutes la même image de féminité, néanmoins, elles ne sont pas interchangeables. Si les héroïnes incarnent un certain idéal de féminité, leur exemplarité ne les rend pas pour autant universelles. Les héroïnes sont toutes dotées d'une personnalité, d'une intériorité ainsi que d'une individualité qui les rend uniques. Par conséquent, elles ne représentent pas réellement des modèles généraux. Certes, l'apparence physique des jeunes femmes n'est décrite qu'en de vagues termes et elles incarnent une même image de la féminité, toutefois, leur histoire et leur personnalité sont singulières. On peut donc se demander dans quelle mesure les héroïnes oscillent entre universalité et individualité. En réalité, elles ne sont universelles, que dans la mesure où elles appartiennent à un même genre, à savoir le roman de sensibilité, lequel descend du genre de la « romance »⁴⁷. En ce sens, ce sont des personnages types, ce qui ne les empêche pas d'être pourvus d'une individualité. Qui plus est, les héroïnes ne répondent-elles pas également à des modèles généraux, dans la mesure où elles incarnent une certaine perfection ? Cependant, une héroïne peut-elle être parfaite ?

d. Des héroïnes parfaites ?

Dans la mesure où les héroïnes incarnent un certain idéal de féminité, on peut se demander si le but des auteurs n'est pas de créer des modèles pour les lecteurs, ou plutôt les

⁴⁷ Le terme « romance » utilisé est celui du mot anglais.

lectrices. Néanmoins, en réalité, Pamela, Evelina et Helen ne sont pas parfaites : ce sont des personnages particulièrement humains. Aussi peut-on remettre en question les propos de Pierre Fauchery selon lesquels :

L'idée qui de plus en plus s'affirme au cours du siècle comme la synthèse des caractères de la jeune fille imaginaire, c'est celle de la perfection ... à mesure que le roman XVIII^{ème} tend à placer la femme en position centrale, comme moteur de l'intérêt et non plus comme étoile lointaine, il tend aussi à accumuler sur elle les vertus. Ainsi passe-t-on de la femme intéressante, moins faillible, labile – telle qu'on la voit chez Prévost- à la femme « parfaite » de Richardson ; dans laquelle ne subsistent que des défaillances mineures, démesurément grossies par le destin. Désormais, la perfection devient canonique.⁴⁸

En effet, Evelina ignore les codes de conduite de la société, Helen est incapable de penser à elle, enfin Pamela ne cherche pas à affirmer sa personnalité. En un sens, les qualités des héroïnes peuvent donc également être considérées comme des défauts. La pureté d'Evelina doit-elle être considérée comme une qualité lorsqu'elle met la jeune femme dans des situations délicates ? La gentillesse d'Helen peut-elle réellement être exemplaire, sachant que c'est un des facteurs externes de la chute de Cécilia ? Ce n'est pas l'avis de Julie Nash : "*Helen* suggests the extent to which self-sacrifice – even for other women – might be unhealthy, even life-threatening."⁴⁹ Enfin, être vertueuse suffit-il à Pamela pour être exemplaire ? Si les héroïnes possèdent des défauts, on peut se demander quel est le rôle de ces derniers. Tout d'abord, dans ce corpus, les défauts des héroïnes sont souvent des éléments déclencheurs de péripéties. En effet, nous avons, par exemple, déjà expliqué qu'Evelina ignorait les règles de conduite en société or c'est cette ignorance qui déclenche la première « aventure » de l'héroïne. La jeune femme refuse de danser avec Mr Lovel, mais accepte, en revanche, l'invitation de Lord Orville, si bien qu'Evelina se voit reprochée ce que Lovel appelle ses « mauvaises manières ». Les actions d'Evelina n'étaient pourtant pas préméditées. En réalité, ce malentendu est lié à l'ignorance de la jeune femme :

A confused idea now for the first time entered my head, of something I had heard of the rules of assemblies ; but I was never at one before, - I have only danced at school, - and so giddy and headless I was, that I had not once considered the impropriety of refusing one partner, and afterwards accepting another. (p. 35)

Par conséquent, la première rencontre du héros et de l'héroïne n'est pas conventionnelle. Il ne s'agit en aucun cas d'un coup de foudre, ni d'une rencontre entre une héroïne exemplaire et

⁴⁸ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 217

⁴⁹ NASH, Julie, *New Essays on Maria Edgeworth*, (Ashgate, Aldershot, 2006), p. 98

un héros parfait. En réalité, l'héroïne ne fait pas bonne impression au héros, puisque lors de cette première rencontre, la jeune femme se caractérise avant tout par son ignorance et sa passivité. Néanmoins, les défauts de l'héroïne finissent par se transformer en qualités aux yeux du héros :

I did not, at our first acquaintance, do justice to the merit of Miss Anville: but I knew not, then, how new she was to the world; at present, however, I am convinced, that whatever experience might appear strange in her behaviour, was simply the effect of inexperience, timidity, and a retired education, for I find her informed, sensible, and intelligent. She is not, indeed, like most modern young ladies, to be known in half an hour; her modest worth, and fearful excellence, require both time and encouragement to shew themselves. She does not, beautiful as she is, seize the soul by surprise, but, with more dangerous fascination, she steals it almost imperceptibly. (p. 346/347)

On peut remarquer, à travers cette citation, l'évolution des sentiments du héros, notamment grâce aux termes "then" et "at present" qui indiquent une rupture temporelle. Qui plus est, les mots de liaison « but » et « however » insistent également sur la différence entre les sentiments d'Orville au moment de la rencontre et ses sentiments à l'approche de la fin du roman. Dans le roman d'Edgeworth, le principal défaut d'Helen est sa générosité sans bornes. Tout comme dans *Evelina*, la faiblesse de l'héroïne déclenche des péripéties. Par exemple, Cecilia insiste pour qu'Helen porte les mêmes parures qu'elle. Aussi Helen effectue-t-elle des achats sans en réaliser leur coût, si bien qu'elle s'endette à tel point qu'elle n'est plus en mesure de payer les créanciers de son oncle, comme elle l'avait prévu. La jeune femme, désespérée, demande donc conseil à Lady Davenant :

'What you CAN do, I will tell you, Helen. Who was the man you were dancing with last night? ... Is he rich?' said Lady Davenant.

'Oh yes, very rich, and very self-sufficient: he is the man Cecilia used to call "Le prince de mon mérite"'

'Did she? I do not remember. He made no impression on me, nor on you, I daresay.'

'No matter, he will do the same as well as another, since he is rich. You can marry him, and pay your present debts, and contract new, for thousands instead of hundreds: - this is what you CAN do, Helen.' (p. 253)

Ainsi, les erreurs de l'héroïne mettent la jeune femme dans des situations critiques. Par exemple, en acceptant de couvrir les mensonges de Cecilia, Helen se voit attribuée une liaison qui n'est pas la sienne et en paie les conséquences. Par conséquent, les péripéties causées par les défauts des héroïnes font avancer l'action. Aussi les défauts des héroïnes sont-ils indispensables au développement de celle-ci. On peut donc envisager qu'Helen, Evelina et Pamela sont des héroïnes « efficaces » en raison de leurs défauts. Toutefois, le seraient-elles si

elles étaient parfaites ? Une héroïne exemplaire peut-elle être une bonne héroïne ? Cela semble peu pertinent, si l'on en croit Martha Brown :

A heroine who is secure in both her identity and her inheritance would simply not be an effective heroine of romance, instead a heroine who is poised at the threshold of initiation into experience, who is ready to undergo the symbolic rite de passage, which involves testing and self-discovery. The lack of name and fortune are necessary plot devices embodying central thematic concerns.⁵⁰

Les trois romans sont des romans d'apprentissages or ce genre suppose un parcours, une quête de l'héroïne. Cependant, pourquoi une héroïne parfaite effectuerait-elle un parcours ? La perfection n'appelle pas le changement. Il s'agit plutôt une fin. En effet, Martha Brown insiste sur la nécessité du parcours de l'héroïne à travers la phrase suivante: "a quest is necessary for the heroine's moral growth because at the beginning she is virtuous but untried."⁵¹ L'héroïne ne peut pas être parfaite au début du roman, sans quoi son parcours n'aurait plus de sens. Enfin, les défauts des héroïnes ont une troisième fonction : ils permettent au lecteur de plus facilement s'identifier à elles. En effet, si "la perfection devient canonique"⁵², comme le dit Pierre Fauchery, le lecteur peut-il encore s'identifier au héros ou à l'héroïne ? Cela semble peu probable. Afin de pouvoir s'identifier au héros ou à l'héroïne, le lecteur doit pouvoir se reconnaître en lui, ou en elle. Toutefois, le lecteur est avant tout un être humain, ce qui implique qu'il n'est pas parfait. Un bon héros doit pouvoir échouer, se tromper, afin de permettre au lecteur de s'identifier à lui. Ainsi, dans ce corpus, les défauts rendent les héroïnes crédibles. Cependant, l'héroïne la moins crédible de ce corpus est probablement Pamela. A mon sens, bien qu'elle n'est pas parfaite, elle est trop exemplaire pour satisfaire les attentes des lecteurs. Pamela est un modèle de vertu et de tolérance. Elle parvient à se faire aimer de tous les personnages du roman. Pamela semble trop lisse, elle manque de relief, ce qui tend à la rendre irréaliste. Toutefois, le degré d'exemplarité de Pamela est un choix de Richardson, comme l'explique Christian Pons :

L'histoire de Pamela demeure exceptionnelle et Pamela elle-même ne représente nullement le type moyen de la servante anglaise. Entendons bien que Richardson – qui opte avec Pamela définitivement pour la littérature exemplaire – l'a voulu ainsi. Pamela n'est pas une femme

⁵⁰ SCHOFIELD, Mary Anne and MACHESKI, Cecilia, *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815*, (Ohio University Press Athens, Ohio London, 1986), p. 32

⁵¹ Propos de Martha Brown, tirés de son article 'Fanny Burney's feminism: Gender of Genre?', cités dans: BURNEY, Fanny, *Evelina*, (New York, Norton, 1998).

⁵² FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972), p. 217

ordinaire. C'est une femme exemplaire. Elle doit constituer pour les autres femmes un modèle, ce qu'on appelait au XVI^e siècle un « miroir » de vertu.⁵³

Nous avons donc montré, dans cette partie, qu'en dépit de leur exemplarité, les héroïnes n'étaient pas parfaites. Elles correspondent à des modèles généraux, dans la mesure où leurs descriptions sont similaires, tout comme leur parcours. Les héroïnes possèdent, néanmoins, des spécificités qui les rendent uniques.

4. La spécificité des héroïnes

c. Des milieux sociaux différents

Tout d'abord, il importe de souligner que les héroïnes appartiennent à des milieux sociaux différents. *Evelina* et *Helen* font partie de l'aristocratie alors que *Pamela* vient d'un milieu modeste. Toutefois, la jeune femme possède des valeurs bourgeoises. En un sens, si *Pamela* semble presque irréelle en raison de son exemplarité, ses valeurs bourgeoises, tendent à lui conférer une certaine crédibilité. *Pamela* se distingue des autres héroïnes de ce genre littéraire par ses vertus empruntées aux Puritains, comme l'explique Christian Pons :

Pamela n'est ni une prude, ni une rouée. C'est bien une « femme exemplaire » de la tradition protestante, pour la première fois transformée en héroïne de roman. Nous retrouvons des traces de ce que nous avons appelé le code Defoe. Richardson ne s'adresse plus aux apprentis, mais la servante *Pamela* respecte elle aussi les vertus premières du Travail, de la Modestie, de la Frugalité et de l'absolue soumission à ses maîtres. Richardson emprunte aussi aux puritains des vertus plus hautes : le mépris des richesses et de la naissance.... Chaque fois qu'elle refuse les tentations de l'argent et de la naissance, elle retrouve le goût de la simplicité primitive et le sens naturel de l'égalité qui avaient fait la grandeur des premiers puritains.⁵⁴

Ainsi, d'une part, l'exemplarité de l'héroïne tend à lui conférer le statut d'héroïne universelle, et, d'autre part, le caractère protestant de son exemplarité la rend unique. Aussi l'héroïne de Richardson est-elle un personnage paradoxal, qui oscille réellement entre universalité et individualité. Ce qui rend l'héroïne réelle, c'est son intérêt pour les choses du quotidien, comme l'explique Margaret Anne Doody :

Pamela's own letters are a tour de force in the country manner. She has all the traditional interest in the concrete; her own possessions are of a particular interest to her. Like the country correspondents, she is interested in clothes, in food, in small sums of money. What other heroine has burst upon the world with such concern for four guineas? The customarily

⁵³ PONS, Christian, *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre* (Orphys, Gap, 1969), p. 385

⁵⁴ PONS, Christian, *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, (Orphys, Gap, 1969), p.

rambling style of the country writer is used by Richardson to show us Pamela herself, and to let us see the various thoughts and impressions which circulate through her mind.⁵⁵

Il importe, de fait, de souligner l'intérêt de Pamela pour tout ce qui est matériel. La valeur et la qualité des vêtements sont, par exemple, mentionnés à de nombreuses reprises. On peut lire:

He gave me Two Suits of fine *Flanders* lac'd Headcloths, Three Pair of fine Silk Shoes, two hardly the worse, and just fit for me; for my old Lady had a very little Foot; and several Ribbands and Topknots of all Colours, and Four Pair of fine white Cotton Stockens, and Three Pair of fine Silk ones; and Two Pair or rich Stays, and a Pair of rich Silver Buckles in one Pair of the Shoes (p. 19)

En analysant cette citation, il convient de noter, d'une part, l'usage répétitif et systématique d'adjectif numéraux cardinaux tels que "two", "three" et "four", ainsi que, d'autre part, les adjectifs qui signalent la valeur et la qualité des vêtements, à savoir « fine » et « rich ». A de nombreuses reprises dans le roman, Pamela énumère et détaille tout ce qu'elle reçoit ou donne. C'est notamment le cas des cadeaux qu'elle remet à tout le personnel après son mariage. En effet, on peut lire: "I gave them Five Guinea-piece » (p. 466), ou encore, "I took Twenty Guineas, and said, Dear Mrs *Jervis*, accept of this; which is no more than my generous Master order'd me to present to Mrs *Jewkes*, for a pair of Gloves, on my happy Nuptials." (p. 464) Ainsi, pour Pamela, la valeur des objets est importante. A travers ses préoccupations, l'héroïne est rendue plus crédible. En effet, ses centres d'intérêts sont proches de ceux des lecteurs. La nourriture joue, par exemple, un rôle important dans le roman, comme l'explique Margaret Anne Doody, ce qui est plutôt rare dans ce genre de fiction :

Pamela is the sort of person to whom food and drink are always of importance. Partly this is because of her background; she comes from a class to whom the next meal is a subject of concern... there is something definitely earthy, non-romantic indeed, about food and both hero and heroine are fond of eating."⁵⁶

Par conséquent, le quotidien de Pamela est différent de celui d'Evelina. Les préoccupations des héroïnes ne sont pas les mêmes : alors qu'Evelina se préoccupe de sa tenue pour aller à l'opéra, Pamela plante des graines et couds des vêtements. En un sens, en dépit de son exemplarité, Pamela est finalement plus crédible qu'Evelina, en raison de ses aspirations plus concrètes.

⁵⁵ DOODY, Margaret Anne, *A Natural Passion: A Study of the Novels of Samuel Richardson*, (Clarendon Press, Oxford, 1974), p. 32

⁵⁶ DOODY, Margaret Anne, *A Natural Passion: A Study of the Novels of Samuel Richardson*, (Clarendon Press, Oxford, 1974), p. 52

Pamela est donc une héroïne atypique. Tout d'abord, elle vient d'un milieu modeste, ce qui est rare dans ce type de romans. Ensuite, bien que ses préoccupations sont « terre-à-terre », Pamela appartient à la littérature « élevée », comme le dit Christian Pons :

Pamela appartiendra au monde de tous les jours, mais elle y brillera comme un miroir. Le choix de son nom en est la première marque. Les femmes ordinaires dans les romans « vulgaires » s'appellent Moll ou Sally. Il est de tradition dans la littérature sentimentale de donner à l'héroïne vertueuse un nom romanesque. En empruntant le nom de son héroïne à l'*Arcadie*, Richardson se conforme à l'usage. Il s'y conforme encore en appelant Sally, dans son roman, la malheureuse femme qui, moins vertueuse que Pamela, n'a pas su résister au squire et lui a donné un enfant naturel. Richardson n'ignore pas l'existence des Sally et des Moll. Mais les femmes ordinaires, les héroïnes « vulgaires » appartiennent – avec le genre satirique – à une forme de littérature inférieure. La littérature « élevée » (high) est exemplaire.⁵⁷

L'héroïne de Richardson est donc un mélange des genres : d'une part, elle représente une héroïne modeste aux valeurs bourgeoises, d'autre part, elle fait, néanmoins, partie de ce que Pons appelle la littérature « élevée ». En ce sens, l'héroïne de Richardson est unique et moderne, comme l'explique Pons (dans *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, aux éditions Orphys, Gap, 1969, p. 388):

Ce qui est nouveau, c'est que les vertus de Pamela sont ces vertus bourgeoises qui avaient toujours été jusqu'alors incompatibles avec les « romanceries ». Ce sont les vraies vertus... Richardson rassemble autour de son héroïne les principes d'un Code Sentimental élagué de ses éléments les plus terre à terre, et plongeant néanmoins des racines profondes dans l'âme bourgeoise.

Par conséquent, en dépit de leur parcours type, les héroïnes n'en demeurent pas moins des personnages uniques. Chaque héroïne a, de fait, une spécificité qui la rend exceptionnelle. Nous avons montré que les héroïnes étaient humaines, dans la mesure où elles avaient des défauts, ce qui les rend plus réelles. Pamela, en revanche, est trop exemplaire pour satisfaire les attentes des lecteurs. L'exemplarité de l'héroïne est, néanmoins, contrebalancée par ses vertus bourgeoises qui l'ancrent dans un contexte réel. On peut donc se demander où se situent les héroïnes entre universalité et individualité. La force des héroïnes n'est-elle pas d'être à la fois des personnages humains et réalistes, tout en étant hors normes ? C'est l'hypothèse que nous allons étudiée dans la partie suivante.

d. Des héroïnes hors normes

⁵⁷ PONS, Christian, *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, (Orphys, Gap, 1969), p. 386

Il convient, désormais, de répondre à la question suivante : comment les héroïnes peuvent-elles être à la fois des personnages humains et réalistes, tout en étant hors normes ? Bien que nous disposions de tous les éléments pour y répondre, cette affirmation pose problème. Généralement, universalité et individualité sont des termes qui s'opposent. Néanmoins, est-il réellement pertinent d'opposer ces concepts ? Un individu n'est-il pas une partie d'un tout, et plus particulièrement, une partie de l'univers ? En ce sens, un individu ne peut-il pas avoir une portée universelle ? Certains individus ne se distinguent-ils pas des autres, ce qui leur confère une sorte de prestige et de légitimité ? Afin de pouvoir se distinguer des autres individus, il importe de posséder une spécificité or nous avons prouvé que c'était le cas de nos héroïnes. Par ailleurs, nous avons évoqué leur exemplarité. Ne peut-on pas dire que les héroïnes sont hors normes parce qu'elles sont exemplaires ? En dépit de leurs défauts, les héroïnes représentent une certaine perfection, notamment à travers leurs vertus ainsi que leur conduite. C'est parce qu'elles répondent à un certain idéal de la femme à un moment donné de l'histoire que Pamela, Evelina et Helen jouent presque des rôles de modèles pour les lecteurs. En effet, leur exemplarité est donnée à voir dans les différents romans. Qui plus est, l'exemplarité est récompensée dans chaque roman, dans la mesure où les héroïnes parviennent à surmonter tous les obstacles dressés sur leur chemin et se marient avec le héros. Les efforts des héroïnes ne sont donc pas vains. Toutefois, au-delà de leur exemplarité, en quoi les héroïnes sont-elles hors normes ?

