

## **Deux romans de JA**

### **Notes de cours.**

#### **Remarque préliminaire.**

Ce texte ne reproduit pas le cours donné à l'UTAQ en automne 2017 : il est la fusion du cours qui fut préparé par écrit, du cours qui a été bel et bien donné et qui intégrait les questions et objections des étudiants, et du cours qui a été repensé *à froid*. En conséquence, ceux qui ont assisté au cours trouveront ici des choses qui furent préparées, mais ont été éliminées lors de la prestation, retrouveront certaines des considérations faites à brûle-pourpoint (mais pas toutes), et découvriront des corrections ou additions faites après coup.

### **Premier cours**

#### **Remarque initiale.**

Vous avez en mains un texte, offert par l'UTAQ, qui servira plus tard et dont j'expliquerai la pertinence plus tard. Mais comme j'ai l'intention d'offrir d'autres textes semblables, je voudrais tenter une autre façon de les distribuer.

Il y a donc un premier devoir à faire. Il s'agit de visiter le site [lesreliefs.com](http://lesreliefs.com), de cliquer sur l'icône Inédits et de télécharger les documents « Emma – corrections » et « Emma – italiques ». Si tous sont capables de le faire, la solution est trouvée, et je procéderai autrement à l'avenir. Si quelques-uns ont des difficultés à accéder aux textes, ou bien je trouverai moyen de solutionner

page 2

les difficultés, ou bien je devrai avoir recours à nouveau aux services de l'UTAQ, ce que je voudrais éviter.

Je demande donc non seulement à chacun de tenter le téléchargement, mais à ceux qui auraient des difficultés de me le dire la semaine prochaine.

**Lecture et commentaire du plan de cours.**

Comme je fais presque toujours, je commence en examinant le texte de la description du cours : je m'en sers pour y greffer les remarques d'introduction qui commenceront tout de suite après.

Plan de cours

Deux romans de Jane Austen

Le roman anglais, comme le roman français, est devenu la figure la plus visible, et la plus rentable, de la littérature. Dans ce genre, la figure de Jane Austen est remarquable par sa durée et sa popularité. Depuis un certain temps, les Austeniens ont gagné du galon : l'objet de leur infatuation est devenu l'objet de la réflexion universitaire.

Pour comprendre et cette figure artistique, il s'agira de lire *Northanger Abbey* et *Emma* de Jane Austen, son premier roman et le dernier qu'elle a publié avant de mourir.

Les cours se feront selon l'ordre suivant :

1<sup>ère</sup> semaine : le phénomène Jane Austen.

2<sup>e</sup> – 4<sup>e</sup> semaines : *Northanger Abbey*, un roman sur les romans.

5<sup>e</sup> – 9<sup>e</sup> semaine : *Emma*, un roman plein de riens.

10<sup>e</sup> semaine : ce qu'on peut découvrir sur deux petits morceaux d'ivoire.

Des traductions des deux romans seront offertes chez Zone; ce seront ces textes qui serviront lors de commentaires hebdomadaires. Il est possible de trouver d'anciennes traductions gratuites sur Internet.

**Quelques remarques supplémentaires.**

**Quelques changements au calendrier des rencontres.**

Plutôt qu'une seule semaine, il y aura deux semaines d'introduction au cours. La première portera telle qu'annoncée sur le cours, sur Jane Austen l'auteure et sur le phénomène culturel qui l'entoure. Il s'agit en gros de commenter le plan de cours.

La deuxième semaine portera sur les deux romans qui seront lus, examinés et commentés durant les dix semaines; ils ont des caractéristiques communes que je voudrais présenter; j'appelle cela des remarques générales.

Puis à la troisième semaine, le premier roman sera abordé, soit *L'Abbaye de Northanger*; mais là encore, il s'agira de proposer des remarques générales, par exemple sur le titre, et donc des remarques générales sans aucun doute, mais particulières au roman.

Ensuite, lors des quatrième et cinquième semaines, j'aborderai les personnages du roman et leur interaction. J'appelle, pour le moment, cette section : les héros, les zéros et les salauds. Si quelqu'un y voit une allusion au film de Sergio Leone, *Le Bon, la Brute et le Truand* (en italien *Il Buono, il Brutto e il Cattivo*), je ne m'objecterai pas.

Si on compte, il restera cinq semaines, pour présenter le second roman.

Les cinq premières semaines seront donc suivies par quatre semaines et demie, soit neuf heures, consacrées au roman *Emma*. Il restera une heure à la toute fin pour tirer des conclusions.

J'ajouter tout de suite une autre remarque. Puisque j'ai changé le calendrier des remarques, je sais qu'il est possible que je dusse (oh les subjonctifs imparfaits !) le changer encore une fois. Car il est possible que je découvre à mesure que j'avance qu'il y a trop de remarques et qu'il faut que je coupe ici ou là. Si cela arrive, je l'annoncerai, mais je garderai lesdites remarques et les *publierai* à la fin de la série de rencontres dans les notes de cours que chacun pourra consulter, soit en décembre quand le cours lui-même sera terminé.

Cette remarque a l'avantage d'indiquer que ceux qui voudraient focaliser durant ces rencontres sur ce qui est dit, plutôt que de prendre des notes, peuvent le faire en toute quiétude : rien ne sera caché de ce qui se dira, et de ce qui aurait pu se dire. Les réponses à brûle-pourpoint, aux questions posées en classe à bout portant sont à peu près les seules choses que je ne pourrai pas offrir à la fin de tout.

### **Quelques remarques supplémentaires.**

#### **Pourquoi lire des romans ?**

Dans une autre vie, j'ai eu une carrière de professeur de philosophie. Certes, je n'étais pas professeur de philosophie universitaire ; donc, c'est une mini-carrière, sauf pour quelques incursions dans les salles de cours des universités et dans des programmes spécialisés. En tout cas, à cette époque, et encore durant ma seconde carrière à l'UTAQ, j'ai présenté des œuvres littéraires sous un angle philosophique. C'est ce que je ferai encore une fois en présentant ces deux romans de JA. Ce comportement peut soulever des questions et exiger des réponses.

La première question est sans aucun doute la suivante : pourquoi lirait-on des romans dans un cours de philosophie quand on veut philosopher pour ainsi dire en direct, ou du moins en lisant des textes reconnus comme philosophiques ? D'ailleurs, je le fais dans un autre cours offert ce semestre à l'UTAQ. Ou de façon plus concrète, on pourrait objecter : pourquoi un philosophe, ou avec plus d'humilité et de réalisme, un

professeur de philosophie, voire un professeur de philosophie de cégep, lirait-il des romans dans un cours de philosophie ?

Une façon de répondre à la question/objection est de remonter, comme presque toujours pour un Occidental, à la civilisation grecque. Les Grecs avait un mot fascinant qu'ils ont légué aux humains qui se sont nourris de leur civilisation, soit *logos*. On entend encore ce mot dans les langues modernes, par exemple, en français quand on dit de quelque chose que c'est *logique*, qu'on prétend utiliser des syllogismes, ou qu'on parle de la sociologie. Être logique, c'est utiliser sa raison pour arriver à des conclusions, et le syllogisme, c'est la structure fondamentale du raisonnement, au point que *syllogisme* signifie *raisonnement*, et la sociologie est la savoir portant sur la société qu'atteint l'être humain quand il utilise sa raison.

On devine donc que le mot grec *logos* signifie en gros *raison*. Et la raison est, du moins selon les philosophes, la faculté humaine qui distingue l'être humain des autres animaux : voilà pourquoi un philosophe comme Aristote, mais il n'est certes pas le seul, prétend que la définition de l'être humain est « animal raisonnable ». En grec, on le devine tout de suite, cela se dit : *anthrôpos ésti zôion logikon*. On y reconnaît dans cette toute petite phrase la racine grec des mots *anthropologie*, *zoologie* et *logique*.

Mais *logos* n'a pas signifié *raison* dès début. Le premier sens du mot grec *logos* est *récit*, voire *parole*. Il y a donc là une mise en abyme : le mot *logos* signifie *mot*. Par

exemple, quand les chrétiens lisent le début de l'évangile de saint Jean et disent « Au commencement était le verbe (ou le mot ou la parole), et le verbe s'est fait chair », ils disent en grec (car l'évangile de saint Jean a été écrit en grec) *logos*. Le Christ est le *logos* de Dieu, soit il est la parole de Dieu, et il est la parole de Dieu devenu un être humain. Il faut donc comprendre que le mot que les Grecs ont légué à l'Occident signifie d'abord *mot* ou *parole* et donc *récit* et ensuite seulement *raison*.

Or la racine historique toute première de ce mot si important est plus fondamentale que les deux qui ont suivi. *Logos*, sous la forme du verbe *légéin*, veut dire dans les poèmes d'Homère, *lier*, *mettre ensemble*, *compter*; il ne signifie jamais *dire* et encore moins *raisonner*. Mais ce premier sens de *logos* ou *légéin*, le *légéin-lier*, doit être rattaché aux sens subséquents, soit le *légéin-parler* et le *légéin-raisonner*. Ainsi quand on dit quelque chose, on met des mots ensemble pour les rattacher les uns aux autres et aussi pour rattacher ensemble les choses dont on parle. Mais cette façon de rattacher peut être plus ou moins lâche, plus ou moins contrôlée, plus ou moins ancrée dans la nécessité du réel. Et donc pour un philosophe comme Aristote, quand on met ensemble les choses (*légéin*) de façon à les dire (*légéin*) de façon rationnel (*logos*), on est un être humain. Et ainsi on retrouve le mot *logos* en autant qu'il signifie *raison*.

Mais il y a donc aussi des façons moins rigoureuses de mettre ensemble des mots pour mettre ensemble des choses, soit quand on raconte des histoires : en grec,

cela se dirait *légéin logous*, ou *poiéin* (soit faire des) *logous*. Or les faiseurs de *logoi* les plus charmants sont les poètes, soit les gens qui racontent des histoires qui ne sont pas arrivées, et souvent des histoires qui ne peuvent pas arrivées, parce qu'elles sont remplies d'impossibilités ou du moins de choses hors de l'ordinaire. Or les poètes, je pense à Homère, le premier éducateur des Grecs, pour répéter ce qu'on a dit à son sujet, réussissent à faire croire à leurs histoires inventées au moment même où on reconnaît que ce ne sont que des histoires invérifiables, voire des histoires impossibles.

On sait comment les Grecs lisaient Homère parce que on a une expérience semblable quand on lit des poètes d'ici et de maintenant, comme Vigneault, ou des romanciers contemporains, ou quand on voit un film ou assiste à une pièce de théâtre. Quand on émerge de ces inventions, de ces récits faux, on dit souvent, quand ce sont des poètes, et des romanciers, et des dramaturges, puissants et donc durables, que même si cela est faux, cela est vrai, ou cela sonne juste. C'est donc un exemple du phénomène que j'appelle , le « mentir vrai », en répétant Jean-Paul Sartre, qui a volé l'expression à Louis Aragon.

Si on m'a suivi jusque là, on est à même de comprendre comment un philosophe (qui cherche le vrai, en principe de façon rigoureuse) peut être intéressé par la fiction (qui est fausse et qui ne prétend pas du tout être rigoureuse, au contraire): c'est parce que les auteurs de fiction mentent vrai, c'est pour cette raison qu'ils peuvent intéresser un philosophe. Aussi, quand on



reconnait, comme il se doit, que certains sujets traités par les artistes, lesquels sujets sont presque toujours ceux de la vie humaine dans ses dimensions politiques, sociales et personnelles, que ces sujets sont aussi philosophiques, la fiction peut servir d'amorce à une réflexion philosophique.

**Quelques remarques supplémentaires.  
Comment lire de la littérature.**

On peut conclure de ce que je viens de proposer à partir de certains mots grecs que le philosophe peut donc utiliser les œuvres de fiction pour illustrer des vérités philosophiques. C'est possible, sans aucun doute, mais je ne tenterai pas de le faire, soit de présenter des vérités philosophiques en les incarnant dans des actions et des sentiments et des personnages représentés dans la fiction ; je ne veux pas réduire les fictions à n'être que des instruments bêtes de certains propos philosophiques.

Au lieu, je tenterai de lire les textes en tant qu'œuvres de fiction, soit en tant qu'œuvres d'art ; ce qui signifie que je m'arrêterai sur le style, sur l'anecdote (l'action) et sur les actions des personnages (c'est-à-dire leur interaction en tant qu'êtres distincts les uns des autres).

Pour ainsi dire après avoir lu les œuvres comme des textes qui se tiennent en eux-mêmes, je tenterai de réfléchir à la manière des philosophes. Il y a donc dans mon esprit et en conséquence durant ces rencontres, deux moments bien différents : il faut d'abord

comprendre la fiction en tant que fiction; on peut ensuite *recommencer* l'analyse à partir de ce qui a été découvert grâce à la fiction pour réfléchir à la manière d'un philosophe. En somme, je prétends que la réflexion philosophique se fait à partir de l'expérience humaine et que les œuvres d'art rendent plus visible cette expérience à la condition, et c'est là bien important, qu'on les laisse opérer en tant qu'œuvres d'art sans plus.

Comment cela est-il possible? Je ne suis pas sûr de savoir ce qui se passe quand on se dit devant une œuvre de fiction et qu'on dit, comme tous nous l'avons fait: « C'est tellement vrai ». Mais voici ma suggestion.

Pour qu'un récit fictif soit compréhensible, il doit s'appuyer sur des données communes: il n'y a pas de géant comme Polyphème, il n'y a jamais eu de galérien nommé Jean Valjean, il n'y a pas de méchant sorcier comme Lord Voldemort. Mais quand on lit les histoires créées par Homère, Victor Hugo et JK Rowling, on y croit pendant un certain temps parce qu'il y a là des expériences que tout un chacun connaît déjà parce qu'il connaît les sens des mots et expressions, comme *aimer, craindre, cheval, pantalon*, « à droite », « en haut ». Le récit d'un romancier met ensemble ces mots et donc l'expérience de son lecteur.

De plus, le récit d'un romancier met ensemble les mots qu'il choisit de façon à ce que les expériences qu'ils construisent se coordonnent de façon plausible dans l'imagination du lecteur. Or cette organisation plausible rend visible des possibilités jamais rencontrées dans

l'expérience du lecteur ; en conséquence, elle produit une sorte d'expérience fictive à partir de laquelle le lecteur peut retourner à son expérience originelle pour en sonder la vérité.

Je donne un exemple que ceux qui ont des petits enfants connaissent bien. Quand un enfant lit les romans de la série *Harry Potter*, il saisit tout de suite que les sorciers qu'on y présente n'existent pas, mais il sait aussi que l'école qu'on y décrit ressemble à son école et que les plaisirs, difficultés et effets de l'école fictive se retrouvent cachés au cœur de son expérience de l'école ; peu à peu, il se rend compte que l'expérience fictive lui permet de mieux comprendre, de mieux voir, son expérience factuelle.

Voilà donc comment les romans de JA peuvent enrichir et éclairer l'expérience du lecteur contemporain, et donc de chacun de ceux qui sont ici aujourd'hui. D'ailleurs, si ce pont produit par les mots des romans, pont entre l'expérience du lecteur et l'invention de l'artiste, si ce pont n'existait pas, les romans ne seraient pas même lisibles. Mais cela, c'est une autre question qu'il faudrait aborder un jour peut-être.

Je tenterai sans doute de revenir sur cette explication quand les cours seront presque terminés et les considérations faites durant les semaines, et surtout les lectures que chacun aura faites, fourniront une expérience de lecture sur laquelle je pourrai revenir. Je suis persuadé que je dirai alors, mieux je l'espère, ce que j'ai dit maintenant.

**Quelques remarques supplémentaires.**

**Quels thèmes philosophiques ?**

En supposant que cela est convaincant, il reste à demander quels aspects de l'expérience humaine décrite par les romans de JA sont susceptibles d'une réflexion philosophique pour ainsi dire subséquente. Je me permets de présenter quelques thèmes possibles pour illustrer ce qui se fera ici et ce que chacun pourra faire pour soi, à partir de ces thèmes, ou à partir d'autres thèmes encore. En tout cas, il ne s'agit pas ici de dire ce qui sera bel et bien présenté cette fois en lisant les romans, mais ce qu'on pourrait trouver, ou encore ce que j'ai déjà trouvé en lisant d'autres romans de JA.

Plusieurs romans de JA présentent des personnages qui vivent dans l'illusion et qui se désillusionnent. L'illusion leur arrive pour toutes sortes de raisons : parce qu'ils sont occupés par certaines activités et qu'ils ne prennent pas la peine de bien examiner ce qui se passe ou ce qu'on leur dit ; parce qu'ils sont stupides, alors que d'autres personnes sont intelligentes ; parce que certaines personnes leur mentent ou leur cachent la vérité. On peut dire que c'est là une expérience banale. Je suggère que ce ne l'est pas : plutôt, je crois qu'il y a tout plein d'expériences banales, dont celle de l'erreur, que chacun perd de vue et qu'il gagne à garder bien en tête, une d'elle est sa capacité de s'illusionner. Voici donc une nouvelle mise en abyme : je parle de l'erreur au sujet de l'erreur.

Je suggère aussi que ce thème, celui de l'illusion et du désillusionnement, est omniprésent dans l'œuvre de JA. Enfin, j'affirme que la question de l'illusion et du désillusionnement est un thème philosophique important, comme le montre l'allégorie de la caverne de Platon, qui pourrait porter le titre l'allégorie de l'illusion et du désillusionnement.

Ensuite, plusieurs romans de JA présentent des héros et des scélérats qui doivent choisir entre ce qui est juste et difficile et ce qui avantageux et facile. Il est question de cela quand il est question des finances personnelles et familiales, du choix d'un époux ou d'une épouse et des relations entre les êtres humains en société.

Encore une fois, on peut dire que c'est une expérience banale, ou un thème facile à comprendre. Mais on pourrait répondre, et c'est ce que je fais, que c'est banal parce que c'est omniprésent dans une vie humaine : chaque décision que prend un être humain est commandé par ce choix de base, et en raison d'un des paradoxes de la vie, ce qui est omniprésent se perd de vue. Et j'affirme de plus que la question du juste et de l'avantageux, de leur différence, mais aussi de leur réconciliation éventuelle est un thème philosophique important, comme le montre l'essai de Montaigne « De l'utile et de l'honnête » du troisième livre de ses *Essais*.

Ou encore, plusieurs romans de JA sont construits de telle façon que les personnages principaux, mettons le héros et l'héroïne, mais pas seulement eux, doivent découvrir qui ils sont, soit ce que sont leurs qualités et

leurs défauts principaux. En un sens, dans les romans de JA, l'auteure agit comme une sorte de confesseur ou comme une sorte de psychanalyste, qui amène, mettons dans *Fierté et Préjugé (Pride and Prejudice)*, Elizabeth Bennet (et Fitzwilliam Darcy) à découvrir qu'elle est habitée par un orgueil qui s'accompagne de préjugés, lesquels préjugés confortent cet orgueil, et que son bonheur dépend de sa capacité de maximiser ses qualités et minimiser ses défauts, et donc de se défaire de son orgueil et des préjugés qui le renforce.

On peut encore et toujours prétendre que cela est banal. Je répondrai de la même façon que tantôt : l'eau est quelque chose de vital ou de banal pour un poisson, à tel point qu'on peut imaginer qu'il a peu conscience de cet élément pourtant si important. Et j'affirme que la question de la connaissance de soi, de la réflexion sur la nature humaine en général, et l'examen des sortes d'être humains, est un thème philosophique important, comme le montre le *Second Discours* de Rousseau, qui porte le titre : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.

Encore une fois, il ne s'agit pas de décider d'avance des thèmes que recèlent les romans qui seront lus. Mais il est au moins possible que des thèmes comme ceux que je signale s'y trouvent. Et il est à peu près sûr qu'il y en a d'autres encore.

**Quelques remarques supplémentaires.**

**Comment lire JA.**

On vient de publier un livre sur JA qui prétend qu'elle a écrit de manière ésotérique : elle aurait été une femme qui avait des opinions politiques plutôt libérales, voire révolutionnaires ; mais, ajoute-t-on, comme elle écrivait en Angleterre au début du XIXe siècle, alors que son pays était en guerre contre Napoléon en Europe et contre les États-Unis en Amérique, soit deux régimes politiques établis contre l'establishment politique et religieux de l'Angleterre, elle ne pouvait pas exprimer en toutes lettres ce qu'elle croyait bel et bien. (Il y a un jeu de mot à parler de régimes politiques *établis* contre l'*establishment*.) Selon cette auteure interprète de JA, la romancière aurait mis dans ses œuvres des indications discrètes, mais incontournables, qui prouvent son opposition à l'establishment anglais, voire son apologie d'une politique plus près des idéaux révolutionnaires.

Soit dit en passant le mot français *establishment* vient du mot anglais *establishment* qui signifiait le réseau politico-religieux qui a régné en Angleterre pendant des siècles, mais d'abord et avant tout au XIXe siècle. Soit dit en passant aussi, le mot français *establishment* vient sans aucun doute du mot anglais, mais ce dernier vient lui-même du mot français *établissement*. Pour dire l'establishment en un français plus pur, on pourrait dire les *prépondérants*, comme le veut le titre d'un magnifique roman de Hedi Kaddour, ou encore le pouvoir établi, ou les gens en place, ou encore, comme on le dit depuis le début du troisième millénaire, le 1 %. Soit dit en passant le mot *establishment* est au cœur du mot anglais le plus long, soit

*antidisestablishmentariansim*, soit le mouvement contre ceux qui étaient contre l'establishment.

Quoi qu'il en soit de ces points connexes, je ne suis pas du tout persuadé que cette théorie interprétative, l'ésotérisme de l'auteure mis au service d'une position politique précise, est valide, et donc utile. Mais je suis persuadé qu'il faut lire JA avec attention, comme pour tous les grands auteurs, parce qu'elle a une pensée subtile qui se révèle si et seulement si on fait attention aux détails, et non seulement aux grandes lignes de son texte, parce qu'elle peut être ironique et dire des choses qu'elle ne croit pas du fait que, par exemple, ses personnages stupides pensent des choses stupides et qu'elle doit être fidèle à leur stupidité pour être un artiste honnête, et enfin parce qu'elle veut que son lecteur exerce son jugement et pense par lui-même tout en lisant ce qu'elle raconte.

En tout cas, c'est ainsi, soit en tenant compte de la subtilité et de la profondeur supposées de l'auteure, que je lirai son texte ; c'est ainsi que j'inciterai tout un chacun à le lire ; les remarques à la fin de ces rencontres reposeront sur une lecture semblable, soit une lecture réfléchie qui tient compte non seulement de ce qu'on dit ou de ce qu'on fait dans le roman, mais de ce qu'on fait *et* de ce qu'on dit (il faut donc faire l'effort de comparer les mots et les actions), non seulement de ce que dit JA l'auteure, *mais encore* de ce que disent ses personnages, et non seulement des personnages aimables, *mais encore* des personnages désagréables. Sur ce dernier point, il est important de se souvenir



que le diable dit parfois des vérités, et même des vérités qu'un saint ne se permet pas de dire.

### **Quelques remarques supplémentaires.**

#### **Le règne de JA.**

JA est morte en 1817. C'est donc l'anniversaire, le 200<sup>e</sup>, de sa mort. On notera peut-être avec intérêt que pour fêter cet évènement, le gouvernement anglais a produit une nouvelle pièce de 2 £ et un nouveau billet de 10 £.

Sous l'image de JA sur le nouveau billet, il y a une citation tirée de son roman *Pride and Prejudice*: « Je déclare après tout qu'il n'y a aucun plaisir comme la lecture. » On ne dit pas, c'était pour ainsi dire inévitable, que la phrase est belle et bien dans le roman, mais qu'elle est dite par mademoiselle Bingley, la scélérate du roman, qui ne lit pas, mais qui fait semblant de lire parce que c'est respectable et que monsieur Darcy, dont elle voudrait attirer le regard, admire les lecteurs. En somme, elle fait un peu comme quelqu'un qui suivrait un cours à l'UTAQ, et recommanderait aux autres de le faire, mais qui ne ferait que paraître en classe pour bien paraître.

En tout cas, il y en a pour dire que JA est l'équivalent de Shakespeare : ce dernier est peut-être le plus grand dramaturge de tous les temps, et certes le plus grand dramaturge anglais, alors que JA serait le plus grand romancier anglais, ou du moins la plus grande romancière anglaise, de tous les temps. On pourra en débattre, si on le veut. Ceci au moins est sûr : sa

popularité est remarquable. En voici quelques indices, de différents types et proposés sans ordre.

1. Il y a d'abord une page Internet qui existe depuis plusieurs décennies qui portent sur elle et surtout son œuvre. Ça s'appelle *The Republic of Pemberley*. Ça existe depuis plus de vingt ans. On y trouve tout sur JA : le texte de tous ses romans publiés et même de plusieurs autres œuvres, des groupes de discussion sur ses romans (qui durent depuis des décennies dans certains cas), de l'information sur son époque, sur sa vie, sur son influence. On y rencontre des fans de JA de partout : de l'Angleterre et des États-Unis comme il fallait s'y attendre, mais aussi de la Chine, du Japon, de la France, de l'Amérique du Sud et de l'Afrique. On y trouve des programmes pour visiter l'Angleterre en groupe en faisant le tour des sites de ses romans et en visitant les lieux où elle a vécu. C'est un ensemble saisissant, comme le prouve la visite la plus brève du site. Je ne connais aucune autre page semblable pour quelque auteur que ce soit, même les plus grands. Par exemple, il n'y a rien de semblable pour Dante ou Dickens ou Hugo.

2. Il serait facile d'aligner des témoignages de deux derniers siècles de la part de romanciers anglais et américains qui reconnaissent qu'elle est la plus grande, ou du moins qu'on ne peut pas comprendre la littérature anglaise sans avoir lu ses romans. Je signale que JK Rowling, la créatrice de la série Harry Potter, reconnaît la grandeur de JA. Je cite ceci que vous trouverez sur la page Wiki française dédiée à Rowling.

J. K. Rowling évoque JA comme son auteure préférée et comme l'une de ces influences majeures. « J'ai lu et relu en boucle les romans de JA. Je pourrais citer un nombre incalculable de passages de chacun de ses livres, mais je me suis particulièrement arrêté sur *Emma*, qui est le mystère le plus habilement ficelé qu'il ne m'ait jamais été donné de lire. Il a le mérite d'avoir pour personnage principal une héroïne pour moi assez intrigante du fait qu'elle me ressemble à certains égards. J'ai dû le lire au moins vingt fois, toujours en me demandant comment j'avais pu manquer une information majeure qui sautait aux yeux depuis le départ. Mais je l'ai manquée, et je n'ai pas encore rencontré une personne qui ne soit pas dans le même cas ». (Je tiens à dire que je suis une de ces personnes dont elle parle, soit quelqu'un qui n'a pas vu ce qui pourtant était évident à la première lecture.)

La série *Harry Potter* est connue pour ses nombreux rebondissements, et l'auteure précise : « Je n'ai jamais créé de fin "surprise" dans un livre *Harry Potter*, car je sais que je ne pourrais jamais le faire aussi bien qu'Austen l'a fait dans *Emma*. »

Soit dit en passant, les deux auteures, Rowling et Austen, sont des chrétiennes : non pas parce que leurs romans font la défense du christianisme, mais parce que les principes chrétiens sont au cœur des intrigues qu'elles ont créées.

3. J'offre un dernier signe de la puissance de l'œuvre de JA : les reprises de ses romans. Il y a, tout le monde le sait, les nombreux films qui ont été faits à partir de son

œuvre. Il y a aussi des séries de télévision. De plus, on ne peut pas compter le nombre de romans écrits qui reprennent les personnages de JA pour en faire des héros de nouveaux romans. Ainsi la plus grande créatrice de roman policier, PD James, a écrit un roman policier où les héros de *Pride and Prejudice* reprennent du service. Ça s'appelle *Death comes to Pemberley*. On en a même fait une série de télévision.

Parmi mes films austeniens préférés, il y a *Pride and Prejudice and Zombies*, qui reprend un roman du même nom qui est une parodie tordante du roman le plus populaire de JA, où les héros et surtout les héroïnes, doivent lutter contre des zombies.

Puis il y a le *JA Book Club*. C'est un film en six parties, où cinq femmes et un homme lisent les romans de JA tout en vivant, chacun pour soi, des aventures sentimentales bouleversantes. C'est un film brillant qui porte sur le pouvoir de la lecture et sur le rôle de l'amour dans la vie humaine. En somme, c'est un film non seulement qui racontent la vie des lecteurs de JA aujourd'hui, mais aussi qui se conforme à l'éthique austenien.

Enfin, il y a plusieurs films sur JA elle-même. Il y a entre autres une fiction biographique, *Becoming Jane*, où on réorganise les maigres faits bien connus de la vie de l'auteure pour lui inventer une vie sentimentale très touchante. Le film prétend expliquer comment et pourquoi JA est devenue l'artiste qu'elle est devenue.

Rien de cela ne prouve que JA soit un grand auteur, mais cela indique qu'elle a eu un impact majeur sur la civilisation occidentale et surtout sur l'actuelle version de cette civilisation, et qu'elle n'a jamais été plus populaire qu'aujourd'hui.

### **Quelques remarques supplémentaires.**

#### **L'œuvre de JA.**

Avant de parler de la vie de JA, il faut offrir quelques indications sur son œuvre. Le fait personnel le plus important au sujet de cette femme qui a vécu aux XVIIe et XVIIIe siècle est le suivant : elle est une romancière ; ce sont ses œuvres qui constituent les *évènements* les plus importants de sa vie.

Il existe des preuves manuscrites que JA a commencé à écrire des fictions quand elle était toute jeune, mettons au début de l'adolescence. Mieux encore, il est clair que, tout de suite, les membres de sa famille aimaient ses écrits, et même les lisaient en famille et devant le petit public qui était constitué par les gens de son village. Il est attesté que son père et ensuite ses frères ont proposé ses manuscrits à des éditeurs et ont assuré la survie de son œuvre après sa mort. Alors qu'elle avait à peine vingt ans, elle avait terminé un premier roman offert à la publication avec l'encouragement des siens.

En plus de ce qu'on appelle ses *Juvenelia*, soit ses écrits de jeunesse, qui incluent deux romans complétés, elle a écrit 6 romans, dont quatre ont été publiés de son vivant, et deux ont été publiés peu après

sa mort. Il s'agit de *Bon sens et sensibilité* (*Sense and Sensibility*), *Fierté et préjugé* (*Pride and Prejudice*), *Le Parc Mansfield* (*Mansfield Park*), *Emma*, pour les premiers, et puis de *L'Abbaye de Northanger* (*Northanger Abbey*) et *Persuasion* (*Persuasion*), publiés en 1818. Entre 1809 et 1817 donc, il a écrit et publié l'essentiel de son œuvre. Et tout cela, alors qu'elle écrivait de nombreuses lettres, presque tous les jours et donc plusieurs par semaine ; alors qu'elle s'occupait de plusieurs tâches ménagères de sa famille ; alors qu'elle avait une vie sociale active (elle a fait par exemple de nombreux longs voyages à Londres et de par l'Angleterre).

Au moment où elle est morte, elle avait commencé un nouveau roman ; son titre aurait été *Sanditon* ou *Les Frères* (*The Brothers*). Ce texte est fascinant : on y trouve quelque cent pages, regroupées en douze chapitres, des pages qui sont bien écrites, où les personnages sont déjà définis et qui implique une intrigue tout à fait nette. En lisant ce texte, on serait tenté de dire qu'elle écrivait au fil de la plume ; en tout cas, je mets au défi qui que ce soit de prouver que ce dernier roman qu'elle écrivait quelques semaines avant de mourir, où elle souffrait déjà de la maladie qui allait l'emporter et qu'elle n'a pas pu corriger ou relire, de prouver donc qu'il est moins bien écrit que les textes de ses romans publiés.

Pourtant il est certain qu'elle réécrivait, comment dire, qu'elle réécrivait avec férocité (l'expression jure avec le personnage de JA, mais je ne trouve rien d'autre) ses romans. Nous savons aussi qu'elle pouvait abandonner

un texte, comme *Les Watsons* (*The Watsons*), lui aussi bien écrit, pour des raisons qui ne sont pas claires ; nous savons qu'elle a décidé de ne pas publier un roman terminé comme *Lady Susan*, même si plusieurs personnes le trouvaient et le trouvent encore excellent. (On en a fait un film il y a deux ou trois ans.)

*Fierté et Préjugé*, qu'on traduit toujours sous le titre, faux à mon sens, *Orgueil et Préjugé*, est, sans conteste, le roman le plus populaire de JA. *Emma* est sans doute le roman le plus prisé pour sa perfection. Je suis d'avis que *Le Parc Mansfield* est son roman le plus profond ; en tout cas, il est le roman le plus complexe de JA, entre autres, parce que le comique est presque toujours caché par le drame humain qu'on y décrit et aussi parce que son héroïne est plus difficile à aimer que dans ses autres romans.

Un dernier mot au sujet de JA en tant que romancière. En Angleterre, entre 1770 et 1800, il y a eu environ 1300 romans publiés et lus par bien des Anglais de toutes les strates de la société, et ce, entre autres, grâce à des librairies dites ambulantes. JA était une des utilisatrices de ces librairies ambulantes ; il est certain, par divers témoignages, entre autres sa correspondance personnelle, qu'elle lisait beaucoup et sans arrêt et surtout des romans. De tout cela, il n'y a que les romans de JA qui surnagent et même qui l'établissent comme artiste de haut talent.

### **Quelques remarques supplémentaires.**

#### **Vie de JA.**

Elle est née le 16 décembre 1775 dans le Hampshire, donc à la campagne, dans un village cossu. Elle est morte à Winchester en 1817, mais vivait à Chawton dans un petit village tout près de là. Elle a beaucoup voyagé et beaucoup vu, en Angleterre, s'entend, mais elle a vécu l'essentiel de sa vie à la campagne, sauf pour un séjour de quelques années à Bath, la ville de spa et d'eaux médicinales de l'Ouest du pays.

Sa famille faisait partie de ce qu'on appelle la *gentry*, et donc de ce qu'on pourrait appeler, avec bien des bémols, la bourgeoisie. La *gentry* est la classe des ministres, avocats, propriétaires terriens, marchands bien nantis qui constituent la haute classe moyenne ; ils incluent la petite aristocratie. Ni travailleurs urbains, ni fermiers, d'une part, ni membre de la haute noblesse, ni capitaines de l'industrie, de l'autre, d'autre part, la *gentry* est la classe moyenne éduquée et pour ainsi dire structurante de la société anglaise de l'époque.

George Austen, le père de Jane, né dans la *gentry* comme sa mère l'avait été, est un ministre protestant ; avec son épouse, il est le père de 7 enfants, dont deux filles Cassandra et Jane, et un garçon souffrant de déficience intellectuelle.

Alors que les garçons ont eu la meilleure des éducations (par exemple en allant à Oxford comme leur père), alors que les garçons ont fait carrière dans l'Église et la marine, alors que l'aîné a été adopté par



une famille bel et bien noble, les filles vivent toute leur vie avec leurs parents, sauf pour une courte période où on les envoie dans une école pour jeunes femmes. (Il semble que les résultats de cette expérience ont été décevants et que les parents Austen ont décidé que l'éducation de leurs filles se feraient mieux par eux : et ce d'autant plus que monsieur Austen jouait le rôle d'éducateur dans sa paroisse, en plus d'être ministre protestant, et était donc à même d'assurer ladite éducation.)

Les filles Austen ont vécu avec leurs parents à Steventon, à Bath (où le père s'est retiré après sa carrière religieuse) et enfin à Southampton et Chawton après la mort de leur père.

C'est à Chawton sous la protection de son frère adopté par une famille noble du côté de sa mère, que JA a écrit et publié l'essentiel de son œuvre.

En 1817, après avoir publié *Emma*, après quelques mois de souffrances et d'affaiblissement, JA est morte.

Pour ceux qui seraient intéressés à mieux connaître l'auteure, il y a quelques bonnes biographies. Ma préférée est celle de Deirdre LaFaye. Les films biographiques qu'on a faits sur elle sont tous très *fictionnalisés*. Il y a aussi pour ceux qui voudraient la connaître un peu plus dans son intimité sa correspondance. Il faut noter cependant que les experts affirment que sa sœur Cassandra a fait brûler les dix-neuf vingtièmes des lettres de sa sœur et presque toutes ses propres lettres. Il est probable que les lettres

les plus intéressantes font partie de celles qui ont été détruites.

**Quelques remarques supplémentaires.**

**Pourquoi ces deux romans ?**

*L'Abbaye de Northanger* est le premier roman que JA a présenté à un éditeur qui a bien voulu le publier. Il est possible, mais pas probable, qu'il y en ait eu d'autres de la même époque, qui auraient connu un sort moins satisfaisant.

Car elle a écrit aux moins deux romans qu'elle n'a pas présentés à un éditeur : *Lady Susan* et *Love and Friendship*. On les a trouvés parmi ses papiers. Ce sont des textes bien moins sophistiqués que ceux qu'elle a bel et bien publiés. Ils semblent dater de son adolescence. Les deux romans étaient des romans épistolaires. Il y avait bien des romans anglais à l'époque, qui, comme *La Nouvelle Héloïse* et *Les Liaisons dangereuses*, racontaient l'anecdote à travers un échange de lettres : JA a commencé en écrivant de cette façon.

De plus, même si les manuscrits n'ont pas survécu et ne sont pas rendus jusqu'à aujourd'hui, il est certain que JA a écrit des versions épistolaires de *Bon sens et Sensibilité* and *Fierté et Préjugé*. Elle a ensuite réécrit ses romans pour en faire des œuvres différentes du fait que le récit se faisait à partir de ce qu'on appelle parfois le point de vue divin.

Ces détails historiques d'érudition littéraire ont quand même une certaine importance pour ceux qui lisent l'œuvre de JA. Il est remarquable que tous ces romans présentent des scènes cruciales où une lettre, voire un échange de lettres, cause ou décrit un point tournant. Pour le dire autrement, JA est intéressée, depuis le début et jusqu'à la fin, par l'écriture, par la question humaine de l'écriture, de la lecture et de la découverte du réel par l'écrit : elle écrit sans aucun doute, mais elle écrit sur l'écrit.