Tout d'abord, Pamela résiste à toutes les attaques de B et ne cède jamais sa vertu. Aussi est-elle héroïque, comme l'explique Christian Pons :

Pour donner au récit un tour romanesque, il faudra que l'héroïne accepte de rester ; et si elle résiste victorieusement aux assauts de son maître contre sa vertu, la morale sera sauvée. Mais entre l'attitude bourgeoise : la fuite prudente, et l'attitude romanesque : la résistance héroïque, Richardson devenu romancier va choisir l'attitude romanesque. Il n'imagine pas de solution intermédiaire. L'analyse en demi-teinte de sentiments plus nuancés appartient à une étape ultérieure de l'évolution du roman « à la tasse de thé ». Pamela sera donc héroïque.⁵⁸

Nous nous demandions comment une héroïne pouvait être à la fois un personnage réaliste et hors norme. L'héroïne est héroïque : voilà une première réponse. L'héroïsme n'est pas une attitude réservée aux personnages parfaits. En réalité, un individu quelconque peut devenir hors norme grâce à son attitude exemplaire. Pamela est héroïque car elle fait preuve d'un grand courage. Ensuite, Pamela n'est-elle pas tout simplement hors norme par ce que c'est

⁵⁸ PONS, Christian, *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre* (Orphys, Gap, 1969), p. 387

une héroïne ? En effet, le terme « héroïne » peut avoir plusieurs sens. Tout d'abord, il s'agit « d'une femme qui tient le premier rôle dans un roman, un spectacle, un fait divers ». Ensuite, le terme « héroïne » est utilisé pour « une femme de légende ; femme d'exception par sa bravoure, sa conduite, son exemple »⁵⁹ Ces deux définitions correspondent parfaitement au personnage de Pamela. De fait, Pamela est une femme d'exception en raison de sa conduite exemplaire, qui se caractérise par la vertu, mais aussi par sa bravoure. Qui plus est, sa morale chrétienne l'empêche de commettre un suicide. Tout comme Pamela, Helen, est hors norme, dans la mesure où elle est extrêmement brave. De fait, elle ne revient jamais sur ses promesses faites à Cécilia, ce qui montre sa force de caractère. En ce sens, elle aussi est héroïque. Evelina, quant à elle, a aussi une attitude héroïque, notamment lorsqu'elle empêche Mr Macartney de se suicider. En effet, on peut lire :

In a moment, strength and courage seemed lent me as by inspiration: I started, and rushing precipitately into the room, just caught his arm, and then, overcome by my own fears, I fell down at his side, breathless and senseless... 'O ! Sir ! have mercy on yourself !'

The guilty pistols fell from his hands, which, disengaging from me, he fervently clasped, and cried, 'Sweet Heaven! is this thy angel ?' (p. 183/184)

L'attitude d'Evelina est héroïque, dans la mesure où elle a risqué sa vie pour sauver celle d'un autre. Qui plus est, les noms « strength » et « courage » insistent sur la bravoure de la jeune femme. Par conséquent, Pamela, Evelina et Helen sont des personnages hors normes, d'une part, en raison de leur attitude héroïque, et, d'autre part, parce que ce sont des héroïnes dans tous les sens du terme.

Malgré ces éléments de réponses, le fait que les héroïnes soient à la fois uniques et universelles ou encore exemplaires mais imparfaites peut dérouter le lecteur. De fait, nous avons d'abord montré qu'un portrait unique de la femme tendait à se dégager de ce corpus, or nous insistons ensuite sur la spécificité de chaque héroïne, ce qui peut sembler paradoxal. En réalité, il est difficile de ranger les héroïnes dans des catégories, c'est pourquoi il est si intéressant de les étudier. En termes de représentation des femmes, ce corpus est extrêmement riche. Dans un sens, les héroïnes ne semblent être que des ébauches de personnage, ce qui explique les vagues descriptions ainsi que le parcours type que nous avons mis en avant dans la première partie de ce travail. En revanche, ce qui ressort de cette étude, c'est aussi le

⁵⁹ Définitions du dictionnaire en ligne Sans Agent, accessible à l'adresse suivante :
[<http://dictionnaire.sensagent.com/heroine/fr-fr/>]

caractère unique de chacune des héroïnes. Peut-on alors encore parler d'ébauche de personnages ? La réponse est oui. En réalité, le fait que les héroïnes oscillent entre universalité et individualité est particulièrement significatif. Cette hésitation perpétuelle est une des conséquences de la position des femmes dans la société anglaise du XVIII^{ème} siècle. Comme nous l'avons déjà expliqué il s'agit d'une période clef pour les femmes. Ces dernières tendent à s'imposer progressivement dans la sphère publique. Les femmes y jouent un rôle grandissant. Aussi peut-on parler d'affirmation de la femme.

4- Vers une affirmation de la femme à tous les niveaux

3. Des romans véritablement « féminins »

c. Des personnages féminins pour un public féminin

Il importe de noter, dans un premier temps, que ce corpus se caractérise par sa féminité. En effet, tout d'abord, deux des auteurs sont des femmes, à savoir Fanny Burney et Maria Edgeworth. Il convient, par ailleurs, de noter que les personnages principaux de ce corpus sont des femmes, et non des hommes. De même, le public auquel sont destinés les romans est un public essentiellement féminin. De fait, le roman de sensibilité s'adresse davantage aux femmes, dans la mesure où les sujets abordés sont particulièrement féminins, comme l'explique Elizabeth Bergen Brophy : « Novelists did treat subjects that were important to the lives of real eighteenth-century women. »⁶⁰ Il s'agit, tout d'abord, avant tout d'histoire d'amour. Ensuite, les romans présentent des jeunes femmes qui sortent de l'adolescence et font leur arrivée dans la société. Aussi racontent-ils les difficultés que peuvent connaître n'importe quelle jeune fille dans la même situation. Enfin, l'arrivée de ces jeunes femmes dans la société mondaine coïncide également avec leur arrivée sur le marché du mariage. Pour résumer, les sujets abordés dans les romans de sensibilité sont très proches des préoccupations des lectrices du XVIII^{ème} siècle, puisque comme nous l'avons déjà expliqué, le seul moyen pour une femme de gravir l'échelle sociale au XVIII^{ème} siècle était le mariage avec un homme riche de bonne famille. Le genre du roman de sensibilité semble donc destiné à un public essentiellement féminin.

⁶⁰ BERGEN BROPHY, *Elizabeth, Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel*, (Tampa, University of South Florida Press, 1991), p. 266

L'importance du rôle des femmes dans le développement et l'évolution de ce genre littéraire est soulignée par Vivien Jones :

The full development of this argument involves women not only as increasingly significant consumers of literature, but women as writers, especially of novels, and a third account of the eighteenth century identifies it as the period during which women began to write in significant numbers... their influence on fiction particularly, both as readers and writers, has been seen as a major factor in the novel's emphasis on private experience generally, and, more specifically, in, the development of the cult of sensibility which dominated fiction in the later part of the century and which plays a significant part in the emergence of Romanticism.⁶¹

Ainsi, comme l'explique Vivien Jones, le rôle des femmes est double. En effet, les femmes n'ont pas seulement une influence sur l'évolution de ce genre littéraire, dans la mesure où il leur est destiné, mais aussi parce qu'en règle générale, ce sont elles qui l'écrivent. Toutefois, revenons, tout d'abord, sur le fait que les femmes sont les plus grandes consommatrices du roman de sensibilité. Notons que si l'éducation des femmes différait de celle des hommes, la lecture était, néanmoins, une activité particulièrement féminine. En effet, les possibilités de loisir pour les femmes étaient considérablement limitées. Aussi la lecture remplissait-elle quasiment à elle-seule le temps de loisir des femmes. C'est ce qu'explique Ian Watt :

Women of the upper and middle class could partake in few of the activities of their men folk, whether of business or pleasure. It was not usual for them to engage in politics, business or the administration of their estates, while the main masculine leisure pursuits such as hunting and drinking were also barred. Such women, therefore, had a great deal of leisure, and this leisure was often occupied by omnivorous reading. There was a tendency for literature to become a primarily feminine pursuit.⁶²

Par conséquent, les femmes qui appartenait à l'aristocratie et la bourgeoisie lisaient beaucoup. Néanmoins, si la littérature devient une pratique de plus en plus féminine, elle ne touche pas seulement les bourgeoises ainsi que les aristocrates. Les femmes de la « classe moyenne » émergente lisent elles aussi de plus en plus. Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction de ce travail, la hausse du temps de loisir des femmes de ce que l'on pourrait appeler la « classe moyenne » émergente, en dépit de l'anachronisme, explique le fait que la lecture tende à devenir une activité plutôt féminine au XVIII^e siècle.

Néanmoins, si les femmes influencent le développement ainsi que l'évolution du roman de sensibilité, c'est aussi par ce qu'au XVIII^e siècle, de plus en plus de femmes deviennent auteurs. En réalité, ce n'est pas seulement la lecture qui tend à devenir une activité

⁶¹ JONES, Vivien, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, (Routledge, London and New York, 1990), p. 11

⁶² WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957), p. 44

féminine. Le roman, lui aussi, est de plus en plus associé à la femme, comme l'explique John Richetti : "despite the dominance and widespread influence of the male novelists Samuel Richardson and Henry Fielding in the middle of the century, contemporary commentators on the novel persistently gendered the form as a feminine one."⁶³ Nous avons déjà expliqué qu'au XVIII^{ème} siècle, les femmes n'avaient pas de professions. Aussi évoluaient-elles dans la sphère privée. Qui plus est, nous avons mentionné que la modestie était l'attitude à adopter pour une jeune femme, or en devenant écrivain, les femmes auteurs tendent à s'éloigner de cette attitude comme l'explique Mary Poovey :

Writing for publication jeopardizes modesty, that critical keystone of feminine propriety; for it not only "hazards disgrace" but cultivates and call attention to the woman as subject, as initiator of direct action, as a person deserving of notice for her own sake. Taken to its logical extreme, to write is to assume the initiative of creator, to imitate the Creator; and, as Sandra Dilbert and Susan Gubar have pointed out, it is to usurp the male instrument of power, the phallus that the pen may symbolize.⁶⁴

Par conséquent, en devenant écrivain Fanny Burney et Maria Edgeworth intègrent la sphère publique. Le succès de leurs œuvres tend à prouver que les femmes peuvent avoir une place dans la sphère publique. Toutefois, cette mise en avant du rôle de la femme écrivain ne peut-il pas avoir des répercussions sur les lectrices ? C'est ce que croit Elizabeth Bergen Brophy:

The novel was an important voice for the aspirations of women because it took them seriously, refusing to see them as totally subsumed in roles which made them appendages to men. The concern demonstrated by most of these novels for the well-being of women as individuals encouraged real women to consider their own lives as worthy of serious consideration and themselves as deserving of real choices... Novels usually showed women that they could at least try to be the central character in their own lives... the novel did become a voice for the enhancement of women's status.⁶⁵

Toutefois, dans quelle mesure les femmes de ce corpus sont-elles mises en avant, en dehors du fait que les protagonistes sont avant tout des femmes? C'est ce que nous allons voir dans la partie suivante.

d. La valorisation du rôle féminin

⁶³ RICHETTI, John, *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel*, (Cambridge University Press, Cambridge, 1996), p. 215

⁶⁴ POOVEY, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, (Chicago London , The University of Chicago Press, 1984), p. 36

⁶⁵ BERGEN BROPHY, *Elizabeth, Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel*, (Tampa, University of South Florida Press, 1991), p. 40

Il convient de souligner que les femmes jouent à de nombreuses reprises le rôle de sauveur. En effet, dans *Helen*, de nombreuses femmes jouent ce rôle. Tout d'abord, Lady Davenant sauve le mariage de sa fille Cécilia :

'here I die if I appeal to you in vain – to your justice, General Clarendon, to which, as far as I know, none ever appealed in vain – and shall I be the first ? – a mother for her child – a dying mother for your wife – for my Cecilia, once dear to you.'... Her husband turned, and clasped her in his arms. Lady Davenant rose and blessed him – blessed them both: they knelt beside her, and joined their hands. (p. 510/511)

Si l'on analyse ce passage, on s'aperçoit que Lady Davenant joue symboliquement le rôle d'un prêtre. Cette scène ressemble, de fait, à un mariage, notamment en raison du geste qui consiste à s'agenouiller. Néanmoins, si Lady Davenant joue dans cette scène le rôle de sauveur, elle est à son tour sauvée par une femme. En effet, c'est Esther Clarendon qui lui apprend qu'elle est soupçonnée d'avoir révélé un secret d'état :

I am, at all events, under obligations that can never be forgotten to the person who gave me this timely notice, which could not otherwise have reached me, and the person to whom I am thus oblige is one, Helen, whom neither you nor I like, and whom Cecilia particularly dislikes – Miss Clarendon! (p. 296)

C'est suite à l'intervention de la sœur du Général qu'Helen et Lady Davenant identifieront le vrai traître, à savoir Carlos. Ainsi, Lord Davenant pourra obtenir son poste d'ambassadeur en Russie. Qui plus est Helen est, elle aussi, sauvée par une figure féminine. Là encore il s'agit d'un personnage secondaire du roman, à savoir la poétesse de Mr Churchill :

I was warned by that young lady, that poetess of Mr Churchill's, whom you made your friend by some kindness at Clarendon Park – I was warned that there was a book to come out, these Memoirs of Colonel d'Aubigny, which would contain letters said to be yours, a publication that would be highly injurious to you. (p. 389)

La poétesse joue le rôle de sauveur dans la mesure où, grâce à son intervention, Clarendon est capable de stopper la publication du livre, et donc de sauver la réputation d'Helen. Dans *Evelina*, certaines femmes ont la même fonction, on peut, notamment, penser à Evelina qui empêche Mr Macartney de se suicider, ou encore à Mrs Selwyn qui intervient auprès de Sir John Belmont en faveur de l'héroïne. Enfin, dans *Pamela*, le personnage féminin qui fait office de sauveur est Mrs Jervis :

No, said Mrs Jervis, I will not stir, my dear Lamb; I will not leave you. I wonder at you, Sir, said she, and kindly threw herself upon my Coat, clasping me round the Waist, you shall not hurt this Innocent, said she; for I will lose my Life in her Defence. Are there not, said she, enough wicked one in the World, for your base Purpose, but you must attempt such a Lamb as this! (p. 63)

En s'interposant physiquement entre Pamela et B, Mrs Jervis se positionne en protectrice de la vertu de la jeune femme. Par conséquent, dans chacun des trois romans, on trouve des figures de sauveur féminines. Faut-il y voir une coïncidence ? Quelles sont les implications d'une figure de sauveur féminine ? Il importe, tout d'abord, de souligner que les « sauvetages » sont très variés. Néanmoins, il existe un point commun, à savoir le fait que tous ont lieu dans la sphère privée. Aussi la femme ne sort-elle pas de sa domesticité. Toutefois, ces exemples montrent que, même en restant dans son rôle de femme, d'épouse ou de mère, la femme joue un rôle très important. Elle a le pouvoir de sauver des vies.

De surcroît, on assiste également à une valorisation du rôle de la femme, dans la mesure où les romans de ce corpus présentent des personnages féminins qui s'éloignent de l'idéal féminin de l'époque. En effet, nous avons déjà évoqué la grossièreté de Mme Duval, la masculinité de Mrs Jewkes, les mauvaises manières d'Esther Clarendon, ou encore l'intelligence de Mrs Selwyn. Voilà autant d'exemples qui, certes, ne prônent pas un idéal de féminité différent, mais qui suggèrent, néanmoins, l'existence de femmes moins « conventionnelles ». Parmi ces femmes, l'une d'elle n'est pas systématiquement critiquée. Il s'agit d'Esther Clarendon. En dépit de ses manières trop franches, Esther est présentée de façon plutôt positive: « in time of need Miss Clarendon had been not only the most active and zealous, but a most gentle and – doubt it who may- soft-stepping, soft-voiced nurse » (p. 463) La répétition de l'adjectif “soft” est intéressante dans ce passage, dans la mesure où elle marque un contraste très fort avec les descriptions d'Esther au début du roman. En effet, on trouvait, alors, par exemple l'adverbe « sharply » (p.51). En insistant sur la douceur d'Esther, Maria Edgeworth confère à son personnage une certaine féminité, ce qui n'était pas le cas au début du roman. Lorsque Cécilia décrit sa belle sœur à Helen, elle ne montre pas en quoi son comportement correspond à l'idéal de féminité de l'époque, mais plutôt en quoi il en diffère :

She is so different from other people; she knows nothing and wishes to know nothing, of the world. She lives always at an old castle in Wales, Lla- something, which she inherited from her mother, and she always has been her own mistress, living with her aunt in melancholy grandeur, till her brother brought her to Florence, where – oh, how she was out of her element!
(p. 48)

La description est intéressante car Cécilia ne comprend pas le mode de vie de la jeune femme. En quoi Esther est-elle « différente des autres » ? Tout d'abord, Esther est autonome, ce qui est très atypique pour une jeune femme à cette époque : « she has always been her own mistress ». Ensuite, elle ne cherche pas à plaire universellement. De la manière dont Cécilia

présente les choses, Esther semble venir d'un autre temps. Le cadre décrit, « an old castle in Wales », semble très romantique. Cette impression est renforcée par l'expression « melancholy grandeur ». Cette description donne presque l'impression qu'Esther vit dans une légende arthurienne. En réalité, les personnages de Cécilia et d'Esther s'opposent. En un sens, elles sont en compétition. De fait, les deux jeunes femmes occupent une place importante dans la vie de Clarendon. Ensuite, Esther se caractérise par sa franchise, alors que Cécilia se caractérise, d'une part, par sa sociabilité, et, d'autre part, par son hypocrisie. Aussi leurs caractères sont-ils opposés. Néanmoins, le mot clef du roman est le terme vérité. Par conséquent, ce n'est pas tant la franchise d'Esther, que les mensonges de Cécilia qui sont rejetés dans le roman, comme le montre la citation suivante :

Helen sighed, but though she might feel the want of the charm of Lady Cecilia's suavity of manner, of her agreeable, and her agreeing temper, yet she felt the safe solidity of principle in her present friend, and admired, esteemed, and loved, without fear of change, her unblenching truth. (p. 475)

Il importe de souligner, que dans ce passage, Helen préfère l'honnêteté d'Esther à la sociabilité de Cécilia, comme le montrent le terme « yet », mais surtout la gradation « admired, esteemed, and loved ». D'une certaine manière, Esther est trop honnête alors que Cécilia ne l'est pas assez. Toutefois, il convient de noter qu'à la fin du roman, toutes deux évoluent : la douceur d'Esther est mise en avant, tandis que la réformation de Cécilia est célébrée : « There is a redeeming power in truth. She may yet be more worthy to be your wife than she has ever yet been! » (p. 490) On peut donc dire que tout en s'affirmant, Esther Clarendon se rapproche du comportement approprié attendu des femmes, ce qui tend à prouver que les femmes peuvent s'affirmer sans pour autant trop s'écarter du comportement « approprié ».

Enfin, on peut parler d'affirmation de la femme, dans la mesure où ce corpus présentent un certain nombre de femmes qui semblent jouer un rôle dans la sphère publique, et sortiraient, donc, de ce fait de la domesticité qui leur est généralement réservée. En effet, dans *Helen*, certaines femmes ont beaucoup d'influence sur leur mari, et donc indirectement sur la politique de ces derniers. C'est notamment le cas de Lady Davenant, Lady Bearcroft ou encore de Lady Masham. Afin d'aider ses parents à obtenir le poste en Russie, Cécilia organise une rencontre entre différentes personnalités influentes. On peut, de fait lire: « Mamma has so affronted two ladies, very influential, as they call it, each – Lady Masham, a

favourite at court, and Lady Bearcroft, risen from the ranks, on her husband's shoulders » (p. 259) Bien que la rencontre est informelle, elle a, en réalité, des fins politiques. En un sens, la demeure de Clarendon devient le théâtre d'un « coup d'état », comme le dit Cécilia :

'My political talents! You shall see what they are. I am capable of a grand *coup d'état*. I will have next week a three-days' congress, anti-political, at Clarendon park, where not a word of politics shall be heard, nor anything but nonsense if I can help it.' (p. 259)

Ainsi, la maison, qui symbolise la sphère privée, se transforme en théâtre. On y donne une représentation, le but étant de réconcilier Lady Davenant avec Lady Bearcroft et Lady Masham, de manière à s'attirer les faveurs politiques de leur mari. En organisant cette rencontre, Cécilia agit en fine politicienne, sans pour autant sortir de son rôle d'épouse et de fille. Par conséquent, lorsque l'on évoque l'affirmation des femmes dans ce corpus, il ne s'agit en aucun cas d'une affirmation radicale de la femme, bien au contraire. L'affirmation en question est très subtile et a lieu dans le cadre de la domesticité. En effet, certains personnages féminins, tout d'abord présentés comme « déviants » du modèle de féminité de l'époque, s'avèrent, en réalité, faire partie de ce modèle, ou tout du moins s'en rapprochent, comme Esther Clarendon. Lady Davenant est réputée, par exemple, pour avoir beaucoup d'influence sur son mari, or ce n'est pas le cas : "It has gone abroad that she *governs*, while, in fact, though papa asks her advice, to be sure, because she is so wise, she never does interfere in the least." (p. 258) Ainsi, Lady Davenant ne contrôle pas la politique de son mari, en dépit des rumeurs. Par conséquent, si le rôle de la femme au sein de la sphère domestique est mis en avant dans ce corpus, il n'est pas pour autant radicalement transformé. Il convient seulement de souligner que les personnages féminins se voient accordés une grande importance. Les femmes ont le pouvoir de changer les choses, elles peuvent influencer leurs cours, tout en restant dans la sphère privée. Néanmoins, comme nous l'avons vu avec Cécilia, il n'est pas exclu que leurs actes aient des répercussions dans la sphère publique. Il s'agit donc d'une affirmation subtile et progressive de la femme. Le fait de reconnaître l'influence positive des femmes sur leur entourage est un premier pas. La femme se voit accordée une certaine valeur, en dehors de celle de son corps. Dans ce travail, nous avons mis en avant une certaine évolution de la représentation des femmes. Toutefois, il importe de se demander si la représentation des femmes n'est pas un prétexte pour un autre type de représentations. En d'autres termes, les personnages féminins n'ont-ils pas une autre fonction que celle de simples personnages romanesques ?

4. La représentation de la femme est-elle un prétexte pour d'autres représentations ?
 - c. Une représentation de la femme écrivain en quête de légitimité

Il convient de noter que le personnage d'Evelina présente de nombreuses similarités avec son auteur, à savoir Fanny Burney. Evelina, tout comme Fanny Burney est en quête d'une reconnaissance, à la fois paternelle et sociale. En effet, nous avons déjà expliqué qu'Evelina ne connaît pas son père. Ce dernier pense avoir élevé sa propre fille, or il a, en réalité, élevé celle de sa gouvernante. Sir John Belmont a épousé Mrs Evelyn, mais a brûlé le certificat de mariage. Aussi Evelina ne peut-elle pas réclamer le titre de Miss Belmont qui lui est dû. Par conséquent, Evelina est donc en quête de reconnaissance sociale, dans la mesure où elle ne possède aucun titre. Qui plus est, elle est en quête de reconnaissance paternelle, dans la mesure où elle ne connaît pas son père biologique, à savoir Sir John Belmont, et souhaite qu'il la reconnaisse. Fanny Burney, quant à elle, est la fille du docteur Charles Burney, un célèbre compositeur et spécialiste de l'histoire de la musique. Il est surtout connu pour son ouvrage intitulé *A General History of Music*, publié en quatre tomes entre 1776 et 1789. Il a notamment rencontré les plus grands compositeurs et musiciens de son époque ainsi que de nombreuses têtes couronnées, des nobles, mais aussi des hommes politiques. Aussi Charles Burney est-il un homme célèbre. Fanny Burney a donc publié *Evelina* anonymement, afin que son travail n'ait pas de conséquences sur son père, comme l'explique Gina Campbell: « Dr Charles Burney, was himself a scholar and published writer, to write and to publish would be to rival her father and undermine the familial hierarchy. »⁶⁶ Il s'agit du premier roman de Fanny Burney. Bien que l'œuvre ait été publiée anonymement, son auteur est en quête d'une double reconnaissance, tout comme son héroïne, d'abord en tant que femme écrivain, mais aussi en tant que fille.

Il est intéressant de prendre en compte les éléments autobiographiques dans cette analyse, dans la mesure où ils éclairent notre interprétation de certains personnages du roman, à savoir

⁶⁶ CAMPBELL, Gina, 'Bringing Belmont to Justice: Burney's Quest for Paternal Recognition in *Evelina*', (*Eighteenth-Century Fiction*, Volume 3, issue 4, article 7, 07/01/1991), p. 2

Sir John Belmont et Mme Duval. En effet, si l'on en croit Gina Campbell, Mme Duval pourrait représenter la deuxième femme de Charles Burney :

Burney's stepmother can be recognized quite easily in the vulgar woman and deficient mother, Mme Duval... like the second Mrs Burney, Mme Duval assumes a maternal role towards the daughter figures when they are already teenagers... Mme Duval handicaps her daughter's and granddaughter's entrance into the world. (p. 9)

John Belmont représenterait, quant à lui, Charles Burney dans le roman. En effet, après la mort de sa femme, le Dr Charles Burney s'est remarié or sa nouvelle épouse était très impopulaire auprès de ses enfants. Toujours d'après Gina Campbell, ce second mariage aurait été vécu par Fanny Burney comme un abandon :

Given her stepmother's character, it would not be surprising if Frances Burney felt that her mother had been betrayed and she (as daughter of that mother) had been rejected. Margaret Anne Doody characterizes Charles Burney's second marriage as an elopement from the Burney and Allen children. (p. 9)

Il ne s'agit, certes, que d'une interprétation, toutefois, cela semble pertinent dans la mesure où Sir John Belmont a renié sa femme en brûlant le certificat de mariage. Aussi a-t-il clairement abandonné cette dernière. On peut donc penser que, tout comme *Evelina*, Fanny Burney essaie de gagner l'amour d'un père qui l'a pourtant déçue. Toutefois, la quête de reconnaissance paternelle de Fanny Burney passe aussi par la reconnaissance des ses talents littéraires, comme l'explique Amy J. Pawl : « Eager as she was for her father's love and approval, Burney was naturally particularly anxious about his opinion of *Evelina*. »⁶⁷ Qui plus est, l'avis du Dr Burney est d'autant plus important pour Fanny Burney qu'il n'a jamais encouragé sa fille à écrire. De fait, Fanny Burney vient d'une famille de six enfants. La jeune femme n'a appris à lire qu'à l'âge de dix ans. Il semble que Charles Burney ait favorisé Esther et Susanna, deux des sœurs aînées de Fanny. De fait, il les a envoyées à Paris pour leur éducation, tandis que Fanny Burney a appris à lire seule avec des livres de la bibliothèque familiale. Aussi, Charles Burney n'a-t-il jamais cru au talent littéraire de sa fille.

Si l'on se concentre sur la préface du texte de Fanny Burney, on peut établir un parallèle, plus direct cette fois, entre *Evelina* et son auteur, à savoir, d'une part, leurs

⁶⁷ PAWL, Amy J., 'And What Other Name May I Claim?': Names and Their Owners in Frances Burney's *Evelina*', (*Eighteenth-Century Fiction*, Volume 3, Number 4, July 1991), p. 15

difficultés à nommer, et d'autre part, leurs difficultés à s'imposer auprès de leur père. David Oakleaf a analysé ce parallèle: "In her Dedication and Preface, she points out similarities. She would be noticed with propriety but is, like *Evelina*, "without name". However, she prefers her "mantle of impenetrable obscurity" to its alternative, publishing in the name of the father."⁶⁸ Comme nous l'avons déjà expliqué, Fanny Burney ne veut pas que son travail ait des répercussions sur celui de son père. L'ode qui précède la préface du roman est particulièrement intéressante, dans la mesure où elle souligne l'ambivalence de l'attitude de Fanny Burney vis-à-vis de son père. En effet, la jeune femme s'adresse à son père, comme le prouvent les expressions "author of my being" (p. 3), ou encore "filial love" (p.3). Toutefois, elle ne le nomme pas, puisqu'on peut lire : « To — — » (p. 3) Aussi Fanny Burney a-t-elle les mêmes difficultés à nommer qu'*Evelina*. En effet, le titre de l'ode rappelle la signature de la lettre VIII : « *Evelina* — — » (p. 26) L'ode a plusieurs fonctions. Tout d'abord, elle permet à Fanny Burney de souligner le fait qu'elle se comporte en « bonne » fille :

Concealment is the only boon I claim;

Obscure be still the unsuccessful Muse,

Who cannot raise, but would not sink, your fame. (p. 3)

En un sens, on peut dire que Fanny Burney protège sa réputation de fille et de femme en mettant en avant sa vertu. Gina Campbell explique que la publication anonyme ainsi que le refus de nommer son père ont un intérêt pour Fanny Burney: « She cleanses her literary production of any threatening rivalry, and so protects herself from imputations of vanity and filial insubordination.»⁶⁹ Toutefois, comment Fanny Burney peut-elle obtenir la reconnaissance paternelle et littéraire qu'elle recherche si *Evelina* demeure anonyme ? En réalité, l'attitude de l'auteur est particulièrement intéressante, puisqu'elle montre que, comme son héroïne, Fanny Burney a du mal à s'affirmer. En écrivant et en publiant son premier roman, Fanny Burney intègre la sphère publique, dont les femmes sont généralement exclues,

⁶⁸ OAKLEAF, David, 'The Name of the Father: Social Identity and the Ambition of *Evelina*', (*Eighteenth-Century Fiction*, Volume 3, issue 4, 1991), p. 12/13

⁶⁹ CAMPBELL, Gina, 'Bringing Belmont to Justice: Burney's Quest for Paternal Recognition in *Evelina*', (*Eighteenth-Century Fiction*, Volume 3, issue 4, article 7, 07/01/1991), p.4

et accède à une profession, toutefois, en ne signant pas l'ouvrage, elle reste dans la sphère privée et domestique. En un sens, son rôle de fille prévaut sur celui d'écrivain. Aussi s'affirme-t-elle, sans pour autant sortir de son personnage de « Proper Lady », défini par Mary Poovey. Il s'agit donc d'une affirmation subtile. Par conséquent, Fanny Burney est à l'image de son héroïne. Elle ne cherche pas tant sa place dans la sphère publique que dans la sphère privée, à savoir au sein de sa famille.

Dans ce corpus, le fait d'étudier la représentation des femmes permet, donc, également d'étudier d'autres formes de représentations plus indirectes. En effet, nous avons vu que la représentation des femmes pouvait être un prétexte pour d'autres représentations, notamment celles de femmes auteurs en quête de légitimité. Il convient désormais de se demander si les personnages féminins ne peuvent pas avoir une autre fonction.

d. Une représentation du Royaume Uni après l'Union anglo-irlandaise ?

Certains personnages féminins de ce corpus ont peut être une autre fonction que celle de simples personnages romanesques. Il s'agit de Lady Davenant et d'Esther Clarendon dans le roman de Maria Edgeworth. Il convient de noter que ces deux personnages jouent, d'une part le rôle de figure maternelle pour l'héroïne, et d'autre part, qu'elles sont toutes deux présentées comme des femmes à la fois anglaises mais étrangères. Tout d'abord, la mère de Cécilia considère Helen comme sa propre fille: 'Have you settled that I am never to come back from Russia? Do you not know that you are – that you ever were – you ever will be to me a daughter?' (p. 20) Dans cette citation, la conjugaison du verbe « be » au présent, au prétérit, mais aussi au futur suggère que la relation entre Lady Davenant et Helen est très forte. En déclinant le verbe à tous les temps, Maria Edgeworth insiste sur le caractère éternel de leur relation. Esther Clarendon, quant à elle, est environ du même âge qu'Helen, toutefois, elle a un comportement de mère protectrice envers l'héroïne, comme le montre la citation suivante: « in time of need Miss Clarendon had been not only the most active and zealous, but a most gentle and – doubt it who may- soft-stepping, soft-voiced nurse » (p. 463) En accueillant Helen à Llansillen, Esther joue le rôle de mère envers Helen. De fait, elle la soigne et l'accompagne dans son rétablissement. Par conséquent, en un sens, Helen, Esther Clarendon et Lady Davenant forme une sorte de famille recomposée.

Qui plus est, les deux femmes apportent une note « étrangère » à l'Angleterre. En effet, Esther Clarendon vit au Pays de Galles, et plus précisément à Llansillen. Bien que proche géographiquement et culturellement de l'Angleterre, le Pays de Galles est pourtant décrit comme un lieu inconnu, mais surtout étranger, comme le montre la citation suivante : « The rosy Welsh maids looked with pity on the pale stranger. They hurried to and fro, talking Welsh to one another very fast; and Helen felt as if she were in a foreign land, and in a dream. » (p. 459) Lady Davenant, quant à elle, maîtrise la langue française et y a souvent recours. On peut par exemple lire:

‘*Distinguez,*’ said Lady Davenant; ‘*distinguons,* as the old French metaphysicians used to say; *distinguons,* there be various kinds of jealousy, as of love. The old romancers made a distinction between *amour* and *amour par amours*. Whatever that means, I beg leave to take a distinction full as intelligible, I trust, between *jalousie par amour* and *jalousie par amitié.*’ (p. 33)

Dans ce passage de quatre lignes, on ne compte pas moins de sept expressions en français. En réalité, le personnage de Lady Davenant est très influencé par la culture étrangère. Elle dit, par exemple, avoir rencontré Sir Walter Scott:

I recollect, from its quiet, unpretending good nature; but scarcely had that impression been made before I was struck with something of the chivalrous courtesy of other times. In his conversation you would have found all that is most delightful in his works – the combined talent and knowledge of the historian, novelist, antiquary, and poet... Altogether he was certainly the most perfectly agreeable and perfectly amiable great men I ever knew. (p. 137)

Par conséquent, Lady Davenant est également familière avec la littérature et la culture écossaise. On peut donc dire qu'Esther Clarendon et Lady Davenant donnent à Helen une certaine ouverture sur d'autres pays, d'autres cultures.

En fait, il est possible que, d'une certaine manière, la famille recomposée que forment Helen, Esther Clarendon et Lady Davenant, soit une représentation du Royaume Uni après l'union anglo-irlandaise de 1801. Maria Edgeworth ne cherche-t-elle pas des solutions à un problème posé par l'acte d'union, à savoir comment définir une identité britannique réformée trois décennies après l'acte d'union ? En réalité, Maria Edgeworth est anglo-irlandaise. Néanmoins, *Helen* ne contient aucune spécificité irlandaise ou nationaliste, contrairement à d'autres textes du même auteur, comme *Ormond* ou *The Absentee*, par exemple. Au contraire, le roman célèbre l'Angleterre et ses paysages:

The road led them next into a village, one of the prettiest of that sort of scattered English villages, where each habitation seems to have been suited to the fancy as well as to the convenience of each proprietor; giving an idea at once of comfort and liberty, such as can be seen only in England. Happy England, how blest, would she but know her bliss! (p. 108)

Les termes “comfort” et “liberty” ont des connotations positives. Qui plus est, l’utilisation du superlatif avec « one of the prettiest » renforce le caractère idyllique du paysage décrit. En fait, dans *Helen*, la démarche de Maria Edgeworth n’est en aucun cas identitaire mais plutôt inclusive. Il ne s’agit pas d’affirmer l’identité de l’Irlande, mais plutôt de l’inclure dans une identité plus globale, à savoir une identité britannique réformée. De surcroît, Lady Davenant et Esther Clarendon sont les deux personnages féminins les plus clairvoyants du roman. On peut, de fait, lire: « ill or well, Lady Davenant was so clear sighted. » (p. 478), ou encore:

‘Then it was not an original promise with you?’

‘Not at all,’ said Helen.

‘Lady Cecilia told me it was. Just like her, - I knew all the time it was a lie.’ (p. 55)

Par conséquent, Lady Davenant et Esther Clarendon sont des figures maternelles pour Helen. Leurs personnages sont, qui plus est, associés à des pays étrangers. Enfin, ce sont les deux personnages féminins les plus clairvoyants du roman. On peut se demander d’où vient cette clairvoyance. Tout d’abord, Lady Davenant et Esther Clarendon accordent beaucoup d’importance à la vérité. Esther Clarendon s’exprime, par exemple de la façon suivante: « Truth must be told, whether agreeable or not’ (p. 54), ou encore, ‘truth always come to light’ (p. 447). Lady Davenant, quant à elle, prononce à de nombreuses reprises le terme “truth”: “delicacy is a good thing, but truth a better” (p. 59) Ensuite, n’est-ce pas le fait de vivre dans un pays étranger ou d’être influencé par sa culture qui donne aux deux personnages cette clairvoyance ? En ce sens, la double culture de Lady Davenant et d’Esther Clarendon leur permettrait de mieux appréhender la société et les personnes qui la composent. Par conséquent, on peut se demander si le fait de célébrer la double culture de ces personnages n’est pas, pour Maria Edgeworth, une manière de célébrer l’acte d’union entre l’Irlande et l’Angleterre. De fait, nous avons expliqué qu’on pouvait trouver dans ce corpus de nombreuses figures de sauveurs féminines, ce qui tend à prouver que les femmes sont plus fortes lorsqu’elles sont solidaires. De la même manière, ne peut-on pas dire que l’Angleterre est plus forte suite aux différents actes d’union ? Maria Edgeworth associerait donc volontairement les figures maternelles à des pays étrangers, de manière à représenter le Royaume Uni après l’union anglo-irlandaise. Notons que dans le Royaume Uni, l’Angleterre est considérée comme la mère patrie, tandis que le Pays de Galles, l’Irlande et l’Ecosse ont davantage le rôle de colonies. Ainsi, il n’est pas surprenant de représenter le Royaume Uni par une famille recomposée, ou encore l’Angleterre par une figure maternelle. Par conséquent, la

représentation des femmes dans ce corpus peut avoir différentes fonctions. Elle peut être un prétexte pour d'autres représentations.

Dans ce deuxième chapitre, nous nous sommes demandé en quoi les héroïnes oscillaient entre individualité et universalité. Aussi avons-nous mis en avant la spécificité, mais aussi l'exemplarité des héroïnes. Qui plus est, nous avons évoqué le fait que les personnages féminins de ce corpus tendaient à s'affirmer au fil du roman, d'où l'idée d'émancipation des femmes. Néanmoins, nous avons précisé qu'en dépit de leur affirmation, les personnages féminins ne sortaient pas du rôle qui leur était attribué. Aussi les femmes restent-elles dans la sphère privée. Il convient donc, désormais, de se demander à travers quels procédés littéraires les auteurs donnent-ils à la femme davantage d'autonomie. Qui plus est, on peut se demander pourquoi Evelina et Helen se voient attribuées une plus grande intériorité que Pamela. En quoi la technique de représentation des femmes évolue-t-elle entre le texte de Samuel Richardson et celui de Maria Edgeworth ? Enfin, assiste-t-on à une explicitation progressive des instances narratives ou bien à l'effacement de ces dernières ? Autant de questions aux quelles il importe de répondre par le biais d'une analyse détaillée des procédés littéraires utilisés. Le dernier chapitre sera donc résolument littéraire et viendra conforter les analyses déjà effectuées dans les deux premiers.