Or, on touche là à un thème central du roman *L'Abbaye de Northanger*. Car c'est un premier roman sans doute, mais qui porte sur l'effet, et, dans ce cas, sur l'effet délétère, du roman sur l'esprit des gens, et surtout des femmes. De plus, on trouve dans le récit deux lettres qui jouent un rôle crucial dans l'économie de l'œuvre et qui permettent de faire la preuve que l'héroïne est devenue une adulte, et donc qu'elle a évolué pour le mieux.

Donc pourquoi choisir *L'Abbaye de Northanger*? Pour deux raisons au moins : parce que c'est le premier des romans que JA a voulu publier, et qu'on voit ainsi son art naissant ; parce qu'il porte sur le phénomène humain du roman et de son effet. Je l'aime aussi parce qu'il porte sur la plus jeune, et la plus innocente et la plus démunie des héroïnes de JA. Pour le dire autrement, Catherine Morland est le contraire d'Emma Woodhouse.

Il reste donc à justifier le choix d'*Emma*. Encore une fois, il y a bien des raisons. Mais il y a une raison bien

subjective: je suis en amour avec l'héroïne. À un moment dans le roman, le héros dit qu'Emma est sans défaut malgré ses nombreux défauts et qu'il l'aime un point c'est tout. Il arrive que cette situation, celle d'un amour pour ainsi dire irrésistible pour Emma Woodhouse, soit mon cas aussi. De toutes les héroïnes qu'a inventées JA, c'est celle que j'aime le plus, et que j'aime malgré ses imperfections, voire à cause de ses nombreux défauts.

Or fait intéressant, il y a un aveu, attesté par la correspondance de JA, que l'auteure s'inquiétait un peu au sujet de cette œuvre parce qu'elle croyait avoir créée une héroïne que bien peu de gens trouveraient sympathique. Dans les faits, Emma est un roman bien populaire, dont le seul rival est *Fierté et Préjugé*, et son héroïne n'a comme rivale l'héroïne de *Pride and Prejudice* la merveilleuse Elizabeth Bennett. Au risque de répéter bêtement ce qui a déjà été dit, il n'y a pas de doute que *Fierté et Préjugé* est le roman le plus populaire de JA, mais on pourrait sans craindre de se tromper qu'*Emma* est le roman qui est reconnu le plus grand par le plus grand nombre de personnes. En tout cas, si quelqu'un n'aime ni *Fierté et Préjugé*, ni *Emma*, l'œuvre de JA ne peut pas lui plaire parce que selon l'avis général, un de ces deux romans est le sommet de son œuvre. La lecture d'*Emma* peut donc servir de test pour l'évaluation des « atomes crochus », comme on dit, qui existeraient entre la romancière et son lecteur.

J'ajoute une autre raison précise pour justifier ce choix. Le roman est un genre littéraire puissant, sans doute le plus puissant des derniers deux cents ans,

comme je l'ai dit dans le plan de cours. Mais dans ce genre littéraire, depuis environ cent ans, c'est le roman policier qui est l'espèce la plus populaire. Le premier roman policier a sans doute été écrit par Edgar Poe, soit au début du XIXe siècle ; mais le roman policier est devenu au XXe siècle un genre obligatoire presque infini dans ses permutations. (Ainsi *Le Nom de la rose* d'Eco est un roman policier médiéval follement érudit ; *La Disparition* de Georges Perec est au sujet de la disparition d'une personne dans un roman où la lettre *e* est disparue ; JK Rollins, l'auteur le plus lu du deuxième et du troisième millénaire, s'est recyclée comme auteure de roman policier sous un pseudonyme, Robert Galbraith.)

Or il y aurait moyen de prouver qu'*Emma* est un roman policier, un roman policier sans meurtre, sans criminel, sans policier, mais un roman policier malgré tout. C'est l'avis de PD James, une romancière anglaise, qui a créé une série de romans policiers jugés comme les meilleurs du genre. (C'est aussi l'avis de JK Rowling, comme je l'ai dit plutôt.) La femme qui a créé l'admirable policier Adam Dalgliesh (qui paraît dans 16 romans tous plus populaires les uns que les autres) a écrit qu'à son avis, *Emma* doit être lu comme un roman policier, parce que JA utilise tous les trucs des meilleurs romans policiers, soit de proposer une énigme, ou une série d'énigmes, de déployer des solutions fausses ici et là dans son récit, mais en donnant toute l'information nécessaire pour trouver la solution avant la fin, et d'en arriver à une fin de roman qui explique non seulement la solution, mais pourquoi et comment les gens se sont trompés durant le récit.

En tout cas, voilà une nouvelle raison pour proposer *Emma* à lire. Ce roman doit intéresser tout lecteur de romans policiers, et qui n'est pas lecteur de romans policiers ? *Emma* est une sorte d'exercice de lecture qui permet non seulement de prendre plaisir à l'intrigue, mais aussi de voir à l'œuvre une maîtresse de l'art du roman policier.

Mais il y a une autre raison, une dernière, pour avoir choisi ce roman, une raison liée à la modestie de JA. Il y a une phrase de JA écrite à son neveu James Edward en 1816, alors qu'elle avait terminé et vendu ses quatre grands romans. Elle parle des œuvres et du style de ce jeune homme, dont elle fait l'éloge (on ne lit pas ces textes, qui n'ont jamais été publiés, soit dit en passant) et parle en passant de ce qu'elle fait elle-même. Elle écrit donc au sujet des écrits de son neveu ce qui suit : « Comment pourrais-je les atteindre sur le morceau d'ivoire (large de deux pouces) sur lequel je travaille avec un pinceau si fin qu'il produit peu d'effet après beaucoup de travail ? » Donc en parlant de ce que crée son neveu elle explique comment elle voit ses œuvres à elle.

Le texte de JA traitant de ses romans est sans doute ironique, ou trop modeste : les textes de James Edward n'ont jamais été publiés, comme je l'ai dit, et il est presque impossible que JA, grande lectrice de romans, ne savaît pas que son art était puissant, et même bien plus puissant que celle de son neveu. Mais il y a quelque chose de tout à fait vrai dans son affirmation. Son œuvre présente des objets très fins, mais qui sont

humbles, ne serait-ce que par leurs sujets qui traitent au fond d'une seule question : comment se marier comme il faut, soit de façon respectable et raisonnable et donc de manière à connaître le bonheur.

Or la supposition de ces rencontres-ci est double : la finesse de l'écriture de JA exige une lecture fine pour que l'effet, puissant à mon sens, de ses romans puisse atteindre le lecteur avec toute sa force ; les sujets, en principe petits, voire insignifiants de ses romans, proposent des thèmes importants. Aussi, il me semble que la meilleure occasion de découvrir la finesse de l'écriture de JA et le sérieux derrière la frivolité des apparences est de lire, et de découvrir *Emma*. Pour savoir si ces deux suppositions sont valides, il faut faire l'effort et juger pour soi à la fin du processus. Processus qui commence pour de vrai maintenant et sur lequel je reviendrai à la fin, soit quand chacun aura lu deux romans de JA et sera donc en moyen pour juger de l'auteure, de son art et des thèmes qu'elle traite.

**Ce qu'il faut faire.**

Il faut lire le roman *L'Abbaye de Northanger*. J'avertis tout un chacun que je ne respecterai aucun des secrets du texte, ni pour ce premier roman ni pour le second : si on veut éviter de voir les moments forts de l'intrigue éventés avant qu'on ne les lise, il n'y a qu'un moyen, soit avoir fini le roman avant que je ne commence à en parler.

Mon espoir est que les remarques que je ferai inciteront chacun à relire les romans au menu. Entre Austeniens, ce que, je l'espère, tous deviendront, enfin ceux qui ne le sont pas déjà, il y a une devise bien connue. « Question : Que fait-on de sa vie une fois qu'on a fini les six romans de JA ? Réponse : On recommence. »



## **Deuxième cours**

### **Ce qui a été fait.**

À chaque semaine, je commencerai la rencontre avec un bref retour sur les considérations faites la semaine précédente. Cela me permet de corriger ou de compléter une remarque ; cela permet à quiconque de poser une question qui a surgi depuis la dernière rencontre ; cela me permet de relier les différentes parties du cours.

La semaine passée, j'ai introduit la suite du cours en reprenant le plan de cours pour y ajouter quelques remarques. Ces remarques portaient sur les changements que je faisais à l'ordre du cours.

J'ai abordé ensuite la question de la lecture d'un roman par un professeur de philosophie. En remontant aux termes grecs *logos* et *légéin*, j'ai tenté de montrer comment le récit fictif, et donc faux en principe, pouvait contenir du vrai, et en conséquence comment la lecture de la fiction pouvait être mise au service de la recherche du vrai.

J'ai signalé ensuite qu'il ne s'agissait pas de soumettre la littérature et le roman à la philosophie, mais d'en supposer et en respecter le pouvoir pour ainsi dire révélateur et ensuite réfléchir à partir de ce qui a été ainsi découvert.

Je ne l'ai pas dit alors, mais j'ajoute aujourd'hui, qu'il faut penser que l'art, la littérature et donc le roman

sont pour ainsi dire des instruments *techniques* pour mieux percevoir le réel. Ils sont des tensiomètres, des stéthoscopes, des rayons-x, qui font monter à la conscience de chacun les expériences cruciales de la vie, déjà connues, mais souvent perdues de vue, ou mal appréciées. Grâce à ces instruments, chacun peut acquérir une expérience plus complète, plus précise, mieux dite à partir de laquelle il peut ensuite réfléchir, ou reprendre sa réflexion.

J'ai signalé quelques thèmes philosophiques qu'on peut trouver pour ainsi dire en latence dans l'œuvre de JA. Parmi eux, je rappelle la tension qui existe dans la vie de chacun entre les choix qui dépendent de ce qui est honnête, ou juste, ou bon, et ceux qui se fondent sur l'avantage, sur l'utilité, voire l'égoïsme.

J'ai indiqué ensuite que JA, comme tous les grands auteurs, exige qu'on la lise avec attention parce que son texte est subtil et profond. Je rappelle entre autres, et j'y reviendrai sans doute, que JA est reconnue pour son ironie et pour l'ironie, souvent charmante, de plusieurs de ses personnages. Cela veut donc dire qu'il faut parfois lire ce que dit JA ou un de ses personnages en entendant le contraire de ce qui est dit, ou du moins en examinant la possibilité que les choses qui apparaissent dans le discours de l'auteur ou les répliques de ses personnages soient plus complexes qu'elles ne paraissent au tout début.

Je prends la peine aujourd'hui d'illustrer cette ironie, et même sa complexité, au moyen d'une des phrases les plus connues de JA, soit la première du roman *Orgueil*

*et Préjugé.* « Il est universellement admis qu'un célibataire nanti d'une belle fortune a forcément besoin d'une épouse. » L'auteur fait parler l'opinion commune, comme elle le dit, mais il est n'est pas du tout sûr qu'elle est d'accord avec ce qui est universellement admis.

Ensuite, on remarque que le personnage qui vit selon les règles de l'opinion commune est madame Bennett, qui est une femme évaporée et excentrique. On est alors certain que JA ironise.

Mais au fond, dans le roman, madame Bennett gagne, et elle a raison sur le plan pratique : à la fin du récit, trois de ses filles sont mariés, et deux très bien à deux jeunes hommes riches n'avaient pas l'intention de se marier, mais qui avaient l'un et l'autre besoin d'une femme et précisément la femme qu'ils trouvent, Jane et Elizabeth Bennett.

Plus grave encore, on voit que les jeunes femmes elles-mêmes les plus sensées du roman, qui ont honte de leur mère, sont au fond assez d'accord avec elle : elles ont honte de la manière dont madame Bennett se comportent, mais pas de son intention.

Il faut donc croire que JA est assez ironique par rapport à l'ironie qu'elle affiche au début. Et pourtant en fin de compte, l'ironie qu'elle affiche dit bel et bien ce qu'elle pense : elle trouve basse et inhumaine ce qu'elle rapporte être l'opinion commune.

Avec tous ces revirements ironiques, et il me semble nécessaires, il y a de quoi perdre son latin, comme on disait, et surtout perdre le sens que l'auteure donne à sa toute première phrase, pourtant si célèbre.

J'en tire cette leçon : lire une auteure comme JA et un œuvre comme le sien demande bien de la subtilité et de la réflexion.

J'ai ensuite donné quelques exemples du pouvoir de JA, ou plutôt de ce que j'appelle son règne : elle est un des auteurs anglais les plus connus et les plus lus, comme le montre, mettons, la page Internet principale (ce n'est pas la seule loin de là) qui lui est consacrée.

J'ai présenté ensuite les parties principales de son œuvre, dont nous lirons ensemble seulement deux des pièces, soit *L'Abbaye de Northanger* et *Emma*.

J'ai présenté les détails qui me semblent les plus importants de sa vie.

J'ai terminé en expliquant un peu pourquoi j'avais choisi ces deux romans précis parmi tous les écrits de JA. Ainsi, j'ai signalé que *L'Abbaye de Northanger* est un roman qui porte en bonne partie sur le pouvoir du roman et que ce thème ne pouvait pas manquer d'intéresser dans une série de rencontres sur des romans. Je reviendrai d'ailleurs sur cette remarque aujourd'hui ou la semaine prochaine.

***L'Abbaye de Northanger*: remarques initiales et générales.**

Je commence les remarques sur le premier roman en proposant des remarques générales, soit qui portent sur l'ensemble du roman, mais aussi sur les deux romans à lire.

**Les erreurs de traduction.**

L'art de traduire est un art difficile. Aussi, peu importe l'habileté et le sérieux du traducteur, il y a toujours des passages problématiques, des passages ou des expressions qui sont pour ainsi dire intraduisibles, par exemple des allusions littéraires qui supposent une connaissance de la civilisation à laquelle appartient l'œuvre et qui ne peuvent pas être connues par le lecteur étranger, lequel, par définition, ne connaît pas la langue et encore moins la civilisation.

Voilà pourquoi les Italiens disent : *traduttore, traditore*, soit « traducteur, traître ». L'expression est intéressante à la fois par ce qu'elle dit et qu'elle dit de façon élégante (il n'y a qu'une seule voyelle de différence entre les deux mots) et parce qu'elle est la preuve de ce qu'elle dit : si on traduit par « tout traducteur est un traître », on trahit la brièveté et la sonorité de l'expression italienne. (C'est encore pire en anglais ou en allemand, soit dit en passant.)

De plus, le proverbe ne veut pas que « toute traduction est une trahison », mais qu'il faut faire attention quand on profite d'une traduction, parce qu'il y a des choses (des idées, des allusions, des tons) qui passent mal d'une langue à l'autre. Mais traduire l'expression

italienne par ce qu'elle dit en vérité, soit « attention aux traducteurs, ils sont parfois des traîtres en autant qu'il créé l'illusion de la parfaite exactitude de leur texte », cela fait que l'expression perd tout à fait sa valeur d'expression.

Ceci dit, et pour revenir au texte de *L'Abbaye de Northanger* en français, il me semble qu'il y a quelques endroits qui ont été mal traduits par Pierre Arnaud. Pourtant, il est expert enthousiaste et un fin connaisseur de l'œuvre de JA : il est responsable de l'édition Pléiade de ses œuvres. En gros, je trouve qu'il fait un meilleur travail que les autres traducteurs que j'ai pu lire. Mais il y demeure des problèmes.

Il y a des erreurs qui sont des erreurs d'inattention ou des coquilles. J'en donne quelques exemples : I chapitre XV, § 29, page 149 : *route* au lieu de *toute* ; II chapitre I, § 8, page 155, il manque un tiret ; II chapitre I, § 16, page 157 : *Ils* au lieu de *Il*. Il est gênant de noter le nombre d'erreurs semblables dans un texte offert par un éditeur respectable.

On trouvera la liste *complète*, je crois, des dites coquilles sur la feuille que j'ai fait distribuer et qu'on retrouve sur ma page Internet dans la section Inédits sous le titre « *Northanger Abbey* – corrections ». Soit dit en passant, il y a un texte semblable pour Emma.

Il y a aussi une pratique problématique, mais secondaire, que je ne comprends pas et que je n'approuve pas : règle générale (95% du temps), le traducteur respecte la division en paragraphes du texte

original. Mais de temps en temps, il ajoute un ou deux, voire trois alinéas. Ailleurs, mais bien moins souvent, il fusionne deux paragraphes.

D'après ce que je peux comprendre cette variation ne respecte aucune règle, que ce soit la longueur, la cohérence du propos (par exemple, on change de sujet et donc on ajoute un paragraphe) ou le passage d'un interlocuteur à l'autre.

Je signalerai quelques-unes de ces *erreurs* à mesure et quand l'occasion s'y prêtera. Mais si quelqu'un veut avoir le nombre exact de paragraphes dans chacun des textes, il peut consulter ma page Internet. En cliquant sur l'icône « Textes », il trouvera les textes des deux romans, mais numérotés selon les éditions officielles et définitives du texte anglais. Cela se trouve dans « JA - *Northanger Abbey* » et « JA - *Emma* »

Enfin, et surtout, il y a aussi des traductions qui sont, me semble-t-il, inexactes à proprement parler. En voici un exemple encore une fois : II chapitre X, § 1, page 234 : *awakened* devrait être rendu par *éveillée*, plutôt que par *guérie*. (Je note tout de suite le mot *romanesques* qui traduit l'expression anglaise « of romance », qui vise à la fois le roman et l'illusion qu'il produit : les romances écrites, les romans de l'époque de JA et de son héroïne sont la cause de cause de son sommeil, et les expériences décrites dans le roman de JA sont les causes de son réveil.)

Pourquoi cette traduction est-elle erronée ? Il y a tout plein de moments dans le roman où Catherine ne peut

pas dormir et qu'elle reste éveillée. Or ici JA avertit son lecteur, non pas que Catherine avait été malade (je suis d'avis que pour JA mademoiselle Morland est un personnage fondamentalement sain sur le plan psychologique), mais qu'elle était inconsciente ou qu'elle vivait dans un rêve et qu'enfin elle se réveillait et voyait bel et bien ce qui se passait. Cette image est cruciale pour comprendre le roman et l'intention de JA ; elle disparaît en raison de la traduction.

Je prends comme exemple quelques autres passages qui sont impossibles à traduire, mais qui touche à un des thèmes importants du roman, soit l'effet d'un roman sur la conscience d'un être humain.

II chapitre 6, §11, page 201. « Très instruite » rend l'expression anglaise « *Well read* », soit « Ayant beaucoup lu ». Je traduirais plutôt « Connaisseur par ses nombreuses lectures ». Cette expression dit que l'instruction de Catherine lui vient de ce qu'elle a lu. Or on découvre dans le roman qu'elle a la tête remplie d'idées fausses qu'elle a acquises par la lecture de romans sentimentaux ou gothiques. C'est parce qu'elle lit beaucoup, parce qu'elle est « *well read* » qu'elle est dans l'erreur ; voilà la source de son instruction.

D'ailleurs, la même expression apparaît un plus tard, mais est traduite autrement dans un passage qui refait les phrases de JA (II chapitre 8, §2 page 216). Voici comment je traduirais le début du paragraphe. « Ils se mirent en marche ; et, avec une air de grandeur, et un pas digne, qui frappait son regard, mais ne pouvait pas faire disparaître les doutes de Catherine, elle si



connaissante par ses nombreuses lectures, il le mena par la grande salle... »

Enfin, une expression semblable revient un peu plus tard : II chapitre 9, § 2, page 226. Ce passage est mieux traduit sans aucun doute, mais on ne saisit pas avec facilité que dans les trois passages JA parle toujours de la même chose : Catherine est dans l'illusion parce qu'elle lit, mais qu'elle ne réfléchit pas pendant qu'elle lit.

On trouvera une liste, partielle, de traductions qui me semblent insatisfaisantes sur la feuille que j'ai fait distribuer : je me suis limité aux passages les plus importants. On trouvera aussi des suggestions de ma part pour mieux rendre le texte.

Je tiens à signaler quand même un dernier passage, où le traducteur ne rend pas bien l'idée de JA (II chapitre XIII, § 28, page 269). Je traduirais comme suivra en collant au texte anglais. Il me semble que c'est intéressant parce que pour une fois on reconnaît que le général Tilney peut-être un homme dangereux ; Éléonore suggère qu'elle pourrait connaître le danger et le risque si elle reçoit une lettre. : « *une* lettre, quels que soient les risques, quels que soient les dangers » au lieu de « une lettre à tout prix ». Je reviendrai sur la question des italiques.

***L'Abbaye de Northanger*: remarques initiales et générales.**

**Les jurons.**

Tous les romans de JA présentent des scènes, souvent fortes, où un des personnages jure. On y reviendra d'ailleurs, quand il s'agira du roman *Emma*, où les jurons, pour ainsi dire absents, apparaissent à quelques endroits précis qui sont les moments les plus dramatiques pour Emma, les moments où elle découvre qui elle est.

Mais *L'Abbaye de Northanger* a ceci de particulier qu'il y a un des personnages, John Thorpe, qui se révèle au moins en partie par sa tendance à jurer. Il n'apparaît que dans le premier tome, mais il est si porté aux jurons que JA le signale en toutes lettres (I chapitre IX §26, page 81).

Pour avoir un exemple explicite de ses jurons, on peut lire I chapitre IX §§ 28-30, page 82.

On lira avec intérêt le moment où il fait une sorte de déclaration d'amour à Catherine (dans I chapitre XV) où il jure à plusieurs reprises.

Ce trait de caractère est d'autant plus intéressant que Henry Tilney ne jure jamais, pas seulement du fait d'être un ministre religieux, mais aussi parce qu'il est un homme plus civilisé et bon, et certes un meilleur amoureux pour Catherine. Pour JA, il va de soi que jurer comme un charretier est un signe de bassesse de caractère.

Je tiens à signaler quand même qu'en créant le personnage de John Thorpe, cette jeune femme, fille d'un ministre religieux, respectueuse de tous les codes de son époque, se donne une excuse magnifique pour jurer comme le *charretier* qu'est John Thorpe. Et elle le fait avec une verve et une variété remarquable : si elle ne jurait pas elle-même, elle avait observé le phénomène et pouvait le reproduire avec exactitude et même brio.

Une des faiblesses du traducteur, une autre donc, est de ne pas tenir compte de cette dimension du texte de JA en ajoutant des jurons, en en faisant disparaître et en les traduisant de façon variée.

En visitant ma page Internet, en cliquant sur Inédits, on trouvera la liste complète des jurons à corriger dans *L'Abbaye de Northanger*. Il n'y a pas de liste semblable pour *Emma* parce que les jurons, il y a en et même quelques-uns qui me paraissent importants, n'ont pas l'importance qu'ils ont dans ce roman-ci. Pour le dire d'une autre façon, il n'y a pas de John Thorpe dans *Emma*, ni dans aucun autre roman de JA. D'ailleurs, à partir du moment où John Thorpe disparaît de *L'Abbaye de Northanger* comme personnage qui agit en direct, et donc pendant toute la seconde moitié du roman, il n'y a plus de jurons, ni même de patois à consonance religieuse.

***L'Abbaye de Northanger*: remarques initiales et générales.**

**Les italiques.**

Il reste une dernière remarque à faire sur les textes français choisis pour le cours. On n'y trouve presque aucune utilisation de l'italique, alors que dans *L'Abbaye de Northanger*, JA met au moins 100 fois des mots en italiques. Cela est important quand on examine de près, parce que ça permet d'entendre le ton de plusieurs répliques, et l'ironie de l'auteure.

Voici deux exemples : I chapitre I, §2, page 23 et I chapitre II, § 16, page 32. Dans les deux cas, on cite les paroles d'un autre de façon à commenter ce qu'ils ont dit et indiquer quelque chose de celle (il s'agit chaque fois de Catherine, l'héroïne) qui les cite.

Ce choix du traducteur, ne pas traduire les italiques, est d'autant plus bizarre que quelques fois, il choisit de rendre les italiques et même d'ajouter des italiques, où il n'y en a pas. Le cas le plus bizarre est le suivant, où il rend certaines italiques du passage (ce qui est rare), mais pas les autres qui sont pourtant identiques (II chapitre XIV, §28, page 282). Or cela est bel et bien voulu parce que dans l'édition Pléiade où plusieurs des erreurs de l'édition qu'on a en mains sont corrigées, le passage est identique.

Ce détail, ou plutôt cet aspect de l'écriture de l'auteure, est important et pour ce roman et pour tous les romans de JA. Cette dernière est souvent ironique, comme je l'ai dit, et plusieurs personnages le sont tout autant, et parfois elle permet à son lecteur de sentir cette ironie

en employant des italiques, comme dans le premier exemple donné. De plus, JA est un auteur qui produit de nombreux dialogues où le ton de voix des personnages qui se parlent est un enjeu essentiel. Or elle fait sentir ce ton très souvent au moyen des italiques, comme le montre le second exemple. Cela me semble bien important : on y devine que Catherine est plus intelligente que madame Allen, une véritable idiote.

Or, et cela est malheureux, tout cela est enlevé du texte par le traducteur.

Pour corriger cette lacune, on trouvera sur ma page Internet, dans la section « Inédits », la liste complète des italiques du texte de JA sous le titre « *L'Abbaye de Northanger* – italiques ». Il y a une liste semblable pour *Emma*.

À partir de maintenant, les remarques que je propose demeure générales, mais elles portent en particulier sur le premier roman.

### ***L'Abbaye de Northanger*: remarques initiales et particulières.**

#### **Un roman sur les romans.**

On trouve vers le début du roman un passage dramatique, où JA arrête le récit pour parler en direct à son lecteur (I chapitre V, § 4, page 48). Le texte est long et je ne le cite pas au complet. Mais je tiens à noter vers la fin un passage où, je crois, l'auteur dit ce que le roman peut être, ce qu'il devrait être (page 49). En tout

cas, l'ensemble du passage qui détruit l'illusion dramatique est sans doute ironique, et il faut comprendre que comme il arrive souvent elle se moque d'elle-même et de ses personnages. Mais elle introduit là et à plusieurs autres endroits une sorte de discussion sur la valeur des romans.

J'en tire la remarque suivante que j'ai déjà suggérée, et que je développerai : le premier roman publié de JA a comme thème important la nature même du roman ; c'est donc un texte très réfléchi.

### **Troisième cours**

#### **Sur Philippe.**

J'avertis tout le monde ici présent que j'aurai peut-être aujourd'hui un peu moins d'aisance à faire des remarques cohérentes et pertinentes, parce que j'ai eu de la difficulté à me concentrer hier en préparant une dernière fois ce que j'allais dire. Il y a sans doute les terribles événements qui ont eu lieu à Las Vegas, qui peuvent et doivent troubler tout être humain qui a un cœur. Mais dans mon cas, le trouble est plus personnel : j'ai perdu un ami lundi matin. La mort et surtout la mort de quelqu'un qu'on a connu, qui a été un ami, cela est bien triste, et parfois bouleversant.

Pourtant Philippe est mort entouré de sa famille et ayant tout préparé pour la vie des siens dans la mesure de ses moyens. Et samedi après-midi, lui et quelques-uns de ses copains de toujours, dont moi, ont passé plus de trois heures à jaser pour une énième fois. Dans l'aile des soins de fin de vie, ça riait si fort que je crains que la bande a dérangé les autres gens qui s'y trouvaient pour des raisons semblables aux nôtres.

À un moment donné, un de ceux qui étaient présents a dit aux autres : « Le jeune homme de 18 ans qui écoutait de la musique dans le sous-sol chez Gérard, ce jeune homme est encore présent, et vous tous y êtes aussi. » Et c'était bien vrai. Et Philippe en particulier était bien présent, et c'était le Philippe de 18 ans dans le corps du Philippe de 70 ans miné par la maladie.

Il est mort dans des circonstances qui me paraissent à peu près idéales. Mais il est mort. Comme JA est morte il y a de cela 200 ans cette année.

Il me semble qu'il faut rendre grâce à la vie (ou à Dieu) pour les bonnes choses qui ont eu lieu et pour celles qui restent. C'est la meilleure façon, et peut-être la seule façon de réagir aux bêtises qui se passent autour de nous et durs faits dont est faite, en partie, la vie. Ce qui veut dire qu'il faut fêter l'œuvre de JA, en la lisant, en en parlant de façon à en tirer profit, et en la relisant. Et voilà ce que je ferai pendant les deux heures à venir.

**Ce qui a été fait.**

La semaine passée, j'ai introduit la suite des remarques en présentant traitant des deux romans, *L'Abbaye de Northanger* et *Emma*, à partir de certaines observations portant sur le premier des deux.

Ces remarques portaient d'abord sur ce que j'ai appelé les erreurs de traduction, qui sont de différents types et que j'ai illustrées par quelques exemples. Soit dit en passant quelqu'un m'a signalé qu'il y avait une coquille à la page 260. Je l'ai trouvé, et j'ai ajouté à la liste que j'ai offerte sur mon site Internet. Comme quoi, il y a toujours moyen de faire mieux qu'on a fait.

À cette première remarque, j'ai ajouté une autre portant sur les jurons, ou jurements, nombreux, qu'on trouve dans le roman. Encore une fois, j'ai illustré ce détail par quelques exemples, mais toujours en tentant



d'en tirer une information pour la lecture efficace des deux romans au programme, et même pour introduire à l'ensemble de l'œuvre de JA. Les jurons, toujours plus discrets que dans *L'Abbaye de Northanger*, sont un élément important de l'écriture de JA : ils indiquent qu'il y a quelque chose d'important qui se joue. J'ai indiqué que règle générale, les traducteurs ne respectent pas, ou respectent mal, cette caractéristique de ses écrits.

J'ai traité ensuite d'un autre aspect des romans de JA, soit les italiques, qui sont encore une fois mal respectées par les traducteurs et surtout dans les traductions, pourtant bonnes, utilisées dans ce cours. Les italiques sont importantes parce qu'elles font entendre le ton qui accompagne les mots, et surtout peut-être l'ironie de JA et de certains de ses personnages.

Je suis ensuite passé à des remarques générales encore, mais qui appartiennent plutôt au roman précis à aborder d'abord, soit *L'Abbaye de Northanger*. J'ai signalé que ce premier texte publié par l'auteur porte beaucoup sur le genre littéraire qu'est le roman. J'ai même dit que le premier roman de JA est un roman sur le roman, sur la nature de ce genre, sur ses utilités et ses dangers.

Je n'ai pas pu terminer cette section, et je le fais maintenant.

Le premier roman de JA est en un sens une parodie, et je reviendrai sur ce point. Mais, ceci est clair : en

racontant l'histoire de douze semaines de la vie de Catherine Morland, l'auteur compare son récit à d'autres récits populaires de son époque. Or elle le fait pour suggérer que lesdites œuvres, pourtant populaires, sont peu vraisemblables et donc peu valables sur la plan artistique et dangereux sur le plan moral. Elle vise en particulier deux genres, soit les romans sentimentaux ou romantiques, et les romans gothiques ou d'horreur, deux genres qui se recoupaient par ailleurs.

Aussi, on pourrait réduire les deux genres en un seul et même parler de romans rousseauistes. Ceci est sûr, une lecture de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau permet de saisir beaucoup de ce que critique JA. De plus, et surtout peut-être, JA suggère que son genre de roman, au sujet de la vie de tous les jours, enraciné dans les faits les plus solides de l'expérience de ces lecteurs et lectrices, que son genre de roman donc est meilleur que ce qu'on écrit et lit d'ordinaire, ou du moins dans les romans rousseauistes, romantiques ou gothiques. (Cela ne veut pas dire que JA ne lisait pas les romans romantiques et gothiques, au contraire. Je l'ai déjà dit : elle était une lectrice vorace, et elle a sans doute lu à peu près tout ce qui se publiait à son époque.)

Dans le roman lui-même, elle nomme les œuvres de madame Radcliff, et insiste sur *Les Mystères d'Udolpho* dont parlent souvent Isabella Thorpe et Catherine Morland. Mais plusieurs autres romans sont parodiés soit quant au style, soit quant à l'anecdote, soit quant à l'intention morale. Quelqu'un qui lit un de ces romans en parallèle avec *L'Abbaye de Northanger* comprend

encore mieux l'intention de JA. Mais à part les romans de madame Radcliff, et encore, ces textes n'ont pas survécu ou ne sont pas d'accès facile.

Pour ceux qui voudrait saisir quelque chose de l'atmosphère et de l'anecdote du roman de madame Radcliffe, mais sans lire ce roman anglais, dont je ne connais aucune traduction, pourrait se rabattre sur *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstad*, de George Sand: le premier est un bon exemple de roman sentimental, le second un bon exemple d'un roman gothique.

***L'Abbaye de Northanger: remarques initiales et particulières.***

**L'ironie voyante de JA.**

Une des faiblesses du roman, en tout cas une des différences importantes de ce roman de JA par rapport aux autres, est la grande présence de l'auteure en tant qu'auteure dans le texte même, et son ironie très voyante. Pour illustrer cette caractéristique, je prends le début de quatrième paragraphe, et, en entier, le dernier paragraphe du dernier chapitre.

On sent bien, au début et à la fin du roman, que JA se moque non seulement de ses personnages, mais encore de ses lecteurs. En somme, dans ces dernières lignes, elle est plus présente (elle dit même *je*, et ce *je* signifie JA comme auteur) et plus moralisatrice. On pourrait aussi dire qu'en parlant ainsi elle détruit ce qu'on appelle de le quatrième mur, technique dont les romanciers contemporains, comme Laurent Binet et

Emmanuel Carrère et Benoît Duteurtre, pour ne donner que des romanciers français, sont bien fiers. Je signale que leur découverte si nouvelle est aussi vieille que les comédies d'Aristophane et la *Commedia* de Dante, et que Jane Austen est aussi capable qu'eux de l'employer dans le genre du roman.

Pour revenir à JA et son ironie explicite en tant qu'auteure, il faut dire qu'elle est beaucoup plus discrète dans ses autres récits. On dirait, peut-être avec raison, qu'elle assume mieux son rôle de romancière : on dirait que dans l'écriture même de *L'Abbaye de Northanger*, JA se protège contre un éventuel échec de son œuvre ; on serait tenté de dire qu'elle manque de confiance en elle-même et en son art.

Pourtant, ce passage permet d'illustrer, et de découvrir, une des tendances lourdes de l'auteur : vers la fin de ses romans, quand il s'agit de boucler la boucle, elle est encline à aller vite et surtout à briser l'illusion du récit en se présentant comme l'auteur créatrice des personnages, de l'anecdote et même des lieux. On a même l'impression qu'elle est à bout de souffle, ou qu'elle devine que son lecteur l'est. Je trouve pour ma part qu'il y a là peut-être un clin d'œil à son lecteur pour dire quelque chose comme ceci : « Nous savons l'un et l'autre que la vie est plus importante que l'art, et que l'art n'a de sens qu'en tant qu'instrument en fonction de la vie. Il est temps de revenir aux choses importantes. » En tout cas, c'est un conseil qui s'appliquerait bien à un cours sur les romans.

Il n'en reste pas moins qu'on trouve dans l'emphase de l'ironie de l'auteure un aspect particulier de ce roman-ci. Par faiblesse ou par choix, l'auteure sort, et donc sort son lecteur, de l'illusion que crée roman. C'est un autre détail qui souligne une caractéristique de ce texte, soit qu'il oblige le lecteur à réfléchir sur l'effet des romans, ou du moins à se rendre compte qu'il y a ici une représentation fictionnelle, c'est-à-dire fausse de la réalité, une représentation qui n'est pas *limitée* par la réalité, mais qui lui donne un sens possible.

Pour revenir aux romanciers contemporains, cela peut aller très loin. Je signale à qui veut bien en faire l'expérience les romans de Laurent Binet, je pense surtout à *La Septième Fonction du langage*, où il oblige son lecteur à réfléchir à tout moment sur la différence entre le roman et la réalité. (On pourrait aussi penser au roman du Québécois Dominique Garand, *Florence reprise*.) Dans le cas de Binet, non seulement fait-il comme JA, mais il le fait de façon encore plus importante, et surtout il suggère qu'il n'y a pas moyen de distinguer le monde tel qu'il apparaît dans l'expérience de chacun et le monde quand il est dit par une œuvre de fiction. Cela n'est certes pas l'intention de JA.

Je tiens à signaler trois autres détails du dernier paragraphe qui peuvent éclairer ce roman, et peut-être même tout l'œuvre de JA. La phrase « Henry et Catherine se marièrent, les cloches sonnèrent et tout le monde sourit » est un des jeux constants de la romancière : elle juxtapose trois faits qui en principe ne devraient pas être liés. On devine que sans le dire cette

fois, elle se moque : le mariage, ce n'est pas les cloches qui sonnent, qui est un détail tout à fait accidentel ; mais en un sens pour certaines personnes, ce qui est accidentel est l'essentiel ; de plus, quand elle dit que tout le monde sourit, le roman en entier est là pour indiquer que plusieurs des sourires étaient forcés ou faux.

Ensuite, la remarque qu'elle fait sur l'action du général Tilney est une idée que JA présente partout dans ce roman : les gens agissent pour atteindre tel but, mais ils produisent souvent l'effet contraire à celui qu'ils visent et escomptent. On pourrait appeler cela la puissance du hasard, ou les conséquences de l'ignorance ou du vice ; mais dans ce cas précis, JA propose une idée à laquelle elle tient encore plus, soit que les difficultés sont souvent non seulement une dimension inévitable de la vie, mais encore quelque chose qui est nécessaire au bonheur ; car la vie est difficile, et les gens qui sont énergiques et clairvoyants ont de meilleures chances d'être heureux, ou encore on fait mieux de découvrir la réalité des difficultés de la vie le plus tôt possible pour mieux apprendre à s'y *coltaller*, comme on dit par ici.

Enfin et peut-être surtout, pour JA, et elle le dit au moins une fois dans chacun de ses romans, une des tâches essentielles de la vie est de découvrir qui on est. Cela est sans doute un peu plus vrai dans ce roman précis, comme je l'expliquerai en traitant sous peu du titre. On pourrait dire que le sens premier de *L'Abbaye de Northanger*, le commandement « Connais-toi toi-même », que Socrate prétend être la tâche essentielle du philosophe, est au cœur de son œuvre. En tout cas, ce

roman expose le processus par lequel une jolie jeune femme un peu naïve devient une adulte du fait de mieux se connaître, mais aussi de mieux connaître les autres humains. Or pour JA, la connaissance de soi est liée à la solidité de l'amour : mieux on se connaît, mieux on aime. Mais il faut signaler aussi qu'elle dit, par implication, que lire des romans où les héros découvrent qui ils sont, et qui sont ceux qui les entourent, lire des romans semblables permettent au lecteur de s'exercer pour respecter ledit commandement de JA : la connaissance de soi est un des effets d'un roman bien écrit et d'une lecture bien faite.