3- le roman épistolaire : de *Pamela* à *Evelina*

3. Entre absence de médiation et manipulation, quelles sont les intentions des auteurs ?
 - c. Un journal intime

Les trois textes de ce corpus appartiennent au genre du roman de sensibilité. Néanmoins, il convient de noter qu'*Evelina* et *Pamela* ont une particularité supplémentaire, à savoir le fait que ce sont des romans épistolaires. Comparé à *Helen*, les deux textes sont donc composés de lettres. Aussi sont-ils écrits à la première personne du singulier. Le texte de Samuel Richardson est surtout composé de lettres de Pamela. Toutefois, on trouve également quelques lettres de John et Elizabeth Andrews, les parents de Pamela, de B ou encore de Mr Williams. Le roman de Fanny Burney, quant à lui, est composé majoritairement de lettres d'*Evelina*. On trouve néanmoins quelques lettres du Révérend Villars, de Lady Howard, ou encore de Sir ou Lady Belmont. Par conséquent, la majorité des lettres viennent des héroïnes dans les deux textes.

Il est intéressant de faire un relevé précis des émetteurs et des destinataires. De fait, un tel relevé montre, par exemple, que dans *Evelina*, Villars écrit huit lettres dans le premier volume, sept dans le second et trois dans le dernier. Aussi peut-on en déduire que son personnage tend à s'effacer au fil du roman. L'héroïne, en revanche, tend à s'affirmer. En effet, ses lettres représentent un peu plus de cinquante et un pourcent du nombre de lettres du premier volume, soixante-treize pourcent du second, et enfin, quatre-vingt un pourcent du dernier. Qui plus est, ce relevé montre clairement que certains personnages n'ont qu'un rôle secondaire. Maria Mirvan, par exemple, n'est l'émetteur d'aucune lettre. Toutefois, deux lettres d'*Evelina* lui sont destinées. En fait, on peut dire que Miss Mirvan remplit une fonction, plus qu'elle ne joue un rôle dans le roman. Elle est l'amie d'*Evelina*, toutefois, son personnage est très peu présent dans le roman : il est à peine décrit. En réalité, on peut dire que son personnage n'a d'intérêt que dans la mesure où les lettres d'*Evelina* qui lui sont

envoyées sont différentes de celles que reçoit Villars. Aussi ces lettres servent-elles de point de comparaison. C'est ce qu'explique Julia Epstein :

the letters to Maria mark tonal shifts in the narrative, and serve as meditational breaks from the newsy, fast-paced, yet discursively bloodless letters Evelina sends to her guardian ... the letter to Maria, unlike those to Villars, are direct, their style colloquial and forthright, their tone unstudied.⁷⁰

En un sens, elles renseignent le lecteur sur la personnalité d'Evelina. Dans les deux lettres que reçoit Miss Mirvan, Evelina ne fait que raconter ses « aventures ». Jamais elle ne pose de questions à son amie. Néanmoins, Evelina ne cache pas ses sentiments dans ses lettres pour Maria, contrairement à celles pour Villars. De fait, on peut lire:

I think I rather recollect a dream, or some visionary fancy, than a reality. – that I should ever have been known to Lord Orville, - that I should have spoken to – have danced with him, - seems now a romantic illusion: and that elegant politeness, that flattering attention, that high-bred delicacy, which so much distinguished him above all men... I now re-trace the remembrance of, rather as belonging to an object of ideal perfection, formed by my own imagination, than to a being of the same race and nature as those with whom I at present converse. (p. 174)

Cette description de Lord Orville laisse deviner les sentiments de la jeune femme. Certes, Orville est décrit de manière très positive dans les lettres pour Villars, toutefois, la jeune femme n'emploie jamais le terme « romantique ». En un sens, lorsqu'elle écrit à Maria, Evelina semble plus honnête que lorsqu'elle écrit à Mr Villars. En effet, on trouve un autre exemple de décalage entre ce que l'héroïne dit à Miss Mirvan et ce qu'elle montre à son tuteur :

How little has situation to do with happiness! I had flattered myself that, when restored to Berry Hill, I should be restored to tranquillity: far otherwise have I found it, for never yet had tranquillity and Evelina so little intercourse.

I blush for what I have written. Can you, Maria, forgive my gravity? But I restrain it so much and so painfully in the presence of Mr Villars, that I know not how to deny myself the consolation of indulging it to you. (p. 255/256)

Evelina se livre donc entièrement à Maria alors qu'elle cache certaines choses à Mr Villars. En comparant les lettres destinées à Maria et celles destinées à Mr Villars, on voit donc que l'image que donne Evelina dans ses lettres n'est pas toujours exacte.

La forme épistolaire peut parfois tromper le lecteur, dans la mesure où elle peut lui donner l'impression qu'il n'y a pas d'auteur, ni de narrateur, mais simplement de vrais personnages qui correspondent par lettre. En effet, l'intérêt de la forme épistolaire consiste dans le rapport direct qui s'instaure entre l'émetteur de la lettre et le lecteur. Les deux héroïnes correspondent

⁷⁰ EPSTEIN, Julia, *The Iron Pen Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, (University of Wisconsin Press, Madison, 1989), p. 101

avec des proches. Aussi osent-elles se confier totalement. De fait, la majorité des lettres qu'écrit Pamela est destinée à ses parents, tandis que celles d'Evelina sont destinées à Villars, qui fait office de père adoptif pour la jeune femme. Néanmoins, la sincérité apparente des lettres n'est qu'un leurre, comme l'explique Julia Epstein : 'As a narrative form letters pretend to spontaneity and absolute sincerity. But they can never be utterly sincere, as no crafted piece of writing can be without artifice.'⁷¹ La forme épistolaire est donc très intéressante pour l'auteur car elle lui permet de faire oublier sa présence. Aussi le lecteur ne perçoit-il pas qu'il est manipulé.

Qui plus est, peut-on réellement parler de correspondances? On peut se demander, comme Barbara Zackek, s'il n'est pas plus pertinent de parler de « journal intime » :

Letters serve merely as repositories of sentiments and impressions that the protagonists, the central figures in the novel, share directly with their confidants. Since the confidants are of only a secondary importance, and their comments usually appear only as echoes of their replies scattered throughout the protagonists' letters, the novel becomes a monologue in letters. Jean Rousset refers to it as a "journal camouflé" where the epistolary form is nothing else but appearance.'⁷²

Nous avons déjà montré que les lettres des héroïnes occupaient la majeure partie du texte, ce qui tend à renforcer l'hypothèse de Barbara Zackek. De surcroît, il convient de souligner que si au début du roman de Richardson, Pamela envoie bien ses lettres à ses parents, dans le reste du roman, en revanche, elle tient plutôt un journal intime, qu'elle espère pouvoir envoyer un jour, peut être, à ses parents. En effet, on peut lire: 'o my dearest Father and Mother, let me write and bewail my miserable Fate, tho' I have no Hope that what I write will be convey'd to your Hands! – I have now nothing to do but write.'⁷³(p. 98) Aussi ne s'agit-il plus de correspondance, dans le mesure où il n'y a pas de destinataire. Par ailleurs, le texte est entrecoupé par des formules du type: 'I am now come down in my Writing to this present SATURDAY, and a deal I have written' (p.111), ou encore, 'THURSDAY, FRIDAY, SATURDAY, the 14th, 15th and 16th of my Bondage' (p. 145) Ces formules ne ressemblent pas à des en-têtes de lettres, mais plutôt à des entrées de journal intime.

La forme épistolaire comporte donc de multiples intérêts pour les auteurs. Tout d'abord, il convient de souligner qu'en choisissant ce format pour leurs textes, Fanny Burney et Samuel Richardson inscrivent leurs héroïnes dans un contexte approprié. De fait, si

⁷¹ EPSTEIN, Julia, *The Iron Pen Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, (University of Wisconsin Press, Madison, 1989), p. 96.

⁷² ZACKEK, Barbara Maria, *Censored Sentiments: letters and Censorship in Epistolary Novels and Conduct Material*, (Associated University Presses, London, 1997), p. 104

l'écriture de roman par des femmes était sujet à controverse, le fait d'écrire des lettres, en revanche, était une activité autorisée, comme l'explique Barbara Zackek : 'Evelina is pretty, naïve, chaste, and modest. But what adds to her credibility as a "human heroine" is the use of letters as a form of self-expression, a form considered appropriate for young girls, and by the same token, for women writers.'⁷³ Aussi est-ce un moyen pour les auteurs de signaler la conformité de leurs héroïnes au comportement approprié, attendu des femmes à cette époque. En outre, la forme épistolaire permet aux auteurs de dresser un portrait des héroïnes qui se veut authentique. En effet, la forme épistolaire leur permet de créer un lien immédiat entre les héroïnes et les lecteurs, ou tout d'une moins, de donner l'impression qu'il n'y a pas de médiation, ce qui leur permet, d'une part, de faciliter l'identification du lecteur à l'héroïne, et d'autre part, de mieux manipuler ce dernier. De surcroît, nous avons mis en évidence le fait que les textes oscillaient entre le récit par lettres et le journal intime. Toutefois, qu'il s'agisse d'un journal intime ou d'une correspondance, l'intention des auteurs reste la même : convaincre le destinataire.

d. Une Stratégie argumentative

Nous avons montré que grâce à la forme épistolaire, Fanny Burney et Samuel Richardson tendaient à camoufler leur présence ainsi que leurs intentions. Aussi avons-nous explicité ces dernières. Toutefois, si les auteurs veulent convaincre les lecteurs, les héroïnes, quant à elles, veulent convaincre leurs destinataires. En effet, les lettres écrites par les héroïnes n'ont pas pour seul objectif la narration de leurs « aventures ». Tout d'abord, les héroïnes dressent un portrait d'elles-mêmes à travers leurs lettres. Toutefois, en comparant les lettres d'Evelina destinées à Villars et celles destinées à Maria Mirvan, nous avons montré que l'image qu'Evelina donnait d'elle-même n'était pas toujours exacte. En réalité, on peut dire que les héroïnes choisissent l'image qu'elles veulent donner. Aussi les lettres ne sont-elles pas authentiques, comme le dit Julia Epstein :

Although Evelina claims to be sending her guardian a minutely detailed journal, a comprehensive account of her "entrance into the world", in fact, she maintains the selective privilege of the creative artist throughout her narrative. She writes from this angle which she chooses Villars to

⁷³ ZACKEK, Barbara Maria, *Censored Sentiments: letters and Censorship in Epistolary Novels and Conduct Material*, (Associated University Presses, London, 1997), p. 105/106

view her adventures; she adopts a discourse of innocence arrested and then tutored; and he reads ultimately what she wants him to know.⁷⁴

La sincérité apparente des lettres est, en fait, le résultat du choix des héroïnes, comme le dit Barbara Zackek : ‘Evelina approaches writing with caution and distrust. The supposed spontaneity and naturalness of her letters exist only in the image of herself created for her addressees.’⁷⁵ En effet, dans sa première lettre, Evelina se présente comme une jeune fille pudique que l’on oblige à écrire. On peut lire:

Well but, my dear Sir, I am desired to make a request to you. I hope you will not think me an incroacher, Lady Howard insists upon my writing! – yet I hardly know how to go on; a petition implies a want, - and have you left me one? No, indeed. I am half ashamed for beginning this letter. But these dear ladies are so pressing – I cannot, for my life, resist wishing for the pleasures they offer me. (p. 25)

Il convient ici d’analyser la stratégie argumentative d’Evelina. Tout d’abord, on peut noter la présence de tournures passives, lesquelles servent à donner l’impression de pudeur évoquée ci-dessus. De fait, les phrases: « I am desired to make a request to you. », et, “Lady Howard insists upon my writing!” sont des structures passives. Evelina n’est donc pas présentée en tant que sujet, mais en tant qu’objet. A travers ces structures, Evelina souligne sa pudeur ainsi que son obéissance. Toutefois, dans une des phrases où l’héroïne occupe la fonction sujet, on trouve l’adjectif « ashamed » qui renforce, lui aussi, la pudeur de la jeune femme. En outre, le connecteur « yet » met en évidence le contraste entre les désirs de lady Howard et ceux d’Evelina. Par conséquent, à travers cette lettre, Evelina joue le rôle de jeune fille modèle. De surcroît, Evelina utilise une question rhétorique, ce qui fait partie de sa stratégie argumentative : « a petition implies a want, - and have you left me one ? No, indeed ». Il s’agit bien d’une question rhétorique, dans la mesure où la jeune femme n’attend pas de réponse. En réalité, elle pose la question et y répond immédiatement. La question rhétorique a pour but de flatter Mr Villars. En fait, on peut dire qu’Evelina dit à Mr Villars le contraire de ce qu’elle pense, afin d’obtenir sa permission, tout en réaffirmant sa soumission. Le décalage entre les désirs et les paroles d’Evelina apparaît clairement dans la phrase suivante: ‘Mrs Mirvan and her sweet daughter both go; - what a happy party! yet I am not *very* eager to accompany them : at least, I shall be very well contended to remain where I am, if you desire I

⁷⁴ EPSTEIN, Julia, *The Iron Pen Frances Burney and the Politics of Women’s Writing*, (University of Wisconsin Press, Madison, 1989), p. 100.

⁷⁵ ZACKEK, Barbara Maria, *Censored Sentiments: letters and Censorship in Epistolary Novels and Conduct Material*, (Associated University Presses, London, 1997), p. 108

should.’ (p. 25) De fait, la ponctuation contredit la police utilisée. En effet, le point d’exclamation transcrit l’enthousiasme de l’héroïne alors que l’italique utilisé pour « very » l’atténue. Qui plus est, le terme « yet » souligne le décalage entre les désirs et les paroles de la jeune femme. On peut dire qu’Evelina est sincère au début de la phrase : « what a happy party ! », mais que la fin de la phrase a pour but de convaincre Mr Villars du caractère approprié de son comportement. Aussi l’objectif d’Evelina est-il double. Paradoxalement, réaffirmer sa soumission est un moyen pour Evelina de s’affirmer, sans pour autant s’éloigner de l’attitude modèle que son tuteur attend. Qui plus est, Barbara Zackek développe dans une de ses analyses certains points de la stratégie d’Evelina :

Throughout her correspondence Evelina uses her innocence and ingeniousness to protect her from the attacks of the world but also as a strategy in negotiations. Her letters abound in proclamation of her artlessness, intellectual inferiority, lack of linguistic skills, and awkwardness of expression ... she appeals to her correspondent’s sympathy and pity and by evoking them manages to achieve her goals.⁷⁶

La stratégie argumentative d’Evelina est donc payante dans la mesure où, d’une part, la jeune femme obtient ce qu’elle veut, et d’autre part, elle perfectionne son image auprès de son tuteur. L’analyse de la stratégie argumentative d’Evelina permet donc de remettre en question la sincérité apparente de ses lettres. En un sens, on peut dire que la manipulation de Mr Villars par Evelina reflète la manipulation du lecteur par l’auteur. Néanmoins, si la stratégie argumentative d’Evelina est visible à travers ses lettres, dans le texte de Samuel Richardson, ce sont les lettres de Pamela qui constituent la meilleure stratégie argumentative.

De fait, les lettres de Pamela peuvent être considérées comme une stratégie argumentative à part entière, dans la mesure où elles convainquent B de la vertu de la jeune femme, ce qui amène ce dernier à revoir ses projets. En effet, on peut lire :

Tho’ I could part with you, while my Anger held, yet the Regard I had then newly profess’d for your Virtue, made me resolve not to offer to violate it; and you have seen likewise, that the painful Struggle I underwent when I began to reflect, and to read your moving Journal, between my Desire to recal you, and my Doubt, that you would return, had like to have cost me a severe Illness. (p. 266)

Ce sont donc bien les lettres de l’héroïne qui font changer B d’avis. Elizabeth Bergen Brophy souligne la fonction argumentative des lettres :

As A. D. McKillop has pointed out, the use of Pamela’s own letters and journal to bring about the resolution of the conflict is highly artful. Here Richardson makes Pamela’s writings serve

⁷⁶ ZACKEK, Barbara Maria, *Censored Sentiments: letters and Censorship in Epistolary Novels and Conduct Material*, (Associated University Presses, London, 1997), p. 108

a double purpose: they are themselves the first part of the novel, and they bring about the second part by convincing Mr B of Pamela's merit and sincerity.⁷⁷

Toutefois, il convient de souligner que ce n'est pas la stratégie argumentative de l'héroïne, mais plutôt celle de Samuel Richardson. En effet, il ne s'agit pas de la stratégie de l'héroïne dans la mesure où, dans le premier volume, la jeune femme ignore que B lit ses lettres. Par ailleurs, dans le second volume, Pamela refuse de remettre ses lettres à B. Pamela ne peut donc pas avoir conçu de stratégie argumentative dans la mesure où elle ignore que B est le destinataire. Néanmoins, les lettres de Pamela font office d'argumentation. En effet, ces lettres n'influencent pas seulement le jugement de B, mais aussi celui de Lady Davers:

When I can find, by your Writings, that your Virtue is but suitably rewarded, it will be not only a good Excuse for me, but for him, and make me love you...and the Sight of your Papers, I dare say, will crown the Work, will disarm my Pride, banish my Resentment on lady Betty's account, and justify my Brother's Conduct; and, at the same time, redound to your own everlasting Honour, as well as to the Credit of our Sex. (p. 455/456)

Par conséquent, les lettres de Pamela attestent de la vertu de la jeune femme, ce qui justifie son mariage avec B. On peut donc dire que les lettres ont un but : convaincre les personnages du roman ainsi que les lecteurs du bien fondé de l'union de Pamela et de B. Aussi s'agit-il bien, en un sens, d'une stratégie argumentative.

Pour résumer, la forme épistolaire permet à Fanny Burney et à Samuel Richardson de créer une relation directe et immédiate entre les personnages et les lecteurs. Néanmoins, l'absence de médiation est une illusion : la forme épistolaire tend à cacher l'existence de l'auteur. L'immédiateté apparente de la relation personnage/lecteur est un moyen pour l'auteur de manipuler ce dernier. Ainsi, si les lettres semblent, à première vue, authentiques et spontanées, ce n'est que le résultat des stratégies argumentatives et narratives des auteurs. Dans ce corpus, la lettre peut contenir une argumentation - c'est le cas des lettres d'Evelina - ou encore devenir une forme d'argumentation - c'est le cas de lettres de Pamela. Toutefois, dans les deux textes, les lettres ont pour but de convaincre. Aussi ne s'agit-il pas d'un journal intime : les lettres sont destinées à un public. Le journal intime, lui, doit demeurer dans la sphère privée, comme l'indique l'adjectif « intime ». En faisant ressembler leur texte à un journal intime, les auteurs renforcent l'effet d'immédiateté de la relation personnage/lecteur. De fait, le lecteur a l'impression d'entrer dans les pensées du personnage, ce qui lui permet de

⁷⁷ BROPHY, Elizabeth, Bergen, *Samuel Richardson the Triumph of Craft*, (University of Tennessee Press, Knoxville, 1974), p. 56

s'identifier plus facilement à lui. Présentée ainsi, la forme épistolaire semble donc n'offrir que des avantages. Néanmoins, est-ce vraiment le cas ? Quels sont les avantages et les inconvénients de la forme épistolaire ?

4. le roman épistolaire : un format ambivalent

c. Un format adapté

Si, comme nous l'avons dit, le roman par lettres permet de créer une relation directe et immédiate entre les personnages et les lecteurs, il a également d'autres avantages, notamment en termes de représentation des femmes. En réalité, le roman épistolaire est une forme particulièrement adaptée pour la femme du XVIII^{ème} siècle. De fait, nous avons déjà expliqué que la femme du XVIII^{ème} siècle n'avait pas de profession et évoluait uniquement dans la sphère privée, d'où l'intérêt du roman épistolaire. En effet, Vivien Jones souligne le lien entre les femmes du XVIII^{ème} et la sphère domestique : 'the dominant eighteenth-century ideology of femininity [implies the] natural association between women and the private sphere'⁷⁸ Les personnages féminins de ce type de romans peuvent communiquer avec d'autres personnages plus librement. La femme écrit généralement dans sa chambre, à l'image de Pamela qui écrit dans son boudoir. Aussi reste-t-elle confinée dans la sphère domestique. Le roman épistolaire offre donc aux personnages féminins une certaine liberté. Nous avons déjà mentionné le fait que Pamela et Evelina écrivaient avant tout à leurs proches. Aussi peuvent-elles s'exprimer librement. La lettre leur offre la possibilité de se confesser. De telles confessions seraient, en revanche, impossibles dans la sphère publique en raison des règles de bienséance. En effet, la femme doit se comporter avec pudeur en public, ce qui implique qu'elle ne peut pas parler de choses trop intimes. En ce sens, la forme épistolaire est libératrice même s'il est réaffirmé le fait que la place de la femme au XVIII^{ème} siècle est au sein de la sphère privée.

La forme épistolaire est également intéressante car elle permet à Evelina de porter un jugement sur la société, comme l'explique Ruth Bernard Yeazell : 'Like Richardson, Burney exploits the modest woman's affinity for the private letter, but, as we shall see, she

⁷⁸ JONES, Vivien, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, (Routledge, London and New York, 1990), p. 5

characteristically turns even that intimate record to purposes at once satiric and sociological.⁷⁹ Le point de vue d'Evelina est d'autant plus intéressant que la jeune femme fait son entrée dans la société. Aussi est-elle extérieure à ce monde urbain, comme l'explique Kate Hamilton: 'By showing Evelina's initial ignorance of the world, Burney provides her readership with an outside perspective on urban society'⁸⁰ Evelina a souvent recours à la satire dans ses lettres. De fait, on peut lire:

The gentlemen, as they passed and repassed, looked as if they thought we were quite at their disposal, and only waiting for the honour of their commands ; and they sauntered about, in a careless indolent manner, as if with a view to keep us in suspense. I don't speak of this in regard to Miss Mirvan and myself only, but to the ladies in general; and I thought it so provoking, that I determined, in my own mind, that, far from humouring such airs, I would rather not dance at all, than with one who should seem to thin me ready to accept the first partner who would condescend to take me. (p. 30)

Ici, l'expression "honour of their commands" est clairement ironique. Le jugement d'Evelina est donc très dur envers les hommes présents au bal. On peut se demander si la jeune femme pourrait tenir ce genre de propos autrement que dans une lettre destinée à un proche. Cela semble peu probable. Dans ses lettres, Evelina dénonce l'hypocrisie de la société. Néanmoins, les jugements de la jeune femme sont toujours présentés avec humour, si bien que ces propos peuvent être interprétés de manières différentes. Le portrait de Mr Lovel peut être analysé comme une simple description humoristique ou bien comme une critique de l'hypocrisie :

Bowing almost to the ground, with a sort of swing, and waving his hand with the greatest conceit, after a short and silly pause, he said 'Madam – may I presume?' – and stopt, offering to take my hand. I drew it back, but could scarcely forbear laughing. 'Allow me, Madam,' (continued he, affectedly breaking off every half moment) 'the honour and happiness – if I am not so unhappy as to address you too late – to have the happiness and honour—'(p.30)

On peut noter le comique de geste à travers les expressions "bowing almost to the ground, with a sort of swing" ou encore "waving his hand". Il y a un décalage entre l'ampleur des gestes de Lovel et les propos qu'ils accompagnent. A travers ce portrait, Evelina dénonce l'hypocrisie de Lovel. Ce ne sont pas seulement ses gestes qui sont trop amples, son vocabulaire est également trop poli, ses manières sont trop travaillées, autant de signes qui montrent le caractère non authentique du personnage, lequel apparaît à travers le terme

⁷⁹ YEAZELL, Ruth Bernard, *Fictions of Modesty: Women and Courtship in the English Novel*, (University of Chicago Press, London, 1991), p. 123

⁸⁰ HAMILTON, Kate, *Women in Eighteenth Century London: Female Coming of Age in Frances Burney's Evelina, Cecilia, and The Witlings*, (University of Connecticut), accessible à [http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=srhonors_theses]

« conceit ». Par conséquent, il s'agit, certes, d'un portrait humoristique, toutefois, cette description cache aussi une critique de la société. Evelina est une jeune femme candide, dans la mesure où elle vient d'un monde rural et isolé. Néanmoins, ces jugements sont particulièrement justes. La forme épistolaire alliée à la candeur du personnage permet donc à Fanny Burney de dresser un portrait très critique de la société. Toutefois, si les propos d'Evelina sont très critiques, ils ne sont pas pour autant inappropriés dans la mesure où ils n'apparaissent que dans des lettres.

Enfin, la forme épistolaire comporte un dernier avantage : elle permet aux auteurs de créer du suspense, comme l'explique Elizabeth Bergen Brophy :

Richardson skilfully exploited the opportunities that the epistolary form offered for creating suspense. Letters are broken off at a moment of crisis, leaving the reader to await the next missive.... Richardson also takes advantage of the limited knowledge of the letter writers to heighten emotional effects by using dramatic irony.... the emotional impact of Pamela's problems is intensified by Richardson's technique of "writing to the moment", for Pamela's constant letter writing results in a virtually instantaneous recording of events that enables the reader to share all the suspense and uncertainty of Pamela herself. The letters are sometimes broken off because of intrusions⁸¹

En effet, puisqu'il s'agit d'un roman épistolaire, le récit est très souvent interrompu or cette pause dans la narration engendre une certaine tension chez le lecteur. Le récit est interrompu par des formules telles que : 'I can write no more. My poor Heart is almost broke!' (p. 75), ou encore, 'I must leave off a little, for my Eyes and my Head are sadly bad – O this was a dreadful Trial!' (p. 64) Qui plus est, nous avons déjà évoqué la relation immédiate entre les personnages et les lecteurs or il ne s'agit, encore une fois, que d'un leurre. Cette impression d'immédiateté est le résultat d'une stratégie. En effet, si l'on étudie la première lettre de Pamela, on peut remarquer que le premier verbe est au présent, ce qui crée l'effet d'immédiateté mentionné ci-dessus, comme l'explique Elizabeth Bergen Brophy :

From the opening phrase of the first letter, "I have great trouble" – which could be taken as the motto of all of Richardson's heroines – the reader is indeed caught up in the world of immediacy ... the present tense makes him a simultaneous participant in the action and "great trouble" strikes the note of tension characteristic of Richardson's best work.⁸²

Par conséquent, l'effet d'immédiateté est le résultat d'une des techniques narratives de Samuel Richardson, qu'on peut appeler la technique "writing to the moment ». On peut dire

⁸¹ BROPHY, Elizabeth, Bergen, *Samuel Richardson the Triumph of Craft*, (University of Tennessee Press, Knoxville, 1974), p. 47

⁸² BROPHY, Elizabeth, Bergen, *Samuel Richardson the Triumph of Craft*, (University of Tennessee Press, Knoxville, 1974), p. 53

que cet effet d'immédiateté renforce la tension dramatique et permet, encore une fois, au lecteur de mieux s'identifier à l'héroïne. De fait, le lecteur a l'impression de vivre les événements en même temps qu'elle.

Par conséquent, la forme épistolaire comporte bien des avantages. Elle permet à l'héroïne de s'exprimer librement, de dresser un portrait critique de la société, chose qui serait impossible en dehors de la forme épistolaire, sans quoi les héroïnes en question ne correspondraient alors plus à l'idéal de féminité que nous avons défini dans ce travail. Qui plus est, la forme épistolaire permet aux auteurs de créer du suspense, notamment grâce à la technique « *writing to the moment* ». En dépit de ces nombreux avantages, la forme épistolaire est toutefois ambivalente. En effet, si elle est libératrice, d'une certaine manière, pour l'héroïne, elle tend cependant à enfermer cette dernière dans un rôle qui la restreint. Il s'agit, de fait, d'une forme de représentation limitée.

d. Un mode de représentation limité

On peut considérer la forme épistolaire comme un mode de représentation limité, dans la mesure où, d'une part, elle tend à limiter les points de vue, et d'autre part, elle rend difficile toute description physique de l'héroïne. En effet, nous avons déjà expliqué que la majeure partie des lettres était écrite par les héroïnes or il semble évident que ces dernières ne vont pas se décrire physiquement. Aussi leur portrait ne peut-il être que partiel. Dans la première partie de ce travail, nous avons évoqué le fait qu'il existait très peu de descriptions physiques des héroïnes. Nous avons précisé que les seuls détails physiques concernant les personnages romanesques apparaissaient dans des caricatures. A ce stade de notre analyse, il convient de se demander si le manque de descriptions corporelles des héroïnes n'est pas en partie dû à la forme épistolaire. En effet, s'il n'est pas pertinent d'insérer des descriptions physiques dans les lettres d'Evelina, pourquoi lady Howard ou Mr Villars décriraient-ils la jeune femme ? Cela ne semble pas plus pertinent. De fait, tout deux connaissent Evelina : la décrire n'aurait donc pas le moindre sens. La cohérence ainsi que la vraisemblance du texte seraient alors amoindries. En réalité, si l'on étudie en détails le texte de Samuel Richardson, on s'aperçoit qu'un problème de vraisemblance se pose.

Certes, Pamela n'est pas plus décrite physiquement qu'Evelina, toutefois, la jeune femme rapporte dans ses lettres les compliments qui lui sont faits. On peut notamment lire:

The Countess took me by the Hand: Why, indeed, she was pleas'd to say, Report has not been too lavish, I'll assure you. Don't be asham'd, Child (and star'd full in my Face); I wish I had just such a Face to be asham'd of! O how like a Fool I look'd! ... And Lady Brooks said, See that Shape! I never saw such a Face and Shape in my Life; why she must be better descended than you have told me! (p. 52/53)

Avec la mention de ces compliments dans ses propres lettres, le personnage de Pamela perd de sa cohérence. En effet, alors que Samuel Richardson essaie de convaincre son lecteur de la vertu et de la pudeur exemplaire de la jeune femme, l'introduction de ces compliments dans les lettres de cette dernière atténue fortement l'image de modestie que l'auteur cherche à créer. Les lettres qui comportent ces compliments sont destinées aux parents de Pamela or pourquoi la jeune femme rapporterait-elle ce type de propos à ses parents ? A trop vouloir soigner l'image vertueuse de son héroïne, Samuel Richardson tend à lui conférer l'image inverse : à savoir celle d'une jeune femme vaniteuse, voire orgueilleuse.

Par conséquent, on peut dire que la forme épistolaire ne se prête guère à la représentation des femmes. De fait, puisqu'il s'agit de romans par lettres, ce sont donc les héroïnes qui dressent leur propre portrait, ce qui peut être à la fois un avantage et un inconvénient. Dans un premier temps, cela implique que le lecteur a accès aux pensées des personnages, comme l'explique Elizabeth Bergen Brophy :

The reader comes to know Pamela almost entirely through her own words. Pamela's colloquial diction – criticized as “low” by Richardson's contemporaries – is an essential part of her appeal, as well as an aid to the sense of spontaneity and immediacy which he strove to achieve.⁸³

En revanche, dans un second temps, le portrait des héroïnes manque d'objectivité. Qui plus est, il manque de détails physiques, c'est pourquoi on peut qualifier la forme épistolaire d'ambivalente. De fait, la forme épistolaire restreint le portrait des femmes, plus qu'elle ne l'enrichit. En fait, lorsque l'on analyse la représentation des femmes dans ce corpus, on s'aperçoit que les héroïnes ne sont que des ébauches de personnages, dans la mesure où leur portrait physique et moral est limité. Néanmoins, on peut également noter qu'il existe une évolution de la représentation de l'héroïne entre le texte de Samuel Richardson, qui a été publié en 1740, et celui de Fanny Burney, qui a été publié en 1778. En effet, les portraits de

⁸³ BROPHY, Elizabeth, Bergen, *Samuel Richardson the Triumph of Craft*, (University of Tennessee Press, Knoxville, 1974), p. 58

Pamela et d'Evelina comportent, certes, de nombreux points communs, comme nous l'avons démontré dans la première partie de ce travail, toutefois, le nombre de points de vue différents augmente de manière significative dans *Evelina*. On voit, de fait, l'héroïne à travers les yeux de Madame Duval ou encore des Branghton. Aussi le lecteur jouit-il de différents points de vue, provenant de différentes couches de la société. En un sens, on peut donc dire que le portrait d'Evelina est plus précis, ou tout du moins plus objectif que celui de Pamela, dans la mesure où la jeune femme est jugée par différentes personnes, telles que Lord Orville ou encore Sir Clement Willoughby. On peut donc dire que la multiplicité des points de vue est un signe de l'évolution de la représentation des femmes.

4- Vers une explicitation des instances narratives : d'*Evelina* à *Helen* ?

3. Une prise de distance

c. La multiplication des points de vue

Nous avons montré que la forme épistolaire avait évolué entre le texte de Samuel Richardson et celui de Fanny Burney. Le portrait de l'héroïne semble plus précis dans *Evelina* que dans *Pamela*. L'héroïne de Fanny Burney semble être dotée de plus de personnalité que celle de Samuel Richardson. De fait, nous avons montré, grâce au relevé des émetteurs des lettres, que le personnage d'Evelina semblait s'affirmer au fil du roman, alors que celui de Pamela tendait à s'effacer. Nous avons expliqué qu'une fois sa vertu sauvée, le personnage de Pamela perd son attrait. L'héroïne de Samuel Richardson obéit aveuglément à toutes les injonctions de B, sans les remettre en question, ne serait-ce qu'un instant. Par exemple, l'emploi du temps de la jeune femme est entièrement défini par B. Par conséquent, alors que Pamela semble perdre sa capacité à penser et à émettre des opinions, Evelina, quant à elle, s'affirme au fil du roman, dans la mesure où elle utilise la satire dans ses lettres, afin d'effectuer une critique de la société. Aussi ses lettres sont-elles la preuve que la jeune femme n'est pas dépourvue de personnalité, contrairement à Pamela.

La plus grande précision du portrait d'Evelina peut s'expliquer par la multiplication des points de vue. Le lecteur peut construire son image de l'héroïne en fonction des différents points de vue présentés. En effet, l'héroïne de Fanny Burney est jugée par de nombreux personnages, originaires de différents milieux sociaux. Du côté des personnages masculins, on

trouve notamment : Lord Orville, Sir Clement Willoughby, Mr Lovel, Mr Du Bois, Mr Smith, le jeune Branghton, Mr Brown, le capitaine Mirvan ou encore Mr Mc Cartney. Si l'on regarde l'origine sociale de ces personnages, on remarque que toutes les catégories sociales sont représentées. En effet, l'aristocratie est représentée par Orville, Willoughby, Lord Coverley ou encore Lord Merton. Ensuite, la classe des « nouveaux riches » est représentée par Mr Smith, un des locataires de la famille Branghton. Qui plus est, le capitaine Mirvan représente une classe sociale encore inférieure. Enfin, on peut dire que Mr Mc Cartney, quant à lui, se situe tout en bas de l'échelle sociale. Il incarne un écrivain démuné. On retrouve la même diversité du côté des personnages féminins : Lady Howard, Mrs Selwyn et Lady Louisa représentent l'aristocratie. Mrs Mirvan est la femme du capitaine, aussi est-elle fortunée, mais son mari travaille. Enfin, Polly et Bidy Branghton sont les filles d'un orfèvre. Leur origine sociale est visible à travers leur langage. De fait, on peut lire: 'Lord, what signifies that? said Miss Polly, 'you're no old maid, and so you need n't be so very formal : besides, I dare say those you are engaged to, a'nt half so near related to you as we are.' (p. 85) On peut dire que les contractions comme « n't » et « a'nt » attestent du niveau social des jeunes femmes.

L'origine sociale des personnages est intéressante, dans la mesure où elle détermine, en partie, le point de vue de ces derniers. En effet, Mr Lovel éprouve, par exemple, du dédain envers Evelina qu'il considère «a nobody»: 'Really, for a person who is nobody, to give herself such airs – I own I could not command my passions.' (p. 37). Si l'on compare avec la citation des sœurs Branghton, on peut noter une différence de registre entre les propos de Bidy et Polly Branghton et ceux de Mr Lovel. Là où les deux sœurs utilisent automatiquement la forme contractée, Mr Lovel, lui, utilise la forme « correcte », à savoir « not ». Par conséquent, les deux sœurs utilisent un registre familier alors que Mr Lovel utilise un registre soutenu, comme le montrent les expressions utilisées : 'I own' ou encore 'command my passions'. Le fait qu'il appartienne à une classe sociale apparemment supérieure à celle d'Evelina et l'humiliation que la jeune femme lui a infligé suffisent à susciter ce sentiment de dédain, lequel est également partagé par la famille Branghton. En effet, bien qu'elle appartienne à une classe sociale inférieure, la famille Branghton se sent supérieure à Evelina, parce que leur cousine vient de la campagne, comme le montrent les propos d'Evelina au sujet de Mr Branghton : 'He has spent his whole time in the city, and I believe feels a great contempt for all who reside elsewhere.' (p. 69) Néanmoins, l'attitude de

la famille Branghton vis-à-vis d'Evelina n'est pas cohérente. D'une part, la famille éprouve un sentiment de supériorité envers Evelina, et, d'autre part, ils critiquent l'attitude hautaine de cette dernière :

Surprised at this ignorance, I would have explained to them that the pit at the opera required the same dress as the boxes; but they were so much affronted, they would not hear me, and, in great displeasure, left the room, saying they would not have troubled me, only they thought I should not be so proud with my own relations. (p 86)

Par conséquent, la famille oscille entre dédain et jalousie. On peut dire que Fanny Burney souligne l'inconstance de la famille Branghton pour montrer au lecteur qu'il ne faut pas se fier à leur point de vue. Elle utilise également la même stratégie avec Mr Lovel, qui est ridiculisé à de nombreuses reprises dans le roman. En effet, nous avons déjà évoqué la description humoristique du personnage. Qui plus est, Mr Lovel est humilié à la fin du roman, lorsque le capitaine Mirvan fait entrer un singe dans la pièce et prétend qu'il s'agit du frère jumeau de Mr Lovel :

'Well,' cried the Captain, 'I met a person just now, so like you, I could have sworn he had been your twin-brother.' ...

And then, to the utter astonishment of every body but himself, he hauled into the room a monkey! Full dressed, and extravagantly *à-la-mode!* (p. 399)

La comparaison avec le singe permet à Fanny Burney de décrédibiliser totalement Lovel, si bien que le lecteur n'est pas tenté de se placer du point de vue de ce dernier, lequel considère Evelina de manière très négative. Par conséquent, en dépit de la multiplicité des points de vue présentés, le lecteur tend à se placer plutôt du point de vue de Mr Villars ou de Lord Orville. De fait, en présentant les personnages de manière positive ou négative, Fanny Burney influence le lecteur, aussi influence-t-elle indirectement son point de vue sur l'héroïne. Ainsi, en un sens, Fanny Burney offre, d'un côté, de multiples points de vue à son lecteur, mais, d'un autre côté, elle oriente ce dernier vers le point de vue qui défend l'attitude qu'elle a choisi pour son personnage, à savoir celle d'une jeune fille modeste, chaste, naïve et exemplaire. Par conséquent, on peut dire que le portrait de l'héroïne n'est pas une ébauche, dans la mesure où l'image de la jeune femme est particulièrement travaillée. La forme épistolaire n'est donc pas nécessairement incompatible avec la représentation des femmes, puisqu'il existe des moyens de compenser le caractère partiel du portrait physique et moral des héroïnes : la multiplication des points de vue en est un.