Pour boucler la boucle, il me semble que JA qui ironise beaucoup dans ce récit croit que l'ironie est un élément essentiel, soit une bonne préparation ou une conséquence inévitable, de la découverte de qui on est et de la nature humaine. Je le dis d'une autre façon encore : un des messages fondamentaux de ce roman est que la sagesse implique la mise à distance qu'on appelle l'ironie, soit pour remonter au mot grec qui est à la racine du mot français, *éironéia*, la dissimulation. Car quand on se dissimule, on se met à distance de ce qu'on paraît aux autres, mais aussi à soi. Il faudra sans aucun doute revenir sur cette question : c'est alors que le personnage de Henry Tilney révélera un peu plus sa pertinence et son *idoineté*.

***L'Abbaye de Northanger*: remarques initiales et particulières.**

**Le titre.**

*L'Abbaye de Northanger*, le titre officiel du roman, peut paraître bizarre pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'on focalise sur un lieu plutôt qu'une héroïne. En revanche, JA a appelé un autre de ses romans les plus réussis, *Le Park Mansfield*; c'est un récit qui porte sur une famille qui vit à Mansfield Park justement. Donc ce titre-ci, *L'Abbaye de Northanger*, ou plutôt le biais que suggère ce titre, n'est pas unique dans l'œuvre de l'auteur. Il n'en reste pas moins qu'on a de la difficulté à comprendre pourquoi un bâtiment pourrait être important au point de servir de titre.

Dans ce cas-ci, et au contraire de *Mansfield Park*, il faut ajouter le fait que le roman de 31 chapitres ne consacre que 11 chapitres à ce qui se passe à L'Abbaye de Northanger. Au fond les aventures de l'héroïne se passent plus longtemps et pendant plus de chapitres à Bath. Si le lieu où se passe l'action du roman est important au point de pouvoir lui servir de titre, il aurait été plus logique d'appeler le texte *Bath*.

Enfin, et peut-être surtout, L'Abbaye de Northanger est bel et bien un élément secondaire du roman. On pourrait même dire que le L'Abbaye de Northanger du roman est un lieu dont il faut s'échapper, comme le fait l'héroïne, et pis encore que ce n'est pas le bâtiment lui-même qui lui cause un problème, mais son image, fautive, du lieu qui lui fait du mal. Pour le dire d'une autre façon, le titre *L'Abbaye de Northanger* signifie plutôt *Les Illusions au sujet de l'Abbaye de Northanger*.



En revanche, il faut signaler en examinant le titre que le roman passe de longs chapitres sur le bâtiment et les terres du général Tilney, qui est le salaud, ou le scélérat, du roman. Et le problème fondamental de l'héroïne, soit le fait qu'elle a été corrompue, ou plutôt déformée, par les romans qu'elle a lus, ce problème est illustré de la façon la plus claire par la visite qu'elle fait à l'Abbaye de Northanger.

Il n'en reste pas moins qu'un lecteur attentif du roman devrait se demander de temps en temps : « Mais qu'est-ce que l'Abbaye de Northanger a à faire avec Catherine l'héroïne et son ami Henry Tilney ? »

On peut ajouter au moins ceci. D'après les experts, le vrai titre du roman, celui que JA, n'était pas *L'Abbaye de Northanger*, mais le nom de l'héroïne, soit *Catherine*.

Le titre originel, ou second, ou vrai, *Catherine*, est important et éclairant en raison du fait que tous les chapitres, et même toutes les pages du roman, portent sur le jeune Catherine. *L'Abbaye de Northanger* est donc au sujet de Catherine Morland, ou plutôt il est au sujet du moment le plus important de la vie de Catherine. Sans doute, le roman raconte comment elle a rencontré l'homme de sa vie. Mais il est surtout un roman au sujet de ce qu'elle savait et ce qu'elle a appris au sujet d'elle-même et de ceux qui l'entouraient à une période bien précise de sa vie : JA précise même que tout se passe en douze semaines, soit six semaines à Bath, cinq semaines à L'Abbaye de Northanger, et environ une semaine de retour chez elle.

En conséquence, il est permis de conclure que *L'Abbaye de Northanger* est, pour employer une expression technique, un *Bildungsroman*, soit un roman d'apprentissage ou, pour être plus conforme à l'étymologie du mot allemand, un roman de formation. Encore une fois, il faut ajouter que ce qui est vrai de ce roman de JA, et ce d'une façon toute particulière, est vrai de tous ses textes. Il serait même possible d'ajouter quelques chose de plus audacieux encore : toute la littérature occidentale présente comme thème fondamental depuis *Illiade* et *l'Odyssée* jusqu'à, mettons, les *Bienveillantes* de Jonathan Littell ou *Soumission* de Houellebecq, la question de la formation de soi d'un jeune homme ou d'une jeune femme, ou d'un être humain moins jeune, une formation qui se fait par l'affrontement de ses phantasmes avec la réalité.

En tout cas, dans *L'Abbaye de Northanger*, l'importance du thème est, en un sens, tout à fait clair. Cela tient encore une fois à l'ironie de l'auteure, ou au fait qu'elle se fait très présente dans le texte. Pour illustrer cette présence ironique et le regard qui est ainsi portée sur l'éducation, je propose la remarque de II chapitre XIV, § 13, page 277.

On l'a sans doute noté : j'ai parlé d'éducation de soi et le texte parle de sortie du foyer. En quoi l'éducation est-elle liée à la sortie du foyer ? Voici comment je le dirais : la vie humaine est une série d'expulsion. La naissance fait sortir de corps de la mère (et chacun a connu cette expulsion/sortie, comme le signale la peinture de

Gustave Courbet qui porte le titre *L'Origine du monde*). Cette première expulsion est au fond en même temps l'entrée dans le monde physique et dans la famille. L'entrée en famille est suivie d'une nouvelle sortie quand on commence à fréquenter l'extérieur immédiat, qui est le voisinage, ou le monde qui entoure du plus près la famille : par exemple, en ce début du troisième millénaire, tout parent a noté comment son enfant change quand il sort de la famille pour aller à l'école et donc pour rencontrer, et même pour vivre avec, des gens qui n'appartiennent pas à la famille. Or cette sortie de la famille et cette entrée dans le voisinage/école sont suivies presque toujours d'une véritable sortie, la dernière si l'on veut, l'entrée dans ce qu'on appelle une fois le monde. C'est cette dernière sortie/entrée qui est illustrée par le récit des douze semaines de la vie de Catherine Morland.

On notera que si l'essentiel du roman se passe en 12 semaines, il couvre en tout une année : à la fin du roman, on annonce de Catherine épouse Henry Tilney, à peu près une année après leur première rencontre. Or quand une femme épouse un homme, surtout à l'époque dont il est question, elle quitte sa famille pour en fonder une nouvelle. Donc, le roman porte sur la sortie de la famille et l'établissement d'un couple fondateur d'une nouvelle famille. Il y a donc là une sorte de double cercle : le cercle astronomique qu'on appelle une année, et le cercle biologique, si l'on veut, qui fait que Catherine Morland qui est née un jour donne naissance à son tour. Car il me semble impossible que l'héroïne de *L'Abbaye de Northanger* ne

soit pas tout de suite enceinte en raison des opérations du jeune ministre anglican Henry Tilney.

Mais il faut expliquer un peu plus ce qui est en enjeu dans l'entrée dans le monde. Quand on sort de la famille ou du foyer, on découvre au moins trois choses, ou on doit tenir compte de trois aspects du monde qu'on ne connaît pas à l'intérieur du cocon familial : l'amour sexuel, l'amitié et la société. En tout cas, ce sont les trois choses que Catherine découvre dans ce récit, et elle les découvre sous deux figures : l'amitié vraie et l'amitié fausse (d'une femme, Catherine, pour une autre femme, Isabella, et puis de Catherine pour les deux Tilney, Eleanor et Henry), un amour vrai et un amour faux (un homme, le frère de Catherine pour une femme, Isabella Thorpe, mais aussi une femme, la même Isabella, pour un homme, le capitaine Tilney, et Catherine pour Henry Tilney, mais aussi de Eleonora Tilney pour son fiancé mystérieux). Mais elle découvre aussi des citoyens honnêtes qui côtoient des citoyens malhonnêtes, dans un contexte qui est bien au-delà des interactions de la famille. Car, en sortant de la famille, il faut apprendre à évaluer les gens pour choisir les bons et éviter les mauvais. C'est ce que Catherine, l'héroïne de *L'Abbaye de Northanger*, devra faire, et c'est bel et bien ce qu'elle fait.

Cette remarque, fondée sur les dernières pages du roman, trouve une sorte de confirmation dans les premières pages du roman. Il s'agit de tout le premier chapitre et même les premiers paragraphes du deuxième chapitre. Je lis la première phrase (I chapitre II, page 26). Dans les pages qui précèdent cette phrase,

et donc dans le premier chapitre, on décrit la vie de Catherine avant de sortir du village, et donc son éducation par la famille et le voisinage avant qu'elle ne reçoive une éducation par le monde. On peut suggérer que si JA se moque un peu de son héroïne, c'est parce que pour elle, la seule véritable aventure de la vie, le seul héroïsme auquel chacun est appelé, est l'aventure ordinaire de découvrir la distinction entre les bonnes gens et les mauvaises, et le héroïsme quotidien est celui de devenir une personne qui a des principes moraux conscients et le courage de vivre selon eux. En somme, suggère JA, l'héroïsme des romans gothiques et sentimentaux est faux ou irréel, et son roman propose la vérité sur l'existence : c'est en tant qu'elle n'est pas une héroïne des romans ordinaires, c'est-à-dire gothiques et sentimentaux, que Catherine fait la preuve qu'elle est une vraie héroïne, et une héroïne vraie.

À cela, il faut sans doute ajouter que s'il y a des héroïnes dans les romans de JA et que ces héroïnes sont les personnages les plus importants, il y a aussi des héros. Car on ne peut comprendre *L'Abbaye de Northanger*, ni Catherine, si on ne comprend pas Henry Tilney. Il est un personnage très intéressant certes. Entre autres, parce que dans l'armée des lecteurs et lectrices de JA, il y a une brigade assez féroce qui prétend qu'il est le meilleur héros de JA. Leur engagement pro-Tilney est assez mystérieux : il n'est pas aussi riche, sexy ou droit que d'autres héros de JA.

Pour le dire autrement, et pour aider dans la lecture et l'interprétation du roman, on pourrait poser la question suivante : pourquoi Henry Tilney aime-t-il Catherine

Morland ? Ou encore : à quel moment devient-il amoureux d'elle ? Ceci au moins est sûr : en examinant cette question, on est obligé de réfléchir sur les qualités et les défauts, sur les erreurs et les bons coups de Catherine. Mais il faut aussi peut-être réfléchir sur les qualités du gentleman. (Mais cette question sera mieux abordée quand il s'agira de George Knightley dans *Emma*.)

En tout cas, une des raisons pour lesquelles j'ai choisi ce roman est le besoin que j'ai de comprendre ce personnage de JA, et la passion de certains lecteurs pour lui. Une des hypothèses qui me trottent dans la tête est qu'il est la version masculine de JA : il est l'incarnation fictionnelle et masculine de l'âme de l'auteur. Pour le dire autrement encore et sous forme de question, Henry Tilney serait-il le Socrate de JA, soit son quasi porte-parole ?

Mais s'il y a dans ce roman des héros, mettons des gens qui ont une tête et du cœur, il y a des idiots et des salauds, ou des scélérats. Aussi il faut compléter l'affirmation précédente : pour comprendre Catherine, et donc le roman qui raconte son éducation, il faut non seulement comprendre Henry Tilney, mais encore son père et son frère, qui sont des scélérats masculins et Isabella Thorpe, qui est une scélérate, ou une salope, pour parler de façon grossière, et sa gardienne, madame Allen et l'ami de son frère, John Thorpe, qui sont les versions féminine et masculine de l'idiotie humaine.

***L'Abbaye de L'Abbaye de Northanger*: remarques initiales et particulières.**

**Les dialogues de sourds, d'allusions et de mensonges.**

Dans *L'Abbaye de Northanger*, les dialogues sont importants. Encore une fois, cette particularité de ce roman appartient, mais à une moindre mesure à tous les romans de JA. Mais dans ce roman, il y a, peut-être, une différence importante. L'histoire de l'éducation de Catherine Morland conduit à la découverte de faux dialogues, soit de dialogues qui n'en sont pas. C'est une de découvertes cruciales de la jeune femme. Or ces faux dialogues se présentent sous plusieurs formes.

Il y a d'abord les dialogues de sourds. Soit des dialogues où deux personnes parlent et même se parlent, mais où ni l'une ni l'autre n'écourent son vis-à-vis. Dans ce genre, madame Allen est la championne : elle parle, et même elle parle beaucoup, mais elle n'écoute pas ce que les autres disent, parce qu'elle est indifférente à ce qu'ils disent en raison de sa passion à elle, soit l'habillement. En tout cas, JA illustre cette tendance grâce à plusieurs exemples, drôles ou irritants. Et même elle fait une ou deux remarques explicites sur cette question des dialogues de sourds. Je signale en particulier le milieu du § 2 de I chapitre 4, page 42, en y ajoutant la dernière phrase du même paragraphe. (Il n'en reste pas moins qu'*Emma* offre un exemple magnifique de dialogue de sourds, une conversation entre monsieur Weston et madame Elton (*Emma*, II chapitre XVIII).)

Il y a aussi les dialogues pleins de sous-entendus. En somme, JA montre quelqu'un qui parle et un autre, qui écoute, mais ne comprend pas ce qui est dit. Cela est sans doute souvent le cas de Catherine, en raison de ce qu'on pourrait appeler son innocence. Je prends la peine d'examiner un passage assez long (II chapitre III, § 14 à 21, pages 172-173). Quand on tient compte du contexte et qu'on est un peu plus futé que Catherine, on devine, comme Henry Tilney devine tout de suite, qu'Isabella regrette de s'être promise au frère de Catherine (parce qu'ils n'auront pas assez d'argent), qu'elle veut flirter avec le frère de Henry le capitaine Tilney, mais sans être jugé par Catherine, et qu'elle espère attirer ledit capitaine dans ses filets. En conséquence, elle espère qu'elle sera la belle-sœur de Catherine non pas parce que chacune épousera le frère de l'autre, mais parce que les deux épouseront un Tilney.

Le plus grave est sans doute les dialogues où quelqu'un qui parle pour mentir. Celui qui pêche le plus et le plus gravement sur ce plan est l'idiot grossier qu'est John Thorpe. Il y a, par exemple, dans une seule conversation, rapportée, ou plutôt inventée, par JA (I chapitre XI, pages 104 -105, §22-41) au moins une dizaine de mensonges de la part de John Thorpe. Le plus grave sera découvert quelques pages plus loin, quand Catherine se rend compte qu'au contraire de ce que John a affirmé, ses amis, les Tilneys, arrivent à point nommé pour se promener avec elle comme ils l'avaient promis.



J'ai dit que les dialogues de *L'Abbaye de Northanger* sont peut-être différents de ceux des autres dialogues des romans de JA. Il faudrait préciser que cela est vrai en ce sens qu'il y a plus de dialogues de sourds, ou presque seulement des dialogues de sourds, auquel participe la pauvre et innocent Catherine ; cela est vrai surtout en ce sens qu'il n'y a pas de dialogue de vérité, pris sur le vif, comme il y en a dans *Emma* ou dans *Fierté et Préjugé* ou *Persuasion* : quand Catherine parle pour de vrai avec Henry, cela est rapporté plutôt que présenté en direct. Je termine ces remarques avec cette observation générale : dans tous les romans de JA, les dialogues de vérité sont exceptionnels, entre des personnes exceptionnelles ; et, comme il se doit, ils sont souvent le moment clé du récit.

Ou encore, une des vérités de base qu'illustrent les romans de JA, et *L'Abbaye de Northanger* en particulier, est la suivante : la parole humaine, la conversation entre humains, la vraie conversation est bien rare. Ce qui n'est pas une vérité si bouleversante quand on y pense, et quand on revient sur son expérience. Mais il me semble que cette vérité est intéressante quand on la replace dans le contexte des récits de JA : elle crée un discours humain, le sien, qui s'adresse à ses lecteurs pour dire de façon régulière que les discours humains sont plus souvent qu'autrement mal compris, ou faux, ou inintéressants, et que la conversation en vérité est rare. Et je ne dis rien de ce qui se passe au moment même où je parle : la tâche du professeur, ou du moins du professeur qui est conscient de ce qu'il fait, est minée par cette vérité. Pour le dire autrement, la tâche principale de tout

professeur est sans doute de mettre en place une conversation sans doute, mais dans un cours où il parle presque seul, mais une conversation vraie.

J'ajoute une dernière remarque, qui pourrait éblouir certains en raison de son érudition spectaculaire. Les experts qui ont examiné les manuscrits rares de JA ont noté que quand elle écrivait un dialogue, elle n'a pas eu à changer grand-chose dans le texte final : le texte du premier jet et celui du roman publié sont presque identiques. Par opposition, les textes qui accompagnent et entourent et expliquent les dialogues sont beaucoup plus travaillés et donc corrigés et réécrits. C'est comme si pour JA la partie fondamentale et nette de ses romans, ce sont les dialogues ; le reste, qui est peut-être aussi bon que les dialogues, ne lui vient pas avec autant de clarté et de facilité. Peut-être cela aide-t-il à comprendre comment il se fait que ses romans sont si proches du théâtre, et donc si faciles à scénariser.

**Ce qu'il faut faire.**

Il faut commencer à lire *Emma*. Le roman est long. Il est bon de s'y mettre tout de suite : je vendrai la mèche là aussi ; je n'entendrai aucune plainte de ce que je révèle un des secrets de ce roman qui porte tant sur les secrets et les surprises et les révélations.

Plusieurs des leçons enseignées et apprises (vérifiées) dans *L'Abbaye de Northanger* sont valides ici aussi. Les jurons, les italiques, l'ironie, la structure, par exemple, sont des données essentielles du roman *Emma*. D'ailleurs, je reviendrai sur ces questions. Certains

page 67

autres secrets de l'écriture de JA viendront, mais il y a déjà, en principe des progrès assurés.

### **Quatrième cours**

#### **Ce qui a été fait.**

La semaine passée, j'ai continué mes remarques sur le roman *L'Abbaye de Northanger* dans son ensemble.

Ce dernier, ai-je conclu, est un roman sur le roman et, surtout peut-être, un roman qui critique les romans sentimentaux et gothiques qui étaient très populaires à l'époque, mais aussi un roman qui propose aussi une autre figure du roman, une figure qui soit plus vraie, plus utile et même plus belle.

Ensuite, j'ai signalé que le ton de ce roman est très ironique. Je serais tenté de dire que le récit est trop ironique. En tout cas, au cœur même du récit, on voit souvent JA en train de se moquer d'elle-même, de son lecteur et de ses personnages, et ce de la façon la plus voyante. Elle continuera de se montrer ironique dans les romans subséquents, mais plus de douceur et, je crois, avec plus d'efficacité.

Puis, j'ai examiné le titre, ou plutôt les deux titres du roman. Par le premier titre, officiel, le présent récit ressemble au *Parc Mansfield*, alors que par le second titre, soit *Catherine*, il ressemble à *Emma*. Peut-être pourrait-on lier les deux séries de remarques en disant que le roman qui porte sur l'abbaye de Northanger et sur la jeune femme qui s'appelle Catherine porte sur le rôle des lieux sur le développement, ou l'éducation,

d'une personne. En tout cas, Catherine devient une adulte une fois à Northanger, voire une fois qu'elle est chassée de l'abbaye, et qu'elle retourne chez elle, mais bien différente de celle qui a quitté sa famille quelques semaines auparavant.

J'ai terminé en soulignant le rôle des dialogues ratés dans le récit de JA. À cet effet, j'ai distingué les sortes de dialogues ratés, c'est-à-dire les dialogues ou les interlocuteurs ne se comprennent pas, ce qui donne les dialogues de sourds, les dialogues allusifs et les dialogues mensongers. Un des lieux communs des sociétés d'aujourd'hui est que le dialogue est une bonne chose, et même que c'est la base de tout ce qui est bon dans la vie. Or comme tant d'autres choses de la vie, voire comme tout ce qui existe, enseigne JA, les dialogues peuvent être bons ou mauvais, réussis ou ratés, dangereux ou utiles ; de plus, pour elle, devenir adulte, c'est apprendre à bien utiliser ce qui apparaît dans sa vie, que ce soit les personnes, les lieux qui les entourent ou les choses qu'ils produisent et utilisent, parmi lesquelles il y a les conversations. À la fin du roman, on peut croire que Catherine est capable d'avoir de meilleures conversations. J'ajoute tout de suite qu'il me semble qu'à la fin du roman, Henry Tilney est devenu un peu plus authentique, un peu moins ironique et donc que ses conversations avec Catherine sont plus efficaces et plus vraies.

S'il n'y a pas de questions sur ce qui a été fait, je proposerai une dernière remarque d'ensemble pour ensuite examiner les différents personnages du roman.

***L'Abbaye de Northanger*: remarques initiales et particulières.**

**La structure de l'anecdote.**

Les romans de JA ont souvent une structure précise et équilibrée: même si dans toute histoire il y a une aventure racontée qui a sa logique, dans le cas de JA du moins, le récit lui-même a des parties qui ont des caractéristiques structurelles importantes qui servent à la compréhension des personnages et du récit. Pour le dire d'une autre façon, les romans de JA me semblent avoir une dynamique (c'est un récit qui se passe dans le temps), mais aussi une architecture: il faut tenir compte des deux pour comprendre où elle veut en venir.

On pourrait donner comme exemple le roman *Persuasion* qui a une structure très claire et pour ainsi dire incontournable; il y a aussi l'avantage que plusieurs en ont entendu parler lors d'un autre cours où j'ai discuté de ce roman. En tout cas, *Persuasion* est constitué de 24 chapitres. Or dans les six premiers chapitres, le héros, le capitaine Wentworth est absent; dans les six chapitres subséquents, il est présent, et il retrouve l'héroïne Anne Eliot dont il a été amoureux. Suivent six chapitres, où Anne quitte le capitaine pour se rendre à Bath, alors qu'elle est sûre que Wentworth est tombé amoureux d'une autre femme et qu'il l'épousera sous peu. Mais dans les six derniers chapitres, Wentworth apparaît de nouveau, libre de tout attachement, et s'approche d'Anne qui cette fois l'accepte. La structure de ce roman, je le répète, le dernier de JA, est tout à fait claire. Soit dit en passant,

le roman *Persuasion* est structuré aussi par les lieux : la première moitié se passe à la campagne, la seconde à Bath. Il y a là déjà une ressemblance entre les premier et dernier romans de JA. Ressemblance qui, me semble-t-il, est augmentée du fait que le premier roman est lui aussi doté d'une structure.

En revanche, la structure de *L'Abbaye de Northanger* est moins claire ou moins mathématique que celle de *Persuasion*. Il faut noter quand même que les deux volumes de l'édition contiennent presque le même nombre de pages et le même nombre de chapitres. En tenant compte de cette division, pour ainsi dire physique, voici en gros le récit, qui est, me semble-t-il, binaire.

Dans la première moitié, Catherine se trouve chez elle, puis part pour Bath, où elle rencontre Isabella et John Thorpe ; à la fin de la première moitié, elle est l'amie pour toujours, croit-elle, de la première, qui est promise à son frère James, et elle est, sans le savoir, la promise du second. Dans la seconde moitié, elle se sépare d'Isabella, laquelle se sépare de James, et elle met au clair sa situation avec John Thorpe et donc se sépare de lui du moins dans l'esprit de la famille Thorpe. Plus important encore, dans la seconde partie, elle répète ce qu'elle a fait sur le plan amoureux et amical, mais de façon authentique et définitive : elle devient l'amie de mademoiselle Tilney, lors de leur fréquentation constante à l'abbaye de Northanger, et, de retour chez elle se fait demander en mariage par Henry Tilney. La fin du second volume la voit de retour chez elle auprès de ses parents sans doute, mais une

jeune femme bien plus consciente de ce qui se passe dans le monde, et surtout de la bêtise, de la méchanceté des êtres humains, mais aussi de ce qui s'y trouve de bon et de sain : son éducation est faite de deux dimensions, soit la découverte du mauvais, sans doute, mais qui lui permet de mieux voir le bon.

Je serais tenté donc de conclure, malgré des difficultés qu'on pourrait signaler à partir de tel ou tel détail, que : 1. dans la première moitié, Catherine fait l'expérience de l'amitié et de l'amour, mais sous une forme fausse, ou de l'illusion de l'amitié et de l'amour ; 2. dans la seconde moitié, elle fait l'expérience de l'amitié et de l'amour vrais ; 3. de plus, dans les deux moitiés, elle fait l'expérience du monde adulte et de ses dangers, sous la forme d'une madame Allen, faible, vile et sotté, présente surtout dans la première partie, puis sous la forme d'un général Tilney puissant, vil et rusé, présent surtout dans la seconde partie. Mais, et je tiens à le dire, il fait aussi l'expérience, au début et à la fin du roman, de la bonté saine et sensée de ses parents.

Il me semble que cette structure aide le lecteur à comprendre l'intention de l'auteur. Il est possible aussi qu'il incite le lecteur à admirer le pouvoir de l'artiste JA. Mais, je me répète, cette structure suggérée est un peu forcée, et sujette à bien des objections.

Il est temps d'aborder les personnages eux-mêmes et leur interaction. Je serais tenté, comme je l'ai dit, d'appeler cette série de remarques : les idiots, les salauds et les héros. L'important est sans doute de signaler que tous les personnages tournent comme



dans une danse en ronde autour de Catherine Morland : elle est le centre du cercle qui se constitue autour d'elle ; on ne constitue un cercle qu'en ayant un centre, et on voit, et identifie, le point qu'est le centre grâce aux points du cercles qui tourne autour de lui. En cela, *L'Abbaye de Northanger* prépare à une lecture efficace d'*Emma*.

**Les idiots autour de Catherine.**

**Madame Allen.**

Madame Allen est une idiote ; on pourrait dire qu'elle est la première dans une série remarquable d'idiots créés par JA dans la suite de ses romans. L'admiration qu'on peut avoir pour le portrait de l'artiste ne doit pas faire oublier qu'en conséquence de sa bêtise, madame Allen fait du mal à Catherine. Car elle est supposée prendre soin de la jeune femme : elle l'amène avec elle à Bath pour pouvoir se désennuyer (on imagine que son époux y trouve son compte aussi : si Catherine vient avec le couple, monsieur Allen aura plus de temps libre et sera moins obligé de prendre soin de son épouse) ; mais en tant qu'adulte, à qui les Morland ont confié leur enfant, madame Allen est responsable, ou devrait l'être, de la jeune fille. Or elle est incapable d'être responsable ; l'épouse de monsieur Allen est une enfant, ou une femme-enfant, qui a de la peine à prendre soin d'elle-même ; on pourrait dire que comme toute son énergie vitale et toute son intelligence sont au service de son habillement, il ne lui en reste plus pour elle-même et encore moins pour les autres, et donc pour Catherine.

Le mal qu'elle fait à Catherine est de plusieurs types : d'abord, elle est ennuyeuse au énième degré ; sa conversation est vide pou peu s'en faut, elle ne remarque rien, et elle n'entreprend rien ou presque pour le bien de Catherine ; quand elle parle, elle ne sait parler que de la mode, de son habillement ou de ce qu'elle aurait voulu qui arrive, mais qu'elle ne fait rien pour faire arriver. Je prends un exemple au hasard, mais qui arrive bien tôt avant de se répéter plusieurs fois (I chapitre 2, § 19-21, pages 32-33).

Mais le mal qu'elle fait est bien plus grave du fait qu'elle ne fait pas ce qu'elle devrait faire : elle n'éduque pas Catherine, ou ne le corrige pas, en lui indiquant ce qui serait correct et ce qui ne se fait pas dans le monde que Catherine ne connaît pas ou mal. Il est clair que monsieur Allen est bien plus responsable sur ce plan. Ce n'est pas que madame Allen ne sait pas ce que demande la société : elle est trop indolente, trop paresseuse, trop prise par elle-même pour prendre la peine de corriger sa jeune charge. Encore une fois, je propose un exemple parmi plusieurs pour illustrer ce défaut (I chapitre 9, § 6 et 7, pages 77-78).

Mais surtout, elle aurait dû protéger la jeune femme du général Tilney. Je ne prétends pas qu'elle pouvait savoir que cet homme était aussi méchant qu'il l'était, mais elle devait avoir vu le comportement de son fils et le mal qu'il faisait au frère de Catherine et aurait pu soupçonner qu'il y avait un problème à ce que la jeune femme partent pour l'Abbaye de Northanger. Je note qu'elle ne fait jamais visiter le général, mais se permet de laisser sa jeune charge partir pour son domicile. Le

résultat est qu'elle laisse Catherine qu'elle avait amenée avec elle à Bath partir seule pour connaître le malheur qu'elle connaît. D'ailleurs, on retrouve cette femme inconsciente et nuisible à la fin du roman : elle est indignée comme il faut contre le général Tilney, mais elle ne voit pas du tout qu'elle aurait pu être plus attentive et, il fallait s'y attendre, elle ne s'excuse pas du tout. Cela est dit presque en toutes lettres par JA (II chapitre 14, § 24-27, page 281).

Je signale ici qu'au sujet de madame Allen, tout est dit dès le début du roman dans la phrase assassine de l'ironiste brutale qu'est JA : « Madame Allen faisait partie de ces nombreuses femmes dont la fréquentation ne peut éveiller d'autre émotion que la surprise qu'il puisse se trouver des hommes assez épris d'elles pour les épouser. » J'ajouterai à partir de cette remarque discrète, mais nette, que ceux qui prétendent que l'auteure de *L'Abbaye de Northanger* ne connaît rien et ne dit rien au sujet du pouvoir sexuel ne savent pas lire.

Il y a pour ceux et celles qui voudraient défendre les préoccupations de madame Allen un commentaire assassin de la part de JA, un commentaire qui est encore valide, me semble-t-il, et qui aide à saisir une différence fondamentale entre les hommes et les femmes. Il porte sur l'habillement. Elle raconte comment l'innocente Catherine se préoccupe jusqu'à la maladie de ce qu'elle portera le lendemain : en somme, elle ressemble à madame Allen (I chapitre X, § 23, pages 91-92).

Il faudrait s'arrêter sur chaque phrase de ce texte pour en tirer tout plein de leçons sur JA et sans doute sur la vie. Je m'en tiens à une remarque : l'auteure affirme que ce qu'elle dit ne peut pas servir parce que les femmes et donc ses lectrices, et pourtant elle est une femme et une écrivaine qui écrit, entre autres, pour enseigner, ne peuvent pas comprendre ce qu'elle dit, ou plutôt parce que même si elles le comprennent en théorie et lors de la lecture, elles ne peuvent pas se souvenir en pratique et donc dans le quotidien de ce qu'elles savent ou qu'elles viennent de découvrir. Pour le dire autrement, toutes les femmes sont des madame Allen, et il ne sert pas à grand-chose de le leur dire. Quand on examine bien ce qu'écrit JA, et qu'on fait abstraction de la vérité possible de ce qu'elle signale, ce qu'elle dit est au moins paradoxal. Ce qui ne veut pas dire, je le répète, que ce soit faux.

**John Thorpe.**

En revanche, toute idiote que soit madame Allen, il y a un autre idiot qui est encore plus admirable, ou plutôt spectaculaire, et qui est encore plus néfaste que madame Allen. C'est John Thorpe.

Il est l'exemple type d'un certain jeune homme qu'on connaît bien encore aujourd'hui, et qui, au fond, doit être lui aussi un archétype, un exemple dans le temps de ce qui appartient à la condition mâle depuis toujours et pour toujours. Comme madame Allen qui est pour ainsi dire idiote en raison de l'habillement et la mode, John Thorpe est intéressé par certains sujets dont il parle tout le temps, soit les chevaux, et les

voitures. Sa passion le rend impoli, ennuyeux, et même dangereux.

Mais ce qui le définit surtout peut-être, c'est la vantardise : il faut toujours que son cheval et sa voiture performant mieux que tous les autres, ou qu'il soit le meilleur au billard ; et comme ce n'est pas le cas, il est toujours en train de prétendre le contraire de ce qui se passe. On peut le dire comme ceci : il est la victime de son testostérone et donc de son besoin d'être le meilleur, dans les domaines qui le passionnent. Ceci est une façon de dire qu'il doit mentir pour survivre. Pour illustrer ce côté de son personnage, le passage que je trouve le plus comique et le plus révélateur est celui qui porte sur l'alcool à Oxford (I chapitre 9, §20-24, pages 80-81). Il est ici si grossier et si ridicule, que même la naïve Catherine conclut qu'il ne peut pas dire vrai.

Il me semble important de noter que JA fait de lui quelqu'un qui méprise les romans. Je signale en passant que madame Allen ne lit pas en général, et ne lit pas de romans en particulier. Dans le cas de John Thorpe, je crois que cela est lié à son incapacité à parler des choses importantes de la vie, et surtout de ses sentiments : il parle de chevaux, de voitures et d'alcool, parce qu'il ne sait rien au sujet de lui-même est des autres, et comme on dit au Québec, il ne veut rien savoir. Encore une fois, il y a là quelque chose de tout à fait masculin, selon bien des gens. Je rappelle par ailleurs que Henry Tilney s'oppose, ici encore, à John Thorpe.

En tout cas, il y a une scène d'un comique accompli qui a lieu la dernière fois que John Thorpe rencontre Catherine. C'est un classique du genre : quand il s'agit de parler avec autorité de choses qui n'intéresse pas du tout la jeune femme, il est intarissable et dit faux plus souvent qu'autrement. Mais quand il s'agit de parler de ce qui l'intéresse lui et elle de la façon la plus importante, il est presque muet (I chapitre 15, § 40-46, pages 151-152) ; et là il ne dit pas faux, parce qu'il ne sait pas parler. La conséquence en est qu'il ne comprend pas ce qui est dit, et tire une fausse conclusion d'un dialogue de sourds, pendant que sa vis-à-vis n'entend pas ce qu'il ne dit pas, et ne devine pas ce qu'il ne peut pas dire. Car pour saisir tout le ridicule de cette scène, il faut comprendre que John Thorpe est sûr d'avoir fait une demande en mariage en bonne et due forme, et même d'avoir reçu une réponse affirmative. Il quitte la scène un idiot heureux.

Mais lui aussi en raison de sa bêtise, et de sa vantardise nuit à Catherine : sans vouloir défendre le général Tilney, il est clair que c'est la vantardise de John Thorpe qui est derrière l'erreur du général Tilney au sujet du statut social et financier de Catherine et de sa colère subséquente quand le même John Thorpe le détrompe. Sur cette question JA ne laisse aucun doute. Je ne lirai pas II chapitre 15, § 12, mais tout y est dit. Je me permets quand même de lire les dernières phrases du paragraphe, où ce membre typique de la famille Thorpe décrit la famille des Morland. Cela me permet d'ajouter que John Thorpe ne se satisfait pas d'être vantard dans les deux sens, en exagérant la richesse et ensuite la pauvreté des Morland pour mieux

se mettre en valeur ; en plus, il projette sur eux ce qui est vrai de lui, de sa sœur et sa mère. Il y a là quelque chose qui le fait basculer de quelqu'un de bête, comme madame Allen, à quelqu'un de méchant comme le général Tilney.

Mais, à partir de ces deux exemples, on peut déjà conclure que la pauvre Catherine est mal entourée. Avec ce, il est temps d'examiner les personnes méchantes qui entourent Catherine, laquelle, à cause de l'impéritie de madame Allen, est presque sans défense contre elles.

### **Les méchants autour de Catherine.**

#### **Isabella Thorpe.**

Isabella Thorpe est la grande amie de Catherine ; enfin, et pour être plus exact, elle est celle qui professe être son amie, qui le proclame à tout moment, qui utilise un langage exagéré, une sorte de vantardise bien *thorpienne*, pour le dire. Car en cela, elle ressemble à son frère : il se vante de boire plus que tous les autres, et elle prétend être la meilleure de toutes les amies. D'ailleurs, elle a tendance à exagérer, autrement que son frère sans doute (car elle n'est pas grossière), mais en portant toutes ses émotions à l'extrême, ou plutôt faisant croire qu'elle est hypersensible. Cela est clair dès la première conversation entre les deux jeunes femmes devenues des amies (I chapitre 6, § 2-4, pages 50-51). Je dirais qu'Isabella joue à être la femme romantique des romans : elle sait qu'elle devrait avoir des émotions fortes, et donc elle se présente, et peut-être en toute sincérité, comme une femme aux

émotions fortes. Pour le dire de façon comique, elle fait une Julie d'Étange d'elle-même parce que cela est de bon ton. Au fond, comme madame Allen, elle se préoccupe de son apparence. Voici une autre dimension de ce que j'appellerais la critique des romans sentimentaux dans *L'Abbaye de Northanger*.

Mais il y a chez elle aussi une femme calculatrice, voire une calculatrice (c'est-à-dire une machine à calculer) : elle se cherche un mari, pour que sa situation économique soit assurée. On le voit à plusieurs indications, et j'en prends une pour illustrer ce trait de sa personnalité (I chapitre 15, § 15-19, pages 145-146). Le passage doit être lu pour ainsi dire avec suspicion pour en évaluer le sens : ce qu'Isabella dit n'est pas vrai ; elle est préoccupée par l'argent ; elle est sûre que James Morland est riche ; et ce qu'elle dit n'est encore une fois qu'une pose romantique.

JA, soit dit en passant, n'a aucune difficulté à penser que l'amour dans sa pleine réalité est aussi une question économique. Mais elle ajouterait qu'il est mieux de se l'avouer, et même de l'avouer à ceux avec qui on est intime, que de se le cacher et de le leur cacher. Et elle ajouterait ensuite que l'argent ne doit pas être la raison fondamentale pour laquelle on veut se marier, ou se marier à telle personne plutôt qu'à telle autre. Mettons qu'elle est d'accord avec son personnage Catherine qui est bien innocente pourtant. En tout cas, pour entendre la voix, sincère, de Catherine, on peut lire ce qu'elle déclare à John Thorpe, le frère d'Isabella (I chapitre XV, § 46-47, pages 151-152). Il est clair par la suite que John Thorpe ment



encore une fois ici : il n'est pas assuré d'un bon revenu, pas plus que sa sœur.

Mais il y a pis encore chez Isabella : même si elle se prétend une championne de l'émotivité, comme principe moral, elle n'a pas de principes sur la plan de l'émotivité, ou de l'amour ou de la morale ; pour le dire de façon claire, même si elle a des sentiments amoureux pour le frère de Catherine et pour Catherine elle-même (je ne doute pas du fond de ce qu'elle dit), elle a trahi James parce qu'elle croyait qu'elle pouvait attraper un jeune homme plus beau, plus riche et mieux placé sur le plan social ; de plus, elle a tendance à chercher le regard de tous les jeunes hommes quels qu'ils soient. – Il y a un mot méchant pour dire une femme qui est prête à se livrer pour de l'argent, mais je ne m'en servirai pas, au moins parce que JA ne le fait. – En tout cas, Isabella flirte et trahit comme toujours en mentant ou en se mentant et surtout en prétendant être une héroïne romantique. Plus tard, quand elle est abandonnée par le capitaine Tilney, elle essaie de réparer les pots cassés, comme on le dit, et faire renaître le lien qu'elle a elle-même détruit. Mais à ce moment-là, Catherine a compris de quoi il en retournait (II, chapitre 12, § fin de 3 - début de § 5, page 256). C'est un des moments importants du roman, parce qu'il prouve que Catherine a enfin compris ce que Henry Tilney avait compris depuis le début (II, chapitre I, § 30-36, pages 159-160).

J'ajoute une dernière remarque. Pour tromper une personne aussi malhonnête qu'Isabella Thorpe, il faut quelqu'un de plus malhonnête qu'elle. Il faut entendre

*malhonnête* dans les deux sens : menteur et salaud. Le frère de Henry Tilney, soit le capitaine Tilney, plus âgé, plus expérimenté et plus riche que James Morland, est cet homme malhonnête de cette trempe. Il apparaît peu dans le roman, mais quand il est là, il est bien semblable au Don Giovanni de Mozart. Je prends un passage pour illustrer le type. JA le décrit avec son ironie ordinaire, mais on peut deviner qu'il est beau, orgueilleux et moqueur (II, chapitre 1, § 15, pages 156-157). Mais cette remarque sert surtout à introduire à faire le pont depuis Isabelle pour en arriver au père et à préparer une comparaison entre les frères Tilney.

## Cinquième cours

### **Une remarque de Rosemarie.**

Ma fille Rosemarie m'a *texté* hier après-midi pour me présenter un article sur JA au Pakistan. Selon l'auteur de l'article, la romancière la plus populaire au Pakistan n'est pas une Pakistanaise contemporaine qui écrit en Urdu, mais une Britannique du XIXe siècle, qui écrit en anglais et est traduit en urdu, soit JA. On apprend par elle qu'il y a une série de télévision pakistanaise populaire à la télé pakistanaise, basée sur *Emma*.

L'article est fascinant parce qu'elle montre comment l'auteure de *l'Abbaye de Northanger* transcende l'abîme culturel qui divise non seulement l'occident et l'orient, mais encore le christianisme et l'islam. On y explique comment la société officielle est gérée par des règles inspirées de la tradition musulmane (et souvent bien dure pour les femmes), mais qu'en plein milieu de cette société, la popularité de JA est irrésistible et présente un monde où les femmes sont importantes, ont des droits, et même mènent leurs hommes.

Cela a paru dans le très sérieux *Economist*. Ce qui est une autre preuve, s'il en fallait, du pouvoir de JA.

<https://www.1843magazine.com/features/austenistan>

**Ce qui a été fait.**

La semaine passée, j'ai proposé des remarques sur la structure de l'anecdote du roman à examiner. *L'Abbaye de Northanger*, comme les autres romans de JA, comporte une architecture qui structure, ou organise, l'anecdote en parties ou sections équilibrées. Ainsi, le roman commence et finit dans le village de Catherine ; entre les deux, dans la première partie, elle vit à Bath où elle connaît surtout des faussetés, de fausses amitiés et un faux amour, avec les Thorpe, pour ensuite, dans la seconde partie, visiter la maison des Tilney, où elle connaît surtout l'amitié véritable et l'amour véritable ; par ailleurs, dans la première partie, elle doit gérer la vie avec une adulte idiote, puis dans la seconde partie, la vie avec un adulte méchant. Je trouve ses divisions non seulement belles, ou satisfaisantes sur le plan esthétique, mais encore significatives, ou porteuses de sens.

J'ai présenté deux personnages idiots, madame Allen et John Thorpe, en tentant de saisir la logique des inventions de JA, et tentant de montrer les conséquences de leur défaut en ce qui a trait à Catherine Morland.

Puis, j'ai présenté une première personne que je mets dans la classe des méchants, soit Isabella Thorpe. Au risque de me répéter, je signale que la distinction entre les deux types d'êtres humains, les bêtes, ou les idiots et les immoraux, ou les méchants, est assez ténue en ce qui a trait à Catherine. Madame Allen n'est pas méchante, mais elle prépare le chemin pour ainsi dire pour le général Tilney, qui lui est plus intelligent et

plus malfaisant. On pourrait en dire à peu près autant pour John Thorpe de sa sœur Isabella : le frère a sans doute les mêmes défauts que sa sœur, mais il est moins dangereux parce qu'il est moins intelligent.

À moins qu'on n'ait des objections sur une ou l'autre de mes remarques, des demandes de compléter mes remarques ou des observations à ajouter, je continue la présentation desdits méchants.

Je tiens à annoncer que j'ai l'intention de terminer aujourd'hui les remarques sur le premier roman de ce cours, le premier roman publié, de JA. Comme je crois avoir bien des choses à proposer, il est possible que j'en coupe, ou que je les écourte ici ou là. De toute façon, je mettrai ce que j'aurai laissé de côté dans les notes finales.

### **General Tilney.**

À un moment dans le roman, dans la seconde partie et à l'Abbaye de Northanger, emportée par ses souvenirs de romans gothiques, Catherine Morland se met croire que le général Tilney est un monstre : il aurait tué sa femme, après l'avoir maltraitée physiquement et psychologiquement, puis enfermée. Un tel scénario est, on le sait tout de suite, une invention de Catherine, ou de son imagination surchauffée et déformée. D'ailleurs, Catherine se l'avoue en toutes lettres à la longue. Mais il faut se souvenir, et avouer avec Catherine encore, que c'est un scénario, le mot est juste, qu'on trouve souvent dans les romans de l'époque. Pour avoir des exemples, il suffit de lire les romans des sœurs Brontë

(Emily et Charlotte), soit *Les Hauts de Hurlevent* (*Wuthering Heights*) et surtout *Jane Eyre*.

Même si ce qu'elle imagine est une folie, en un sens, Catherine a raison : le général Tilney n'est pas un meurtrier, mais il est le tyran de sa famille ; il est un père qui est faux, vaniteux, intéressé, colérique et contrôlant. Cela est même visible dès la première fois que Catherine visite la famille Tilney à Bath. Suite à la rencontre, elle ne réussit pas à comprendre comment Eleanor et Henry sont devenus pour ainsi dire autres qu'eux-mêmes ; elle ne comprend pas que c'est la présence du père (II, chapitre I, § 1, page 154). Il est presque comique d'entendre dire par JA que Catherine élimine d'emblée l'hypothèse qui se vérifiera dans la suite du roman. Voilà un exemple de ce que Catherine doit découvrir : il y a des êtres méchants qui ne sont pas des monstres de roman ; il y a des êtres méchants qui sont juste égoïstes et dominateurs ; il y a, en-dessous ou par-delà les bonnes manières, les bonnes mœurs qui sont plus importants, et parfois les mauvais caractères qui sont cachés.

Car une des choses importantes au sujet de faux monstre, et vrai méchant, qu'est le général Tilney est sa façon d'utiliser le langage et les bonnes manières pour avoir ce qu'il veut : tout, même les bonnes manières ont un mauvais côté, ou peut être dévoyé par une mauvaise intention. Parmi bien des exemples, il y a l'invitation de Catherine à visiter l'abbaye de Northanger par mademoiselle Tilney, invitation que le général Tilney a tramée de toute pièce, parce qu'il croit que Catherine est riche ; mais pour mieux cacher, son intention vile, il

tient à présenter l'invitation à la maison familiale comme l'effet de la volonté de sa fille (II chapitre II, § 5-7, pages 165-166).

Tout est faux dans ce qu'il dit : et les faits, et les amabilités qu'il professe, et l'intention qu'il prétend être la sienne. Ce qui est remarquable cependant, c'est que Henry Tilney montre les mêmes habiletés que son père, mais avec un cœur droit : lui aussi est habile à parler, lui aussi a de bonnes manières, lui aussi sait jouer, mais par gentillesse, avec les gens comme Catherine. Si tout peut être dévoyé par une mauvaise personne, tout peut être bien utilisé par une personne sensée et bonne. Pour revenir au général, on retrouve la même méchanceté, les mêmes mensonges et la même manipulation des autres dans le renvoi final : à la fin du roman, et au contraire de son fils, il n'a pas du tout changé (II, chapitre XIII, § 13-14, page 263).

Cette comparaison entre le père et le fils est d'autant plus intéressante qu'elle conduit à poser une question intéressante, voire cruciale. Comment vit-on avec un être méchant qui est son père, quand on est un fils qui lui doit honneur et obéissance, mais aussi une personne intelligente qui n'est pas la dupe de son caractère et de ses comportements cachés par les bonnes manières ? Et surtout peut-être quel est à la longue l'effet d'une vie avec un être semblable sur la psychologie d'une personne ? Dans le cas de Henry Tilney, on peut conclure, et peut-être faut-il conclure, qu'il a décidé de devenir ironique, soit de regarder et de voir clair, de commenter pour faire voir qu'on voit, mais pas trop, et surtout de ne rien faire, ou de faire le

minimum. En tout cas, c'est ce qu'il fait avec son frère quand il le voit en train de voler Isabella Thorpe au frère de Catherine. Voilà pourquoi la scène entre les deux, où Catherine est toute indignation et Henry est toute ironie est si intéressante (II, chapitre I, § 33-36, pages 159-160). On avouera que Henry aurait pu dire les choses bien plus clairement, ces choses que lui voyaient tout à fait, ces choses qui causaient la détresse, confuse, de Catherine.

Il faut sans doute prendre la peine de noter comment le changement de comportement du général, avec une constance de caractère, a pu se faire. JA le fait connaître en quelques lignes. Pour ma part, j'aurais voulu que l'auteure présente la conversation en direct : elle est une maîtresse de ce genre de récit. Mais pour des raisons d'organisation du roman et pour mieux assurer la surprise finale, elle doit raconter le tout à travers un récit de Henry. En tout cas, il raconte comment John Thorpe avait trompé deux fois le général, une fois en affirmant, quand il pensait qu'elle serait sienne, que Catherine était un bon parti, c'est-à-dire riche, et une seconde fois, en mentant, quand il savait qu'elle ne voulait rien de lui, pour faire croire qu'elle était sans argent et sans statut (II, chapitre XV, § 12-13, page 290).

Il faut noter aussi que si le général est méchant avec Catherine, il l'est tout autant avec sa fille Eleanor. Il lui refuse le consentement pour marier l'homme qu'elle aime et qui l'aime, un homme de bonne famille, mais un fils cadet, qui n'a pas de titre, et trop peu de fortune. Et il accepte de faire le bonheur de sa fille



seulement quand il a ce qu'il veut, un gendre qui sera un lord richissime. Le récit de l'auteure est un des sommets de son ironie : je ne peux pas ne pas le citer dans son entier (II chapitre XVI, § 5, pages 294-295). Je tiens à souligner le passage qui porte sur l'avarice et l'insensibilité de ce père déformé.

Mais il est temps de changer de sujet et d'examiner les personnes respectables et droites qui accompagnent aussi Catherine, ou qui tournent autour du centre du roman.

### **Les bonnes gens qui entourent Catherine.**

#### **Ses parents.**

Les Morland, père et mère, sont des personnages peu visibles dans le roman : en un sens, ils *doivent* être pour ainsi dire invisibles parce que le roman est au sujet d'une jeune femme qui quitte le giron familial. Mais ils sont présents au début et à la fin du récit.

Ils apparaissent aussi un moment au milieu du roman pour donner leur approbation pour le mariage de James et d'Isabella (II chapitre I, §42, page 161). Quand ils y apparaissent, ils se montrent bons et sensés ; ils sont généreux, mais pas riches, et ils ne sont pas riches parce qu'ils sont généreux devant la vie, ayant fait 10 enfants. Le contraste entre eux et le Général Tilney est complet.

Aussi en ce qui a trait à Catherine, ils sont pleins d'attention, mais sans faiblesse pour leur fille. Je ne mentionnerai qu'en passant la remarque que leur fille

était jolie et presque belle, qui montre un œil pas facile à tromper, comme le prouve n'importe quelle conversation avec la très grande majorité des pères et mères de la Terre. Mais je tiens à montrer un autre passage qui précède l'arrivée finale de Henry Tilney (II chapitre XV, §4-7, pages 283-284). La sagesse de madame Morland et sa sollicitude active pour sa fille en disent beaucoup : elle sait que sa fille a été maltraitée, mais elle est préoccupée de la droiture de son enfant ; aussi, elle tient à ce qu'elle fasse quelque chose pour tirer profit du mal qu'on lui a fait. Madame Morland est une mère admirable, aussi admirable que le père Tilney est nul, voire nuisible. Catherine est bien chanceuse de porter le nom Morland avant de prendre celui de Tilney, et de devenir la sœur d'Eleanor.

**Eleanor Tilney.**

La sœur de Henry Tilney est ce que Catherine pourrait devenir. Voilà mon avis sur ce personnage. Mais ceci est sûr : elle est la première d'une série de jeunes femmes droites, intelligentes et admirables que JA a inventées : elle est Eleanor Dashwood de *Bon sens et Sensibilité*, ou Elizabeth Bennet de *Fierté et Préjugé*, ou encore Anne Elliot de *Persuasion*.

Aussi, je tiens à détailler un peu ses qualités, pour elle-même, mais encore une fois parce qu'il me semble qu'en tant qu'amie véritable de Catherine, elle permet de connaître ce que Catherine pouvait et devait devenir.

J'ai parlé de la méchanceté et de la bassesse du Général Tilney. Il faut voir que Eleanor a une force de

résistance remarquable contre une telle force de la nature. Quand son père refuse de lui accorder sa permission d'épouser l'homme qu'elle aime, elle pourrait plier devant lui ou se révolter. Au lieu, elle se montre une enfant respectueuse de son père, mais fidèle à l'homme à laquelle elle est promise. J'ai déjà proposé le texte qui présente ce point.

Mais elle est une femme bien plus qu'obéissante et fidèle: elle est aussi bien intelligente. On le voit à plusieurs signes, mais j'en propose un que je trouve intéressant parce qu'il est comique et qu'il concerne Catherine (I chapitre X, § 13-21, pages 90-91). La perspicacité d'Eleanor fait un beau contraste avec l'innocence de Catherine. J'ajoute que l'innocence peut avoir ses charmes, mais que l'intelligence peut en avoir de bien plus grands. En tout cas, il faut espérer que Catherine devienne aussi perspicace que son amie, quitte à quitter son innocence.

Aussi, si Eleanor a une bonne intelligence comme son frère, elle a aussi comme lui un bon sens de l'humour. En tout cas, encore une fois, elle fait contraste avec Catherine, qui est intelligente sans doute, ou capable de devenir plus perspicace, mais qui n'a pas la rapidité et le rire d'Eleanor. Encore une fois, je choisis une autre scène qui juxtapose les deux jeunes femmes, et qui montre la différence entre elles (I chapitre XIV, § 8-10, pages 130-131). On voit là la différence entre les deux Tilney, d'un côté, qui sont capables de se taquiner, et Catherine qui montre encore une fois sa candeur, qui est presque aussi attirante que l'humour d'Eleanor et de son frère. Encore une fois, cette

comparaison soulève un thème humain presque sans résolution, que j'ai suggéré quelques fois : candeur et profondeur, innocence ou intelligence, qu'est-ce qui le trait humain le meilleur ? Je n'ose pas décider, mais je suggère que la comparaison entre les deux amies est une occasion en or pour y réfléchir.

Tout indique d'ailleurs que les deux jeunes Tilney, Henry et Eleanor, sont très près l'un de l'autre. Je crois même que si Eleanor est aussi *taquineuse* et rieuse, c'est parce qu'elle l'a appris de son frère. D'ailleurs, étant donné sa situation difficile, elle est bien chanceuse d'avoir auprès d'elle ce clown sympathique qui porte son nom. Et Henry a sans doute appris à bien connaître les femmes en fréquentant sa sœur. En tout cas, il faut croire que son savoir en matière de tissus lui vient de cette dernière (I chapitre III, §39-45, page 39). Un savoir qu'il assume, mais qu'il ridiculise presque en même temps. Car Henry Tilney est un homme complexe, voire compliqué, et d'autant plus intéressant pour la trop simple Catherine.

### **Henry Tilney.**

Le héros du roman *L'Abbaye de Northanger* est sans contredit possible Henry Tilney. Il est un héros dans le sens fort du terme : non seulement est-il l'amoureux de l'héroïne, mais encore il vient la sauver et pour le faire, il doit faire une acte héroïque sur lequel je reviendrai sous peu.

J'ai parlé du lien qui existe entre lui et sa sœur. Mais il faut saisir que ce lien est fondé non seulement sur une

proximité morale et intellectuelle entre les deux, mais encore sur l'amour de Henry pour sa sœur. Les deux s'aiment, cela est évident ; en un sens, ils s'aiment pour mieux se protéger contre leur père et leur frère. Mais il faut saisir que Henry aime sa sœur et prend soin d'elle : il sait qu'elle souffre à cause de leur père, et il fait ce qu'il peut pour alléger son sort. Il est sans aucun doute une ministre du culte, mais il est, cela est plus important pour sa sœur, et pour Catherine, un homme bon et affectueux. Je prends encore une fois un passage qui en fait la preuve, mais qui concerne Catherine cette fois (II chapitre X, § 13-21, pages 240-241). Je connais peu de femmes qui ne seraient pas séduites tout de suite par autant de sollicitude.

Cette sollicitude est d'autant plus séduisante qu'elle est alliée à une grande intelligence. On voit cette intelligence en opération bien souvent dans le roman. C'est une intelligence qui lui permet de deviner les gens et les deviner tout de suite : il comprend qui est madame Allen, et Catherine, et Isabella après quelques minutes de conversation. Mais il est intelligent aussi avec les mots. Je dirais même qu'il est spectaculaire quand il joue avec les mots. Je propose un des moments les mieux connus du roman et qu'on cite à tout moment comme un des jeux merveilleux de JA. En anglais, il s'agit du mot *nice*, qui était alors un de ces mots passepartout ou tout usage, comme chez nous l'expression « c'est l'enfer », par exemple (I chapitre XIV, § 12-17, page 132). J'aime bien comment les deux jeunes femmes lui résistent, chacune à sa façon, tout en étant ébloui par son habileté.

Mais la caractéristique morale la plus intéressante du personnage, surtout quand on se souvient qu'il était un jeune ministre du culte, qui prêchait tous les dimanches et qui prenait au sérieux son rôle, que cette caractéristique est son ironie. Non seulement ne dit-il pas tout ce qu'il pense, mais il dit souvent autre chose que ce qu'il pense. Et il regarde le monde, et surtout les défauts des autres, avec amusement plutôt qu'avec indignation. Il est, me semble-t-il, la version masculine de JA : tout ce que fait JA en tant qu'auteure, Henry le fait en tant que personnage. J'ai déjà donné quelques exemples de ce trait. En tout cas, ce représentant du christianisme a bien de la difficulté à appliquer un des commandements les plus admirables du Nouveau Testament : « Que votre oui soit oui et que votre non soit non (*Matthieu* 5 37, et *Jacques* 5 12). » Et comme JA qui invente des mondes entiers qui ne sont pas, il affronte, intrépide ?, ce qui est ajouté : « Tout le reste vient du Malin. »

J'aimerais insister sur le fait que son ironie est profonde, ou pour ainsi dire consubstantielle, et qu'elle a un côté lâche qui contraste avec l'intransigeance morale, l'expression n'est pas trop forte, de Catherine. Quand Catherine voit quelqu'un agir incorrectement, ou quand elle agit elle-même mal, elle veut que les choses changent, que ce soit l'autre, par exemple Isabella ou le capitaine Tilney, ou elle-même, alors que Henry se contente de commenter sans espérer que les gens ne changent. On dirait qu'il ne croit pas beaucoup en la conversion des êtres. Il y a pourtant un moment où au lieu de rire des défauts des autres il est déçu, et c'est un moment important qui permet de saisir qu'il

est touché par Catherine au point de se défaire un peu de son ironie : j'oserais dire qu'il se met à prêcher. C'est une scène merveilleuse, qui a lieu lorsque Catherine avoue à demi qu'elle a imaginé le pire au sujet du général Tilney (II chapitre IX, §28-30, page 234).

### **L'exploit de Henry Tilney et le problème de l'œuvre de JA.**

Si l'attitude ironique de Henry Tilney est un défaut, et je crois que ce l'est. Il est intéressant de noter qu'il s'en défait à la fin du roman, et il s'en défait en affrontant son père. Un héros doit faire un acte héroïque. Dans un roman gothique, cet acte implique qu'on affronte un monstre, ou dans un roman sentimental qu'on fasse un acte de courage physique éblouissant. Dans *L'Abbaye de Northanger*, JA présente ce qu'elle appellerait un véritable acte de courage, un acte de courage ordinaire, un acte de courage moral. Henry Tilney, au lieu de se moquer du monde et en particulier des défauts de son père, l'affronte, sans aucun doute pour la première fois de sa vie, car il ne l'a pas fait même pour Eleanor, et dit non à son père, et son non est un non qui prépare un oui qui sera un oui. Mieux encore, il ajoute l'acte à la parole et va chercher la femme qu'il aime et qui a été blessée par son père. JA ne présente pas la scène en direct, mais le texte qu'elle crée n'en est pas moins clair et quand même très fort ; presque chaque mot compte, pour saisir qui avait été Henry, et qui il était devenu et surtout peut-être pour quoi et pour qui (II chapitre XV, § 15, page 291).

Mais si l'ironie de Henry Tilney doit être abandonnée, qu'en est-il de celle de JA ? Le problème est énorme. Il ne s'agit pas d'abord d'une sorte de cohérence entre le héros et sa créatrice. Car l'ironie de JA conduit tôt ou tard au statut même de créatrice artistique qui est le sien. Car on a beau dire, et cela est vrai, que l'art à son meilleur pour se mettre au service de la morale, et répéter pour une énième fois le proverbe *castigat ridendo mores*; il n'en reste pas moins que l'art est mensonge et que comme le sait JA mieux que personne, comme le prouve le roman *L'Abbaye de Northanger*, ce mensonge peut faire du mal. Si solution il y a à ce tiraillement entre la morale chrétienne à son plus pure et la tendance naturelle à l'imitation qu'avait notée il y a longtemps Aristote (*Poétique* 1448b), il faudrait le trouver dans l'expérience qu'on peut faire en lisant les mensonges comiques à leur meilleur. Y a-t-il des mensonges qui sont moraux ?

**Catherine elle-même.**

J'ai dit que le roman de JA est une sorte de cercle qui tourne autour de son centre et que le centre est Catherine Morland. Il est temps de parler du centre du roman, mais je dirai peu de choses parce que j'ai déjà beaucoup parlé d'elle en parlant des autres.

Il faut tout commencer avec les deux premières phrases du roman (I chapitre I, § 1, page 21). On ne peut manquer d'entendre encore une fois le ton ironique de JA : malgré ce qu'elle dit, elle ne croit pas du tout que sa Catherine est une héroïne, du moins pas une héroïne de roman tel que *Les Mystères d'Udolpho*. Mais



aussitôt qu'on a saisi cette ironie et son sens premier, il faut entendre aussi que pour JA, Catherine est bel et bien une héroïne, mais dans un roman sensé plutôt que sentimental et réaliste plutôt que gothique. Je le répète : pour comprendre JA, il faut non seulement saisir l'ironie de son ton et même l'ironie de son récit, mais comment ces ironies sont pour ainsi dire renversées, ou transcendées, par une ironie supérieure, qui elle est tout à fait sérieuse.

En revanche, je crois que tous seront d'accord pour dire que Catherine Morland est bonne et droite. J'aimerais cependant qu'on saisisse que c'est là deux qualités différentes. En tout cas, Catherine aime les gens et leur veut du bien, comme on le voit à tout moment dans le récit. Par exemple, quand elle voit le flirt entre Isabella et le capitaine Tilney, elle veut du bien à son frère, à son amie et même au pauvre homme qui, croit-elle, ne sait pas que les deux premiers sont promis l'un à l'autre. C'est là la réaction d'une personne bonne, qui veut croire le meilleur de tout un chacun. Mais elle est droite aussi, c'est-à-dire qu'elle a une idée de ce qu'un être humain doit aux autres. En somme, selon Catherine, quand on a donné sa parole, ne serait-ce que pour aller se promener, on doit tenir à ce qu'on a dit. Pour parler en chrétien, et répéter une remarque, elle est tout à fait d'accord avec l'aphorisme du Christ « que votre oui soit oui, et votre non non ».

Aussi, quand à la fin du roman, Isabella lui dit que les Tilney devait se rendre quelque part parce le général avait fait une promesse, elle comprend tout de suite et accepte d'être chassée sans plus. Je tiens à continuer

un passage que j'ai déjà présenté pour le compléter et pour montrer la droiture de Catherine, une droiture qui fait qu'elle oublie son bien-être, et son amoureux, au nom de ce qui est correct (II chapitre XIII, § 14-17, pages 263-264). Peut-être faudrait-il citer un autre aphorsime bien connu, mais peu pratiqué : « Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime (Jean 15 13). »

Cela ne veut pas dire qu'elle est une sainte chrétienne sans défaut. Car, je l'ai signalé quelques fois, elle est naïve. Or elle est naïve en deux sens du mot, qui sont liés entre eux. Elle est naïve parce qu'elle connaît peu le monde et qu'elle a de la difficulté à imaginer que la plupart des autres gens ne sont pas comme elle, soit bons et droits. En cela, elle est bien moins habile que son amoureux Henry Tilney, qui lui voit en même temps ses qualités et ses défauts (II chapitre I, § 18-28, pages 158-159). Il faut lire ce passage en saisissant tout ce qui sépare les deux jeunes personnes et à quel point Catherine bouleverse Henry Tilney à ce moment précis.

Mais il y a chez elle une autre naïveté : celle de croire que ce qui se trouve dans les livres sentimentaux et gothiques qu'elle lit est, d'une façon ou d'une autre, vrai. Elle qui est bonne et droite, imagine un monde où les gens sont souvent monstrueux ; elle s'y plaît et cela lui nuit. C'est comme si elle est encore moins capable de voir la méchanceté ordinaire parce qu'elle se crée un monde imaginaire d'une violence et d'une méchanceté bien grandes ; c'est là une sorte de naïveté de compensation qui est l'exact contraire de ce qu'elle est.

Il lui faudrait une autre sorte de littérature, celle qui lui permet de mieux voir le monde tel qu'il est. Je me permets de signaler un passage où on voit cet abîme entre le monde de son imagination et la réalité dans laquelle elle vit pourtant (II chapitre VIII, § 19, page 224). Je suggère que JA s'ingénie à tout moment à ramener son lecteur à la vie ordinaire et à ses règles et contraintes ordinaires.

Je ne peux pas en rester là. Il faut saisir que Catherine devient bien différente durant le roman. Elle ne cesse pas d'être bonne et droite, mais elle devient capable de voir le monde tel qu'il est : rempli, non pas de monstres sanguinaires, mais d'idiots et de méchants ; un monde où habitent aussi de quelques personnes comme elles, des gens bons et droits. J'en offre comme preuve un paragraphe bien humble (II chapitre XVI, § 3, pages 293-294). Ce qui est dit tout de suite après ce passage, la fin du roman, est de la plus pure ironie de JA : elle arrange les détails, et annonce qu'elle le fait, pour que l'amour de Catherine et Henry s'organise vite fait. Mais il n'y a pas de doute, me semble-t-il, qu'à la fin, tôt ou tard, le général aurait bien obligé de céder et l'amour des deux jeunes aurait connu le succès.

### **Les étapes de l'amour.**

Même si les remarques que je m'appête à faire sont en partie redondante, il me semble qu'il est utile de penser la relation entre Catherine et Henry dans le temps : jusqu'à maintenant j'ai tenté de présenter ces deux jeunes gens pour ainsi dire comme des statues. Je ne renie pas ce que j'ai dit, mais faire ainsi, c'est être

infidèle à la forme d'art qu'est le roman : comme la peinture présente les choses à partir de deux dimensions, alors que la sculpture le fait à partir de trois dimensions, comme la poésie présente les choses à partir des mots et donc pour les oreilles plutôt qu'à partir des formes et pour les yeux, ce que le fait la photographie, le roman représente les choses et les personnages dans le temps plutôt que comme des êtres immobiles, voire figés.

Il me semble que l'amour de Catherine pour Henry et de Henri pour Catherine n'est pas un coup de foudre. Par exemple, JA indique en toutes lettres que c'est l'annonce des fiançailles d'Isabella Thorpe avec son frère James, qui permet à Catherine d'imaginer quelque chose de semblable entre elle et Henry (II, chapitre II, § 1, page 164). Elle l'aime petit à petit et suite à une prise de conscience graduelle plutôt qu'instantanée comme dans les romans sentimentaux.

Il faudrait examiner l'évolution des deux jeunes l'un après l'autre. Mais au risque de paraître sexiste, je me limiterai à noter quelques-unes des étapes du processus chez Henry.

Il la trouve jolie sans doute, et cela dès la première rencontre, qui se fait non pas tout à fait par hasard, mais en raison de l'intervention d'un agent de la société, le maître des cérémonies. On voit de plus, mais c'est un deuxième moment déjà, qu'il est intéressé par elle parce qu'il la charme par son humour, mais un humour qui indique qu'il espère qu'elle se souviendra de lui (I chapitre III, § 21-27, page 37).

Ensuite, comme l'indique JA, il la trouve intéressante parce qu'elle est prête à apprendre et capable de le faire. L'auteure le montre par l'action et la conversation, puis elle le dit en toutes lettres (I chapitre XIV, §29, page 136). Sans doute JA est-elle est ironique, mais il y a un sens plus aimable de cette observation, et surtout elle dit tout à fait vrai en ce qui a trait à l'amour entre les deux jeunes.

Mais, aussi comme je l'ai déjà indiqué, Henry Tilney trouve Catherine Morland droite, mais peut-être un peu naïve, mais d'autant plus charmante (II chapitre I, § 18-28, pages 158-159).

Ensuite, comme je l'ai indiqué aussi, il la voit se détromper et pleurer de honte. Or, et cela est tout à fait clair, au lieu d'être repoussé par sa naïveté (dans le second sens du terme, soit par son imagination surchauffée, il est encore plus charmée par elle. Plutôt, en voyant qu'elle se corrige, il est encore plus attaché à elle (II, chapitre X, § 1-2, page 235).

Enfin, comme je l'ai dit et comme le dit JA en toutes lettres, du fait d'avoir à la sauver contre les gestes mesquins et même méchants de son père, Henry se transforme pour ainsi dire et découvre à la fois qui il est et qu'il est amoureux de Catherine (II chapitre XV, § 15, page 291).

**Ce qu'il faut faire.**

Il faut avoir fini le roman *Emma*, car dès la semaine prochaine, je commence des remarques qui seront pour ainsi dire fatales à toute personne qui veut conserver les surprises (et elles sont nombreuses) dudit roman.

## Sixième cours

### **Trois remarques d'introduction en rapport avec les romans de JA.**

#### ***Poldark*: une émission de télé.**

J'ai déjà signalé, dans un autre cours, la série *Poldark* qui paraissait à TéléQuébec. Je suis persuadé qu'on en présentera la suite après Noël, et je sais qu'on peut en voir la première série sur le site de TéléQuébec. Si je mentionne de nouveau cette série, c'est parce qu'elle est somptueuse (j'en regarde la troisième saison sur PBS), mais aussi, mais surtout parce qu'elle me paraît donner un exemple éclatant et juste de la sensibilité romantique à son meilleur. En tout cas, comprendre l'art que critique JA, mais qu'elle aimait beaucoup, c'est, entre autres choses, faire l'expérience de séries comme *Poldark*. En plus, le comédien qui joue le héros Poldark est bien beau, pour ne rien dire de la rousse qui joue Demelza, l'amoureuse du héros éponyme. Donc les deux sexes ou orientations sexuelles en ont pour leur plaisir en s'asseyant devant un écran HD. C'est la grâce que je souhaite à tout un chacun.

#### ***A JA Kind of Guy*: un article.**

Pour ce qui est de ceux qui lisent l'anglais, il y a un article intéressant qu'on peut lire sur la page Internet *Arts and Letters Daily*, un article qui provient de la revue *The American Scholar*. Le titre en est *A JA Kind of Guy*. C'est le témoignage d'un homme, un professeur d'université, qui est un fana de JA. Il présente à la fois

lui-même et sa compréhension des héros de JA pour suggérer que l'œuvre de JA offre une éducation de la psyché masculine. En ces jours, où on parle beaucoup du conflit sexuel, de l'abus de pouvoir masculin et de la démission des hommes et des femmes devant certains comportements répréhensibles, le texte offre une réflexion bien consolante. Si je comprends bien, l'auteur suggère que pour devenir un vrai mâle, un mâle adulte et droit, rien ne vaut la lecture de JA.

<https://theamericanscholar.org/a-jane-austen-kind-of-guy/#>

**À la recherche du temps présent: une émission de radio.**

Je recommande à tous la dernière livraison de l'émission d'Alain Finkielkraut *Répliques* sur France Culture. Elle porte le titre: *À la recherche du temps présent*. Le titre est une allusion au roman de Proust *À la recherche du temps perdu*. Finkielkraut interviewe et fait discuter deux romanciers français, dont Benoît Duteurtre. Je recommande à la fois tous les romans et essais de ce dernier, et l'émission *Étonnez-moi Benoît* qu'on peut télécharger aussi sur France Culture. Si je signale cette fois la toute dernière livraison de l'émission de Finkielkraut, c'est parce qu'on discute, et bien à mon sens, du roman comme moyen de connaître une époque et de mieux connaître la condition humaine.

Pour entendre l'émission, on inscrit les mots « Répliques podcast » dans la barre d'adresse de son



fureteur, comme le veulent les Québécois, ou de son navigateur, comme le veulent les Français. Puis on clique sur la première page qui est offerte. Une fois sur cette page, on clique sur la première émission qui est offerte. Cinq secondes plus tard, l'émission est téléchargée.

Quelle époque terrible que la nôtre ! Voilà qu'avec un ou deux clics, on trouve une émission, qui vient de l'autre bout du monde, et qui d'un genre qu'on ne peut plus entendre sur les antennes du Québec. On fait de même pour les émissions de Duteurtre, qui portent sur l'opérette française : il est un fana d'Offenbach, passion que je partage avec mon gai préféré.

**Ce qui a été fait.**

La semaine passée, j'ai terminé mes remarques sur ceux que j'ai appelés les salauds, ou les méchants, du roman ; j'ai parlé du général Tilney. Je rappelle que selon moi, et JA, il n'est pas un monstre, comme Catherine l'a cru, mais un homme vil, cruel et faux, non seulement avec l'héroïne du roman, mais encore avec ses propres enfants, Eleanor et Henry.

Je suis passé ensuite à la présentation des personnages bons qui entourent l'héroïne. J'ai dit quelques mots au sujet des parents de Catherine, pour me concentrer sur les deux enfants Tilney. Les deux partagent bien des traits, comme l'intelligence, la droiture et l'humour. J'ai signalé que ce partage est sans doute dû en partie à leur alliance morale et

psychologique au moyen de laquelle ils peuvent mieux résister à leur père.

J'ai enfin abordé le personnage de Catherine. Parmi les remarques que j'ai faites, je tiens à répéter que ce roman est le récit d'une jeune femme naïve qui devient plus clairvoyante, en voyant mieux le monde qu'elle a devant les yeux, mais aussi en cessant de rêver le monde à partir de ses lectures inadéquates. Qui dira tout le danger du livre ? En tout cas, JA l'a dit dans ce roman.

#### **Les étapes de l'amour.**

Je voulais faire des remarques, les dernières portant sur le roman *L'Abbaye de Northanger*, qui traitent des étapes de l'amour entre Catherine et Henry. Car il me semble que JA fait un effort pour présenter ses étapes et que sa présentation a beaucoup de finesse et de profondeur. Je n'ai pas pu le faire par manque de temps, mais comme je l'ai dit, on trouvera ces remarques dans la version écrite du cours qui *paraîtra* sur ma page Internet en décembre.

Je tiens quand même à dire un mot, un autre, sur ce thème. Il me semble que le message premier, ou fondamental, que JA veut proposer en imaginant et en racontant le processus par lequel l'héroïne et le héros et se trouvent, se découvrent et surtout se lient, que ce message fait partie de la thématique continuelle du danger des romans, ou plutôt de certains romans, soit des romans sentimentaux et gothiques, que j'ai appelé les romans romantiques, ou rousseauistes. Selon JA,

ces romans déforment l'imagination des lecteurs comme ils ont déformé l'imagination de son héroïne, au moins autant que Nietzsche prétend que la Bible a déformé l'âme des Occidentaux.

Or une des réalités dont ces récits font le portrait inexact, et en fin de compte dangereux, est celui de la naissance de l'amour et par implication de sa nature. Pour dire les choses en peu de mots, dans *L'Abbaye de Northanger*, il n'y a pas de coup de foudre entre le héros et l'héroïne. Cela n'est pas vrai de Henry Tilney pour Catherine Morland (et on comprend tout de suite si on reconnaît qu'elle est une oie, au début du roman), ni même, quand on observe avec attention, de la part de Catherine pour Henry. Le coup de foudre, une image typique des romans romantiques, présente l'amour comme quelque chose d'évident, de bouleversant et d'émotif de bord en bord, ou comme une émotion à laquelle on ne peut pas et on ne doit pas résister.