Maria Edgeworth utilise également ce procédé dans *Helen*. Le roman comporte des personnages de différents milieux. Toutefois, il convient de souligner qu'on trouve moins de

personnages que dans le texte de Fanny Burney. En effet, l'aristocratie est représentée par le Général Clarendon, Granville Beauclerc et Horace Churchill, pour les personnages masculins, Lady Davenant, Cécilia, Esther Clarendon et Mrs Pennant, pour les personnages féminins. Aussi le nombre de personnages est-il réduit. Mr et Mrs Collingwood représentent, quant à eux, le bas de l'échelle sociale. On peut dire qu'en réduisant le nombre de personnages, Maria Edgeworth réduit le portrait de l'héroïne tout en lui apportant davantage de précision. Le lecteur bénéficie de moins de points de vue, mais de plus de descriptions. Notons, qui plus est, que contrairement à *Evelina*, *Helen* présente très peu de descriptions ou de points de vue négatifs sur l'héroïne. Aussi est-ce un moyen pour Maria Edgeworth de contrôler le point de vue du lecteur sur l'héroïne. Le seul point de vue négatif vient de Katrine Hawksby. Toutefois, le narrateur insiste sur la jalousie de cette dernière. La jeune femme aurait voulu occuper la place d'Helen auprès de Cécilia, comme le montre la citation suivante :

Lady Katrine had always, even when she was quite a child, been jealous of Cecilia's affection for Helen; and now her indignation and disappointment were great at finding her established at Clarendon Park – to live with the Clarendons, to *go out* with Lady Cecilia. Now, it had been the plan of both sisters that Lady Katrine's present visit should be eternal. How they would ever have managed to fasten her ladyship upon the General, even if Helen had been out of the question, need not now be considered. Their disappointment and dislike to Helen were as great as if she had been the only obstacle to the fulfilment of their scheme. (p. 207/208)

Dans cette citation, le narrateur décrédibilise Katrine Hawksby en insistant sur le fait qu'en dépit d'Helen, la jeune femme n'aurait jamais vécu avec Cecilia. De fait, les expressions « even if » et « as if she had been » souligne le caractère irréalisable des désirs de Katrine.

Nous avons donc montré que l'héroïne de Fanny Burney était dotée de plus de personnalité que celle de Samuel Richardson. De surcroît, nous avons expliqué que la multiplication des points de vue était une des raisons de la plus grande précision du portrait d'Evelina. Enfin, nous avons souligné le fait que les portraits d'Helen et d'Evelina n'étaient pas des ébauches. Au contraire, l'image des héroïnes est très travaillée. Fanny Burney et Maria Edgeworth ont recours à différents procédés afin d'orienter le point de vue des lecteurs. Désormais, il convient d'étudier un autre procédé, qui tend à améliorer la qualité ainsi que la précision du portrait de la femme. Il s'agit de l'introduction d'un narrateur externe dans le roman de Maria Edgeworth.

d. L'extériorisation du récit

Le texte de Maria Edgeworth diffère de ceux de Samuel Richardson et de Fanny Burney. De fait, le texte n'est pas épistolaire. Le récit n'est donc pas raconté à la première personne du singulier par un ou des personnages internes à l'histoire. Maria Edgeworth introduit un narrateur externe à l'histoire. D'une certaine manière, on peut parler d'extériorisation du récit. Par conséquent, le récit est raconté de manière très différente. Notons, tout d'abord, que le lecteur n'a pas accès aux pensées des personnages, contrairement aux deux autres textes. Ensuite, le narrateur ne se contente pas de raconter l'histoire. A certains moments, il intervient dans le récit pour partager son point de vue. On peut notamment lire:

'Go then, go,' cried Cecilia; 'but for you what would become of my mother! – of me! – you save us all.' Believing this, Helen hastened to accomplish her purpose; resolved to go through with it, whatever it might cost. (p. 332)

On peut dire que le narrateur laisse sous entendre qu'il ne partage pas le point de vue d'Helen. En effet, l'expression « believing this » implique que le narrateur, lui, ne croit pas Cecilia. Par conséquent, le narrateur met une certaine distance entre le récit qu'il prend en charge et son contenu. En réalité, on peut dire que le point de vue du narrateur est proche de celui de l'auteur. Ainsi, Maria Edgeworth influence-t-elle son lecteur à travers les remarques du narrateur. En l'occurrence, dans la citation ci-dessus, on peut dire que Maria Edgeworth souligne à la fois la crédulité d'Helen, qui est un de ses défauts principal, mais aussi la fausseté de Cécilia.

Qui plus est, le narrateur instaure une relation de complicité avec le lecteur. Cette connivence est dû au fait que le narrateur ne connaît pas plus d'informations que le lecteur. En effet, on peut lire: 'Of what passed in this explanatory scene no note has been transmitted to the biographer, and we must be satisfied with the result.' (p. 313) Aussi sont-ils sur un pied d'égalité. On peut, de surcroît, par exemple lire: 'To prevent all hazard of further interruption, she now went into an inner room, bolted the doors, and sat down to her dreaded task. And there we leave her.' (p. 394) Il convient, ici, d'analyser le pronom "we". En effet, celui-ci implique que le narrateur ainsi que les lecteurs font partie d'un tout. Aussi le pronom « we » transcrit-il la complicité que partagent le narrateur et les lecteurs. Il n'est pas utilisé souvent dans le roman. Toutefois, il marque généralement l'ouverture ou la clôture d'un chapitre. On peut notamment lire: « We left Helen in the back drawing-room, the door bolted, and beginning to read her dreadful task. The paragraphs in the newspapers, we have seen, were

sufficiently painful...” (p. 415) Le pronom “we” est utilisé à deux reprises. Dans le deuxième phrase, il sous entend que le narrateur et les lecteurs partagent le même point de vue.

Enfin, le narrateur n’a pas seulement une relation de complicité avec le lecteur, il joue également avec lui en lui posant notamment des questions, telles que :

As Helen rose from her knees, the sun shone out, and a ray of light was on her face, and it was lovely. Every heart said so – every heart but Lady Katrine Hawksby’s – And why do we think of her at such a moment? And why does Lady Davenant think of her at such a moment? (p. 509)

On peut dire que le narrateur pose des questions afin d’impliquer le lecteur dans le récit. C’est une manière de compenser l’accès direct aux pensées des personnages rendu possible par la forme épistolaire. Par conséquent, l’extériorisation du récit permet à Maria Edgeworth d’orienter ses lecteurs.

La prise de distance du narrateur a donc des conséquences paradoxales sur le portrait des personnages féminins. En effet, alors que le narrateur tend à s’éloigner des personnages féminins, le portrait de ces dernières s’affine et se précise. Aussi, l’éloignement de la femme engendre-t-il le rapprochement de celle-ci. Néanmoins, si le portrait de l’héroïne se précise dans *Helen*, il convient, toutefois, de noter, que c’est également le cas des autres portraits féminins. Non seulement ces derniers tendent à se préciser, mais ils ont également tendance à se multiplier.

4. La multiplication et la précision des portraits

c. Des portraits par opposition : les binômes féminins

Les portraits féminins tendent, certes, à se multiplier dans *Evelina* et *Helen*, toutefois, il ne s’agit pas d’une multiplication aléatoire. De fait, si l’on étudie ces portraits féminins, on s’aperçoit qu’ils fonctionnent généralement par binômes. C’était déjà le cas dans le texte de Samuel Richardson. On peut, de fait, dire que les portraits de Mrs Jervis et Mrs Jewkes fonctionnent par opposition. Tout d’abord, il convient de souligner que les deux noms comportent six lettres- dont trois lettres communes- et commencent de la même manière. Aussi la correspondance des personnages est-elle suggérée à travers leur nom. Qui plus est,

notons que Mrs Jervis et Mrs Jewkes ont exactement la même fonction dans les deux demeures de Mr B. En réalité, on peut dire que Mrs Jewkes est en quelque sorte le double maléfique de Mrs Jervis. En effet, Pamela considère Mrs Jervis comme une mère. De fait, on peut lire: ‘Mrs Jervis uses me as if I were her own Daughter, and is a very good Woman, and makes my Master’s Interest her own. She is always giving me good Counsel, and I love her, next to you two, I think, best of anybody.’ (p. 17) Mrs Jervis est donc, d’une certaine manière, une mère de substitution pour Pamela, dans la mesure où sa mère biologique habite à plusieurs jours de marche de la résidence de B, si bien que la mère et la fille ont très peu de contacts en dehors de leur correspondance. Néanmoins, si Mrs Jervis est présentée de manière très positive par Pamela, Mrs Jewkes, quant à elle, est présentée de manière très négative, comme nous l’avons montré lorsque nous avons étudié sa description caricaturale dans la première partie de ce travail. En outre, on peut parler d’une correspondance entre les deux personnages, dans la mesure où toutes deux se retrouvent dans des situations similaires, mais réagissent de manière radicalement opposée. En effet, alors que B s’insère dans le lit de Pamela, Mrs Jervis protège la jeune femme et refuse de l’abandonner, tandis que Mrs Jewkes la maintient de manière à faciliter les desseins de son maître. De fait, Mrs Jervis s’exprime de la façon suivante: ‘No, said Mrs Jervis, I will not stir, my dear lamb; I will not leave you.’ (p. 63) En revanche, Mrs Jewkes incite B à violer Pamela: ‘What you do, sir, do; don’t stand dilly-dallying. She cannot exclaim worse than she has done. And she’ll be quieter when she knows the worst.’ (p. 203) Les deux situations se font donc écho. On peut dire que Samuel Richardson utilise le fonctionnement par binôme de Mrs Jervis et Mrs Jewkes pour définir un idéal de féminité. En fait, la réaction de Mrs Jewkes renforce le caractère exemplaire du comportement de Mrs Jervis. Le portrait par opposition est donc un moyen d’affiner la représentation des femmes.

Si l’on regarde à présent les textes de Fanny Burney et de Maria Edgeworth, on s’aperçoit que les portraits par opposition sont bien plus nombreux que dans le texte de Samuel Richardson. En effet, dans *Evelina* et *Helen*, chaque rôle féminin est dédoublé. On trouve, par exemple, deux grands-mères : Lady Howard et Mme Duval, deux mères de substitution : Lady Davenant et Mrs Pennant, deux filles : Polly Green et Evelina, ou encore deux cousines : Katrine Hawksby et Louisa Castlefort. Qui plus est, nous avons déjà montré que Cécilia et Esther Clarendon étaient des personnages que tout oppose. Néanmoins, pourquoi

chaque rôle féminin est-il dédoublé ? Dans la plupart des cas, l'un des personnages est présenté de manière positive - c'est le cas de Lady Howard et Esther Clarendon, et l'autre, de manière négative – c'est le cas de Mme Duval et Cécilia Clarendon. Toutefois, le rôle de chacune des figures du binôme n'est parfois pas aussi clair. Doubler les figures féminines permet alors simplement aux auteurs d'explorer différents comportements. En effet, prenons par exemple le cas des deux cousines de Cécilia, dans le roman de Maria Edgeworth : on ne peut pas dire que Louisa Castlefort représente le succès, alors que sa sœur représente l'échec. Certes, Louisa est mariée et Catherine ne l'est pas, toutefois, toutes deux représentent une certaine forme d'échec. De fait, Katrine Hawksby représente l'échec, dans la mesure où elle est dépendante de sa sœur. N'étant pas mariée, la jeune femme est un fardeau. Aussi représente-t-elle la précarité qui attend les femmes au XVIII^e siècle, si elles ne trouvent pas de mari. De fait, on peut lire: 'Lady Castlefort had no decent excuse for her ardent impatience to get rid of her sister... 'If Katrine was but married – Mr Churchill, suppose?' (p. 208) Louisa Castlefort, quant à elle, n'est pas plus heureuse que sa sœur, dans la mesure où elle a épousé un homme qui la répugnait, uniquement pour son argent, comme le montre la citation suivante:

He was a little deformed man, for whom Lady Louisa had always expressed to her companions a peculiar abhorrence. He had that look of conceit which unfortunately sometimes accompanies personal deformity, and which disgusts even Pity's self... But what *could* make her marry him? Was there anything within to make amends for the exterior? Nothing- nothing that could 'rid him of the lump behind.' But superior to the metamorphoses of love, or of fairy tale, are the metamorphoses of fortune. Fortune had suddenly advanced him to uncounted thousands and a title, and no longer *le petit bossu*, Lord Castlefort obtained the fair hand, the very fair hand, of Lady Louisa Hawksby, more lovely than a fairy! (p. 202/203)

Louisa Castlefort représente donc les femmes qui se marient, non pas par dépit comme le personnage de Charlotte dans *Pride and Prejudice* de Jane Austen, mais par intérêt, de manière à s'assurer une bonne situation financière. Par conséquent, on peut dire qu'à travers l'exemple des deux sœurs, Maria Edgeworth montre la conduite qu'il ne faut pas adopter, en tant que femme au XVIII^e siècle.

La multiplicité des portraits féminins peut donc s'expliquer par la volonté des auteurs de définir un certain idéal de féminité, ou tout du moins de mettre en avant une ligne de conduite à adopter. Ainsi, en multipliant les portraits féminins, Fanny Burney et Maria Edgeworth entendent-elles remplir certains objectifs des manuels de conduite, ce qui a également pour conséquence l'amélioration de la représentation des personnages féminins.

Toutefois, si les portraits des personnages féminins gagnent en précision, c'est aussi parce que l'environnement dans lequel évoluent les personnages a de plus en plus d'incidence sur leur représentation.

d. La prise en compte du milieu dans lequel évolue l'héroïne : le mouvement de la ville à la campagne

Il est intéressant de noter la nature et la fréquence des déplacements des héroïnes dans ce corpus. Tout d'abord, il convient de souligner que dans le texte de Samuel Richardson, l'héroïne effectue très peu de déplacements. En effet, elle voyage seulement de la résidence du Lincolnshire à celle du Bedfordshire or il s'agit d'un voyage forcé. Helen, en revanche, se déplace de la résidence des Collingwood à Clarendon Park. Puis, elle se rend à Llansillen au Pays de Galles avant de revenir à Clarendon Park. Aussi est-elle plus mobile. Cependant, l'héroïne qui se déplace le plus est Evelina. Ses déplacements sont d'autant plus significatifs qu'elle oscille entre le monde rural et le monde urbain, contrairement à Pamela et à Helen qui ne sortent pas du monde rural. Aussi allons-nous nous concentrer sur les déplacements de l'héroïne de Fanny Burney.

Tout d'abord, notons que sept mois se sont écoulés entre la première et la dernière lettre d'Evelina or, durant ces sept mois, la jeune femme a voyagé régulièrement. Au début du roman, Evelina vit avec Mr Villars à Berry Hill dans le Dorsetshire, qui est un endroit particulièrement isolé, comme nous l'avons déjà expliqué. Puis, la jeune femme quitte son tuteur pour aller rejoindre Lady Howard à Howard Grove. Aussi n'est-elle jusque là jamais sortie du monde rural. Néanmoins, elle part en direction de Londres avec Mrs Mirvan, où elle ne demeurera que vingt-trois jours. Il est important de relever ces déplacements, dans la mesure où ils contribuent à l'évolution du personnage. En effet, à son arrivée dans la capitale, la jeune femme découvre un nouveau monde qui l'enthousiasme. On peut, de fait, lire: 'I am quite in extacy » ou encore «O my dear Sir, in what raptures am I returned! » (p. 27) Néanmoins, à mesure que son séjour se prolonge, Evelina ne cesse de changer d'avis, ce qui tend à montrer qu'elle affirme sa personnalité :

I shall leave this bad city to-morrow, and never again will I enter it... and here I conclude my London letters, - and without any regret, for I am too inexperienced and ignorant to conduct

myself with propriety in this town, where every thing is new to me, and many things are unaccountable and perplexing. (p. 50)

On peut donc dire que la première expérience urbaine d'Evelina est un échec. La jeune femme se retrouve confrontée à un monde inconnu et hostile, dans lequel elle ne trouve pas sa place. Toutefois, c'est dans ce contexte urbain qu'Evelina progresse et se développe le plus rapidement. En effet, si la jeune femme est perdue à son arrivée dans la capitale, elle apprend, néanmoins, très vite les règles de conduite qu'il faut appliquer en société, à tel point qu'en quelques jours, Evelina les maîtrise mieux que la famille Branghton, qui vit pourtant à Londres depuis toujours. On peut, notamment lire:

Surprised at this ignorance, I would have explained to them that the pit at the opera required the same dress as the boxes ... If I had not been too much chagrined to laugh, I should have been extremely diverted at their ignorance of whatever belongs to an opera. In the first place, they could not tell at what door we ought to enter. (p. 86/88)

Par conséquent, on peut donc dire que l'héroïne s'adapte très vite à son environnement. Généralement, on associe la ville à la corruption et la campagne à l'innocence. Toutefois, dans le cas d'Evelina, la ville n'est pas corruptrice, comme le dit l'héroïne : 'the change is in the place, not in me' (p. 118) Le passage d'un monde rural à un monde urbain ne corrompt donc pas l'héroïne. Ce n'est qu'une étape parmi d'autres dans l'apprentissage d'Evelina. Cependant, à travers les déplacements mentionnés ci-dessus, Fanny Burney confère à son personnage une nouvelle qualité, à savoir sa capacité d'adaptation. Evelina progresse, gagne en maturité et apprend de ses erreurs. Aussi l'expérience urbaine d'Evelina n'est-elle pas un échec en réalité, mais plutôt une réussite.

Si l'on regarde les différents déplacements de l'héroïne, on s'aperçoit qu'elle a effectué plusieurs fois le même voyage. En effet, Evelina s'est d'abord rendue à Londres en compagnie de Mrs Mirvan. Puis, elle a dû y accompagner Madame Duval. Toutefois, sa perception des lieux change radicalement lors de ce deuxième voyage. On peut notamment lire:

London now seems no longer the same place where I lately enjoyed so much happiness; every thing is new and strange to me; even the town itself has not the same aspect: - my situation so altered! my home so different! - my companions so changed! ... Indeed, to me, London now seems a desert; that gay and busy appearance it so lately wore, is now succeeded by a look of gloom, fatigue, and lassitude; the air seems stagnant, the heat is intense, the dust intolerable, and the inhabitants illiterate and under-bred. At least, such is the face of things in the part of the town where I at present reside. (p. 173/174)

Les termes "now", "no longer", «altered», «different» et «changed» soulignent le changement de perception des lieux d'Evelina. On peut également noter la gradation «gloom,

fatigue, and lassitude » qui renforce le côté lugubre de Londres. En réalité, on peut dire qu'Evelina redécouvre Londres, dans la mesure où les personnes qui l'accompagnent ne viennent pas de la même classe sociale -la famille Branghton travaille pour subvenir à ses besoins- et ne vivent pas dans les mêmes quartiers. Il s'agit donc d'une découverte de la capitale anglaise d'un angle différent, d'un point de vue plus modeste. En quelque sorte, Evelina découvre l'envers du décor. Ce deuxième voyage à Londres est déterminant, dans la mesure où il permet à Evelina de s'affirmer :

You will have occasion in the course of the month you are to pass with Madame Duval, for all the circumspection and prudence you can call to your aid... you must learn not only to judge but to act for yourself: if any schemes are started, any engagements made, which your understanding represents to you as improper, exert yourself resolutely in avoiding them, and do not, by a too passive facility, risk the censure of the world, or your own future regret.

C'est grâce à ce deuxième voyage à Londres, en compagnie de Madame Duval, qu'Evelina sort de sa passivité et devient active, qu'elle devient autonome, et donc, d'une certaine manière, qu'elle s'affirme en tant que sujet féminin capable d'effectuer ses propres choix. Par conséquent, ce deuxième séjour Londonien est un passage clef de l'œuvre.