Pour JA, cela est faux parce que selon ce qui se passe en vérité, ou selon ce qui devrait se passer, on ne tombe pas en amour comme par une sorte de nécessité naturelle semblable à l'attraction gravitationnelle. L'amour est une découverte lente, qui s'appuie sur des faits plus ou moins saisis sur le coup, mais qu'on peut analyser et comprendre, et surtout peut-être l'amour, qui commence comme une émotion, qui paraît irrésistible, est au fond une décision qui implique toute la vie parce qu'elle est la réponse de la personne morale qu'on est à la personne morale qu'on a devant soi.

On peut trouver cette idée de l'amour plate, comme on dit ; JA prétendrait qu'elle est juste, et vraie, et elle ajouterait que son roman est bon parce qu'il en fait le portrait réaliste.

***Emma* : remarques préliminaires générales.**

Je commence maintenant mes remarques sur le second roman au programme. Or il ne s'agit pas seulement de passer d'un livre à un autre. Tous les experts de JA sont d'accord pour dire qu'avec son premier roman l'auteure montre beaucoup de talent, mais qu'elle n'est pas encore au sommet de son art ; ils sont presque tous d'accord pour dire que ce sommet est atteint avec *Emma*. (Je fais partie d'un petit contingent qui croit que ce sommet est occupé plutôt par *Mansfield Park*.)

Il faut donc avouer tout de suite que si je peux prétendre en gros savoir ce qui se passe dans le premier roman, je suis tout à fait dominé et dépassé par *Emma*. Ce roman est plus long, plus complexe, mieux écrit, plus subtil et plus profond que *L'Abbaye de Northanger*. Sans doute, est-il possible d'aider ceux qui l'abordent pour la première fois en proposant quelques remarques. C'est ce que j'ai l'intention de faire, mais dans la crainte et le tremblement, pour employer une expression biblique. Cette expression fait référence à la situation d'Abraham qui obéit à Yahvé parce qu'il est tout à fait dépassé par son dieu.

Je peux au moins indiquer ceci en commençant : il s'agira de présenter des remarques d'ensemble d'abord, soit qui portent sur le récit en tant que tout, puis

j'aborderai des aspects du récit, soit les femmes qui y sont présentées, et ensuite les hommes qui leur font face. J'ai l'intention ensuite de présenter trois scènes cruciales qui correspondent à trois moments du développement d'Emma, ainsi que trois évaluations qu'elle fait d'elle-même. À la fin de ce tour de piste, j'oserai parler de celle qui, comme Catherine Morland, est le centre du cercle, mademoiselle Emma Woodhouse.

***Emma* : remarques préliminaires.**

**Le nouveau traducteur.**

Dans la collection Folio de Gallimard, le traducteur du roman *Emma* est Pierre Goubert. Je préfère la traduction de Guy Laprevotte (toujours chez Gallimard, mais dans la collection Pléiade) à celle qui sera utilisée ici. Malheureusement, la seule traduction que propose Gallimard en édition moins dispendieuse est l'ancienne de Goubert.

Pourquoi préférer la traduction de Laprevotte ? J'ai plusieurs raisons, par exemple, d'abord parce que, au contraire de Goubert, le premier ne refait pas la division en paragraphes qu'a instituée JA, ce qui montre déjà un plus grand respect pour le texte qu'on fait passer de l'anglais au français.

Cela peut sembler une coquetterie. Mais il y a au moins un endroit où cela compte, à la fois sur le plan esthétique et sur le plan de la compréhension. Dans le texte de JA, on rencontre et surtout on entend parler mademoiselle Hetty Bates, soit sans doute Henrietta

Bates, la tante de Jane Fairfax. C'est une sorte de tête de linotte, et une caricature géniale inventée par l'auteure d'*Emma*; mademoiselle Bates remarque tout et parle sans arrêt de tout ce qu'elle voit. Je suis tenté de la comparer à un aspirateur qui ramasse tout, mais ne classe rien, ou à une tondeuse à gazon qui découpe les faits qui passent devant, ou sous, elle et les rejette dans l'air. Elle est un exemple magnifique du type humain qu'on appelle la commère.

Or quand elle part dans un de ses monologues étourdissants, JA choisit souvent de présenter ce qu'elle dit en un seul paragraphe, ou du moins en de longs paragraphes, parfois de deux pages et plus, faits de juxtapositions presque absurdes et certes comiques; l'effet est merveilleux, parce que sa déblatération, il n'y a pas d'autre mot, est d'autant plus frappante et d'autant plus *mêlante* qu'elle est longue et sans coupure. Or le traducteur Pierre Goubert a décidé de diviser ces monologues en établissant des paragraphes pour rendre le texte plus lisible, sans doute. Mais cela crée l'impression que ce que raconte mademoiselle Bates est presque organisé. Or cette impression est fautive, et fautive le personnage.

De plus, et c'est une seconde raison de trouver la traduction de Folio insatisfaisante, il y a un certain nombre de passages qui me paraissent mal rendus. Or quand je trouve une traduction que je juge fautive chez Goubert, celle de Laprevotte me semble presque toujours supérieure. Je donnerai quelques exemples des insuffisances de la première traduction.

Mais avant je signale que l'édition de la Pléiade, et donc la traduction de Laprevotte offre une traduction accompagnée de plus nombreuses notes qui aident un lecteur attentif à saisir les nuances et les finesses du texte.

**Les erreurs.**

Je propose quelques erreurs de traduction de monsieur Goubert, comme exemples de ce que je déplore. Mais je les choisis, non pas pour détourner du texte offert ou pour mépriser celui qui a fait un travail quand même important et dont ceux qui ne lisent pas l'anglais peuvent profiter, mais parce qu'elles portent sur des points importants du roman.

La plus grave en un sens se trouve à I chapitre VI, §9, page 80. Avant « Harriet était sur le point de quitter la pièce. », il y a une intervention d'Emma qui constitue un paragraphe complet qui a disparu. Or comme il arrive souvent la traduction de Laprevotte le rend. Voici ma traduction.

« As-tu déjà fait faire une image de toi, Harriet ? dit-elle ; as-tu déjà posé pour ton portrait ? »

Sans ce paragraphe, le texte tel que traduit et édité par Goubert est peu compréhensible : on ne comprend pas vraiment la réaction de Harriet. De plus, ce passage est important parce qu'il montre Emma bel et bien en action et a son pire, soit en train d'intervenir dans la vie de quelqu'un d'autre pour la manipuler, une intervention qui causera le malheur de la jeune femme.

Il y a un autre cas à II, chapitre I, §9, page 220. Il y a là deux paragraphes et non un seul, et surtout la réplique, malhonnête, d'Emma manque. Je la rajoute : «Avez-vous eut des nouvelles de mademoiselle Fairfax tout dernièrement? Je suis très heureuse. J'espère qu'elle va bien.»

Cette réplique dit tout à fait le contraire de ce que JA dit un peu avant : Emma est allée voir mademoiselle Bates ce jour précis parce qu'elle était sûre qu'elle n'aurait pas à entendre parler de Jane Fairfax ; elle déteste entendre parler de la nièce de mademoiselle Bates ; elle ne veut aucun bien à cette jeune femme exemplaire, parce qu'elle se sent diminuer quand elle se compare à elle. On a donc droit à trois phrases fausses, en rafale, et donc dites par Emma qui ment sans vergogne. Je sais bien qu'Emma ne fait que ce que chacun ferait et dirait dans des circonstances semblables, soit de mentir par politesse. Mais JA a tout fait pour qu'on entende ce triple mensonge, et le traducteur fait sauter le passage crucial. Du coup, il pour ainsi dire cache quelque chose de la vraie nature d'Emma, qui heureusement, ou malheureusement pour les amants d'Emma, apparaît bien ailleurs. La traduction de Laprévotte rend le texte anglais.

Mais il y en d'autres erreurs qui viennent de ce que le traducteur ne semble pas saisir ce qui est dit. Il s'agit cette fois d'une autre femme insupportable, soit madame Elton, une rivale miroir d'Emma.



Ainsi à II, chapitre XIV, § 36, page 370, madame Elton parle de ce qu'elle aime avant tout. Elle prétend qu'elle aime la musique et qu'elle la préfère à toutes les mondanités. Du moins, c'est ce qu'elle dit selon la traduction ici. Mais dans le texte anglais, elle dit qu'elle est prête à abandonner le *monde* plutôt que la musique, et elle le dit avec une emphase qui est marquée par des italiques. Ce mot est bien significatif, et l'emphase est importante parce que le personnage se réfère à un terme biblique (et madame Elton est l'épouse d'un ministre du culte) : le *monde*, c'est un mot des évangélistes et donc du Christ, puis de saint Paul, pour dire tout ce qui n'est pas pieux, soit la seule chose qui compte selon eux tous. D'ailleurs, le traducteur le rend tout de suite après quand madame Elton le répète, cette fois sans l'emphase qui est indiqué par les italiques.

Or il y a une ironie terrible, dont madame Elton n'est peut-être pas consciente, à parler ainsi. Et si elle est consciente de ce qu'elle dit, elle dit quelque chose d'assez impie, alors que son époux est dans la même pièce qu'elle : la seule chose qu'un bon chrétien doit préférer au monde est la foi chrétienne, et certes pas la musique. Or tout cela disparaît, ou ses paroles deviennent banales, si on remplace « le monde » par « les mondanités », et si on traduit le mot anglais une fois par *mondanités* et une autre par *monde*.

Voici un autre exemple. Il y a à la toute fin du roman, lorsque les différents personnages s'expliquent les uns aux autres et trois et quatre fois de suite, en racontant tour à tour tout ce qui s'est passé et pourquoi ils ont

fait ce qu'ils ont fait. Or il y a là un passage mal traduit, il n'y a pas d'autres mots, par Goubert. Il faut aller à III, chapitre XVIII, § 55, page 624. Voici comment je propose de traduire. « Mais même si je faisais toujours de méchantes choses, elles étaient de très *mauvaises* méchantes choses, et en tant que telles elles ne servaient à rien. » Encore une fois, il y a un mot en italiques.

Dans le texte anglais, il y a un jeu entre les mots *wrong* et *bad*. Les deux mots assez semblables sans aucun doute et sont ambigus sans doute, mais ce que laisse entendre Frank, qui est sincère pour la première fois du roman, c'est qu'il a posé des gestes qui étaient moralement mauvais (*wrong*) et que ces gestes lui nuisaient, lui faisaient du tort (*bad*). On dirait même qu'il regrette ces actes méchants surtout parce qu'ils étaient mauvais pour lui, c'est-à-dire parce qu'ils lui nuisaient.

Or c'est là un des thèmes fondamentaux de JA. Dans tous ses romans, les gens respectables doivent à un moment donné choisir entre ce qui est bien sur le plan moral, c'est-à-dire honnête, et ce qui est bien sur le plan naturel, c'est-à-dire utile, pour eux, et ils choisissent le premier. De plus, les scélérats de ses romans ont le même choix à faire, et ils choisissent le contraire. Et surtout peut-être presque toujours la romancière récompense au moins ses héroïnes et ses héros, en leur offrant le bonheur (ce qui est bon pour eux) parce qu'ils ont fait ce qui est bon sur le plan moral. Je rappelle encore une fois, comme à la première rencontre, que ce thème est au cœur de l'essai

génial de Montaigne qui porte le titre « De l'utile et de l'honnête ». Je rappelle qu'il me semble que ce thème de JA n'est pas seulement un thème littéraire, mais qu'il porte sur ce qu'on appelle le fond de la vie humaine.

Or il me semble que la présente traduction n'aide pas à saisir cet enjeu. La traduction de la Pléiade, celle de Laprevotte, est bien plus claire. La voici : « Mais bien que j'aie toujours commis des fautes, c'étaient de fort *mauvaises* fautes qui ne m'ont servi à rien. » On voit ici comment la traduction de l'édition de la Pléiade est à la fois plus près du texte anglais, ce qui est déjà à mon sens un avantage, qu'il respecte les italiques et qu'il ne cache pas ce thème.

Il y a enfin un dernier passage que je tiens à signaler. La traduction n'est pas fautive cette fois. Mais elle manque de force, me semble-t-il. Et en plus, elle tente de rendre, mais mal, le paragraphe le plus célèbre du roman.

Il faut lire d'abord III, chapitre XIII, § 34, page 564 dans la traduction de Goubert. Or en anglais on a : « *He stopped in his earnestness to look the question, and the expression of his eyes overpowered her.* » Encore une fois la traduction de l'édition de la Pléiade est bien meilleure. Pour ma part, je traduis comme suit : « Il s'arrêta de par son sérieux pour faire voir sa question dans son regard, et l'expression de ses yeux s'empara d'elle. » Mais l'essentiel n'est pas dans la querelle des traducteurs. Il est ailleurs, et il est au cœur de la pensée de JA.

Je trouve que le texte de JA est d'une subtilité inouïe. Dans tout ce passage, il est question de paroles à entendre et donc d'écoute et d'oreilles : Emma Woodhouse et George Knightley se parlent à cœur ouvert pour la première fois ; pour la première fois, l'un et l'autre savent que l'autre est essentiel à son bonheur. Il est donc question de mots dits et d'ouïe et d'amour. Mais, à ce moment précis, il est question aussi de geste et de regard, et donc de l'abandon des paroles et des oreilles ou plutôt du choix du silence qui permet de faire entendre un geste, s'il est permis de parler ainsi, un geste des yeux de George, et donc on *devant les yeux de l'imagination* les yeux d'Emma qui, en réponse, plongent dans les yeux de monsieur Knightley, à l'instant même où George Knightley plongent ses yeux dans les yeux d'Emma Woodhouse.

Et tout cela finit avec le mot *subjugua* avec Goubert, qui dit le résultat. Mais je préfère *s'empara*, parce qu'il est plus physique. En anglais, c'est *overpowered her*, et le nom d'Emma n'apparaît pas. Il est donc question de pouvoir, mais de pouvoir qui dépasse le pouvoir de l'autre, son pouvoir de résister, et qui implique un abandon tout à fait physique. Il y a un *he*, un homme, et une *she*, une femme, et leurs prénoms ne comptent plus du tout.

Je sais que le féminisme officiel dont les hommes et femmes contemporains sont les porteurs pourrait être heurté par ce passage. Et je me déclare membre de l'armée officielle des féministes femmes et hommes enfin réconciliés. Mais il est d'autant plus intéressant de lire ce qu'écrit JA et de le lire avec attention. Pour

ensuite sans aucun doute le dénoncer. Comme je le fais à l'instant.

En tout cas, on trouvera sur ma page Internet, sous le titre « *Emma* – Corrections », une liste des passages qui comportent d'autres traductions problématiques ou erronées, du moins à mon avis.

### **Italiques.**

Comme pour *L'Abbaye de Northanger*, j'ai pris la peine de noter les mots en italiques qui ont été *oubliés* par le traducteur. On les trouvera à la même page Internet que pour les traductions insatisfaisantes. Je signale qu'il y a quand même deux traductions qui sont en jeu, celle de Goubert et celle de Laprevotte, et que la traduction qui paraît dans l'édition de la Pléiade n'est pas plus respectueuse de cet aspect de l'écriture de JA.

Voici quand même quelques exemples pour mesurer ce qui me semble être des pertes, parfois significatives, en raison de cette négligence.

Il y a d'abord II chapitre IV, § 10, page 255 : Harriet le croisait *tout juste*, ou le rencontrait *tout juste*, entendait *tout juste* sa voix, ou voyait son dos, ou quelque chose se produisait *tout juste*.

Le traducteur fait disparaître la répétition presque lancinante, de cette expression, qui en plus en italiques chez JA, comme pour la rendre encore plus forte.

Puis on notera II chapitre XV, §24, page 383 : Ne s'adresse pas à mademoiselle Fairfax, mais plutôt elle parle *au sujet d'elle*.

Les deux prépositions sont très significatives : dans le premier cas, on suppose que Jane est une personne à qui on parle, dans le second une chose dont on parle. Je signale en passant qu'Emma fait parfois ce qu'elle accuse ici madame Elton de faire.

Vient ensuite III chapitre XI, § 1, page 530 : La conduite de *Frank* que la *sienne*.

Quand Emma réfléchit sur le passé, elle s'évalue, mais elle évalue en même temps celle de Frank ; elle est certes dure pour le jeune homme, mais elle est dure aussi, et clairvoyante (enfin) pour elle-même : c'est une des grandes qualités de cette jeune femme ; certes, elle est vaniteuse, et snob, et fouineuse, mais elle est capable de voir clair et quand elle voit clair, elle est implacable envers elle-même. Le point est si important que je serai bien obligé d'y revenir, mais je tiens à signaler que la négligence du traducteur le rend un peu plus difficile à saisir.

J'ajoute III chapitre XII, § 1, page 545 : Occuper la *première* place dans les pensées.

Pour rendre le mot en italiques, le traducteur a changé le mot pour l'expression « de choix ». Or le mot *première* est tout à fait cruciale : il ne s'agit d'être bien aimée de monsieur Knightley, mais d'être la seule qu'il aime vraiment. J'en appelle à l'expérience amoureuse de tout

un chacun : quand on aime en vérité, veut-on occuper une position de choix ou la première position ?

J'ajoute enfin une série d'italiques qu'on trouve dans une série de remarques de madame Elton.

Soit : III chapitre XVI, § 14, page 595 : Pour *nous*, au lieu de *dame*, il faudra lire.

Et : III chapitre XVI, § 16, page 596 : Je n'ai cité aucun *nom*, vous le remarquerez.

Et : III chapitre XVI, § 18, page 596 : Sur les *secours* dont Perry.

Et : III chapitre XVI, § 19, page 596 : Sans la *moindre* exception.

Et enfin : III chapitre XVI, § 34, page 599 : Insinuer que *certaines* gens déjà ne voient pas en *vous* la perfection.

Il faut lire les remarques de madame Elton, et surtout les mots en italiques, avec une emphase joyeuse qui fait sentir à tous, sauf Emma (croit madame Elton), qu'elle en sait plus que sa rivale et qu'elle cache, mais avec ostentation, sa supériorité. JA utilise les italiques pour souligner ce trait de madame Elton, mais en même temps pour la ridiculiser tout à fait. C'est au fond le cas classique de l'arroseur arrosé : elle se croit dans le secret à l'exclusion de sa rivale, mais elle n'est pas dans le secret global du fait qu'elle n'est pas seule à tout savoir. Dans chacun des mots en italiques on

entend sa vanité, mais on perçoit sa situation ridicule, bien méritée.

Je remarque enfin un détail inverse : comme par mademoiselle Bates ne parle presque jamais avec des italiques. Elle le fait une fois au moins quand elle parle de son insignifiance. Je laisse à chacun l'exercice de trouver l'endroit précis.

### **Le titre**

*Emma* est le seul roman de JA qui porte le nom d'un personnage et ici de son héroïne. D'ailleurs, il commence tout de go avec une analyse du personnage, comme *L'Abbaye de Northanger*, d'ailleurs. C'est indiquer là l'importance d'Emma, et j'y reviendrai sans aucun doute. Certes, tous les romans de JA porte d'abord et avant tout sur l'héroïne, mais cela est plus clair, voire incontournable dans le présent roman en raison du titre et du début de ce récit. Comme je l'ai signalé, *L'Abbaye de Northanger* est le seul autre roman qui commence avec une description de l'héroïne, et qui, à mon sens, porte aussi nettement sur elle. Je rappelle que selon les experts il est possible, voire probable que l'auteure voulait appeler son premier roman *Catherine*, ou *Catherine Morland*.

Ceci au moins me semble clair et dès le titre, de la même façon qu'on apprend à connaître Catherine en la comparant aux gens qui l'entourent et qui agissent sur elle, on apprend à connaître Emma en regardant comment elle agit sur ceux qui l'entourent. Car il y a une grande différence entre les deux héroïnes, et



d'abord entre les deux romans : le premier est un roman de réaction, alors que le second est un roman d'action. Cela ne veut pas dire qu'Emma est plus clairvoyante de Catherine : au contraire, on pourrait dire qu'elle l'est moins. En tout cas, elle ne sait pas pendant presque tout le roman ce qu'à peu près tous les lecteurs devinent tout de suite, soit qu'elle est faite pour aimer monsieur Knightley, alors que Catherine devine tout de suite qu'elle pourrait être heureuse avec Henry Tilney.

J'ajoute aussi une autre remarque, *Emma* est un roman au sujet des fâcheux, c'est-à-dire des gens qui gênent, qui dérangent, qui ennuiant. Il y a une pièce de Molière, géniale cela va de soi, qui porte sur ce genre de personne : on dit que lors de la pièce, Molière jouait tous les personnages fâcheux ; or il y en a neuf (Alcidor, Lysandre, Alcandre, Alcippe, Orante, Dorante, Caritidès, Ormin et Filinte), qui empêchent le jeune amoureux de rejoindre son amoureuse.

En tout cas, il faudra donc, non seulement, comme je l'ai dit, des femmes et des hommes qui entourent Emma, mais aussi des fâcheux qu'Emma doit apprendre à gérer comme il faut : les fâcheux sur lesquels j'ai l'intention de me pencher sont son père, monsieur Woodhouse, sa voisine mademoiselle Bates et sa rivale madame Elton. On peut dire qu'en gros, monsieur Knightley sait mieux comment gérer les fâcheux que la pauvre Emma, et donc que l'examen des fâcheux de Highbury est un examen des héros et héroïne.

### **Septième cours**

#### **Ce qui a été fait.**

La semaine passée, j'ai commencé à proposer des remarques sur le roman *Emma*. Mais j'ai d'abord fait une remarque finale sur *L'Abbaye de Northanger*, qui résumait une série de remarques que je n'ai pas pu présenter. La voici en bref. Ce roman présente la critique, performative pourrait-on dire, de la notion du coup de foudre : l'amour entre Catherine et Henry est un phénomène tout à fait différent, qui se passe dans le temps, qui s'appuie sur des faits observables et qui est le fruit d'une décision prise plutôt que d'une émotion qui prend.

Ensuite, j'ai proposé des remarques d'ensemble sur le second roman de ce cours. J'ai d'abord signalé pourquoi je suis moins satisfait de la traduction et de l'édition qui sont dues à Goubert que de l'édition Pléiade du roman, pourtant sous le contrôle du même Goubert, qui offre la traduction de Laprévotte.

Ensuite, j'ai présenté quelques exemples de ce que j'appelle des erreurs de traduction. Les plus graves en termes absolus sont les coupures (il y en a au moins deux) dans le texte de JA. Mais je souligne encore une fois les choix, à mon sens inacceptables, qu'a faits Goubert dans le passage le plus connu du roman, soit la conversation amoureuse entre George Knightley et Emma Woodhouse quand celle-ci entend dans les yeux

de son amoureux qu'il est pris par elle et qu'elle se laisse prendre (dans le sens moral du terme) par lui.

Puis, j'ai donné quelques exemples de passages où JA utilise un de ses tours préférés, les italiques, des passages que les traducteurs français, et Goubert et Laprévotte cette fois, ne respectent pas.

Enfin, j'ai développé une considération sur le titre du roman, en signalant, entre autres, qu'Emma Woodhouse est un personnage plus énergique, une femme plus sûre d'elle-même, mais aussi plus nocive que Catherine Morland.

Si quelqu'un a des questions à poser ou des remarques à faire sur les points touchés la semaine dernière, ce serait un bon moment pour le faire. Sans quoi, ou après quoi, j'aborderai deux autres remarques d'ensemble sur le roman, pour ensuite entreprendre une assez longues séries de remarques sur les mots du récit, ou ce que j'ai appelé ses particularités lexicographiques.

### **La structure.**

Comme pour le roman *L'Abbaye de Northanger*, il est utile faire des remarques sur la structure du texte. Le roman *Emma* a été publié en trois parties, alors que le roman précédent comportait deux parties. Sans doute cela tient-il à la longueur différente des deux œuvres. Mais cela suggère aussi que dans l'esprit de JA, l'histoire d'Emma se divise en trois, tout comme, il me

semble clair, le roman précédent a en gros une architecture binaire.

En tenant compte de ce détail, il apparaît qu'il y a non seulement trois temps au roman, mais même trois trios, ou triangles, amoureux qui se succèdent dans le récit, et cela selon les trois parties : en somme, le premier trio habite la première partie du roman, le deuxième ne commence que dans la deuxième, et la naissance du troisième trio date des événements qui sont décrits dans la troisième partie. Cela ne veut pas dire que les différents trios n'ont pas des influences sur la suite, au contraire. Par exemple, le premier trio qui est bel et bien fini au début de la deuxième partie continue d'influencer ce qui se passe et même ce qui se passe dans les autres trios, et le troisième trio, par rétroaction, permet de comprendre tout ce qui se passe dans les deux premières parties. Au fond, cela ressemble assez au vrai monde : les aventures amoureuses de quelqu'un influencent sa vie bien après leur fin, et permettent de comprendre ce qui s'est passé bien avant.

En tout cas, le premier trio est constitué de 2 duos, celui de Harriet et de Monsieur Elton, puis celui d'Emma et du même monsieur Elton. Dans le premier cas, il ne s'agit que d'un amour imaginé par Emma ; dans le second, le duo comporte un amour bien réel dont elle ne se rend pas compte. Dans les deux cas donc, Emma est dans l'erreur, mais d'une façon différente. En raison de ce premier triangle, la pourtant intelligente Emma blesse des personnes, et d'abord Harriet.

Le deuxième trio amoureux est constitué lui aussi de 2 duos, celui de Frank Churchill et d'Emma, puis celui de Frank Churchill et Jane Fairfax. Encore une fois, le premier amour est imaginé par l'héroïne, alors que le second est ignoré par la même Emma, sans doute en partie parce qu'elle est trop prise par ce qu'elle imagine. Je remarque que la position occupée par Harriet est cette fois occupée par Emma : c'est elle qui pour ainsi dire aime dans l'imaginaire, pendant que Frank aime dans les faits une autre, comme Elton aimait Emma alors qu'il était censé poursuivre Harriet. Cette fois-ci personne n'est blessé, si ce n'est la pauvre Jane Fairfax qui voit son amoureux flirter avec Emma, et surtout ce même Frank refuser de la reconnaître en public comme son amour légitime.

Le troisième trio amoureux est lui aussi constitué de deux duos, soit celui de Harriet Smith et de monsieur Knightley et celui d'Emma pour le même monsieur Knightley. Cette fois cependant, ces deux amours sont cachés, ou ignorés par Emma. On pourrait dire qu'on a là une reprise du premier trio, mais cette fois selon une nouvelle figure (Emma et Harriet sont des objets d'amour d'un même homme) et qu'encore une fois Harriet est blessée par Emma. À la fin, monsieur Knightley sauve la mise en déclarant son amour pour Emma et en rendant possible le mariage entre Harriet et le fermier Martin, mariage qu'il encourageait depuis le début.

Quand on examine les trois duos, on se rend compte qu'ils sont pour ainsi dire interprétés, et surtout

mésinterprétés, par la conscience d'Emma ; ce qui veut dire qu'Emma se trompe six fois et donc à tout moment dans le roman et du début à la fin. En un sens, le roman qui porte le nom d'Emma présente une succession d'erreurs et d'ignorances qui habitent la conscience de l'héroïne et qui porte toujours sur elle et un homme à aimer. Or cela me semble-t-il est dit dès le début du roman quand l'auteure décrit son héroïne (I chapitre 1, §4, page 34, en corrigeant les premiers mots et en changeant *distractions* pour *plaisirs*).

Voici donc ce qu'on peut dire à son sujet à partir d'une considération de la structure du roman et des trois trios qu'on y découvre : sur la question la plus importante pour elle, soit la personne avec qui elle pourrait vivre heureuse et qui pourrait remplacer son père et faire d'elle une adulte et non adolescente attardée, Emma ne sait pas grand-chose et agit presque toujours pour le mal. Le cas le plus grave est sans aucun doute son amour pour monsieur Knightley. Quand madame Weston lui suggère que Knightley puisse aimer Jane Fairfax, Emma sait qu'il ne doit pas épouser Jane Fairfax, mais elle ne sait pas pourquoi ou trouve une raison fausse, comme elle le montre au milieu du roman (II, chapitre VIII, §87, page 310). (Je signale ce détail merveilleux que pendant qu'elle réfléchit sur le mariage entre Jane Fairfax et monsieur Knightley, qui n'est pas du tout en jeu, elle ne remarque pas que Frank Churchill chante avec Jane Fairfax et ne se rend pas compte que celle-ci l'aime et qu'il l'aime déjà et depuis longtemps, malgré le fait qu'il chante une chanson amoureuse ensemble devant tout

le monde, la même qu'ils avaient chanté quand ils étaient tombés amoureux.)

On pourrait dire, il faut le dire, que les ignorance et erreur d'Emma portent non seulement sur les autres, hommes et femmes, mais aussi et surtout elle-même. D'ailleurs, c'est ce que déclare JA à la fin du roman (III, chapitre XI, § 32, page 537). Or cette découverte de base n'est que le début d'une longue réflexion qui suit et qui finit avec une constatation cruciale (III, chapitre XI, § 46, page 543). L'expression qui livre est tout en un sens est « connaissance d'elle-même ». Je rappelle que pour Socrate, et tant d'autres penseurs et écrivains occidentaux, se connaître soi-même est le cœur de la sagesse et le but de l'exercice qui porte le nom *philosophie*, amour de la sagesse.

Il faut reconnaître, voire avouer, que ces mêmes trois trios présentent chaque fois deux femmes dans leur rapport à un homme. (Grâce à une finesse de JA, il y a quand même trois femmes et trois hommes.) Certes on pourrait prétendre que cela tient à une sorte d'aveuglement de la part de JA ou à une pusillanimité féminine typique des pauvres femmes esclaves de son époque; on pourrait prétendre qu'elle diminue les femmes en imaginant et en disant qu'elle se définissent par les hommes qu'elles poursuivent. Je tiens à signaler cependant que les trois hommes qui sont les apex de ces triangles amoureux sont bel et bien eux-mêmes amoureux, et qu'ils ne peuvent pas être heureux si ce n'est avec la bonne épouse. Du moins, selon l'auteure JA. Dans le cas de Frank Churchill et George Knightley ce bonheur sera atteint, semblerait-il;

dans le cas du ministre de Dieu, monsieur Philip Elton, le *caro sposo* d'Augusta Hawkins, il semblerait, au contraire, que le bonheur est impossible, mais à cause de la femme qu'il a choisie par dépit d'avoir été refusé par la femme qu'il a aimée. Ce qui n'est pas loin, on l'avouera, de rétablir l'avantage du pouvoir des femmes.

**Une dernière remarque générale: le solution de l'énigme.**

À la fin d'un roman policier, il y a un moment où les énigmes sont expliquées, d'ordinaire par l'inspecteur, et où le coupable du crime, d'ordinaire un meurtre ou deux, est identifié. Il est remarquable que le roman *Emma* offre une version moins violente de ce moment: à la fin du roman amoureux, on découvre que Frank Churchill a joué un tour à tous les habitants de Highbury et qu'il aime Jane Fairfax, et non Emma Woodhouse; il n'y a pas eu de crime, mais il y a eu amour caché et donc énigme malhonnête et puis énigme résolue. L'amour caché entre Frank et Jane se présente et se développe depuis le début de la deuxième partie, jusqu'au milieu de la troisième partie quand il est découvert. – Je note en passant que dans le roman, dans la première partie, quand on découvre le mot de l'énigme, ou de la charade, on découvre le *courtship*, la cour, caché (III chapitre X, §27-31, page 521). Et il y a plusieurs autres moments dans le roman où on propose des jeux de mots et des devinettes. – Or durant tout le reste du chapitre, les deux femmes examinent ce qui s'est passé pour comprendre et pour juger comment Frank a pu aimer Jane sans que personne ne s'en soit rendu compte.



Mais on revient sur toute la question en III chapitre XIII, §9-13, pages 558-559. C'est l'occasion pour que Knightley montre tout l'amour qu'il a pour Emma.

Puis, Frank écrit une lettre qui explique son point de vue en III chapitre XIV, §8-9, page 573. On voit tout de suite qu'il est bien flatteur et bien habile et qu'il ne regrette pas grand-chose de ce qu'il a fait : il regrette le mal qu'il a fait à Jane, c'est à peu près tout.

Mais ce n'est pas fini: Emma exige que monsieur Knightley lise à son tour la lettre qu'elle a pu lire, et il commente à mesure tous les situations et les actions et intentions rapportées Frank. Cela se trouve en III chapitre XV, §2-6, page 583. On voit alors que Knightley est toujours capable de juger avec vigueur et clairvoyance.

Enfin, c'est en III chapitre XVIII, §49-53, page 624, que Frank lui-même se présente et explique de nouveau ce qui s'est passé et Emma réagit une dernière fois. On voit bel et bien qu'il ne regrette pas grand-chose et on voit qu'Emma juge enfin des deux hommes de sa vie amoureuse selon la vérité.

Il faut revenir sur ce processus pour se rendre que cela fait près de 50 pages où on examine de plusieurs points de vue et à plusieurs reprises sur les mêmes pour saisir les *mobiles et les moyens du crime* comme dans un roman policier. C'est un tour de force au moins en ce sens que chaque fois qu'on reprend le récit, le lecteur est intéressé. Je me permets de signaler que JA

ressemble (et fait que son lecteur ressemble à mademoiselle Bates) : tout ce beau monde devient une commère et un compère qui ressasse sans arrêt les faits et gestes de deux personnes. Il faut espérer qu'à mesure de le faire, on devient plus clairvoyant que la tante de Jane.

C'est à ce moment, la dernière fois qu'on parle de cet amour clandestin que Frank résume le tout avec la phrase que j'ai déjà citée et expliquée (III, chapitre 4, §55, page 62). Je la répète en corrigeant la citation. « Mais même si je faisais toujours de méchantes choses, elles étaient de très *mauvaises* méchantes choses, et en tant que telles elles ne servaient à rien. » Je rappelle qu'après toutes ses explications JA s'organise pour qu'un de ses principes moraux soit exposés. Mais, et je tiens à ce que cela soit clair, il est tout à fait possible que Frank ne regrette le passé que parce qu'il a souffert et que son amoureuse a souffert, et non pas parce que cela était malhonnête. Il faut penser la possibilité qu'un des personnages principaux du roman et l'auteur du roman soient en désaccord. Cela exige du lecteur, ou de la lectrice, du roman qu'il, ou elle, pense pour lui-même, ou elle-même.

J'ajoute que Frank se montre ici tout à fait sensuel. Il y a là en tout cas un passage qui montre que JA connaissait bien le désir masculin, et le plaisir qu'un homme peut prendre avec une femme. Je signale qu'il y a sans doute ici un tour de l'auteure, semblable à celui qu'elle a utilisée dans *L'Abbaye de Northanger* : en tant qu'artiste fidèle au réel, elle se permet de montrer par un de ses personnages ce qu'elle ne peut pourrir pas

montrer en tant qu'individu moral ordinaire ancré dans la vie (III chapitre XVIII, § 61, page 625).

Par ailleurs, et je finirai là-dessus, le jugement d'Emma, personnage de JA, est on ne peut plus clair (III, chapitre XVIII, § 80, page 628). Que ce jugement paraisse après autant de reprises de l'ensemble des événements est un signe qu'il faut le prendre au sérieux. Mais il ne faut pas oublier qu'Emma s'est montrée bien souvent idiote, ou du moins précipitée. Je prétends qu'il y a là, encore une fois, une invitation au lecteur de penser par lui-même.

Mais il est tant de quitter les remarques successives sur la structure du roman pour examiner son vocabulaire.

### **Quelques mots importants.**

#### **Le mot *poor*.**

Ce mot apparaît 139 fois dans le texte. Il apparaît partout dans tout le roman et donc dans le tout premier chapitre ; et dans ce chapitre, il apparaît 9 fois. Mais il est employé d'abord et surtout, ici, par monsieur Woodhouse ; et ici les deux autres qui disent *poor*, Emma et monsieur Knightley, emploient le mot sans doute parce que monsieur Woodhouse l'emploie et un peu pour rire de lui ou du moins pour corriger ce qu'il dit. Le premier chapitre est une merveille sur ce plan.

Monsieur Woodhouse parle de pauvre mademoiselle Taylor (deux fois), de ses pauvres chevaux, de son

pauvre serviteur James et de sa pauvre fille Isabella. Mais chaque fois, c'est de lui-même qu'il parle. Il faut comprendre que cet usage chez lui indique quelque chose de crucial dans sa personnalité. D'abord, il projette sur les autres ses craintes et ses désirs : il croit que tous sont menacés par la souffrance et la maladie comme lui (*poor* est un adjectif qui ne dit pas la détresse économique, mais qui vise celui qui souffre, qui est malade ou qui risque de tomber malade). En plus, c'est de sa part une tactique précise qui fait partie de sa stratégie de tyran. À partir de sa sollicitude affichée pour les autres (« pauvres eux »), il peut leur imposer des comportements ou ses commandements de malade ou de peureux.

Car monsieur Woodhouse est un tyran sans doute, mais un tyran aimable ou gentil; pour le dire autrement, et en abordant un thème constant du roman, il est un *gentleman*, mais un gentleman faible, et qui utilise sa faiblesse et sa douceur pour tyranniser les autres, c'est-à-dire pour les forcer à faire comme il veut. À la fin du roman, il réussit même à retarder le mariage d'Emma Woodhouse et de George Knightley en utilisant la pitié qu'il inspire. Mais je tiens à dire tout suite ce que je dirai plus tard : il n'a pas gain de cause, parce qu'il a devant lui un gentleman qui est tout aussi *gentle* que lui, mais plus fort. Un gentleman, un vrai, n'est pas une poule mouillée, ou une moumoune, comme on le dit par ici ; un gentleman est un *man* qui est *gentle*, un homme qui est doux, qui est doux par choix et sur fond de force bien masculine.

D'ailleurs, monsieur Knightley, un vrai gentleman, lui dit à peu près cela, soit qu'il n'a pas raison de s'en faire autant pour les autres, en le corrigeant trois fois de suite dans ce premier chapitre. Lire I, chapitre I, §22-29, pages 39-40. Et Emma, sans reconnaître que son père est un tyran sait, tout le premier chapitre le dit, qu'elle doit trimer dur pour le satisfaire, c'est-à-dire pour qu'il ne se plaigne pas, ou du moins qu'il ne se plaigne pas trop.

J'ajoute qu'à la fin du chapitre, Emma parle à son tour du *pauvre* monsieur Elton, et donc elle imite son père, parce qu'elle veut s'impliquer dans la vie du *pauvre* homme, comme le ferait son père; on pourrait dire qu'elle montre une autre sorte de tyrannie, une tyrannie active, une prétention à être puissante et à faire le bien de ceux qui l'entourent, qu'ils le veuillent ou non. C'est d'ailleurs tout de suite sujet de dispute entre elle et monsieur Knightley (I chapitre I, §43-44, page 44).

Quand elle parle de cette dispute, elle dit que qu'elle a mal choisi ses mots – la traduction dit « malheureux mot », mais l'anglais dit « *poor word* », et il est probable qu'elle taquine monsieur Knightley en lui faisant un clin d'œil. De même, c'est peut-être pour faire un clin d'œil coquin vers monsieur Knightley qu'elle emploie le mot *pauvre* en parlant de monsieur Elton. La remarque finale de Knightley montre quelle sorte d'homme il est : vigoureux et sûr de lui et peu enclin aux minauderies et aux ruses.

Ceci me semble clair : dès le premier chapitre, les trois personnages sont déjà présentés et distingués par leur emploi distinct du mot *poor* : un vieillard tyrannique, une jeune femme intelligente et active, mais trop sûre d'elle-même, et un homme d'âge moyen, intelligent, énergique et assez critique envers la jeune femme et son père, les trois s'affrontent en employant le même mot.

Pour revenir sur le cas de monsieur Woodhouse, les psychologues ont un terme intéressant pour dire un certain type. Ils parlent d'un comportement passif-agressif, soit d'un passivité, et donc d'une faiblesse, qui est agressive, et donc forte. Il s'agit de quelqu'un qui essaie de contrôler les autres, mais par la résistance, et sans le dire, mais au contraire à le cachant pour mieux manipuler les autres par une faiblesse affichée ou une délicatesse fondée dans l'hypersensibilité. Il est possible d'affirmer que JA a créé dans la personne du père d'Emma le modèle de ce comportement, et ce bien avant qu'on a fasse une catégorie psychologique, ou un type humain identifié. Aussi, une des dimensions passionnantes du roman est la manière dont Emma gère le tempérament et le comportement de son père. Je ne parlerai plus de ce personnage, mais il me paraît sûr qu'Emma est comme elle est en bonne partie en raison de son père, soit par héritage et par réaction. Ce qui fait d'elle une enfant typique.

Mais, et ce sera la dernière remarque sur ce mot, JA emploie aussi le mot *poor* avec une sorte de vengeance. Il y a de cela quelques exemples. En tout cas, vers la fin du roman, alors qu'Emma et monsieur Knightley se

sont déclaré leur amour, monsieur Woodhouse ne sait rien de ce qui se trame autour de lui. Aussi Jane a la méchanceté, comique sans doute, lui donne le titre de « pauvre monsieur Woodhouse », et de retourner pour ainsi dire sa tactique contre lui (III chapitre XIV, § 3, page 570). Et le tout dernier chapitre enseigne comment les deux amoureux, jeunes, énergiques et entreprenants, ont utilisé la crainte de Monsieur Woodhouse pour justifier leur nouvel aménagement. Pauvre Monsieur Woodhouse ne sait pas ce qu'on lui fait.

**Le mot *kind*.**

C'est un mot qui lui aussi est employé souvent dans le roman : au total 144 fois, soit plus souvent encore que *poor*. Or il est un mot difficile à traduire, bien plus que *poor*. Goubert rend d'ordinaire par *aimable* ou *amabilité*, ce qui se défend. Mais on pourrait dire *gentil*, et cela serait tout à fait bien, et certes plus juste, me semble-t-il. Car les deux mots, anglais et français, signalent qu'il y a une appartenance qui est la base de la *kindness* ou la *gentillesse*. On appartient à un groupe (*kind*, *gens*) et, en conséquence, on a des sentiments aimables (*kind* et *gentil*).

Comme pour le mot *poor*, Monsieur Woodhouse est le premier à l'employer, et ce dès le premier chapitre. Mais il me paraît intéressant d'en parler pour indiquer le caractère d'un autre personnage. Dès sa première apparition dans le roman (II chapitre I), mademoiselle Bates emploie l'expression *so kind* 4 fois. – Elle utilise aussi des expressions comme *very kind* (2 fois) et *so*

*obliging* (3 fois) durant ses différents monologues et dialogues. – Je pourrais signaler d'autres expressions et tournures semblables qu'elle affectionne. – L'essentiel est de saisir quelque chose du personnage à partir d'une remarque bêtement linguistique : mademoiselle Bates, sans doute parce qu'elle est une mademoiselle, et sans doute bien peu attirante, est faible ; elle est craintive ; en conséquence, elle compte sur la bonté, sur les bonnes manières de tout un chacun pour survivre et pour vivre dans une paix bien relative. Si monsieur Woodhouse souligne la faiblesse des autres sans doute parce qu'il se sent faible, mais veut le cacher, mademoiselle Bates souligne la sienne parce qu'elle veut qu'on prenne soin d'elle.

Encore une fois, je rattache ce mot *kind* et cet appel à la protection au mot *gentleman*. Et j'en conclus qu'un des débats de fond du roman est ce que c'est qu'être un gentleman. Monsieur Woodhouse, monsieur Elton, monsieur Weston, monsieur Churchill et monsieur Knightley sont tous des *gentlemen* selon l'opinion commune. Mais le roman enseigne que George Knightley est le seul qui est vraiment un gentleman, c'est-à-dire quelqu'un, un *man* pour être plus précis, qui est conscient de la faiblesse et des craintes des autres, qui est sûr d'être doux ou *gentle*, sans devenir un être faible lui-même (comme monsieur Woodhouse), qui connaît les bonnes manières, comme Frank et Philip, mais bien plus, qui sait être droit mais aussi énergique, qui a une tête sur les épaules comme monsieur Weston, mais qui s'en sert.



**Quelques mots importants.**

***Mysteries et mistakes.***

Pour en finir avec ce thème, soit celui des mots importants du roman, et en attendant d'y revenir mais plus tard, je signale quelques mots qui disent une énigme et une erreur. Voici des statistiques partielles. Dans le roman, on trouve le mot *mystery* (*mystère*): 5 fois, avec l'adverbe *mysteriously*: 1 fois. Le mot *blunder* (*bévue*, ou *gaffe*) se présente 15 fois. Le mot *mistake* (*erreur* ou plutôt *faute*) se montre 39 fois, alors que le mot *error* (*erreur*) apparaît 19 fois. Voilà pour les statistiques. Mais les chiffres ne disent pas tout, surtout quand on est obligé, comme ici, d'accumuler différents mots: c'est le thème que disent les mots qui est important, et surtout les scènes qui font voir le thème.

Or, il y a une scène comique où monsieur Elton envoie une charade que Harriet ne sait pas deviner et qu'Emma devine sur le plan de la langue et de l'imaginaire, mais tout de travers sur le plan des faits et de la vie. Ce qui indique d'une autre façon que le roman, comme tous les romans de JA, tourne autour de la question de la clairvoyance, soit de la capacité de voir clair et par-delà les apparences, de voir ce que les autres ne voient pas, ou encore de savoir se détromper quand on tombe dans l'erreur.

Mais pour voir comment tout cela opère, il est bon de prendre un exemple précis. Je choisis ce qui me semble être un passage clé (I chapitre XIII, §23, pages 168-169). Le passage est délicieux, parce que le beau-frère d'Emma voit tout de suite ce qu'Emma ne voit pas,

parce qu'il le lui dit de façon à ce que le lecteur puisse s'en rendre compte (au cas où il ne l'a pas encore vu) et parce qu'Emma refuse de voir et même prend le temps de s'étonner que son beau-frère ait pu faire une erreur aussi bête. Selon elle, il a commis une erreur bête, une bévue, *blunder*, en anglais, due à sa connaissance imparfaite des faits et circonstances. Or s'il y a eu erreur bête, elle appartient à Emma, celle qui connaît tout des faits pertinents : elle ne voit pas ce qui est visible parce qu'elle veut voir autre chose ; son cœur et son imagination sont plus forts que ses yeux, et l'aveuglent.

Il va sans dire, mais il est bon de le dire, que quelques pages plus loin dans le roman et à peine deux ou trois heures plus tard selon le temps du récit, Emma doit se rendre compte que c'est tout le contraire de ce qu'elle croyait qui est vrai et qu'un autre Knightley a vu ce qu'elle n'a pas vu (I chapitre XVI, § 1, page 195). – On notera que JA utilise le même mot *blunder* pour aider le lecteur à noter le renversement. – Je tiens à montrer ce passage précis parce qu'il indique en même temps une des forces d'Emma, dont j'ai déjà parlé en passant : elle se trompe à tout moment dans le roman, mais une fois qu'elle voit clair, elle refuse de se mentir, elle voit toutes les conséquences de ce qui est découvert (elle est donc rapide d'esprit) et surtout elle est généreuse parce qu'elle pense aux autres. Elle a donc de grands défauts dont je parlerai sans aucun doute, mais elle a aussi de grandes qualités. Et ce sont ses qualités qui sont le fondement de l'amour de George Knightley pour elle.

Sans doute, faut-il ajouter un autre passage pour étoffer ce thème. Il s'agit d'un autre jeu avec les mots ; cette fois, une sorte de scrabble. Par une sorte de mise en abyme, JA présente une scène où monsieur Knightley surveille Frank et Jane Fairfax parce qu'il se doute qu'il se passe quelque chose entre eux (III chapitre V, §21, page 461). Or au moment où Harriet Smith réussit à deviner le mot que Frank a mis devant Jane, soit les lettres de *blunder*, le lecteur se rend compte pour peu qu'il a fait attention que Frank avoue à sa vis-à-vis qu'il a gaffé, et que cette gaffe pourrait révéler à tous qu'ils sont liés. Quelques minutes plus tard monsieur Knightley suggère à Emma que les deux jeunes personnes sont liés ; Emma commet une nouvelle gaffe, semblable à celle qu'elle a commise avec monsieur Elton ; elle assure George Knightley comme elle avait assuré John Knightley qu'il se trompe. Dans les faits, c'est encore une fois elle qui se trompe à la fois au sujet de la question en jeu et de la perspicacité de monsieur Knightley et de sa propre clairvoyance. Or le jugement sévère qui termine le paragraphe cité indique la différence entre les deux hommes, entre le chevalier franc et le galant homme malhonnête qui porte si mal son nom. La gaffe d'Emma prépare une dernière la plus grave, et une dernière révélation, non pas que Jane Fairfax et Frank Churchill sont fiancés, mais qu'Emma a besoin du clairvoyant George Knightley, alors qu'elle l'a peut-être poussé dans les bras d'une autre. Gaffe et révélation qui méritent bien quelques jurons.

**D'autres mots encore : les jurons.**

Comme il fallait s'y attendre, il y a bien moins de jurons dans le roman *Emma* que dans *L'Abbaye de Northanger*. Cela tient d'abord et avant tout au fait que le nouveau roman n'y a pas de personnage comme John Thorpe, dont les jurons sont pour ainsi dire une caractéristique.

Mais il ne faut pas oublier que c'est l'auteure qui a décidé qu'il n'y aurait pas un personnage semblable dans son roman. On pourrait en conclure qu'elle était d'avis qu'elle avait déjà représenté ce type humain et donc ce genre de comportement et qu'elle n'avait plus besoin de le faire. Je tiens quand même à rappeler qu'il y a quelque chose de coquin chez la toute première JA, et surtout quelque chose qui tient à l'art même du roman ou de la fiction. Un artiste, et un romancier est un artiste, a le droit, voire le devoir, de présenter des choses bien terribles, et du moins malhonnêtes ou interdites, en présentant des personnages, ou des scènes, dont il peut ensuite se distancer en prétendant qu'ils, et elles, sont vrais, mais terribles et condamnables. Ainsi la jeune femme tout à fait correcte qu'était JA se permettait de sacrer comme un charretier, ou un John Thorpe, dans son texte représentatif du fait d'avoir créé le personnage de John Thorpe: elle devait même le faire pour que son personnage soit d'après nature.

C'est un vieux truc. Je me souviens d'une sculpture qu'on voit à Florence. Les autorités avaient interdites, semble-t-il, qu'on produise des statues de nues et de nus. Or un sculpteur à représenter un sculpteur qui

fabriquait une sculpture de nue. De cette façon, il pouvait faire ce qui était condamné parce qu'il ne faisait pas une sculpture interdite, mais une sculpture qui représentait quelqu'un qui faisait ce qui était interdit.

Ces choses dites, il est possible d'aborder les seuls jurons du roman *Emma*, qui appartiennent comme de droit au personnage éponyme. Car la seule personne à jurer, et plusieurs fois en succession, est la dame de Hartfield, et la bientôt dame de Donwell Abbey.

Je tiens à signaler qu'il y a en anglais (et donc dans les romans de JA) des degrés dans le jurement. L'expression la plus douce est « *my word* », ou en français « ma parole ». Vient ensuite « *upon my word* », ou en français « ma parole d'honneur », qui indique plus qu'il s'agit de jurer sur une Bible et donc de faire appel au témoignage de Dieu, ce que la première expression cache.

Le prochain niveau serait d'employer le mot *damned*, le mot français *maudit*, où on fait appel à Dieu pour maudire quelqu'un ou quelque chose, ou même où l'on s'imagine comme Dieu en train de maudire à la fin des temps. Je rappelle avec affection que ma mère avait deux patois québécois, *mosus* et *motadit*, qui sont des déformations de *maudit*. Je me souviens aussi que je me faisais appeler « mon petit mosus » ou « mon petit motadit » bien des fois et toujours avec raison. Le mot *damned* n'apparaît jamais dans *Emma*.

Mais les vrais jurons, bien au-delà des exemples que j'ai donnés, sont comme ceux de John Thorpe, qui fait à appel en toutes lettres à Dieu, à Jupiter, ou au diable. Or il est remarquable qu'Emma jure par Dieu lui-même dans le roman, et qu'elle le fait à une période spécifique. Voici donc la liste des occasions, en corrigeant la traduction (III chapitre X, § 10, page 519 (suivi de *Good Heaven*, qui est presque aussi audacieux), III chapitre X, § 34, page 522, III chapitre X, § 50, page 525, III chapitre XI, § 25, page 536, III chapitre XI, § 42, page 542, et enfin III chapitre XVIII, § 1, page 617). Elle prend le nom du Seigneur en vain donc – c'est l'expression technique pour dire ses jurons – quand elle apprend que Frank Churchill et Jane Fairfax sont liés, quand elle apprend que Harriet Smith se croit lié à monsieur Knightley, quand elle conclut qu'elle aurait préféré n'avoir jamais connu Harriet Smith, alors que le dernier exemple arrive quand elle apprend que Harriet épousera sous peu monsieur Martin.

Il faut ajouter pour être complet que dans ce même contexte monsieur Knightley dit lui aussi le nom de Dieu (III chapitre XIII, § 37, page 565). Comme il est en train de déclarer son amour, on peut le lui pardonner. Et quand mademoiselle Bates emploie le nom sacré, c'est pour remercier le Seigneur de ce que sa mère, dont la vue a faibli, pour voir assez bien grâce à ses lunettes, grâces soit rendues à Dieu. On notera que mademoiselle Bates parle de Dieu pour remercier un autre des ses amis, celui qui prend soin d'elle depuis le haut du Ciel.

Quoi qu'il en soit de ces autres exemples, Emma jure donc devant trois faits et devant la surprise qu'ils lui causent. C'est son aveuglement au sujet de l'amour possible de Frank pour elle, de son amour à elle pour monsieur Knightley, et de l'amour juste et bon de Harriet pour monsieur Martin qui la dispose à jurer, ou plutôt c'est la découverte de son aveuglement, ou plutôt ses aveuglements, et des conséquences qu'ils ont presque produites qui lui fait dire et répéter ce qui ne se dit pas chez les dames convenables. Mais, on l'a compris depuis longtemps Emma n'est pas une dame comme les autres, et surtout peut-être on est toujours prêt à lui pardonner ses faux pas.

### **Quelques images.**

L'iconographie occidentale est toute pleine d'images de saints chevaliers. Il est intéressant d'en rappeler quelques-uns et de parler d'elles alors qu'on s'apprête à examiner, comme on le fera la semaine prochaine, le personnage de George Knightley.

Et d'abord, il y a trois images de saint George qui sont l'œuvre de Raphaël. La première présente un chevalier qui dort, mais qui a une vision de deux belles femmes. Elles tiennent un glaive, un livre et une fleur. La suggestion est sans doute que le chevalier est un homme énergique et militaire comme le veut, son habillement, mais aussi éduqué et capable d'amour et surtout peut-être d'être inspiré par une femme, voire des femmes. Il me semble impossible de ne pas penser à George Knightley en examinant cette image.

L'image suivante, toujours de Raphaël, présente un saint George en action. Il a brisé sa lance, et il s'attaque au monstre avec son glaive. On voit derrière la jeune femme qu'il protège et qui est en fuite. L'œuvre est sans doute plus naïve et plus jeune que la précédente. Pour en revenir à des rapprochements avec le roman de JA, j'ai bien de la difficulté à imaginer Emma à partir de la jeune femme qui fuit.

La troisième a été faite pour Guidobaldo di Montefeltro, le duc d'Urbino, pour fêter sa réception dans l'ordre de la Jarretière. C'est en gros la même scène que tantôt. Mais il me semble que l'œuvre est mieux faite.

En revanche, le plus bel exemple du chevalier luttant est, à mon avis, le *Saint Michel terrassant Satan*, toujours de Raffaello et qu'on trouve au Louvre.

Je signale qu'une visite au bureau de police du Parc Victoria (qu'on ne me demande pas comment je sais ceci) offrira dans le hall d'entrée une autre belle image de ce thème, soit une statue, de saint Michel. Je signale aussi qu'il est le saint patron des policiers du monde entier et donc de la ville de Québec.

Enfin, il faut savoir qu'avant que le saint patron de Venise ne soit saint Marc, qu'on symbolise par un lion ailé, le saint patron de la ville était saint Théodore. On voit ici la statue qui se trouve au bout de la place saint Marc. Vis-à-vis de la colonne qui offre au public souvent inattentif la statue d'un lion ailé, on voit, si on est moins inattentif que les autres, une autre colonne qui offre la statue de san Teodoro, comme disent les



Vénitiens. Il faut savoir que saint Théodore liait la ville de Venise à Constantinople et à l'empire romain d'Orient. Quand au XIe siècle, la ville de Venise a voulu faire la preuve de son indépendance politique, elle a changé de saint patron : on a volé les ossements de saint Marc qui se trouvaient à Alexandrie et les a ramenés à Venise.

## Huitième cours

### **Ce qui a été fait.**

La semaine passée, j'ai continué mes remarques sur le roman *Emma* dans son ensemble. J'ai d'abord parlé de ce que j'appelle la structure du roman. Celui-ci est un récit trinaire (j'ai vérifié : *trinaire* est l'équivalent de *binnaire*). Or dans chacune des trois parties du roman, on y découvre un triangle amoureux, lequel disparaît, si ce n'est par ses conséquences, peut être remplacé par un nouveau triangle, et à la fin par la solution de tous les triangles, la création du lien entre Emma et Knightley. Il va de soi, mais il est bon de le signaler, qu'Emma fait partie des trois triangles, ce qui est vrai de personne d'autre dans le roman qui porte son nom.

J'ai ensuite montré comment, comme dans un bon roman policier, le roman amoureux de JA offre une énigme (l'amour secret entre Frank et Jane) qui, une fois éventée, est examinée, interprétée et évaluée, mais que dans *Emma*, cela se fait au moins quatre fois. Voilà une indice du pouvoir de la narratrice. Mais cela indique aussi peut-être quelque chose qu'elle veut faire comprendre au sujet du réel. En tout cas, bien des lecteurs d'*Emma* signalent à quel point le roman exige plusieurs lectures pour saisir ce qui est pourtant percevable dès le début. Je serais d'avis que cela est vrai de la réalité aussi : elle est plus profonde que le regard humain, et l'être humain qui veut apprendre doit accepter de penser et de repenser et repenser

encore une fois et avec l'aide des avis des autres, s'il veut espérer voir clair.

Ensuite, je suis passé à l'analyse du roman à partir de son vocabulaire. J'ai d'abord fait des remarques sur ce que j'appellerais le mot de monsieur Woodhouse : *poor*. J'en ai expliqué le sens et l'utilisation. En donnant le cours, et pressé par le temps, j'ai oublié de signaler comment JA se moque de son personnage. Je prends la peine de le lire avec vous cette semaine (III chapitre XIV, §3, page 570). Il y a, me semble-t-il, une ironie merveilleuse et une grande justice (les Anglais parle de *poetic justice*, soit de la justice de la fiction) à voir le vieux monsieur qui plaque le mot *poor* sur les autres se voir traiter de *pauvre* par l'auteure. J'indique aussi que JA utilise à plusieurs reprises le terme pour se moquer des autres personnages aussi: elle imite monsieur Woodhouse, mais, faut-il croire, avec plus de justice et de justesse.

Puis, est venue la présentation du mot *kind*, ou le mot de mademoiselle Bates, comme je l'ai suggéré. Une fois ce mot expliqué, j'ai tenté de faire son lien avec le thème du *gentleman*, qui est au cœur du roman et dont la compréhension est crucial à la fois pour le récit et pour la condition humaine en général. Y a-t-il un mot plus représentatif d'une certaine sensibilité anglaise que ce mot? Y a-t-il un mot qui souligne mieux la supériorité de monsieur Knightley que ce mot? Y a-t-il un mot qui servirait de commentaire critique du monde contemporain? La question du *gentleman*, et de ce qu'il faut avoir et développer pour qu'il y ait des gentlemen, me semble plus pertinente que jamais en ces jours où

on dénonce sans arrêt des hommes puissants qui ont abusé de femmes qui les entouraient. Je prétends, avec JA, que le gentleman n'est pas un macho (malgré ce que les féministes dogmatiques prétendent) et qu'une éducation de gentleman serait une éducation qui inclurait les mâles dans la *lutte*, ou les efforts, contre les violeurs, les sexistes et les exploitants de tout acabit. Soit dit en passant, je préfère parler d'éducation, et donc d'efforts, que de lutte : pour que ladite *lutte* soit efficace, il s'agit moins de s'attaquer aux autres que de s'exercer sur soi.

Je rappelle à cet effet comment tout maître de cérémonies anglophone dit, ou disait avant le règne du politiquement correct, comment il (ou elle, puisqu'il y avait aussi des maîtresses de cérémonies), comment il disait en commençant un spectacle : « *Ladies and gentlemen* ». Qu'est-ce qu'un gentleman (e qu'est-ce qu'une *lady* ? C'est en tout cas plus qu'une femme et un homme : ce sont des êtres humains qui ont certaines caractéristiques, et même des qualités nécessaires pour une bonne vie. Je prétends que le roman pose cette question et propose les éléments d'une réflexion solide, et répond qu'il faut que le gentleman soit *kind*, mais *kind* d'une certaine façon, *kind* d'une façon énergique et masculine, et que l'exemple du gentleman accompli est monsieur Knightley.

Je me permets d'ajouter ici une considération pour compléter le lien entre le mot *kind* et le mot *gentleman*. Cette question, celle de ce qu'est un gentleman, est même un sujet d'opposition entre madame Elton et

Emma, alors qu'elles sont d'accord que Knightley est un vrai gentleman (II chapitre XIV, § 48-52, pages 372-373). Je tiens à dire d'abord que je reviendrai sur le personnage on ne peut plus importante de madame Elton, exemple exceptionnel du fâcheux selon le mode du sexe dit faible autrefois.

En attendant, je souligne qu'Emma est en colère avec madame Elton non pas parce qu'elle a identifié ce qu'est Knightley, soit un gentleman, mais parce qu'elle n'en parle pas avec le respect qu'il mérite, et parce qu'elle ne le nomme pas comme il faut. Cette remarque d'Emma introduit très bien à ce qui sera la première remarque nouvelle aujourd'hui, soit les noms et prénoms des personnages.

Mais je remarque d'abord que madame Elton manque de respect envers son mari en l'appelant d'abord « *Mr. E.* », mais aussi en l'appelant son *caro sposo*, soit « cher époux » en italien. Je note en plus que dans le roman de JA, madame Elton fait une erreur : au lieu de dire *caro sposo*, comme le veut les règles d'accord de l'italien, elle dit *cara sposo* ; et Emma, indigné, répète son erreur, ce qui indique sans doute qu'elle sait bien comment il faut dire et qu'elle se moque de madame Elton. Soit dit en passant la traduction Goubert fait disparaître l'erreur de madame Elton et l'imitation parodique d'Emma : il suppose qu'elles ne sont pas voulues par JA ; du haut de sa supériorité de traducteur, il corrige l'erreur d'une JA ignorante, mais, je crois, fait preuve de sa propre ignorance. (J'ajoute que madame Elton fait pis encore dans le chapitre XVII, où elle dit *cara sposa*, soit « chère épouse » au lieu de

*caro sposo*. Et encore une fois, Goubert corrige son erreur, en supposant qu'elle est celle de JA.)

J'ai sauté les considérations, pourtant importantes, sur les mots (et les scènes) qui indiquent qu'il y a un mystère au cœur du roman (ou une charade ou une énigme) et qu'on peut faire une erreur, une méprise ou une gaffe, et que le lecteur doit être conscient des sens cachés ou des faits peu visibles du récit. Si le temps le permet aujourd'hui, je reviendrai là-dessus, mais je crains que cela ne sera accessible qu'en décembre quand je *publierai* mes remarques sur ma page Internet.

J'ai terminé les remarques avec une considération sur les jurons du roman, et sur le fait qu'Emma seule jure pour de vrai dans ce récit. Je rappelle que Jean a indiqué quelque chose de tout à fait pertinent quant à ce détail : il est impossible d'imaginer un autre personnage féminin dans le roman qui puisse jurer comme Emma le fait ; ou pour le dire d'une autre façon, la personnalité d'Emma et son statut social rendent possible ce détail. Je répète qu'il y a quelque chose de coquin dans ce choix de l'auteure : elle se permet de faire dans son roman ce qu'elle ne peut pas se permettre de faire dans la vie ; elle choisit de faire jurer son héroïne, et seulement son héroïne.

S'il n'y a pas de remarques ou de questions de votre part, j'avancerai dans les remarques que j'ai préparées. Elles portent d'abord et pour continuer ce que j'ai fait la semaine passé sur le roman dans son ensemble.

**D'autres mots encore : les prénoms et noms.**

JA aime bien donner à ses personnages des noms qui sont des clins d'œil au lecteur parce que ils indiquent quelque chose de la personnalité de celui ou celle qui le porte. Ainsi Lucy Steele, la femme rusée, dure et cruelle de *Bon sens et Sensibilité*, porte le nom *acier*, lequel suggère la dureté de l'acier ou la violence d'un poignard ; elle mérite l'une et l'autre allusions. Ensuite, Wickham, le scélérat de *Fierté et Préjugé*, et le plus grand scélérat de l'œuvre de JA, du moins à mon avis, Wickham donc porte l'adjectif *wicked* (*méchant*) caché dans son nom de famille, comme un détail de son blason, et ce avec la même pertinence que pour Lucy Steele. Ou encore, il y a le héros de *Persuasion* qui s'appelle Wentworth, alors qu'il a disparu (*went*) pendant des années et qu'il est un très bon homme digne (*worthy*) de l'amour d'Anne Elliot. Voilà pour les exemples tirés d'autres récits de l'auteure. Mais JA ne se prête jamais autant à ce jeu que dans *Emma*. Je signale donc quelques exemples, les plus importants et les plus significatifs.

Mais d'abord que les noms et prénoms sont importants dans ce roman, on peut en trouver une sorte de confirmation à la longue dans la charade qu'invente monsieur Weston à la fin du roman. Lors de l'escapade à Box Hill, il demande quelles deux lettres disent la perfection, et il annonce que ce sont les lettres M A, soit le nom d'Emma. Or on touche plusieurs fois, avant et par la suite, à ladite perfection, plus ou moins réelle, de l'héroïne Emma. Cela est d'autant plus ironique qu'à ce moment spécifique Emma est tout sauf parfaite : elle

est en train de se comporter comme une méchante personne, soit une salope, comme disent les gens mal en bouche, et monsieur Knightley sera obligé de la critiquer sévèrement et risquer de perdre pour toujours la femme qu'il aime et dont il a besoin. Je me permets d'ajouter que c'est là l'acte d'un preux chevalier, à la manière de JA.

En revanche, la première chose qu'on remarque en abordant le roman, et donc un détail du tout premier chapitre, est le fait que monsieur Woodhouse est incapable de dire « madame Weston » pour nommer la femme qu'il a connue sous le nom de Taylor et qui était plus ou moins son épouse de remplacement. Mais son erreur, ou son incapacité, est liée au fait qu'il déteste le mariage, qu'il ne veut pas que les gens autour de lui s'éloignent de lui, et tout cela parce qu'il est peureux et faible. En somme, le nom de famille de la pauvre mademoiselle Taylor apprend quelque chose au lecteur s'il daigne y réfléchir.

Il y a un autre exemple de ce genre de jeu révélateur, ce détournement des pratiques ordinaires en matière de noms de famille. Madame Elton n'appelle pas son époux par son vrai nom, monsieur Elton, et encore moins par son prénom Philip qui serait intime, mais exact. Elle invente un nom comique, et dénigreur. Elle l'appelle *Mr. E.*, soit « monsieur E ». Par là, elle montre à la fois sa vanité et sa vulgarité. D'ailleurs, on peut deviner ces caractéristiques à son nom originel à elle. Car avant d'être madame Elton, elle a été Augusta (un nom prétentieux qui n'était pas populaire dans la gentry anglaise) Hawkins (un nom très ordinaire, ou de



basse classe, et qui suggère son personnage agressif comme un oiseau de proie, en anglais *hawk*, soit un faucon).

Mais je passe à d'autres noms, et d'abord à celui de Harriet Smith. Son nom est on ne peut plus ordinaire, plus ordinaire encore que Hawkins. Mais d'abord, son prénom, Harriet, est la forme banalisée de Henrietta. Il est pour ainsi dire le contraire d'Augusta : le second est prétentieux, comme je l'ai dit, le premier est archi-humble. En français, cela donnerait Riette, comme diminutif de Henriette, qui est déjà un diminutif d'un prénom d'homme. Par ailleurs, Smith est le nom de famille le plus commun de la langue anglaise ; c'est l'équivalent de Tremblay au Québec ou de Dupont en France. Enfin, Smith signifie *forgeron*. Or Emma prétend que Harriet serait la fille illégitime d'un aristocrate, ce qui implique une sorte d'histoire gothique, comme aime les lire Catherine Morland, alors qu'on découvre à la fin d'*Emma*, qu'elle est tout bêtement la fille illégitime d'un marchand et donc peut-être d'un forgeron. La nature de la jeune femme est donc suggérée par l'auteure en lui inventant des prénom et nom allusifs.

Ensuite, je note que Jane Fairfax a un nom qui annonce sa beauté. Car en anglais *fair* veut dire *belle* et même plus que belle, soit *charmante*. D'ailleurs, l'adjectif *fair* ressemble du nom *fairy*, soit *fée* en français. On peut donc dire qu'une femme qui est *fair* est belle comme une fée. Or tout cela est vrai de Jane : elle est la femme la plus belle de Highbury, plus belle d'ailleurs qu'Emma, et la plus charmante, comme tout

le monde le sait, et le dit, et surtout Emma qui ne le dit pas. On peut conclure qu'une bonne partie de la jalousie d'Emma, car elle est jalouse comme un tigre ou plutôt une tigresse, vient de cette beauté et ce charme qui sont consubstantiels à la pauvre jeune femme (II, chapitre II, § 12, pages 232-233). Le texte offre l'avis de l'auteur, en le mêlant au point de vue d'Emma : c'est dire à quel point JA tient à ce que la chose soit claire. On entre donc ici dans la conscience d'Emma qui voit ce que tout le monde voit, mais en même temps dans la résistance (pas tout à fait efficace) qu'elle oppose à cette évidence.

Voilà pour les prénom et nom des femmes importantes du roman, du moins des femmes qui servent de faire valoir à l'héroïne Emma.

Je prends la peine de signaler que je n'ai rien à dire au sujet des noms de Philip Elton ou Robert Martin : j'ai cherché sans aucun doute, mais rien ne me paraît être utile. Ce n'est pas du tout le cas des deux exemples suivants : il n'y a aucun doute que JA joue sur le plan des nom et prénom de Frank Churchill et George Knightley, les rivaux amoureux.

Je passe donc à Frank Churchill. Il est le fils de monsieur Weston, mais il a été adopté par les aristocrates Churchill qui lui ont donné leur nom de famille. Aussi on peut dire que son nom de famille est faux, ou qu'il est un masque. Voilà pour *Churchill*. Mais en plus, son prénom *Frank*, qui en principe est un prénom de moins haute classe, rappelle ses origines ordinaires sans doute, mais signifie en plus : *honnête*,

ou même *franc.* – Frank n'est pas George, le prénom de Knightley, et encore moins Fitzwilliam, le prénom de Darcy. – Or le personnage qui porte un prénom si beau, en principe, est tout le contraire de ce qui est annoncé par là, car il est tout à fait faux: il ment à tout le monde, que ce soit à son père naturel, à ses trois parents adoptifs, à Emma, ou à l'ensemble gens de Highbury, et surtout peut-être à la famille de Jane. Il n'est donc pas du tout un homme *franc.* Car il faut saisir que les noms peuvent être ironiques, ou choisis par cette experte en ironie qu'est JA.

Aussi, ce n'est pas un hasard si monsieur Knightley devine bientôt qu'il y a quelque chose de pas clair chez ce jeune homme (III chapitre V, § 2, pages 455-456). Je cite ce passage pour confirmer ce que je dis au sujet du jeune homme, mais aussi pour signaler comment JA dit tout à son lecteur pour qu'il découvre le pot aux roses, et même deux pot aux roses, soit l'amour de Frank pour Jane, mais aussi l'amour de Knightley pour Emma. Mais la plupart des lecteurs, et j'en suis, sont comme Emma aveuglés par leur préjugé ou leur paresse, et ne voient pas le pot, ou les pots, ni ne sentent les roses qu'ils contiennent.

Mais il est temps d'examiner le nom du héros. Il est certes un héros, mais son nom le dit déjà. *Knightley* vient de *knight* et donc de *chevalier* en français, et *Knightley*, qui fait adjectif plutôt que substantif, veut dire au fond *chevaleresque*. Ce que tout ce qui se passe dans le roman démontre.

Je rappelle pour le prouver la beauté du geste qu'il a posé pour Harriet Smith et que le lecteur voit à travers les yeux d'Emma (III chapitre II, §38-41, pages 435-436). Je connais bien des femmes qui, comme Emma et Harriet, seraient transportées de gratitude en voyant le geste chevaleresque, il n'y a pas d'autre mot, de monsieur Knightley.

Or ce n'est pas seulement son nom de famille qui suggère le chevalier. Car il s'appelle aussi George. Pour un Anglais, ce prénom ne peut signifier qu'une chose : le chevalier George, qui est un des saints patrons de l'Angleterre : la décoration honorifique la plus prestigieuse de l'Angleterre à cette époque était l'ordre de la Jarretière, qui était sous la protection de saint George, et le cri de guerre de l'armée anglaise, et donc des chevaliers anglais, était « Saint George ». George pour un Anglais résonne comme Louis pour un Français, du moins pour un Français de l'Ancien Régime.

Or George Knightley n'est jamais nommé, ou plus exactement *prénommé* dans le roman. JA apprend à son lecteur le nom de son héros dans une scène inoubliable et comique. Je signale parce qu'il est d'une finesse et remarquable et parce qu'on a là un jeu de mots que les traducteurs ratent (III chapitre XVII, § 10-14, page 606). Le texte anglais dit « N prend M », et non « X prend Y ». Or je le note : N vient après M selon l'ordre alphabétique de JA inverse ici. Pourquoi Emma inverse-t-elle les lettres ? Il a au moins une bonne explication : elle fait allusion à leurs prénoms ; N, c'est Knightley, et M, c'est Emma. Ce qui montre qu'Emma,

mais aussi, s'il fallait l'ajouter, JA, a un bon sens de l'humour, et un sens assez raffiné. Mais plutôt que de m'attarder sur les défauts de la traduction, je me tourne vers les héroïnes du roman.

### **Les autres femmes.**

Car il est plus que temps d'examiner non pas des caractéristiques générales du roman, mais les différents personnages qui en produisent l'action, ainsi quelques scènes cruciales, pour aboutir enfin à une réflexion sur le personnage éponyme. Les femmes du roman sont comme autant de planètes qui tournent autour du Soleil Emma. Mais il y a de belles planètes. J'en prends trois parmi elles toutes, les plus admirables, mais pour des raisons différentes.

À part miss Bates, elles sont toutes célibataires au début du roman, et toutes mariées à la fin du roman. Ce détail me permet de réserver Miss Bates pour la section sur les fâcheux, où elle retrouvera madame Elton.

### **Anne Weston, née Taylor.**

Madame Weston, je l'ai déjà dit, est problématique, du moins pour monsieur Woodhouse, en raison de son nom : comme il n'accepte pas son mariage, qui dérange sa vie, il persiste à l'appeler mademoiselle Taylor, en ajoutant l'adjectif, cela est inévitable, *poor*. Ce détail indique quand même qu'il y aurait quelque chose d'indéfini au sujet de ce personnage. Je reprends donc le trouble de monsieur Woodhouse en posant une question : est-elle la mère, la sœur ou la gouvernante

d'Emma? JA indique ce problème, important en lui-même et important pour la connaissance d'Emma, dès le troisième paragraphe de son roman (I chapitre I, § 3, pages 33-34). On peut dire, non il faut dire, qu'il y a là quelque chose de crucial : Emma n'a pas de mère, elle a un père faible et, surtout peut-être, elle a une gouvernante, mademoiselle Taylor, qui ne la gouverne pas ; et tout cela la conduit à ne pas découvrir les limites de sa volonté, ou plutôt la nécessité d'avoir autre chose qu'un charme naturel pour réussir dans la vie.