Par ailleurs, on peut dire que les déplacements sont importants, dans la mesure où ils signalent le changement d'Evelina. En effet, le retour à Berry Hill et l'absence de Madame Duval ne suffisent pas à rendre Evelina heureuse : 'How little has situation to do with happiness ! I had flattered myself that, when restored to Berry Hill, I should be restored to tranquility; far otherwise have I found it, for never yet had tranquility and Evelina so little intercourse.' (p. 255) Par conséquent, on peut remettre en question les propos d'Evelina selon lesquels « the change is in the place, not in me ». (p. 118) Il semblerait, que les changements de lieux ne soient pas les seuls changements que connaisse Evelina. En réalité, les changements les plus importants ne sont pas externes, mais internes. A ce stade du roman, l'héroïne a conscience de ses sentiments pour Orville, ce qui provoque cette tristesse. Les déplacements mettent donc en avant l'évolution du personnage.

Enfin, les déplacements géographiques ont une dernière fonction. Ils permettent la résolution du roman. En effet, Evelina quitte de nouveau Berry Hill pour des raisons de santé et se rend à Bristol avec Mrs Selwyn. Bristol est le théâtre de différents rebondissements. Tout d'abord, c'est là que Lord Orville et Evelina deviennent plus intimes. Lord Orville joue, dans un premier temps, le rôle de frère auprès de l'héroïne, avant de devenir son mari, dans un second temps :

‘Would to Heaven,’ cried I, frightened to see how much Lord Merton was in liquor, ‘that I, too, had a brother! – and then I should not be exposed to such treatment!’

Lord Orville, instantly quitting Lady Louisa, said, ‘Will Miss Anville allow me the honour of taking that title?’ (p. 313)

Ensuite, c’est là que Sir John Belmont reconnaît Evelina comme sa fille légitime. Aussi Bristol est-il le théâtre de la scène de reconnaissance finale. Qui plus est, il s’agit d’une étape importante dans le roman car Evelina n’est plus dirigée par personne. Mrs Selwyn ne dicte pas à l’héroïne ce qu’elle doit faire, contrairement à Mrs Mirvan, Madame Duval ou encore Mr Villars. En un sens, Evelina est donc autonome. Cette autonomie est, par ailleurs, renforcée par la distance géographique qui la sépare des personnes qui la guident habituellement. Néanmoins, notons qu’Evelina choisit de ne pas demeurer autonome, et demande conseil à Lord Orville: ‘if your Lordship thinks there is any impropriety in my seeing [Mr Macartney] to-morrow, I am ready to give up that intention.’ (p. 299) Symboliquement, on peut donc dire qu’Evelina choisit de se soumettre à Lord Orville.

Les déplacements ont donc différentes fonctions dans le roman de Fanny Burney : ils permettent, dans un premier temps de souligner les capacités d’intégration ou d’adaptation de l’héroïne. Puis, dans un second temps, ils accélèrent son apprentissage. Enfin, les déplacements rendent possible le parcours singulier de l’héroïne. De fait, Evelina passe du statut de fille soumise à celui de femme autonome pendant une courte période, pour enfin devenir une épouse exemplaire. En un sens, on peut dire que les déplacements reflètent le parcours de l’héroïne. Bristol est, d’une certaine manière, un endroit neutre où l’héroïne se construit. Notons, qui plus est que la fin du roman semble indiquer que le jeune couple s’apprête à se rendre à Berry Hill : ‘a few lines I will endeavour to write on Thursday, which shall be sent off express, to give you, should nothing intervene, yet more certain assurance of our meeting’ (p. 404) Le retour à Berry Hill peut être interprété comme l’étape finale du parcours de l’héroïne. Après avoir résidé deux fois dans la capitale, Evelina regagne le monde rural de Berry Hill, c’est-à-dire l’endroit isolé qui l’a vu grandir. Aussi est-ce une manière pour Fanny Burney de réaffirmer l’appartenance de son héroïne à un comportement et à un mode de vie adapté à la femme du XVIII^e siècle. L’héroïne ne sort pas de la domesticité. Tout semble indiquer que la place d’Evelina, à la fin du roman, est auprès de son mari, Lord Orville, et de son père adoptif, le Révérend Villars. Le roman ne célèbre donc pas l’émancipation de la femme, mais plutôt son intégration dans la sphère familiale. La femme

devient sujet : un sujet qui choisit de demeurer dans la sphère privée. Ainsi, si Fanny Burney accorde une certaine autonomie à ses personnages féminins, elle réaffirme cependant la validité de l'idéal féminin de l'époque. La femme, vue par Fanny Burney, tend à s'affirmer en tant que sujet – elle assume ses choix- sans pour autant sortir du rôle qui lui est généralement attribué : la femme reste malgré tout fille, épouse, puis mère. Evelina est donc à l'image de son auteur. Sa quête de légitimité est, certes, une forme d'affirmation de soi, mais elle ne s'étend pas au-delà des codes de la société patriarcale du XVIIIème siècle. D'une certaine manière, on peut dire que les trois auteurs de ce corpus accordent une place importante à la femme : ils la racontent, la célèbrent, et la rendent plus autonome, sans pour autant l'émanciper, bien au contraire. La femme s'affirme, néanmoins, son influence ne grandit que dans la sphère privée. La femme a le pouvoir de changer des choses : Pamela fait de B un homme bien, Evelina permet l'union de Mr Macartney et de Polly Green. Enfin, Helen sauve le mariage de Cécilia et du Général Clarendon. Aussi l'affirmation des personnages féminins est-elle subtile mais concrète.

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons étudié l'évolution de la représentation des femmes de ce corpus. Tout d'abord, dans le premier chapitre, nous avons montré que le corpus permettait de définir un portrait unique de la femme. De fait, nous avons trouvé un certain nombre de ressemblances entre la personnalité des héroïnes, mais aussi entre leurs descriptions physiques. De surcroît, elles suivent un parcours type : Pamela, Evelina et Helen sont dépendantes, leur situation est précaire et dangereuse. Autant de points communs qui tendent à valider l'hypothèse d'un portrait féminin unique. Dans le deuxième chapitre, nous avons évoqué l'émancipation progressive des personnages féminins. Tout d'abord, nous avons montré que les héroïnes oscillaient entre universalité et individualité. En dépit, des points communs analysés dans la première partie, nous avons vu que les héroïnes avaient chacune une spécificité qui les rendaient uniques. Ainsi, leur exemplarité tend à faire d'elles des modèles, alors que leur spécificité leur confère un caractère très réel. Ensuite, nous nous sommes focalisés sur l'affirmation de la femme. Nous avons montré que le corpus se caractérisait par sa féminité, en raison des auteurs, du public ainsi que des sujets abordés. Nous avons également souligné la valorisation du rôle féminin. Enfin, nous avons envisagé le fait que la représentation de la femme soit un prétexte pour d'autres représentations, à savoir d'une part, la représentation d'un auteur féminin en quête de légitimité, et d'autre part, la représentation du Royaume Uni après l'acte d'union anglo-irlandais de 1801. Le dernier chapitre de ce travail, en revanche, est une partie plus littéraire, qui évoque l'évolution du mode de représentation. Avec *Pamela* et *Evelina*, nous avons montré l'ambivalence de la

forme épistolaire : l'absence de médiation apparente n'est, en réalité, qu'une manipulation de l'auteur. Qui plus est, si ce format semble adapté à la représentation des femmes au XVIII^{ème} siècle, il n'en demeure pas moins un mode de représentation limité. Néanmoins, on observe un changement en termes de représentation avec *Evelina* et *Helen*. Le roman de Fanny Burney multiplie les points de vue, une tendance qui sera reprise dans le roman de Maria Edgeworth. Avec *Helen*, on observe également une certaine extériorisation du récit. Autant de procédés littéraires qui tendent à améliorer la qualité de la représentation des femmes. Ainsi, les portraits se multiplient et se précisent. Les portraits féminins fonctionnent en binômes, ce qui permet aux auteurs d'explorer différents comportements et de définir un idéal de féminité. Enfin, l'évolution des héroïnes se reflète dans leurs déplacements géographiques.

Les différentes étapes de ce travail nous ont donc permis de valider ou de réfuter certaines hypothèses énoncées dans l'introduction. Tout d'abord, existe-t-il réellement une individualisation progressive des héroïnes ? La réponse est oui. On peut même parler de double individualisation. En effet, on peut observer, d'une part, l'individualisation de l'héroïne au fil de chaque roman, et d'autre part, l'individualisation des héroïnes au fur et à mesure que le siècle s'écoule. Ainsi, *Evelina* semble être dotée de plus d'individualité à la fin du roman, mais elle est également dotée de beaucoup plus d'individualité que *Pamela*. Au début de chaque roman, on ne peut guère parler que d'ébauche de personnages. Les héroïnes ne sont décrites qu'en des termes très génériques. Aucun détail physique ne les différencie. Elles se comportent toutes de manière exemplaire. En revanche, les héroïnes évoluent à mesure que l'action progresse. Elles semblent se découvrir en même temps que le lecteur les découvre. *Evelina* apprend, par exemple, à penser par elle-même et devient autonome. La jeune femme naïve et effacée prend peu à peu de l'assurance et s'affirme au point de faire reconnaître son identité par son père biologique. Néanmoins, ce mouvement d'individualisation ne convient pas à l'héroïne de Richardson, dont l'évolution est plus complexe. La jeune femme semble perdre sa personnalité au moment de son mariage. De fait, la vertu est la composante unique de la personnalité de *Pamela*. Une fois celle-ci sauvée, l'héroïne devient dénuée de personnalité. Le personnage a perdu ce qui le rendait unique. L'héroïne héroïque devient alors une épouse, certes, exemplaire, mais quelconque.

Ensuite, une des hypothèses émises concernait des mouvements contradictoires. Alors que l'instance narrative semblait peu à peu prendre ses distances avec les héroïnes, l'image de

ces dernières se précisait. Toutefois, la prise de distance de l'instance narrative engendre-t-elle un rapprochement paradoxal de la femme ? S'agit-il d'une technique de la stratégie narrative de Fanny Burney et de Maria Edgeworth ? Il est vrai que Maria Edgeworth crée une certaine distance entre le narrateur et l'histoire qu'il prend en charge et que le portrait des personnages féminins gagne en précision, néanmoins, cela n'a rien de paradoxal. La précision du portrait des personnages féminins n'est en réalité que la conséquence logique de l'extériorisation du récit. Dans le roman de Maria Edgeworth, la femme ne se raconte pas, on la raconte. Aussi le récit est-il nécessairement plus complet, plus précis. La forme épistolaire empêche d'une certaine manière la description physique de l'héroïne. Qui plus est, la correspondance de *Pamela* étant limitée, le lecteur jouit de peu de points de vue. Dans *Helen*, les portraits sont plus nombreux et donc plus diversifiés. La multiplicité et la diversité des points de vue n'effacent, certes, pas leur subjectivité, néanmoins elles laissent au lecteur la possibilité de se créer sa propre image de l'héroïne. Autrement dit, l'extériorisation du récit améliore la précision des portraits, dans la mesure où elle laisse plus de place au lecteur. Par conséquent, ce ne sont pas les conséquences de l'extériorisation des instances narratives qui sont paradoxales, mais plutôt celles de la forme épistolaire. Cette dernière semble offrir au lecteur un accès direct aux pensées des personnages, or, en réalité, on s'aperçoit qu'il ne s'agit que d'un accès partiel et donc limité. La subjectivité de la forme épistolaire rend la représentation des femmes moins fiable. *Pamela* pose des problèmes en termes de véracité. Certaines des lettres de l'héroïne manquent de crédibilité, ce qui tend à rendre la représentation inefficace. Dans le roman de Fanny Burney, en revanche, la représentation gagne en qualité et en précision. Le problème de véracité est résolu grâce à la multiplication des points de vue. D'une certaine manière, on peut dire que la représentation est plus travaillée dans *Evelina* et *Helen*. On ne peut plus parler d'ébauche de personnage : même les déplacements géographiques reflètent l'évolution de l'héroïne.

Qui plus est, nous avons évoqué l'idée que la femme tendait à passer du statut d'objet à celui de sujet dans ce corpus. Cette hypothèse s'est vérifiée : ce changement de statut est particulièrement visible dans le roman de Samuel Richardson. En effet, au début du roman, on peut dire que *Pamela* est un objet sexuel pour B. En revanche, elle obtient le statut de sujet féminin lorsque B accepte de la prendre pour épouse bien que cela soit contraire à son rang.

Ainsi condescend-il à braver l'opinion publique pour Pamela. De surcroît, on peut dire que la femme devient sujet, dans la mesure où ses opinions sont de plus en plus respectées.

Enfin, il importe de répondre à une dernière question : en quoi la représentation des femmes dans le roman anglais du long XVIII^e siècle reflète-t-elle leur évolution générale dans la société ? Nous avons expliqué que la femme, dans ce corpus, se voyait accordée une plus grande personnalité au fil de chaque roman, mais aussi à mesure que le siècle avance. Par ailleurs, son influence grandit au sein de la sphère domestique. Dans ce corpus, les actes des héroïnes ont d'importantes répercussions sur la vie de certains personnages masculins. Helen sauve le mariage de Clarendon, tandis qu'Evelina sauve celui de Mr Macartney. Nous avons notamment commenté la figure du sauveur féminin que l'on retrouve dans chaque roman. La femme tend donc à s'affirmer dans ce corpus, sans pour autant sortir de son rôle domestique. C'est en ce sens que la représentation des femmes dans ce corpus reflète l'évolution de la femme dans la société. La femme du XVIII^e siècle commence à s'affirmer. Toutefois, il convient de souligner que les trois romans de cette étude ne sont en aucun cas féministes. Ce terme serait, d'une part, anachronique, et d'autre part, il ne convient pas à l'affirmation subtile et progressive que nous avons mise en avant. Au XVIII^e siècle, de nombreuses femmes deviennent écrivain. Aussi pénètrent-elles le monde de l'édition qui était jusque là fortement masculin. Symboliquement, on peut dire que ces femmes quittent la sphère privée et intègrent la sphère publique. Par conséquent, la femme auteur tend à s'affirmer au XVIII^e siècle. On observe la même tendance chez la femme lectrice. En effet, ses besoins et ses attentes sont de plus en plus prises en compte, comme en témoigne l'évolution du genre du roman de sensibilité. De fait, ce dernier est généralement destiné à un public féminin. Au XVIII^e siècle, il est également question de modifier et d'améliorer l'éducation des femmes. En effet, dès 1692, Daniel Defoe défend le droit à l'éducation des femmes :

One of the most barbarous customs in the world, considering us as a civilised and a Christian country, is that we deny the advantages of learning to women. ... Their youth is spent to teach them to stitch and sew, or make baubles. They are taught to read, indeed, and perhaps to write their names, or so; and that is the height of a woman's education. ... What is a man (a gentleman, I mean) good for, that is taught no more? ⁸⁴

Au XIX^e siècle, la disparité entre l'éducation des femmes et des hommes tend à se dissiper. De fait, de nombreux intellectuels défendent l'égalité des sexes face à l'éducation.

⁸⁴ DEFOE, Daniel, "The Education of Women", one of his *Essays on Projects*, published in 1697; cf. Ref. 2, Vol. I, p. 28 ff.

Néanmoins, si l'on commence à évoquer l'idée d'une reformation de l'enseignement des femmes, ce n'est pas pour améliorer les conditions de vie de ces dernières, mais plutôt pour que l'homme ait une compagne qui soit son égale, tout du moins en termes de savoir. Par ailleurs, si l'éducation des femmes doit être améliorée, c'est aussi parce que la femme est en charge de l'éducation des enfants, et surtout de celle des garçons. Ainsi, la réformation de l'éducation des femmes ne s'est pas faite dans l'intérêt de ces dernières, mais plutôt dans l'intérêt de leur mari et de leurs fils. Par conséquent, l'affirmation de la femme n'implique pas de changement radical au sein de la société patriarcale.

L'évolution de la représentation des femmes dans le roman du long XVIII^{ème} siècle reflète donc l'évolution de la femme-auteur, de la femme-lectrice, de l'épouse et de la mère. La femme ne se métamorphose pas. Toutefois, l'influence de l'épouse et de la mère grandit au sein de la sphère privée, alors que celle de la femme-auteur et de la lectrice gagne petit à petit la sphère publique. Il est important de noter cette lente évolution de la femme, dans la mesure où c'est cette lenteur qui a rendu possible l'émancipation de la femme, d'une certaine manière. En effet, comment envisager une émancipation franche des femmes dans une société patriarcale ? L'affirmation de la femme s'est faite de manière presque invisible au XVIII^{ème} siècle. Le roman de sensibilité est un genre particulièrement intéressant, dans la mesure où il semble réaffirmer l'idéologie patriarcale puisque, d'une part, il présente des femmes qui évoluent uniquement dans la sphère privée, et, d'autre part, l'idéal de féminité qu'il définit est particulièrement conventionnel. Cependant, en dépit de cette apparence conservatrice, le roman de sensibilité tend à produire des héroïnes qui évoluent. De fait, ce type de romans s'apparente généralement au bildungsroman. Il s'agit d'un genre romanesque né en Allemagne au XVIII^{ème} siècle, dont le texte fondateur est *Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister* de Johann Wolfgang von Goethe, publié en 1795. Le bildungsroman raconte le parcours initiatique d'un jeune héros qui se transforme en homme cultivé et accompli. On peut dire que les textes de ce corpus s'apparentent au bildungsroman, même si les protagonistes sont des femmes, dans la mesure où ces dernières suivent un parcours et subissent des rites d'initiation : l'adolescente devient femme. Il s'agit, certes, d'une évolution biologique naturelle, néanmoins, l'héroïne gagne en autonomie : elle tend, d'une certaine manière, à s'affranchir des règles de conduite fixées par la société patriarcale, ce qui constitue, en un sens, une forme d'émancipation. Par conséquent, si à première vue le roman

de sensibilité réaffirme la domesticité, en réalité, il procure aux lectrices des exemples de femmes qui s'affirment. Ainsi, l'évolution de la représentation des femmes dans le roman du long XVIII^{ème} siècle reflète-t-elle non seulement l'évolution générale de la femme, mais elle tend, d'une certaine manière, à inciter les lectrices à évoluer, à s'affirmer dans la sphère privée. Les romans ne sont donc en aucun cas féministes. En revanche, on peut penser que l'affirmation, certes subtile et progressive, de la femme au XVIII^{ème} siècle a été une étape déterminante pour le mouvement féministe.

BIBLIOGRAPHIE

Les femmes et le roman au XVIII^e siècle:

- BERGEN BROPHY, *Elizabeth, Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel*, (Tampa, University of South Florida Press, 1991)

- FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, (Armand Colin, Paris, 1972)
- GALLAGHER, Catherine, *Nobody's story: the Vanishing acts of women writers in the marketplace 1670-1820*, (University of California Press, Berkeley and Los Angeles California, 1994)
- JONES, Vivien, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, (Routledge, London and New York, 1990).
- JUSTICE, George, *The Manufacturers of Literature: Writing and the Literary Marketplace in Eighteenth-century England*, (London, Rosemont publishing, 2002).
- KVANDE, Maria, *Everyday Revolutions: Eighteenth-Century Women Transforming Public and Private*, (Rosemond Publishing, Cranbury, 2008).
- MCKEON, Michael, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1988)
- POOLE, Adrian, *the Cambridge Companion to English Novelists*, (Cambridge University Press, New York, 2009)
- POOVEY, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, (Chicago London , The University of Chicago Press, 1984)
- RICHETTI, John, *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel*, (Cambridge University Press, Cambridge, 1996)
- ---, *The English Novel in History 1700-1780*, (London and New York, Routledge, 1999)

- SCHOFIELD, Mary Anne, and Cecilia MACHESKI, *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815* (Ohio University Press Athens, Ohio London, 1986)
- SPACKS, Patricia Meyer, *Novel beginnings experiments in eighteenth-century english fiction*, (New Haven and London, Yale University Press, 2006)
- ---, *Privacy: Concealing the Eighteenth-Century Self*, (The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003)
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957)
- YEAZELL, Ruth Bernard, *Fictions of Modesty : Women and Courtship in the English Novel*, (University of Chicago Press, London, 1991).