Je signale que, dans les romans de JA, les mères sont presque toujours absentes ou nuisibles. Il n'y a que la mère de Catherine Morland qui soit à la fois présente et sensée. On pourrait sans doute expliquer cette tendance lourde dans le monde austenien en disant que c'est un indice de la relation difficile que l'auteure a eue avec sa propre mère : il semblerait qu'elle n'ait pas été une femme facile à vivre ; ou encore que JA profite de ses romans pour régler ses comptes avec sa mère en tuant les mères qu'elle imagine ou en les ridiculisant. Il y a au moins un défaut à cette explication : JA est aussi dure envers les pères dans ses romans, qui sont tout aussi absents ou inefficaces, alors qu'il est patent qu'elle avait une grande admiration pour son père qui semble avoir été un homme exemplaire et un père affectueux et attentif.

Le plus important, peut-être, est de signaler que cette analyse psychologique de l'auteure pour trouver dans sa vie privée les causes de ses choix créatifs est digne d'une commère (et chacun est au fond une commère).

Tout naturel que puisse être cette façon de lire, en faisant ainsi, on évite pour ainsi dire de penser à ce que ce détail (et la généralité de ce détail) *enseigne*. Je dirais cet *enseignement* comme suit : le rôle des parents est important, parce que les années de formation d'un individu joue beaucoup sur ses chances d'être heureux. En somme, le fait que miss Taylor n'a pas été une mère ou une gouvernante *sévère*, le fait qu'elle ait été trop aimante, a nui à Emma, et JA tient à ce qu'on s'en rende compte.

Elle indique de nouveau cette faiblesse de mademoiselle Taylor dans un chapitre magnifique (I chapitre V, § 7-9, pages 73-74). Monsieur Knightley et madame Weston discutent d'Emma ; on dirait qu'ils sont mari et femme et qu'ils parlent de leur enfant. (Je note que monsieur Weston n'est pas présent, et que JA le signale : il est sans doute impossible de parler d'Emma et d'examiner ses défauts éventuels devant ce mollason moral qu'est monsieur Woodhouse ; il ne l'aurait pas permis parce que cela l'aurait troublé.) Plus important peut-être, elle signale à son lecteur (c'est un détail qu'une commère noterait avec plaisir) que monsieur Knightley aime Emma depuis qu'elle a au moins 14 ans, alors qu'il en avait 30.

D'ailleurs, pour ceux qui ne croiraient pas que cela soit voulu par l'auteure, je propose un passage situé à la fin du roman alors qu'Emma a appris tout dernièrement que son époux à venir l'aimait depuis qu'elle avait 13 ans (III chapitre XVII, § 7-8, page 605). Et le passage, avec la remarque coquine d'Emma, qui est au fond celle de JA, est une occasion de rappeler encore une fois

qu'il faut une figure parentale pour établir des limites à un enfant, quitte à ce que l'enfant passe une bonne partie de son temps à tenter de les enfreindre, voire à les enfreindre tout de bon.

Je reviens donc sur Madame Weston en tant que gouvernante d'Emma; elle voit les défauts de l'enfant qui est à sa charge, mais elle n'est pas capable de corriger ses défauts comme il faut; sans doute, cela tient à ce qu'elle n'a pas le statut familial et social nécessaire pour le faire: il est certain qu'en tant qu'employée de monsieur Woodhouse plutôt que son épouse ou sa sœur, elle ne pouvait pas aller contre la faiblesse tyrannique du père, même quand cela concernait celle qui était à sa charge.

J'ajoute qu'en tant qu'épouse de monsieur Weston, elle pourra résister un peu mieux, cette fois, aux enthousiasmes inconsidérés de son mari. Or la fin du chapitre montre quelque chose qu'elle cache à monsieur Knightley (I chapitre V, § 31, page 79). Ce qui n'est pas dit, mais qu'on comprend par la suite, c'est que monsieur et madame Weston voudraient que Frank et Emma tombent amoureux l'un de l'autre et qu'ils deviennent mari et femme. Il y a là sans doute une ironie de la part de JA: ce qu'Emma prétend avoir fait, soit jouer un rôle dans la vie amoureuse de monsieur et madame Weston, les Weston, avec plus de discrétion, l'espèrent à leur tour.

En tout cas, JA place ici un pion qui permet de comprendre comment une femme aussi intelligente qu'Anne Weston n'ait pas pu voir l'amour entre Frank



et Jane et ait pu imaginer un amour entre Frank et Emma : avec son mari, elle espérait, et donc elle voyait ce qu'elle espérait, et ne voyait pas ce qui se passait de fait sous ses yeux. (Elle est au fond comme la pauvre madame Bates qui ne voit rien parce qu'on lui a enlevé ses lunettes.) Aussi, on peut ensuite noter tout plein de détails qui montrent comment les époux Weston ont contribué, croyaient-ils, à l'attachement entre les deux jeunes. D'où leur intense malaise quand ils apprennent ce qu'a fait Frank (III chapitre X, § 43-45, pages 523-524). Mais Emma a été protégée contre les menées des Weston et les supercheries de Frank qui n'était pas, elle l'indique, franc du tout. Je note à cette occasion que la trop bonne madame Weston excuse encore une fois le comportement que quelqu'un qu'elle aime, comme elle le faisait avec Emma.

## Neuvième cours

### Quelques images.

Si les choses se passent bien, c'est-à-dire si je réussis à présenter toutes les remarques que je veux offrir, et donc les remarques sur George Knightley, et s'il reste un peu de temps à la fin de la seconde heure, je proposerai quelques images de ce que j'appellerais le gentleman de par les âges.

En revanche, si je ne réussis pas à le faire, les images et quelques remarques qui les accompagnent se trouveront dans les notes que je publierai après le dernier cours.

Raphaël, soit Raffaello Sanzio d'Urbino, a fait le portrait d'un ami, Baldessare Castiglione. Ce dernier est l'auteur d'un des livres les plus influents, mais méconnus, de l'histoire de l'Occident, soit *Il Cortegiano*, en français *Le Courtisan*. Cette œuvre admirable fait le portrait du gentleman dans sa version italienne. Je voudrais donner un cours sur ce livre, mais il n'existe pas de traduction nouvelle. Ce qui est un scandale. En attendant ou pour remplacer un tel cours, voici une image dudit Castiglione. À mon sens, on y voit la masculinité intelligente et bien éduquée, doublée d'un je ne sais quoi de coquetterie masculine modeste.

Puis du Titien, soit Tiziano Vecelli da Cadore, il y a le portrait du roi Charles I, d'Espagne.

Je me permets de signaler la braguette, cette *breloque* vestimentaire fascinante qui était de rigueur pendant un siècle au moins en Europe et chez les gentlemen les plus respectables.

Je partage tout à fait la remarque de Montaigne sur elle. « Les plus sages matrones à Rome, estoient honnorees d'offrir des fleurs et des couronnes au Dieu Priapus : Et sur ses parties moins honnestes, faisoit-on soir les vierges, au temps de leurs nopces. Encore ne sçay-je si j'ay veu en mes jours quelque air de pareille devotion. Que vouloit dire cette ridicule piece de la chaussure de nos peres, qui se voit encore en nos Suysses ? A quoy faire, la montre que nous faisons à cette heure de nos pieces en forme, sous nos grecgues : et souvent, qui pis est, outre leur grandeur naturelle, par fauceté et imposture (« Sur quelques vers de Virgile ») ? »

À ceux et celles qui se demanderaient si du temps de Jane Austen les gentlemen portaient encore pareil appendice, je peux les rassurer : ce qui était de rigueur du temps du roi Henry VIII était passée de mode depuis des siècles.

En enfin, du Tintoret, soit de Jacopo Comin da Venezia, je propose le portrait de Gian Paulo Cornaro, un gentleman vénitien.

Je ne prétends pas que tous ces personnages étaient des gentlemen dans le sens anglais du terme. Mais je suggère que les portraits qu'on en a faits les présentaient comme des hommes forts, mais civilisés,

des hommes qui savaient se tenir en société et se tenir debout devant les difficultés et les tâches de la vie. En un sens donc, ils peuvent aider à penser aux personnages de JA qui portent ce titre, et surtout à George Knightley, l'amoureux d'Emma.

**Ce qui a été fait.**

La semaine passée, j'ai introduit la suite du cours en reprenant le cours précédent pour y ajouter quelques remarques. Ces nouvelles remarques portaient sur les noms et prénoms des personnages du roman *Emma*. Je rappelle le cas le plus important, soit George Knightley, qui est nommé de façon à renforcer son côté chevaleresque et donc son rôle dans le roman comme incarnation du gentleman. En somme, le roman de JA est toujours au sujet de jeunes femmes, qui sont les héroïnes, mais ces héroïnes ne sont compréhensibles qu'en autant qu'on les met en relation avec leur vis-à-vis masculin : pour connaître qui est Emma, il faut savoir qui est monsieur Knightley. Ce qui est une façon d'annoncer l'importance de la dernière série de remarques que je ferai aujourd'hui, dussé-je, comme je l'ai déjà dit, couper partout ailleurs dans ce qui est prévu.

J'ai entamé les remarques sur ce que j'ai appelé les planètes qui tournent autour du Soleil Emma, soit les autres femmes qui agissent dans le roman *Emma*. J'ai presque terminé les remarques sur madame Weston, née Taylor.

J'ajoute quand même à ce que j'ai dit alors qu'elle ne change pas du début à la fin du roman. Elle est encore une femme aimante, intelligente et bien éduquée, mais aussi un peu faible. Sa faiblesse tient à ce qu'elle n'est pas capable de juger sévèrement, ni même avec objectivité, les gens qu'elle aime. Elle ne pouvait pas le faire pour Emma, et à la fin du roman, elle est prête à pardonner et expliquer et à justifier Frank Churchill qui est un personnage bien trouble (III chapitre X, § 52-53, pages 525-526). Encore une fois, il me semble clair qu'un lecteur juste ferait mieux de juger ce jeune homme charmant comme le fait monsieur Knightley, et même Emma, mais sur le tard, que comme le fait madame Weston.

**Harriet Martin, née Smith.**

La conversation entre madame Weston et monsieur Knightley, que j'ai présentée la semaine passée, porte sur la relation entre Emma et Harriet Smith ; ils sont en désaccord sur le bien que cette fréquentation peut faire, et surtout sur son effet sur Emma. Aussi, il est utile d'examiner ce personnage, ne serait-ce que pour mieux comprendre Emma : dans le roman, Emma, qui a été si mal éduquée, est présentée comme l'éducatrice et la protectrice, malhabile, de Harriet Smith.

Or la vérité première à son sujet est incontournable : elle est simple dans les deux sens du mot ; elle n'a pas de grandes ambitions ni de grandes connaissances ; en d'autres mots, elle est humble et n'est pas bien intelligente. JA l'indique bien des fois. Mais le passage le plus clair sans doute est celui de la charade qui est

offerte par monsieur Elton (I chapitre IX, § 13-20, pages 117-120). Car Harriet est tout à fait incapable de comprendre une devinette assez simple, même quand on la lui explique. (Sans doute, est-il plus difficile d'en saisir la clé en raison du passage de l'anglais au français quand il s'agit d'un jeu de mot.) Mais les tentatives répétées et inutiles de Harriet prouvent hors de tout doute qu'elle ne comprend rien tant qu'on ne lui donne pas la réponse et qu'elle adhère à la réponse d'abord et avant tout parce qu'on lui dit qu'elle est bel et bien la réponse : elle est soumise et peu débrouillarde ; elle est simple, je le répète.

Aussi sur la question de l'égalité de tous les êtres humains, JA est implacable. Pour ceux qui seraient scandalisés par cette implacabilité, j'offre cette consolation : elle est aussi dure au sujet des mâles peu intelligents et mal éduqués qu'au sujet des femelles ; on n'a qu'à se souvenir de son portrait de John Thorpe, entre autres, et consulter dans ce roman ce qu'elle dit du ministre John Thorpe.

Le jugement de Knightley, un peu révisé, à sujet de Harriet est lui aussi implacable, et impeccable : c'est une jolie jeune femme, qui a un cœur aimant (III chapitre XVIII, § 24-25, page 619 ; voir aussi § 34, page 621). Le passage montre que jusqu'à la fin, Emma ne connaît pas Harriet ; elle n'évalue pas comme il faut sa simplicité, sa bonté et son désir d'être mariée aussitôt que possible. Voilà d'ailleurs pourquoi monsieur Knightley croit que la compagne choisie par Emma ferait une épouse adéquate pour son fermier Robert Martin. Et il fait ce qu'il peut pour que leur mariage ait

lieu, et ce contre les volonté et manigances d'Emma. Un lecteur qui examine comment il se fait que Robert Martin a pu rencontrer Harriet Smith qui était alors à Londres, découvrira que c'est l'effet d'une commande de monsieur Knightley : je crains qu'il faut conclure que ce dernier a joué les entremetteurs, avec plus de succès que sa chère Emma, soit dit en passant.

En revanche, il me semble que Harriet montre une autre sorte d'intelligence, une intelligence pour ainsi dire biologique, qui manque tout à fait à Emma. En tout cas, Harriet identifie avec un instinct sûr le genre d'homme dont elle pourrait être l'épouse, et elle saisit tout de suite que monsieur Knightley est non seulement un homme admirable, mais qu'il ferait un époux exceptionnel, ce qu'Emma ne voit que sur le tard et bien après Harriet, voire grâce à l'intuition de cette dernière. De plus, quand on regarde bien, on voit qu'elle n'est pas intéressée par monsieur Elton si ce n'est parce qu'Emma lui impose sa candidature. En somme, elle a un instinct sexuel (un mot que JA n'aurait pas employé, mais dont la réalité nommée crûment par le mot est omniprésent dans son œuvre), elle a un instinct sexuel donc, bien meilleur que celui d'Emma. Ce qui ne veut pas dire que quand il est question entre elles du droit à monsieur Knightley, l'instinct d'Emma n'est pas aussi puissant que celui de Harriet (III chapitre XI, § 33-34, page 537-539).

Aussi, il y a quelque chose de comique à entendre Emma juger Harriet en disant que même elle ne pouvait pas tomber amoureuse trois fois en une année (III chapitre XV, § 38, page 591). Cela est comique, et

ironique, parce que au moins deux de ces amours sont causés par l'action, consciente ou inconsciente, d'Emma, parce que le chapitre XVIII montre qu'elle se trompe encore puisque Harriet sera de nouveau amoureuse, et surtout peut-être parce que la femme aux trois amoureux qu'est Harriet est l'image miroir de la femme aux trois amoureux qu'est Emma.

Pour être tout à fait honnête j'ajoute qu'au contraire de ce qu'on peut deviner de Catherine Morland, il n'y a aucune indication que Harriet Smith Martin pourra apprendre de ses expériences, ni être autre chose qu'une jolie jeune femme qui deviendra une épouse respectable. Elle est pour employer le mot que Knightley emploie presque toujours pour la dire, a *girl*, une femme-enfant, très jolie par ailleurs, mais pas bien douée. Mais il est temps de se tourner vers la femme la plus complète du roman... Non pas Emma Woodhouse Knightley, mais Jane Fairfax Churchill.

**Jane Churchill, née Fairfax.**

Jane Fairfax n'apparaît dans le roman *Emma* que dans la deuxième partie. Un des passages les plus beaux du roman est la sorte de biographie que JA lui a inventée. En gros, c'est l'histoire de son éducation, et ce récit introduit, ou presque, la deuxième section du roman. À chaque page, on voit des exemples de bonté humaine et des conséquences droites de cette droiture. J'en prends un exemple parmi plusieurs (II chapitre II, § 7, page 230). Cet passage a l'avantage d'indiquer l'avis de l'auteure sur ce que la nature humaine est capable à son meilleur, et de souligner le comportement d'Emma :



dès ce chapitre, et plus tard dans le roman, celle-ci préfère imaginer une histoire tout à fait farfelue pour satisfaire son imagination et se venger de sa rivale qu'elle ne peut pas atteindre autrement. J'ajoute que Frank Churchill a l'audace et la légèreté, et au fond la méchanceté, d'entrer sans gêne dans le jeu de cette hypothèse et même de conforter le préjugé malhonnête d'Emma.

Il n'en reste pas moins que Jane a des défauts : elle est froide, ou cachotière, ou réservée. On comprend pourquoi elle le serait : sa situation sociale doit la rendre inquiète et moins spontanée ; de plus, ses fiançailles clandestines, dont la clandestinité lui est imposée par son amoureux, doivent la rendre non seulement réservée, mais encore fausse. En tout cas, Knightley, toujours lui, indique ce que cette caractéristique a comme effet sur un homme qui est un homme vrai (II chapitre XV, § 37, page 385). Le passage est merveilleux sans doute. Mais il l'est surtout, à mon sens, parce qu'il est une sorte de déclaration d'amour. Knightley aime la spontanéité joyeuse et ouverte, et Emma est la spontanéité joyeuse et ouverte incarnée. Mais monsieur Knightley ne le lui dit pas, ne le lui dit pas tout à fait. Entre autres, parce qu'il est jaloux de Frank Churchill, malgré le fait qu'il proteste du contraire (I chapitre XVIII, § 34-37, page 216).

C'est ici qu'on peut se rendre compte que ce roman de JA présente de nombreuses scènes d'hypocrisie. Et par là, je ne veux pas dire l'hypocrisie ordinaire et nécessaire qu'on appelle les bonnes manières ou la politesse. Il s'agit d'hypocrisie qui menace la société et

le vivre ensemble, alors que la politesse est rend la vie humaine en société supportable.

En tout cas, quelqu'un pourrait lire le roman en tenant compte de l'adjectif *open* (*ouvert*), du verbe *open* (*ouvrir*), et du substantif *openness* (*ouverture*). Il y a 83 apparitions de ces mots. Quelquefois, il s'agit plutôt d'ouvrir une porte (je me demande s'il n'y a pas là quelque chose de symbolique, ne serait-ce que parce que le frileux monsieur Woodhouse est terrifié par les fenêtres qu'on ouvre). Mais presque toujours il est question de la qualité humaine, ou de son absence. Je signale, comme exemple, la première apparition de l'adjectif *open*, ou plutôt de *open-hearted* (I chapitre I, § 44, page 44). Je corrigerais quelques mots, surtout le mot *ouvert* qui rend *open-hearted* et *sensé* qui rend *rational*, mais l'essentiel est de noter que monsieur Knightley pense que les hommes peuvent et doivent être directs (*franc du collier*, écrit le traducteur, pointant peut-être sans le savoir vers le prénom du fils du capitaine Weston) et ouverts sur le plan émotif et que les femmes peuvent, et doivent, être rationnelles et sans affectation. Je suggère que monsieur Knightley a la qualité de monsieur Weston et plus encore, et qu'Emma à celle de madame Weston et plus encore. En tout cas, Emma à son meilleur peut l'être, et à la fin du roman, il semble bien qu'elle l'est devenue pour de bon.

Je reviens au portrait de Jane Fairfax qui est tout sauf ouverte, pour ajouter deux traits. Elle n'est pas une femme vindicative ou rancunière. Aussi quand les choses peuvent être claires, quand elle est déclarée l'amoureuse officielle de Frank Churchill, elle pardonne

tout de suite à Emma. Ce qui est à mon sens un geste, car c'est un geste, remarquable de générosité et d'assurance personnelle. Le ressentiment, le souvenir de sa position de victime pourtant bien réelle face à sa tortionnaire plus ou moins consciente de son fait, le poids d'un passé sans aucun doute douloureux n'alourdit pas Jane Fairfax quand l'avenir s'offre à elle.

De plus, elle a un sens très développée de ce qui est correct : même si elle est plus ou moins obligée d'être cachotière, voire fausse, elle se blâme de l'avoir été. Ce qui donne la scène admirable entre Emma et Jane, où cette dernière s'excuse (III chapitre XVI, § 47-51, pages 602-603). J'ajoute deux choses qui offrent des commentaires intéressants : Emma qui a été au moins aussi irrespectueuse de Jane que Jane d'Emma ne s'excuse presque pas ; le chapitre finit sur deux mots cruciaux : *decided and open* (« franc et sans détour » dans la traduction, mais plutôt « vigoureux et ouvert » à mon avis) soit les deux grandes qualités de monsieur Knightley, et les deux grands défauts de Frank.

En tout cas, j'oserai dire qu'à la fin du roman, Jane Fairfax est encore et toujours supérieure à Emma. Et pourtant elle manque encore et toujours quelque chose qu'a Emma : un charme supplémentaire qui vient de ce que l'héroïne est audacieuse du fait d'être plus sûre d'elle-même. Comme preuve je signale cette réplique qu'on n'entendrait jamais sortir de la bouche de la parfaite, de la trop parfaite Jane Fairfax (III chapitre XVIII, § 28-29, puis 32-33, pages 620-621).

**Les fâcheux.**

Avant de passer aux hommes qui entourent Emma et qui eux aussi tournent autour d'elle comme des planètes, je tiens à parler des fâcheux qui lui nuisent. Malheureusement, les contraintes horaires m'empêcheront de faire toutes les remarques que je voudrais. Je dirai sans aller plus loin que le roman présente à la fois une collaboration et un contraste entre Emma Woodhouse et George Knightley: ils doivent tous les deux gérer les fâcheux, mais ils ne le font pas tout à fait de la même façon, du moins au début du roman.

Pour aujourd'hui je laisserai donc deux des trois fâcheux sans trop les présenter, soit monsieur Woodhouse et mademoiselle Bates; j'ai déjà commencé à le faire en analysant les mots *poor* et *kind*. Il faudra sans doute consulter les notes publiées en décembre pour apprendre tout ce que j'aurais voulu dire. Pour ce qui est d'aujourd'hui, je focaliserai sur madame Elton parce qu'en l'examinant j'offre, et c'est l'objectif de tout ce qui se dit depuis quelques heures, quelques éléments excellents pour mieux comprendre Emma.

**Monsieur Woodhouse.**

Pour mieux passer à la fâcheuse suprême, madame Elton, je m'en tiens à quelques brèves remarques au sujet de monsieur Woodhouse. Il me semble clair qu'il est un tyran de petite taille, ou à petits moyens: il ne pourrait pas en faire plus; il est trop faible, trop malade; il tyrannise les autres au nom de ses soucis d'égrotant et donc par leur pitié pour lui.

Parmi les nombreux exemples de sa tyrannie de cacochyme, il y a la soirée familiale chez monsieur Weston. Une faible neige a suffi pour terroriser le vieux monsieur ; il faut ajouter que John Knightley qui ne voulait pas sortir de chez lui et qui sans doute se vengeait un peu de son beau-père irritant a tout fait pour lui faire peur en exagérant les dangers (I chapitre XV, §7-10, pages 185-186). L'important est sans doute de voir comment tout est mis en mouvement pour sauver le vieux monsieur des craintes qui l'envahissent : il est comme dit le traducteur « toujours au centre des attentions en des occasions comme celle-là », ce qui rend l'anglais « always the first object on such occasions ». Et surtout peut-être il faut voir comment Emma et monsieur Knightley s'organisent et organisent les autres en quelques instants (§17-23, pages 188-189).

L'exemple est intéressant encore plus donc parce qu'il fait la preuve d'abord qu'Emma n'est pas sa sœur Isabella, que George Knightley n'est pas John Knightley et que les deux s'entendent vite fait sur la solution de bon sens plutôt que se perdre dans des émotions plus ou moins saines développées dans de longs palabres. Monsieur Knightley est là pour aider Emma, il sait qu'elle se fait du souci pour son père, mais aussi qu'elle n'a pas besoin de longues explications ; elle sait vers qui se tourner quand il faut gérer le réel, elle ne parle pas pour rien dire parce qu'elle sait qu'il sait. Un lecteur qui lui sait observer et retenir ce qu'il a vu a tout ce qu'il faut pour deviner la seule fin digne du roman : s'il y a quelqu'un qui peut sauver Emma de la

tyrannie de son père, c'est monsieur Knightley qui a déjà épousé l'amour d'Emma pour son pauvre papa, tout fâcheux qu'il soit. (On trouvera une autre preuve de son habileté aimante en III chapitre VI, §42-42, pages 479-480). On y trouvera comme par hasard le mot qui saisit et dit l'essence du gentleman Knightley : *kindness* selon JA, (*amabilité* selon le traducteur ou *gentillesse* selon ce commentateur).

**Mademoiselle Bates.**

Relire le dialogue bref et efficace entre Emma et monsieur Knightley produit au moins un avantage : il sert de contraste aux nombreux flots verbaux de mademoiselle Bates, et introduit ainsi à cette autre fâcheuse. On pourrait trouver ce jugement dur. Aussi, il est utile de faire appel à l'autorité de monsieur Knightley : lui-même reconnaît que la vieille dame est un mélange désagréable de bonté (*good*) et de ridicule. Il indique cependant au même moment qu'elle devrait être la ligne de conduite d'une femme comme Emma, sa supérieure sur les plans social et psychologique (III chapitre VII, §59-61 ; voir aussi la présentation sympathique, mais net, du personnage par JA en I chapitre III, §4, pages 53-54, et le portrait dur et satisfait d'Emma I chapitre X, §17, page 135). C'est on le devine, et on le voit dans le roman, le comportement régulier de celui qui conseille Emma, laquelle se fera enfin un devoir de tenir compte de ses remontrances et sans doute de changer d'attitude envers la vieille dame.

Mais le personnage peut intéresser pour d'autres raisons sur lesquelles je m'arrête. Mademoiselle Bates

voit tout et dit tout ; elle ne discerne pas entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas, ni entre ce qui peut être dit et ce qui ne devrait pas : c'est pour cette raison qu'elle est une amie fâcheuse. Mais c'est aussi pourquoi elle est un personnage si intéressant pour l'auteure JA. Car quelqu'un qui fait attention à ce qu'elle dit, malgré le tourbillon fatigant qu'elle produit, est récompensé et découvre bien des secrets. Ainsi il se rend compte que l'amour larvé de monsieur Elton pour Emma et l'imprudencence d'Emma à entretenir cet homme pour sa charge Harriet avaient été remarqués par Hetty Bates et donc sans doute connus du tout Highbury (II chapitre III, § 44, pages 244-245.) De plus, elle permet de deviner que les gens du village s'étaient depuis belle lurette fait une opinion sur la convenance d'un mariage entre Emma et Knightley (II, chapitre , § , page ).

Mais le point le plus intéressant est sans doute qu'elle informe le lecteur malgré elle sans doute, et donc qu'elle pouvait informer Emma de la même façon, au sujet du lien particulier entre Frank Churchill et Jane Fairfax. Parmi les nombreuses indications qu'elle en donne, on peut prendre son monologue lors de son entrée dans la salle de bal : on y découvre alors que Frank Churchill est toujours à côté d'elle, et peut deviner qu'il est là parce qu'elle-même est à côté de Jane Fairfax (III chapitre I, § 19, pages 428-430). Dans ce paragraphe interminable, elle parle trois au moins de Frank et de ses bontés pour les siennes. En tout cas, la suggestion est faite qu'Emma aurait mieux fait de tenir compte de l'information que la fâcheuse mademoiselle Bates lui offrait que de ses propres yeux, éblouis sans doute par la beauté de Frank ou

assombris par celle de Jane Fairfax : les commères ont leur utilité, et ne méritent pas, pas toutes, pas toujours, le mépris qu'on leur montre. L'attitude d'un monsieur Knightley envers elle serait sans doute meilleure. Et elle mérite plus de politesse et de respect qu'une madame Elton qui est pourtant sa supérieure sur bien les plans social et financier.

**Madame Augusta Elton, née Hawkins.**

Il serait difficile de faire un portrait adéquat de madame Elton : elle a tous les défauts imaginables et imaginés par JA. Elle est vulgaire, malpolie, vaniteuse, snob, jalouse, agressive et dominatrice. En somme, Emma a presque tous les défauts de madame Elton ; il faut sans doute exempter Emma de la vulgarité, mais tout le reste lui appartient, cela me semble clair. Pour ce qui est de la vulgarité de madame Elton, les remarques déjà faites sur son « monsieur E. » et son « *cara sposo* » pourront suffire. Pour le dire d'une autre façon, à elle seule, elle est la punition méritée (un autre exemple de la *poetic justice* que JA distribue comme une Providence divine omnisciente et toute-puissante) de ce personnage malhonnête qu'est monsieur Elton (III chapitre II, § 55, pages 439-440).

Pour ce qui est de sa jalousie, une passion importante dans le récit, mais laissée sauf ici presque sans commentaire, il est clair que madame Elton est jalouse d'Emma. Elle l'est peut-être par nature et parce qu'elle veut dominer dans toute société où elle est présente, mais aussi parce qu'elle sait quelque chose, et peut-être tout, de l'histoire entre Emma, Harriet et Philip,



son *caro sposo*. Et l'humiliation de la pauvre mademoiselle Smith lors du bal à Highbury, soit la punition que monsieur Elton fait subir à Harriet et en même temps à Emma, est connue, reconnue et approuvée par la *cara sposa* du digne ministre. Nul autre que monsieur Knightley l'a deviné, ce qui veut dire que c'est pour ainsi dire un fait solide (III chapitre II, § 47-53, page 439). Le passage est intéressant, entre autres, parce qu'il confirme que même quand on parle des autres personnages, il est toujours question d'Emma. Il est intéressant aussi parce que monsieur Knightley dit alors que Harriet a de grandes qualités : JA place là un pion qui servira pour attaquer la confiance de la reine de l'échiquier *Emma* ; elle a là des raisons de croire que monsieur Knightley pourrait tomber amoureux d'une belle femme comme Harriet, toute *girl* qu'elle soit.

Donc madame Elton est jalouse d'Emma. Mais sa jalousie ne fait que mieux faire paraître la jalousie d'Emma : certes, elle n'est pas jalouse de madame Elton, mais elle l'est de Jane Fairfax. La preuve est faite dès le début du livre II, et se continue durant tout le reste du roman jusqu'à la révélation de l'amour clandestin entre Jane et Frank. Aussi force est d'avouer que là aussi, en matière de jalousie, Emma Woodhouse est une version agréable d'Augusta Elton, ou Augusta Elton une version désagréable d'Emma Woodhouse. Pour ceux qui en douteraient encore, ou qui ne reconnaîtraient pas la rivalité entre les deux femmes, il y a au moins deux passages qui soutiennent cette suggestion (III chapitre XVIII, § 36, pages 614-615 ; III chapitre XIX, § 12, page 633). Le premier est plus

explicite sans doute, mais le second, qui arrive à la toute fin montre que dans le village de Highbury la tension entre les deux femmes durera toujours : on ne se défait jamais tout à fait des fâcheux ; il faut apprendre à vivre avec eux.

Tout cela conduit d'abord à la question du charme, ou du je ne sais quoi, ou de la grâce, ou du bouquet, ou de l'ineffable. Je multiplie les mots parce que la chose qu'il s'agit de décrire est bien difficile à dire de façon satisfaisante. Cela ne signifie pas que ce quelque chose n'existe pas, au contraire. En tout cas, il devient assez clair dans le roman que si les fautes et les défauts d'Emma sont nombreux, et que celles et ceux de madame Elton sont semblables et tout autant nombreux, on pardonne pourtant à Emma et non à madame Elton. On peut prétendre que cela tient aux préjugés de l'auteure qui contrôle tout dans le roman. Mais il faut avouer que le charme, pour prendre un des mots, ou son absence, est une donnée essentielle des relations humaines : il y a des gens, et Emma en est une, qui séduisent même quand on voit leurs défauts et qu'on subit les mauvais effets de ses actions, et il y a d'autres gens, et madame Elton en est une, dont la grossièreté ou la vulgarité, double les défauts et les impairs.

Quiconque veut comprendre ce je ne sais quoi ferait bien de méditer sur le personnage d'Emma pour tenter d'en découvrir le secret. Cette tâche pourrait être facilitée en lisant un livre trop peu connu : *Le Courtisan* (*Il Cortegiano*) de Baldessare Castiglione. Dans son magnifique récit/fiction/essai, l'auteur propose de

saisir les qualités principales du parfait courtisan ; or parmi celles-ci, il y a la *grazia*, la grâce. Quand on essaie de saisir ce je ne sais quoi, on trouve des caractéristiques comme la nonchalance, qui fait sentir l'habileté, mais en y ajoutant l'impression de la naturalité ; la grâce ne peut exister qu'accompagnée par une assurance, qui séduit en embellissant les qualités du fait de leur donner une sorte d'inévitabilité ou de nécessité. Ces remarques serviraient sans doute à mieux comprendre Emma, et même, par rétroaction, madame Elton : Emma est sûre d'elle, alors que madame Elton en fait trop parce qu'elle n'est pas sûre d'elle.

Car ces remarques serviraient aussi à mieux comprendre madame Elton. Je tente ceci : quand madame Elton agit, on devient quelqu'un qui s'applique trop, qui insiste trop, qui ne sait pas laisser de la place aux autres sans doute par peur de ne pas être respecté. Pour employer une image dont Castiglione a le secret, il y a des gens qui semblent compter leurs pas quand ils dansent, ce qui les rend ridicules ; même si chaque pas se fait quand il faut et comme il faut, parce qu'ils en font le décompte pour ainsi dire du bout des lèvres, ils se ridiculisent au moment même où tente de faire tout le contraire.

Encore une fois, et c'est la seconde leçon de la comparaison entre Emma et Augusta, il est intéressant de noter comment monsieur Knightley réagit aux deux femmes. Quand Emma le taquine comme personne d'autre n'ose le faire, il sourit (II chapitre XVIII, § 50-51, page 418). Le charme d'Emma, son assurance, son

humour, le plaisir qu'elle prend à rire en jouant avec les faits les plus ordinaires, l'habileté qu'elle a à faire rire par son esprit et son audace, tout cela le séduit. Et tout de suite après, mais est-ce un hasard ? cela peut-il être un hasard ? madame Elton lui enlève le sourire qui naissait sur ses lèvres.

Il resterait à apprendre comment Emma pourrait gérer une fâcheuse comme madame Elton. Il est clair qu'elle vit dans une indignation à peu près constante face à son image miroir malgracieux. Mais elle apprend peu à peu à se comporter avec elle comme monsieur Knightley le fait depuis le début : ne pas tenir compte de ce qu'elle fait, dit ou veut (III chapitre VI, § 8-17, pages 468-469). À part un autre exemple du manque de charme qui nuit à madame Elton, à part l'indication discrète que Knightley est déjà amoureux, JA montre comment Knightley, comment un gentleman, gère les fâcheux : avec fermeté, mais sans insulter, ni surtout s'en s'indigner. Cela s'appelle parfois ironie (voir Aristote, *Éthique à Nicomaque* IV 8).

### **Les évènements majeurs.**

Le récit *Emma* ressemble un peu à un chapelet qu'égrène JA : elle raconte une série d'évènements importants, qui se passent presque tous à l'extérieur de la maison de monsieur Woodhouse, et qui se suivent avec entre eux des anecdotes secondaires qui les relient. C'est ainsi que, par exemple, le début du livre III est constitué de la description du bal à la Couronne, puis de la journée à Donwell Abbey et enfin le pique-nique sur Box Hill ; chaque fois, le lecteur apprend à

connaître un peu mieux Emma, et l'amour discret de Knightley pour elle ; en arrière-scène, s'il est observateur, il voit évoluer l'amour clandestin de Frank Churchill et de Jane Fairfax.

Mais chacune des trois parties du roman offre une scène plus discrète qui a lieu à Hartfield, où Emma doit évaluer ce qu'elle a vu et appris pour mieux comprendre qui elle est : il s'agit de sa réflexion sur l'amour de monsieur Elton pour elle (I chapitre XVI), de son amour à elle pour Frank Churchill (II chapitre XIII) et du possible amour de monsieur Knightley pour Harriet (III chapitres XI et surtout XII).

#### **La révélation au sujet de monsieur Elton.**

La première de ces scènes est en un sens typique. D'abord parce qu'Emma examine non seulement ce qui s'est passé, mais sa responsabilité. Et elle est implacable (I chapitre XVI, § 3, page 196). En un sens tout est dit : Emma commence en faisant face à la contradiction absolue entre l'impression qu'elle avait entretenue et l'affirmation contraire, violente et indignée de monsieur Elton. La première réaction est celle de la confusion : comment juger ? se demande-t-elle. Tout de suite, elle imagine une hypothèse qui expliquerait ce qui s'est bel et bien passé : elle avait une idée en tête et elle a tout arrangé ensuite pour que les faits conformes à cette opinion viennent à son secours et que les faits qui ne s'y ajustaient pas soient oubliés. Puis, peu à peu, elle se rend compte que son hypothèse est la bonne : monsieur Elton dit vrai et elle s'est trompée elle-même. Et elle conclut qu'elle était aussi la

cause de l'erreur de monsieur Elton à son sujet : tout vaniteux et désagréable qu'il s'était montré, il n'était pas le seul coupable, ou pas le premier coupable.

Surtout, elle se rend compte et s'avoue qu'elle a été plus que l'occasion de la blessure à venir de la pauvre Harriet : c'est elle, ce sont ses défauts, c'est sa vanité de *princesse* fate qui causera la tristesse et la douleur chez une jeune femme dont elle prétendait faire le bonheur (I chapitre XVI, § 11-12, pages 199-200). Ce qui, on le voit, ne la guérit pas tout de suite de ses défauts.

Le chapitre finit avec deux indices supplémentaires au sujet des éléments du caractère d'Emma et de sa capacité de séduire : elle est jeune et optimiste. Toute malheureuse et honteuse qu'elle est de la situation dont elle est le principal artisan, elle retrouve promptement la joie de vivre. Et cette joie de vivre est au moins en partie soutenue par l'arrivée d'un autre homme dans la maison de Hartfield, le même qui est arrivé au tout début de roman quand elle risquait de sombrer dans une rêverie après le mariage de pauvre mademoiselle Taylor : malgré le froid, malgré la neige, monsieur Knightley est là, comme toujours.

**La prise de conscience au sujet de Frank Churchill.**

La deuxième scène est fort différente, du moins quant aux faits. Frank Churchill vient de quitter Highbury, mais pas sans avoir visité la *princesse* Emma à Hartfield ; il semble avoir voulu se livrer un peu plus à la jeune femme ; durant leur conversation, elle croit qu'il est sur le point d'avouer son amour. Le lecteur

assez perspicace (mais existe-t-il?) devine dès la première fois ce qu'Emma ne devine pas avant la fin du roman : l'amour qu'il est sur le point d'avouer vise Jane Fairfax et non Emma. Mais ce fausse déclaration, cette déclaration imaginée, est pour Emma l'occasion de réfléchir sur l'état de son cœur à elle.