Le roman épistolaire:

- ALTMAN, Janet Gurkin, *Epistolarity: Approaches to a Form*, (Ohio State University Press, Columbus, 1982)
- ZACKEK, Barbara Maria, *Censored Sentiments: letters and Censorship in Epistolary Novels and Conduct Material*, (Associated University Presses, London, 1997).

Études sur les romans:

Evelina:

- BURNEY, Fanny, *Evelina*, (New York, Norton, 1998).
- EPSTEIN, Julia, *The Iron Pen Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, (University of Wisconsin Press, Madison, 1989).
- PAULSON, Ronald, *Satire and the Novel in the Eighteenth-Century England*, (Yale University Press, New Haven and London, 1967)
- SABOR, Peter, *The Cambridge Companion to Frances Burney*, (Cambridge University Press, Cambridge, 2007).

- STRAUB, Kristina, *Divided Fictions: Fanny Burney and Feminine Strategy*, (University Press of Kentucky, Lexington, 1987).

Articles:

- CAMPBELL, Gina, 'Bringing Belmont to Justice: Burney's Quest for Paternal Recognition in *Evelina*', (*Eighteenth-Century Fiction*, Volume 3, issue 4, article 7, 07/01/1991)
- DOODY, Margaret Anne, 'Beyond *Evelina*: the Individual Novel and the Community of Literature', (*Eighteenth-Century Fiction*, Volume 3, issue 4, article 9, 07/01/1991)
- HAMILTON, Kate, *Women in Eighteenth Century London: Female Coming of Age in Frances Burney's Evelina, Cecilia, and The Witlings*, (University of Connecticut), accessible à [\[http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=srhonors_theses\]](http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=srhonors_theses)
- OAKLEAF, David, 'The Name of the Father: Social Identity and the Ambition of *Evelina*', (*Eighteenth-Century Fiction*, Volume 3, issue 4, 1991).
- OZARSKA, Magdalena, 'The Appeal of Beauty in Distress as Seen in Fanny Burney's *Evelina* and Samuel Richardson's *Pamela*', (*Philologia*, Jan Kochanowski Pedagogical University in Kielce, Poland, 2007)
- PAWL, Amy J., 'And What Other Name May I Claim?': Names and Their Owners in Frances Burney's *Evelina*', (*Eighteenth-Century Fiction*, Volume 3, Number 4, July 1991)

Helen:

- BILGER, Audrey, *Laughing Feminism: Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*, (Wayne State University Press, Detroit, 1998).
- NASH, Julie, *New Essays on Maria Edgeworth*, (Ashgate, Aldershot, 2006).

Pamela:

- BROPHY, Elizabeth, Bergen, *Samuel Richardson the Triumph of Craft*, (University of Tennessee Press, Knoxville, 1974).
- DOODY, Margaret Anne, *A Natural Passion: A Study of the Novels of Samuel Richardson*, (Clarendon Press, Oxford, 1974).
- FASICK, Laura, 'The Edible Woman: Eating and Breast-Feeding in the Novels of Samuel Richardson', (*South Atlantic Review*, Vol. 58, No. 1 (Jan. 1993).
- HILLIARDSOURCE, Raymond F, '*Pamela*: Autonomy, Subordination, and the "State of Childhood" Author(s)', (*Studies in Philology*, Vol. 83, No. 2, Spring 1986).
- PONS, Christian, *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre* (Orphys, Gap, 1969).

Articles :

- FLOHR, Birgitt, "How reliable a narrator is Richardson's Pamela?", accessible à [<http://www.itp.uni-hannover.de/~flohr/papers/m-lit-18-century2.pdf>]

BIOGRAPHIE DE FANNY BURNEY

Fanny Burney (1752-1840), aussi connue sous le nom de Frances Burney, est une romancière anglaise de l'époque georgienne.

Son enfance

Fanny Burney est née à King's Lynn le 13 juin 1752, d'un père célèbre, compositeur et spécialiste de la musique, Charles Burney, et d'une mère qui était la fille d'un réfugié français. Esther Burney est décédée en 1762, alors que Fanny n'était âgée que de dix ans. En 1766, Charles Burney s'est remariée avec une riche veuve dénommée Elizabeth Allen, déjà mère de trois enfants. Fanny Burney ainsi que ses frères et sœurs ne s'entendaient pas avec leur belle-mère.

Troisième d'une fratrie de six enfants, Fanny Burney est autodidacte. Il semblerait que ses deux sœurs, Esther (1749-1832) et Susanna (1755-1800) aient été favorisées par leur père. Elles furent envoyées à Paris pour leur éducation alors que Fanny Burney a appris à lire seule, à l'âge de dix ans, grâce aux ouvrages de la bibliothèque familiale. Certains critiques pensent que Fanny Burney souffrait de dyslexie. Néanmoins, Samuel Crisp, un ami de la famille, a encouragé l'apprentissage de Fanny Burney. Il est généralement considéré comme le père « littéraire » de la jeune femme.

Son mariage

Fanny Burney est également connue sous le nom de Madame d'Arblay en raison de son mariage avec un français. En 1793, à quarante-deux ans, elle épouse le général Alexandre D'Arblay. Leur fils unique, Alexander, naît en 1794.

Sa carrière

Evelina est le premier roman de Fanny Burney. Toutefois, l'histoire est tirée d'un manuscrit intitulé *L'Histoire de Caroline Evelyn* écrit des années auparavant. Fanny Burney l'a brûlé à l'âge de quinze ans, l'année du remariage de son père, à savoir en 1762. Il s'agit en fait de la base de l'histoire d'*Evelina*, qui n'est autre que la fille de Caroline Evelyn dans le roman.

Evelina fut publié anonymement en 1778 par Thomas Lowndes. Le roman avait auparavant été rejeté par Robert Dodsley. Ce dernier avait refusé de publier un roman anonyme. Charles Burney, quant à lui, ignorait tout des activités de sa fille. Le roman a connu un grand succès.

Bibliographie

Ses œuvres de fiction :

- *Evelina: Or The History of A Young Lady's Entrance into the World*, London: Thomas Lowndes, 1778.
- *Cecilia: Or, Memoirs of an Heiress*, 1782.
- *Camilla: Or, A Picture of Youth*, 1796.
- *The Wanderer: Or, Female Difficulties*, 1814.

Fanny Burney a aussi écrit des pièces de théâtre, dont *The Witlings* en 1779

BIOGRAPHIE DE MARIA EDGEWORTH

Maria Edgeworth (1767-1849) est une romancière et moraliste anglo-irlandaise. Elle a écrit des essais pédagogiques et des contes pour enfants.

Son enfance

Elle est la fille de Richard Lovell Edgeworth (1744-1817), un écrivain et un inventeur britannique célèbre, originaire d'Irlande. Il fut élu en 1798 député de l'Irlande à la Chambre des communes, et se prononça ouvertement contre l'union. Il se maria quatre fois et eu vingt et un enfants. Sa mère, Anna Maria Elers (1743–1773), est décédée quand Maria avait six ans.

Sa vie

Maria Edgeworth intégra l'école de Mrs. Lattafière's à Derby jusqu'en 1780, puis celle de Mrs. Davis à Londres. En 1782, elle s'installa avec sa famille à Edgeworthstown au nord de Dublin. Elle devint alors secrétaire pour son père et l'aïda à gérer ses biens. Elle a notamment assisté son père dans l'écriture d'un célèbre essai : *Essays on practical education*. En 1801, elle accompagna son père en France où elle fut demandée en mariage. Maria Edgeworth refusa cette demande en mariage. En 1820, elle rencontra à Paris Jeremy Bentham, Lord Byron, Stendhal, Talleyrand ou encore Sir Walter Scott qui l'a beaucoup influencée. Elle est décédée le 22 mai 1849 après avoir ressenti des douleurs au cœur.

Sa carrière

Romancière : Maria Edgeworth est l'auteur de nombreux romans à succès. *Castle Rackrent* et *The Absentee* sont clairement des fictions irlandaises alors que d'autres textes, comme *Belinda* ou *Helen*, n'ont aucun lien avec l'Irlande.

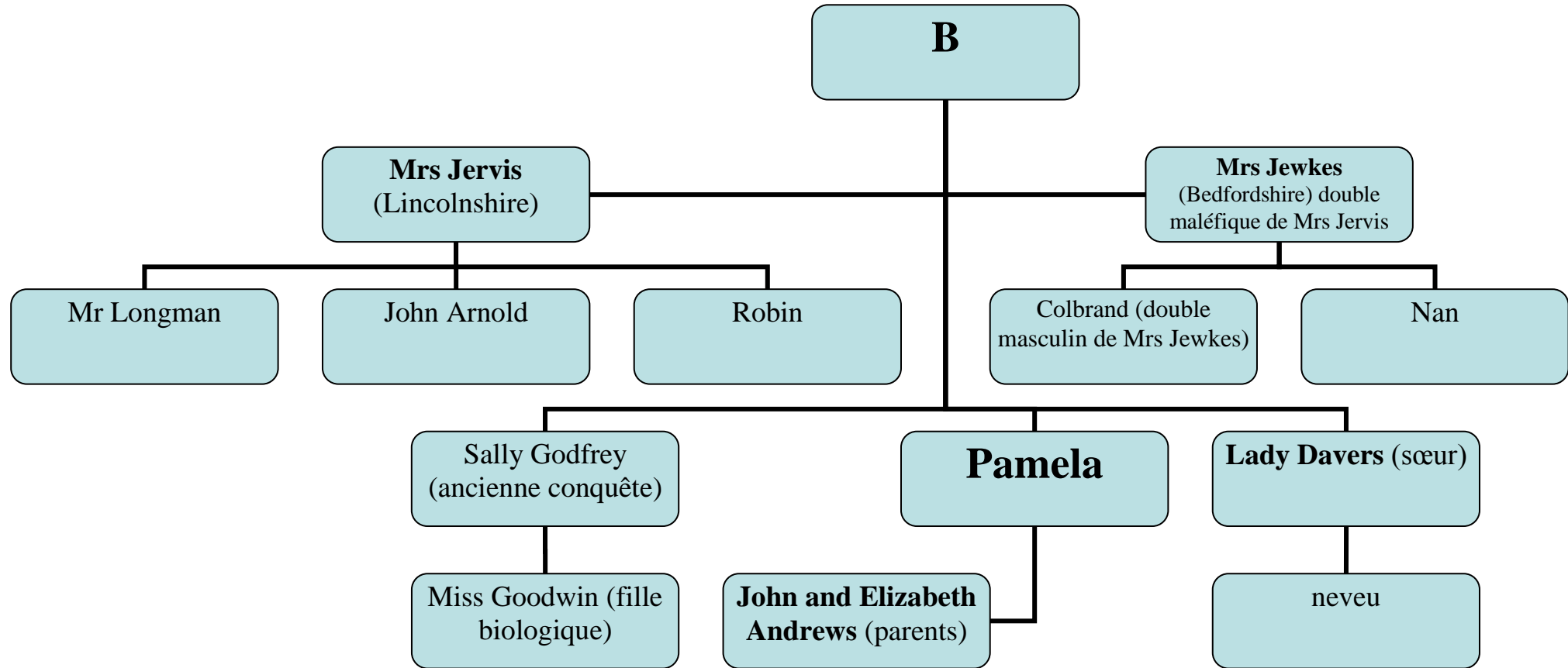
- *Castle Rackrent* 1800
- *Belinda* - 1801
- *The Absentee* - 1812
- *Patronage* - 1814
- *Harrington* - 1817
- *Ormond* – 1817
- *Helen* - 1834

Moraliste : Maria Edgeworth a écrit de nombreux traités sur l'éducation

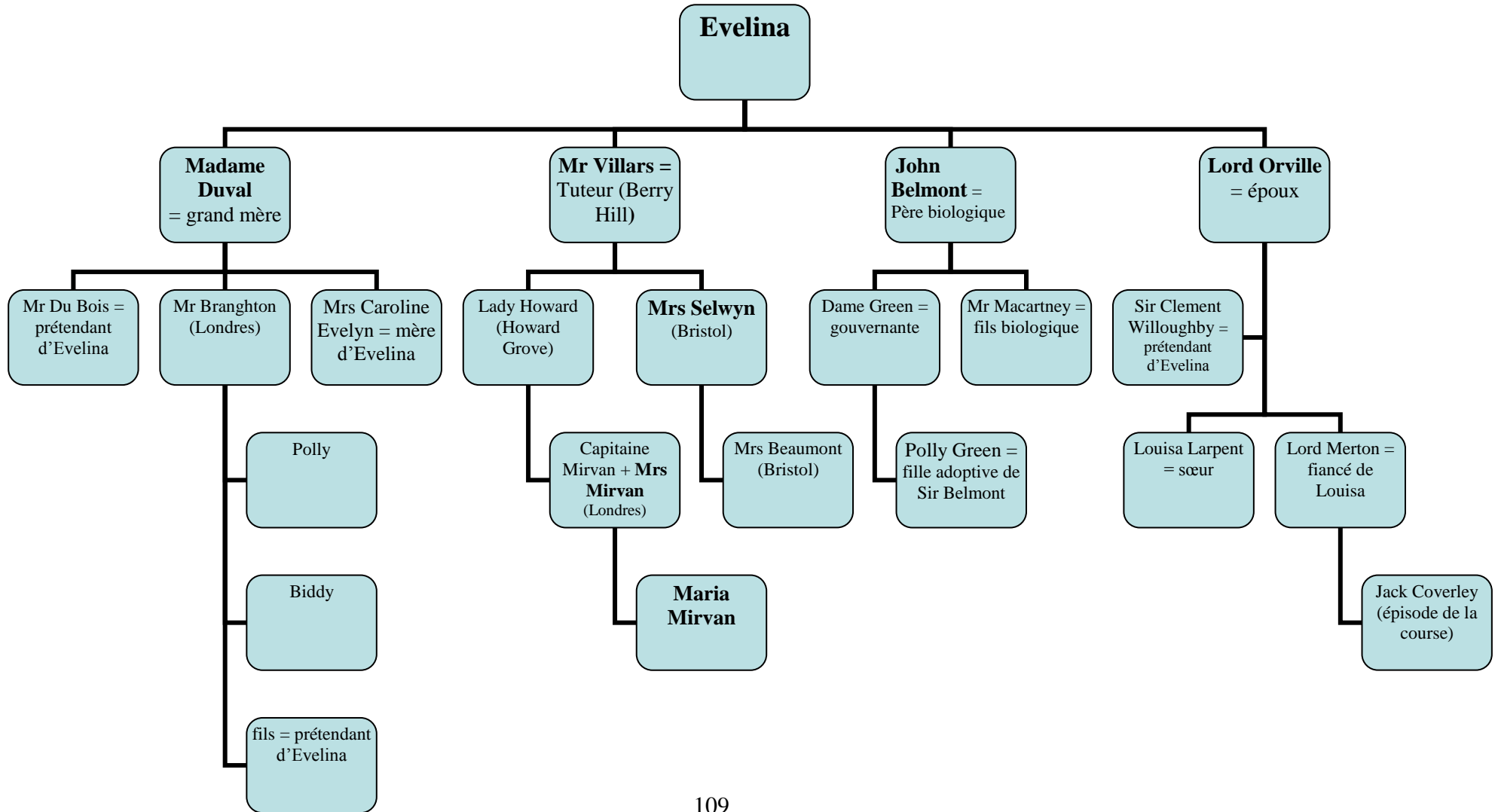
- *Letters for Literary Ladies* - 1795
- *An Essay on the Noble Science of Self-Justification* - 1795
- *The Parent's Assistant* - 1796
- *Practical Education* - 1798 (écrit en collaboration avec son père, Richard Lovell Edgeworth)

Elle a également écrit des contes pour enfants tels que *Lazy Lawrence*, *Tarlton*, ou encore *The Little Dog*.

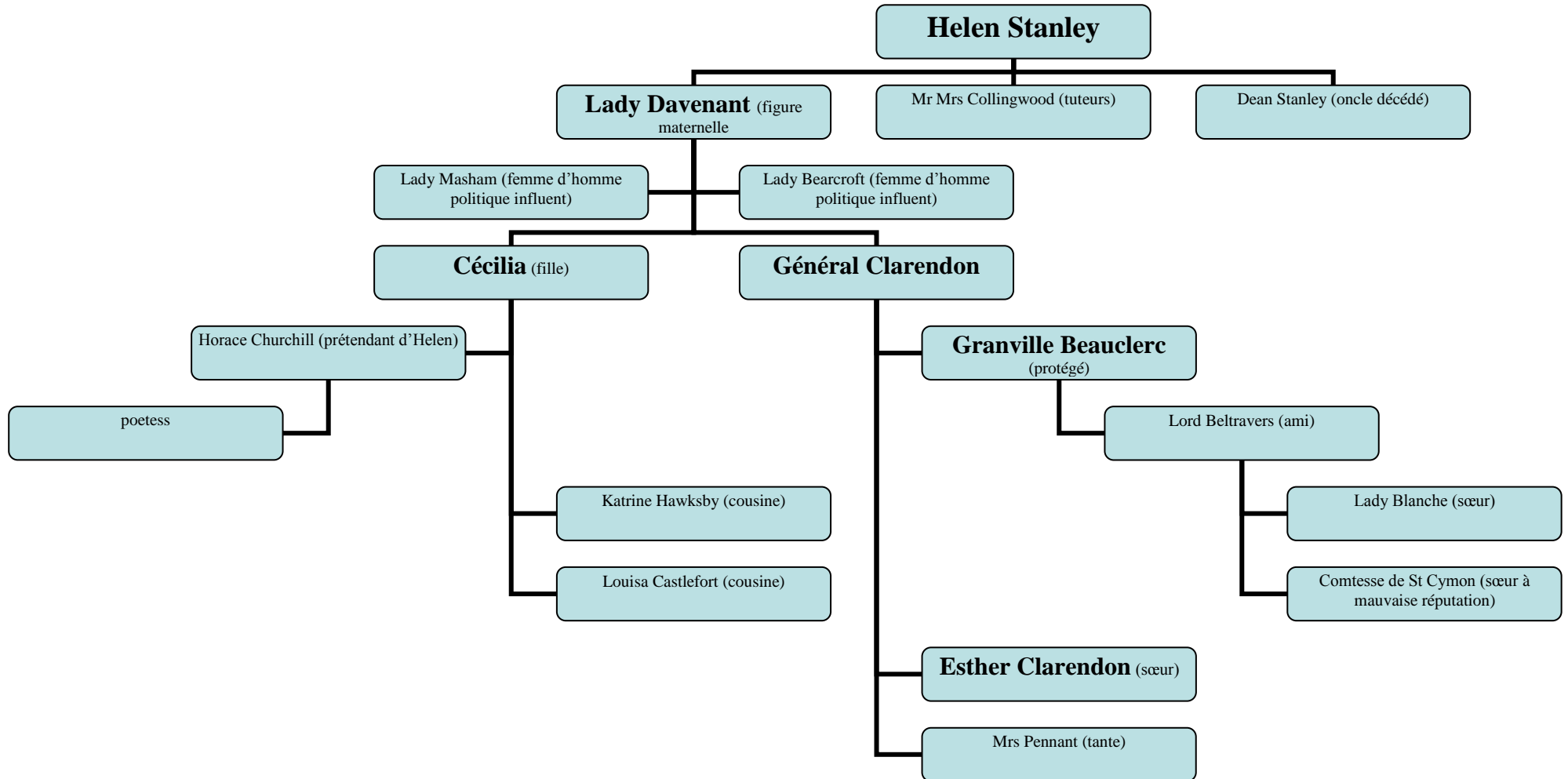
Personnages de *Pamela*



Personnages d'Evelina



Personnages d'*Helen*



*Trois exemples de la représentation des femmes dans le roman anglais du long XVIIIème siècle:
Pamela de Samuel Richardson (1740), Evelina de Fanny Burney (1778)
et Helen de Maria Edgeworth (1834)*
Gwénaëlle ROUSSEAU
Université de Nantes