Le chapitre est écrit en deux parties, dans la seconde on la voit peu à peu se laisser aller de nouveau à des projets amoureux pour Harriet mais cette fois avec Frank Churchill, que, pour ainsi dire, elle lui abandonne ; de plus, elle manipule son amie en jouant avec les sentiments de gratitude qu'elle a pour elle (II chapitre XIII, §13-16, pages 360-361. Surtout Emma la préfère à Jane : l'une est sensible jusqu'à la sensiblerie, l'autre est trop froide et raisonnable. Emma se montre encore une fois bien mauvaise prophète : c'est Jane qui sera, qui est déjà, la préférée de Frank Churchill.

Mais la première partie du chapitre porte sur son affection à elle pour Frank Churchill et là, elle se montre clairvoyante, mais encore une fois assez vaniteuse. En tout cas, quand elle devine chez lui de l'affection, c'est qu'elle suppose qu'elle est au fond irrésistible. Mais pour peu qu'on examine (lors d'une seconde lecture quand on sait que Frank ne l'aime pas) on voit qu'elle se trompe sur toute la ligne : il ne lui écrit pas de lettre amoureuse qui confirmerait les impressions de leur conversation ; la lettre qu'il écrit bel et bien n'est pas plein de suggestions de son affection ; elle se prépare à dérapé de nouveau en imaginant un amour qui n'existe pas du tout d'une

part, soit chez Frank Churchill ou de l'autre, chez Harriet Smith (II chapitre XIII, § 6-7, pages 357-358).

Pourtant elle sait lire dans son propre cœur et elle décèle pourquoi le charmant jeune homme ne peut pas la satisfaire. Pour le dire à sa façon, Frank Churchill n'est pas nécessaire à son bonheur (ce pouvoir appartient à quelque d'autre qu'elle ne sait pas encore nommer). Elle aime bien le fait que le jeune homme est énergique et charmant quand il montre ses sentiments, mais elle sent qu'il n'est pas assez sérieux, ni assez constant. Elle sent qu'une femme, qu'elle en tout cas, ne peut pas construire une vie sur la base du cœur et de l'intelligence de cet homme. Et voilà que sa réflexion sur George Knightley est préparée. Mieux encore, si elle sait résister à monsieur Churchill, c'est parce qu'elle a déjà la tête et le cœur pleins de monsieur Knightley.

**La révélation au sujet de monsieur Knightley.**

Il y a moins à dire sur la découverte qu'Emma fait au sujet de monsieur Knightley. Mais on peut au moins signaler que comme il arrive si souvent chez les humains, c'est quand elle croit perdre cette précieuse personne qu'Emma découvre sa préciosité. On pourrait dire qu'elle apprend son amour sous l'impulsion de la jalousie, car elle ne peut pas souffrir, ou bien avec une grande souffrance l'image d'une Harriet Knightley. Parler de jalousie donc ne serait pas faux, mais il serait plus exact de dire qu'elle apprend son besoin quand elle imagine pour la première fois que celui qui pourrait le combler est absent (III chapitre XII, § 1, pages 545-547).



Mais il y a là au moins deux remarques déjà touchées et qu'il faudra reprendre quand je parlerai d'Emma elle-même : la découverte de son amour pour monsieur Knightley la révèle au lecteur dans ce qui la caractérise le plus profondément. D'abord elle saisit tout de suite qu'elle est la cause ou le point d'appui premier des ses illusions : il ne s'agit pas pour elle d'accuser quelqu'un d'autre, d'imaginer qu'elle est victime d'un autre menteur qu'elle-même. Si elle sait dénoncer les ruses et les faux-fuyants et les masques de Frank Churchill, elle sait tout autant reconnaître et condamner le mensonge à soi dont elle est l'auteure (III chapitre XI, § 43, page 542).

Mais elle passe assez tôt à la réflexion sur le bien-être des gens qui la concernent. On ne peut pas ne pas remarquer qu'elle ne pense pas du tout à son père, objet ordinaire de sa sollicitude : cette fois son souci vise Harriet et monsieur Knightley, et là elle montre une retenue admirable ; elle réussit, presque, à oublier ses désirs pour réfléchir au bien des deux autres ; elle reconnaît qu'elle serait satisfaite si Knightley pouvait éviter un mariage malheureux en restant célibataire. JA est sans doute moins ironique et plus juste envers la droiture morale d'Emma quand elle explique comment elle peut reconnaître qu'elle devait plus de considération à Jane Fairfax qu'elle n'avait montrée (III chapitre XII, § 17, pages 553-554).

Le chapitre et la journée de réflexion prennent fin sur une scène cruelle : la météo est mauvaise, et Emma est assise dans un salon de Highbury avec son père,

troublé et troublant, comme toujours. Mais cette fois, elle est seule, seule parce qu'elle ne peut plus voir Harriet Smith, parce que Jane Fairfax ne veut sans doute pas la voir après les semaines cruelles qu'elle a passées, et surtout parce que monsieur Knightley a quitté le voisinage pour retrouver son frère et sa belle-sœur à Londres. La scène est bien sombre, parce qu'Emma a compris qu'elle est une femme qui a besoin d'un homme solide, intelligent et aimant, et que le seul qui ferait l'affaire ne peut lui appartenir : c'est sans doute la première fois, depuis la mort de sa mère, qu'elle connaît un vrai manque.

### **Les différents gentlemen.**

Je l'ai dit, le roman de JA a beau être au sujet d'Emma, comme le veut le titre éponyme du roman, les hommes, les gentlemen, sont un élément essentiel de la donne anecdotique. Il est utile donc de réfléchir sur les différents portraits masculins qui y sont offerts. Pour des raisons évidentes, j'exclus monsieur Elton ; pour d'autres raisons évidentes, je termine avec un portrait de monsieur Knightley.

### **Robert Martin.**

Robert Martin n'est pas un gentleman. La raison en est toute simple et implacable : il ne fait pas partie de la classe qu'on appelle la gentry, ou la landed gentry. Cette vérité sociologique incontournable est présentée à travers le snobisme d'Emma : ne serait-ce de l'intérêt qu'il suscite parce qu'il est intéressé par sa protégée, Emma ne l'aurait pas distingué des paysans (I chapitre IV, § 14, pages 63-64).

Pourtant Robert Martin a quelque chose d'un gentleman. Il est éduqué et sait lire et aime lire, il a des manières respectueuses et bien adaptées aux différentes classes qu'il rencontre et il sait écrire et bien écrire, malgré ce à quoi s'attendait Emma (I chapitre VII, § 5, page 91), et surtout peut-être il est solide, et d'abord solide dans son amour pour la jolie Harriet Smith. En tout cas, qu'il soit tout cela est l'avis du gentleman en soi qu'est monsieur Knightley ; on voit bien qu'il prend plaisir à faire affaire et à parler avec son fermier, qu'il lui fait confiance et qu'il lui veut du bien. Aussi à la fin du roman, en plus d'être guérie de son ignorance au sujet d'elle-même, en se guérissant de son snobisme Emma est capable de juger que le couple qu'elle a défait méritait d'exister (III chapitre XIX, § 4, pages 630-631).

Aussi on partage tout de suite la colère de monsieur Knightley quand il apprend que Harriet Smith a refusé la demande en mariage du jeune homme. Car la colère de monsieur Knightley semble justifiée à presque tous, malgré la protestation proto-féministe d'Emma (I chapitre VIII, § 33, page 103 et § 44, page 107).

Le moins qu'on puisse dire est que Robert Martin se comporte en gentleman quand, après avoir été refusé par Harriet, sous l'impulsion nette, mais inavouée, d'Emma, et bien qu'il ait été blessé jusqu'au fond du cœur par ce refus (I chapitre XII, § 11-13, page 153), il se montre un discret et aimable : il ne s'agit pas de blâmer, il ne s'agit pas se prétendre une victime, ses sentiments sont les mêmes et sa politesse exemplaire

(II chapitre III, § 52, pages 246-249). Et pourtant Emma ne cède pas plus devant les faits qu'elle n'avait cédé devant les mots écrits. Ce ne sera que beaucoup plus tard, quand ce qui était inévitable s'est produit, quand elle aura nui encore et encore à Harriet Smith, qu'elle pourra admettre qu'elle ne pouvait mieux tomber que de devenir madame Harriet Martin, épouse du respectable fermier monsieur Robert Martin, ami, ce n'est pas trop dire, de monsieur Knightley.

**Frank Churchill.**

Si, avec les bémols ci-dessus présentées, Robert Martin n'est pas un gentleman, Frank Churchill mérite tout à fait le titre : il est le fils d'un gentleman, le capitaine Weston, et il a été adopté par deux très riches membres de la gentry, qui sont de parfaits représentants des plus hauts échelons de leur classe. Sans quitter sa classe, il n'y a pas de doute qu'il est passé d'un de ses rangs inférieurs à un rang plus que respectable et très riche. Si sa mère s'était penchée, et un peu déshonorée, pour épouser le capitaine Weston, on l'avait élevé lui, peut-être pour corriger le mal qu'avait fait sa mère. En tout cas, il est clair que madame Churchill, sa mère adoptive, voyait d'un mauvais œil tout possible retour auprès de son père ou de ceux qu'il fréquentait. Aussi, son amour pour Jane Fairfax ne pouvait que lui causer bien des problèmes auprès de ses parents adoptifs.

Frank Churchill avait été chanceux et, comme les gens chanceux, il aime les plaisirs qui viennent du rire, d'être admiré et de faire des gestes d'éclat. Ainsi, on le voit se moquer de ceux qui sont autour de lui, mais en cachant son sourire sous les manières impeccables ; il

aime chanter devant public; il achète un cadeau extravagant pour Jane, sa financée, sans penser à l'effet qu'un tel geste aura sur la petite société de Highbury. JA lui accorde même un sauvetage dramatique quand il empêche une bande de romanichels de mettre à mal la pauvre Harriet Smith. En revanche, il y a quelque chose d'excessif, de tape-à-l'œil chez ce héros de roman. En tout cas, on le surprend souvent, et JA aide son lecteur à le voir, à surveiller son image et à pour ainsi dire s'embellir dans le miroir des regards. Il mérite au fond la critique que John Knightley adresse monsieur Elton (I chapitre XIII, § 15-16, pages 167-168). Et le premier des mauvais amoureux d'Emma annonce le second (I chapitre XVIII, § 28-32, pages 214-215).

Aussi, on devine assez tôt que ce jeune homme chanceux vit dans la crainte de perdre les avantages qu'il a acquis par ce hasard auquel il doit tout: Frank Churchill est une idole qui sonne creux. Ainsi montre-t-il moins de respect pour son père que pour madame Churchill. On peut, et même on doit, blâmer la tyrannie de sa mère adoptive. Mais comme le voulait monsieur Knightley, un homme et un vrai, un gentleman solide, montre plus de force (I chapitre XVIII, § 16, pages 210-211). La discussion à son sujet entre Emma et monsieur Knightley annonce bien la faiblesse du jeune homme et sa source probable. Et tout cela est présenté dans une scène comique qu'invente JA, celle où il enlève les lunettes à madame Bates pour mieux se rapprocher de Jane Fairfax de façon à profiter de quelques minutes avec celle qu'il aime devant la vieille

dame sourde et qu'il a aveuglée (II chapitre IX, §46, pages 320-321).

Mais cette scène montre aussi que l'esprit, les ruses et les belles manières du jeune homme ont un côté trouble. Certes, sa lâcheté devant les Churchill et l'amour de Jane Fairfax qu'il a gagné par ses promesses l'amènent à être cruel envers la femme qu'il aime pourtant. Car la position sociale et financière de la jeune femme, sa solidité psychologique même, dépendent du caractère de Frank Churchill et ne reposent sur les mots qu'il a dits. Mais les mots, il le montre vingt fois, sont des instruments pour lui et servent au moins autant à mentir qu'à dire la vérité, et toujours à le servir lui. Et cette cruauté, larvée peut-être, éclate quand il est irrité : quand Jane Fairfax ose lui dire son insatisfaction, il ne trouve pas mieux que de flirter avec Emma devant tous. Quand on connaît la situation de Jane Fairfax, quand on connaît les dangers qu'elle court, son comportement est tout le contraire de celui d'un gentleman.

De plus, quand enfin il décide d'agir comme un honnête homme et d'avouer qu'il s'est fiancé à Jane Fairfax, ce n'est pas suite à une décision mâle et droite de sa part. C'est le hasard encore une fois, cette fois sous la forme de la mort de sa mère adoptive, qui lui permet de faire ce qu'il aurait dû avoir fait depuis belle lurette. Peut-être pourrait-on dire qu'il est assez souvent l'image négative de Knightley (III chapitre XVIII, §80, page 628). En tout cas, il semble manquer, comme le suggèrent ses propres paroles, qu'Emma vient d'entendre, de compas moral : il semble un peu

trop capable de distinguer entre ce qui est méchant et ce qui est mauvais, et entre ce qui est mal et ce qui est nuisible.

Mais il est temps de se tourner, peut-être avec un sourire, vers l'étalon du concept qui joue un si grand rôle dans ce roman.

**Monsieur Knightley.**

George Knightley est le héros du roman ; en tant que héros, il a droit à la possession sûre et solide de toutes les qualités masculines. Il n'en reste pas moins qu'il est utile d'en faire l'énumération, ou la présentation des plus importantes. Pour ceux qui connaissent Rousseau et sa *Nouvelle Héloïse*, on pourrait dire qu'il est monsieur de Wolmar ; pour ceux qui connaissent Laclos et ses *Liaisons dangereuses*, il est le parfait contraire du vicomte de Valmont, un vicomte respectable et honnête. Et il serait intéressant de comparer les trois personnages, mais je ne peux le faire ici : je me limiterai à tenter de saisir et dire quelques-unes de ses qualités.

Certes, monsieur Knightley est intelligent. Par là, on veut dire qu'il comprend ce qu'il voit, et d'abord qu'il est attentif à ce qui se passe autour de lui. Les exemples sont si nombreux qu'on a de la peine à en choisir un plutôt qu'un autre. Il est clair que c'est un administrateur efficace, un homme qui sait bien parler et un amateur de livres, trois signes de son intelligence. Mais c'est peut-être dans sa lecture des êtres humains qu'il impressionne : presque chaque fois qu'Emma se laisse tromper par les apparences et juge mal du

caractère de quelqu'un, Knightley voit clair et devine les motifs véritables des gens qui l'entourent. Un exemple parmi tant d'autres : sa façon de deviner ce qui a pu causer le refus de Robert Martin par Harriet Smith (I chapitre VIII, § 33-38, page 103). J'aime bien le fait que monsieur Knightley non seulement devine tout de suite ce qu'a fait Emma, mais refuse de croire son esquive pourtant habile. En somme, il sait lire les faits et ne se laisse pas tromper par les mots qu'on dit.

Mais il serait moins admirable, et même moins masculin, s'il était intelligent, mais faible ou inactif : au contraire, Knightley est énergique ; quand il y a quelque chose à faire, il ne tergiverse pas, il agit. Du point de vue d'Emma, il n'y a peut-être aucun exemple plus satisfaisant que sa réaction à la difficulté causée par la tyrannie de monsieur Woodhouse (III chapitre XV, § 31, pages 588-589). Encore une fois, les exemples sont nombreux : je ne fais que choisir celui qui a sans doute plu le plus à Emma. Je trouve aussi intéressant de voir comment Knightley est même capable d'avoir de l'énergie et de la décision face à la débilité systématique et stratégique de monsieur Woodhouse ; il me semble que cela est pour ainsi dire un exemple de la différence dans le vie d'Emma, qui vivait avec un homme faible et incapable et peureux.

En plus d'être intelligent et énergique, il a des sentiments forts, mais des sentiments qu'il garde sous contrôle. On pourrait même dire que cela est une sorte de défaut qu'on ne peut pas excuser en parlant du bien connu flegme anglais. En tout cas, JA le remarque et en fait une brève critique, tout en signalant la solidité



des sentiments qui l'accompagne (I chapitre XII, § 14, page 153). Mais certes, George Knightley, qui respecte tant l'ouverture et la franchise, est peut-être trop caché. En tout cas, il est certain qu'il aime Emma, mais il ne le dit pas ; il est une version respectable de Frank Churchill en ce sens qu'il ne dit pas tout à fait ce qu'il ressent et qu'en un sens, il trompe tout le monde.

Ce portrait, celui d'un homme presque parfait et un peu mystérieux, conduit à la question essentielle, du moins du point de vue d'Emma Woodhouse. Pourquoi a-t-il besoin d'Emma ? Pourquoi l'aime-t-il ? Il n'est pas insensible à sa beauté, mais ce facteur ne peut pas être déterminant. La première remarque à faire est sans doute qu'il n'a pas beaucoup le choix, car les candidates éventuelles ne sont pas nombreuses. À moins de se laisser aller à une rêverie romantique, comme celles auxquelles se livre Emma, il ne peut pas se laisser aller à une lubie un flirt né d'un phantasme passager. Quoi qu'en ait cru Emma pendant un instant, la beauté de Harriet Smith ne pouvait séduire cet homme responsable : il lui faut une femme qui pourrait être la maîtresse de Donwell Abbey et de tout ce que représente cette propriété qui est le siège de ses responsabilités. Parmi les femmes qu'il rencontre dans le cadre du roman, il n'y a qu'Emma.

De plus, il y a le fait brut qu'il est tombé amoureux d'Emma par un concours de circonstances qui l'ont sans doute surpris. L'amour de son frère John pour Isabella Woodhouse, dont George Knightley connaissait trop bien les faiblesses, le mariage des deux, la proximité de Donwell Abbey et Hartfield ont joué.

Comme il l'avoue lui-même, l'intérêt qu'il prenait pour l'enfant douée, mais mal éduquée, qu'était Emma a eu comme effet secondaire de le faire tomber en amour avant même qu'il ne l'ait su (III chapitre XVII, § 7, page 605). En tout cas, les exemples ne manquent pas qu'Emma l'attire, et ce maître de lui-même n'en peut mais (II chapitre X, § 37-45, page 331). La scène est d'un comique accompli : mademoiselle Bates essaie d'attirer monsieur Knightley chez elle ; il résiste avec politesse mais fermeté : c'est un homme occupé, quoique prêt à aider s'il le peut, mais qui ne veut pas subir le torrent des propos de mademoiselle Bates. Mais quand il apprend, presque par hasard – car le blablabla de vieille fille peut avoir du bon, quand il apprend qu'Emma est à l'intérieur, il ne peut pas ne pas entrer ; en revanche, quand il sait que son rival Frank Churchill est dans le même appartement, soudain il se souvient de son devoir.

Mais tout cela n'indique pas encore ce qu'il pourrait trouver de spécial, de rare et de séduisant chez Emma Woodhouse. Moins belle que Harriet, moins bien éduquée que Jane Fairfax, Emma a pourtant quelque chose qu'aucune autre femme du roman ne possède. J'ai déjà parlé du charme d'Emma. Pour le dire d'une autre façon, elle lui apporte une fantaisie, une spontanéité, ou un humour qui lui est précieux (II chapitre VIII, § 10-11, page 292). Le passage indique aussi qu'Emma est la seule qui peut sans affectation le taquiner et lui rappeler qu'il est un homme qui peut avoir les faiblesses des autres. Il faut peut-être, il faut sans doute chercher de ce côté pour comprendre la passion de monsieur Knightley.

**Ce qu'il faut faire.**

Je conclurai la semaine prochaine. J'apporterai un texte qui servira à appuyer certaines de mes affirmations.

### **Dixième cours**

#### **Quelques images.**

Je finis la présentation d'images qui pourraient aider à comprendre le texte de JA en proposant un contraste, qui éclairera peut-être par rétroaction la sensibilité contemporaine et expliquera comment on peut trouver dans les romans austeniens une sorte de remède pour l'époque.

Les trois images que je propose sont de trois maîtres bien différents, mais qui expriment une sorte de déshumanisation des humains, ou un pessimisme assez caractéristique du XXe siècle, et peut-être, on le saura sans doute bientôt, du début du troisième millénaire. En tout cas, les maîtres de l'image que sont Picasso, Giacometti et Lemieux ont proposé à leurs contemporains des figures humaines humbles, voire déformées et bien sombres, et les spectateurs s'y sont reconnus. On serait tenté de d'ajouter que l'art de cette époque a imité d'une façon souvent troublante la violence que le monde politique. Ceci au moins est sûr : JA ne pense pas, et ne représente pas, les hommes et les femmes à la manière de ces images.

Voici donc de Picasso « Les demoiselles d'Avignon », puis de Giacometti « L'Homme qui marche » et enfin de Lemieux son « Autoportrait ».

**Un texte à lire.**

Sur un thème plus optimiste, disons tout en traitant de la vie humaine et de la mort, il faut lire *Une Odyssée* de Daniel Mendelsohn, auteur des *Disparus*, livre primé à plusieurs reprises depuis sa publication en 2006. Soit dit en passant, on a là un autre exemple d'un traduction fautive : *The Lost*, ce n'est pas *Les Disparus*, mais *Les Perdus*.

En tout cas, l'auteur vient de produire un nouveau chef-d'œuvre, qui porte le titre complet : *Une Odyssée : un père, un fils et une épopée*. Comme dans le premier texte, il utilise la littérature pour raconter quelque chose de tout à fait intime et de tout à fait profond. Au lieu d'utiliser la *Genèse* et *À la recherche du temps perdu* de Proust, cette fois-ci, il se sert de l'*Odyssée* d'Homère. Son livre est la preuve pratique que la littérature peut éclairer la vie, et vice versa. Et, voilà qui est rare, le livre a paru presque en même temps en anglais et en français : ce professeur américain de littérature grecque tient à ce que ses livres sortent aussitôt que possible en français.

Qu'on soit averti : je n'aimerai plus jamais ceux qui ne liront pas ce livre durant les vacances de Noël. Il y aura un test de lecture quand je redonnerai un cours à l'UTAQ, un test qui portera sur ce livre.

**Ce qui a été fait.**

La semaine passée, j'ai traité des femmes qui entourent Emma. J'ai donc parlé de Harriet Smith et Jane Fairfax, mais avant cela d'Anne Weston. Chacune, en

plus d'avoir pour ainsi dire une personnalité à elle, sert à mieux connaître Emma.

J'ai ensuite parlé des fâcheux du roman. Ou plutôt dans le cours, j'ai parlé d'une fâcheuse, soit madame Elton, et je proposerai deux autres fâcheux dans les notes de cours. En tout Augusta aussi sert à connaître Emma, et peut-être surtout pour soulever la question du pouvoir du charme, ou de son contraire, la disgrâce dans le sens du « défaut de grâce ».

J'ai sauté des remarques sur quelques scènes cruciales du roman, scènes qui présentent les réflexions d'Emma sur elle-même et sur ses amours.

J'ai terminé le cours et mes remarques en parlant des hommes ou des gentlemen du roman. Mais dans le cours comme tel, je me suis limité au gentleman en soi, monsieur Knightley, en signalant deux ou trois de ses, nombreuses, qualités, mais aussi en rappelant le besoin qu'il peut avoir d'Emma, et de la seule Emma.

Si quelqu'un veut qu'on revienne sur ses sujets, je suis prêt à répondre à des questions, ou à ajouter des commentaires, ou à corriger une remarque. Sans quoi, ou suite à quoi, je parlerai du personnage éponyme, Emma Knightley, née Woodhouse.

### **Qui est Emma ?**

En un sens, la grande majorité des remarques, surtout celles portant sur les autres personnages portent en même temps sur Emma : comme je l'ai dit plusieurs

fois, les autres tournent autour du centre qui est Emma ; or, comme je le dis souvent, le centre d'un cercle est déterminé par tous les autres points qui le constituent, et il les détermine en retour. En conséquence, je n'ai que peu de choses à dire d'Emma, et certaines des choses que je dirai sont pour ainsi dire des répétitions.

La première remarque porte sur son physique. Emma n'est pas la plus belle femme du roman. Au contraire, selon JA, il y a deux femmes, Harriet et Jane qui sont plus belles qu'elle, ou à tout le moins aussi belles qu'elle. Ce détail est intéressant parce qu'il rappelle au lecteur que le corps est important, mais pas le plus important. En tout cas, si la beauté était le standard premier qui détermine l'amour d'un homme, monsieur Knightley aurait pu et même aurait dû aimer Harriet et Jane plus, ou tout autant, qu'Emma.

Ce qui ne signifie pas non plus que la beauté est pour rien dans son amour pour mademoiselle Woodhouse. D'ailleurs, Emma elle-même est catégorique, , au sujet de la question de la beauté et de son influence sur les mâles ; elle en même un peu dépitée, je crois (I chapitre VIII, §44, page 107). Je crois aussi qu'Emma a raison et que JA parle à travers sa charmante coquine ; je crois même que chacun des gens ici sait que les deux ont raison par l'expérience de la différence entre les corps de vingt ans et les corps de la soixantaine. Quoi qu'il en soit, il est clair, je le répète, que la beauté physique d'Emma, quelle qu'elle soit, n'est pas l'élément premier de son charme, ni la cause première de l'amour de George Knightley pour elle.

Il me semble que ce charme tient à une série d'autres caractéristiques qu'on pourrait appeler ses beautés spirituelles ou morales. J'ai déjà parlé de son intelligence : je n'y reviendrai pas. J'ai déjà parlé de sa spontanéité ou de son espièglerie, ou de son caractère ouvert, pour prendre le terme de monsieur Knightley : je n'y reviendrai pas non plus. Je soulignerai au lieu une qualité que je trouve bien admirable, quoiqu'on puisse aujourd'hui ne pas trouver qu'il en soit ainsi. Je ne sais pas quel mot dirait le mieux cette qualité ; je les multiplierai : elle est fidèle, ou pieuse, ou aimante, ou fiable, ou prête à bien des sacrifices pour les siens. En tout cas, Emma aime les siens, et elle montre sans gêne son affection partielle et les efforts qu'elle fait pour eux. On a tendance aujourd'hui à glorifier les gens qui sont ouverts sur tous, qui sont égalitaires dans leurs affections, ou du moins ceux qui font profession de cette impartialité pour ainsi dire plus qu'humaine. Or Emma a une affection plus forte, et ce sans gêne, pour les siens que pour les autres.

En tout cas, il est clair que cette tendance, que monsieur Knightley voit bien en elle, le séduit. Il y a sans aucun doute sa fidélité envers son vieux père, qui peut irriter le lecteur, mais qui plaît à monsieur Knightley. On pourrait dire que Knightley lui aussi est un amoureux de siens : en tout cas, cet homme riche et talentueux n'est pas attiré par Londres ou Bath et encore moins par le continent européen. Aussi, je pense qu'il n'y a rien de plus naturel entre les deux que ce qui se passe durant la scène où Emma tient dans ses bras une de ses nièces, qui s'appelle d'ailleurs



Emma. Quand monsieur Knightley se trouve à côté d'elle et de sa nièce, lui qui est très en colère contre la tantine, fond tout de suite (I chapitre XII, §2, page 151).

Une bonne féministe (et un féministe dogmatique comme moi) pourrait se plaindre que monsieur Knightley admire en elle la porteuse éventuelle de ses enfants. Il est sans doute possible que ce soit en partie la cause de sa réaction. Mais je crois que c'est d'abord et avant tout autre chose, ou c'est en même temps autre chose, qu'il admire : Emma est une femme qui n'a pas une affection abstraite pour tout le monde, mais une affection enracinée, et pratique, pour ceux qui sont le plus près d'elle. Sans doute pourrait-il craindre qu'un amour de tous est une forme d'amour qui permet de ne pas aimer ceux qui sont tout près au nom d'une vertu supérieure, mais inactive. Je tiens à ajouter une scène magnifique qui est pour ainsi dire la preuve, et la récompense, de ce trait de caractère (III chapitre XIII, §27-30, page 563). Tout de suite après cette scène, JA, comme un Dieu providentiel omniscient et omnipuissant, récompense Emma pour avoir posé ce geste de grand amour, de grande fidélité, d'abnégation pour l'homme qu'elle aime plus que tous les autres, comme elle vient de la découvrir.

On pourrait protester par ailleurs que l'abnégation d'Emma n'a pas à durer bien longtemps et qu'elle ne montre aucune charité pour Harriet qui souffrira de nouveau à cause d'elle, ou encore que la personne la plus proche d'Emma est Emma elle-même, et donc que son amour des siens devrait la conduire à un amour de

soi-même, ou même que le premier amour, admirable en principe, se fonde dans le second, beaucoup moins admirable. Sans doute est-ce vrai. Mais il faut tout de suite ajouter qu'Emma sait être implacable envers elle-même. Et c'est encore une fois une grande qualité, du moins aux yeux de monsieur Knightley.

Comme tous les humains, elle a de la difficulté à se connaître elle-même; elle est même un peu plus capable de se mentir que la moyenne, ce qu'illustrent bien les déboires qu'elle connaît dans le roman qui porte son nom. Mais elle aussi capable, à la longue, de s'évaluer comme il faut. Surtout peut-être elle n'a pas un réflexe puissant, lui aussi bien humain, qui consiste à blâmer la malchance, ou le monde en général, ou les autres en particulier, quand elle voit qu'elle a fait une bêtise: elle sait être sévère pour elle-même et dirige sa colère contre elle-même au moins autant qu'aux autres. En revanche, elle est capable de dire: j'ai été une sotte, et une personne qui a fait le mal, mais sans vautrer dans la haine de soi et ses plaisirs troubles (III chapitre XVIII, § 32-36, page 621). Cela est clair dans la scène, terrible pour elle, où elle se fait disputer par monsieur Knightley parce qu'elle a blessé mademoiselle Bates. Le texte dit tout par lui-même: je le laisserai sans commentaire supplémentaire (III chapitre VII, § 62, pages 497-498). On serait tenté de dire qu'à ce moment, Emma est détruite, et qu'elle est sur le point de découvrir avant même que Harriet ne l'y force qu'elle a besoin du frère aîné des Knightley et du maître de Donwell Abbey.

Mais il y a autre chose encore qui rend Emma séduisante. C'est son amour de la vie, ou son optimisme. JA le dit comme suit (I chapitre XVI, § 13, page 200). Le traducteur traduit le mot anglais *cheerfulness* par deux mots: *enjouement* et *gaieté*. J'aurais préféré qu'il répète le mot, car JA compare Emma et son caractère à la nature, ou au matin, au temps cosmique: l'une (Emma) et l'autre (la nature) sont *cheerful*. (J'aurais traduit par l'expression «de bonne humeur».) Au fond, la loi de la nature et la tendance fondamentale de la jeunesse et le réflexe des natures les plus heureuses est de reprendre sans fin, de recommencer et de re-commencer comme si c'était le matin du monde, comme le veut l'étymologie du verbe. Quand je pense à la grande loi humaine et même cosmique, je pense à l'enfant qui prend ses premiers pas, dans la joie, qui tombe et pleure, puis qui se reprend, se relève et refait d'autres pas et retrouve tout de suite la joie comme récompense de son recommencement. Certes, chacun pleure et meurt, mais il y a quelque chose au fond des gens séduisants qui les poussent à reprendre encore et toujours et qui pleurent sans doute et qui meurent sans aucun doute, mais en pensant plus aux bons moments passés et aux bons moments à venir s'il en reste. Voilà, me semble-t-il, comment Emma aborde la vie, soit en débordant de vie. Cette enfant du pessimiste craintif en soi qu'est monsieur Woodhouse est tout sauf cela. Si la perte de la mère a été comme il faut y penser terrible, Emma a hérité de la force comment dire existentielle de celle qui l'a quittée. Et George Knightley ne peut pas ne pas voir qu'il y a là devant lui la femme dont il a besoin pour

accomplir les tâches qui sont les siennes : leur amour sera dynamique ou ne sera pas.

**Un dernier mot avant de conclure pour de vrai.**

Avant de quitter le roman *Emma* et la trop belle Emma, je tiens à faire un dernier commentaire qui me paraît éclairant. Non seulement pour comprendre Emma et *Emma*, mais encore l'ensemble de l'œuvre de JA.

Bien des gens disent que dans les romans de JA, il ne se passe pas grand-chose. En particulier, dans les pages qu'elle a créées, au début les méchants sont méchants et les idiots idiots, et que les uns et les autres le sont tout autant à la fin. Ainsi, le général Tilney ne devient pas un homme moins bête et bas suite au mariage de sa fille et à celui de son fils Henry : il est lui-même encore et toujours, et l'auteure le signale. Et monsieur Woodhouse ne devient pas moins irritant et faible et tyrannique une fois qu'Emma trouve le bonheur avec monsieur Knightley. Et je ne dis rien de madame Elton à qui on laisse les derniers commentaires acidulés du roman. Mais il en est de même des héros et des héroïnes de ses récits. En tout cas, pour ce qui est d'Emma, ses qualités et ses défauts ne semblent pas avoir évolués beaucoup, alors que Knightley est égal à lui-même, mais sans doute un peu plus heureux et sans doute un peu moins cachotier.

Rien d'important ne change donc. Mais cette vérité au cœur des fictions que sont *L'Abbaye de Northanger* et *Emma* est elle-même importante. Il me semble que c'est une des leçons de tous les romans de JA. On y apprend

l'importance de se connaître non pas pour changer de façon radicale, mais pour minimiser les effets de ses défauts, pour concentrer son énergie sur les choses auxquelles on tient en vérité ; on y apprend à prendre plaisir à regarder le monde quand il est beau et noble, et à s'en éloigner, et en rire quand il est laid et blessant. J'ajoute qu'un des moyens d'entretenir cette attitude saine et salubre est de lire, et de relire, des romans comme ceux de JA.

**Quelques conclusions finales nées de la lecture de deux romans de JA.**

**L'avis de JA sur ses romans.**

Le premier avis que je propose est tiré de ce qu'elle a écrit vers la fin de sa vie quand elle avait déjà publié plusieurs romans. Dans une lettre à sa nièce, elle compare ce qu'elle fait à ce que fait son frère qui lui aussi écrivait des romans. Elle est bien humble, trop humble sans doute, mais elle indique quelque chose d'essentiel pour comprendre ce qu'elle crée et donc ce que son lecteur doit savoir et ensuite s'efforcer de faire.

*How could I attain them on the little bit (two Inches wide) of Ivory on which I work with so fine a Brush, as produces little effect after much labour?*

Comment pourrais-je les atteindre sur le petit morceau d'ivoire (large de deux pouces) sur lequel je travaille avec un pinceau si fin qu'il produit peu d'effet après beaucoup de travail ?

Correspondance de JA.

L'essentiel que je tire de cette remarque est que ses romans sont des œuvres à première vue bien peu impressionnantes, comme le sont les broches, ce détail de l'habillement féminin. Car les broches sont des accessoires et donc des choses secondaires. Tout en comparant ces romans à ces choses secondaires, JA affirme qu'elle y met beaucoup d'effort et beaucoup d'information, mais avec une telle finesse que cela ne se voit pas, du moins du premier coup. Le lecteur éventuel d'un roman de JA est averti qu'il pourrait manquer beaucoup de ce qui s'y trouve s'il ne fait pas l'effort de bien regarder. Un des objectifs de ce cours a été d'aider ceux qui le suivaient à voir pour ainsi dire avec un verre grossissant de façon à constater la finesse du travail et donc la complexité et, je crois, la profondeur de ce qui est offert.

La seconde affirmation de JA a déjà été présentée : elle appartient à son roman *L'Abbaye de Northanger*, où comme je l'ai dit, elle offre plusieurs remarques sur l'art qu'elle pratique. Le passage que j'offre est ma traduction du I chapitre 5 § 4.

*"Oh! It is only a novel!"... in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best-chosen language.*

Oh ! ce n'est qu'un roman !... en un mot, ce n'est qu'un ouvrage où se déploient les plus grands pouvoirs de l'esprit, où sont transmis au monde, dans un langage le

mieux choisi, la connaissance la plus complète de la nature humaine, la peinture la plus juste de sa diversité, les traits les plus vis d'esprit et d'humour.

*L'Abbaye de Northanger.*

JA dit là ce qu'elle espérait écrire, soit son idée de ce que pourrait et devrait être le roman. À partir de cette louange, justifiée à mon sens, du roman comme œuvre littéraire digne des plus grands textes philosophiques, je tente de réfléchir sur cette chose bizarre qu'est le mécanisme et l'influence d'un récit, et surtout d'une fiction. Ce sont des remarques que j'ai déjà tenté de faire en parlant du *Decameron* de Boccaccio. Et je les ai présentées vite fait au début du cours. Je ne suis pas satisfait de ce que j'ai dit alors, et je m'essaie encore une fois... comme un enfant qui tombe et qui se relève pour essayer de marcher à nouveau.

Un roman est une fiction. Or une fiction raconte quelque chose qui n'est pas arrivé : elle crée du non-être, mais du non-être qui envoûte pendant un certain temps ; on y croit et on y prend plaisir, tout en sachant que tout cela est faux et que le plaisir est pour ainsi dire fondé sur rien. Pour prendre le cas du roman que je viens de finir, *Emma*, Highbury n'existe pas, ni Emma ni monsieur Knightley, et encore moins mademoiselle Bates et son blablabla insupportable, mais tout à fait réjouissant du fait de son *insupportabilité*. Il y a déjà là un élément fascinant : la reproduction du monde offre une activité bien humaine, voire comparable à l'effet que produisent ses parties qui semblent faites pour refléter les autres parties. Et comme tout ce qui est naturel semble être plaisant,

cette activité humaine est plaisante, même pour ceux qui ne font qu'y participer sous la conduite de l'auteur.

Un romancier est donc quelqu'un qui prend des mots pour produire un monde qui n'existe pas, peuplé de gens qui n'ont pas existé, et qui ne font pas ce qu'on dit qu'ils ont fait. Et pourtant cela séduit et intéresse presque autant que le monde lui-même qui lui existe bel et bien. Pourquoi et comment cela se peut-il ? Le comment est assez simple, tout en étant étonnant : on prend des mots qui sont compris par quelqu'un, des mots comme *bleu*, et *ciel*, et *maison* et *amour* et *erreur* et *fraise*, et on les met ensemble pour qu'ils racontent une aventure. Ces mots renvoient dans la tête et l'imagination de celui qui les reçoit à des expériences précises de bleu, et de fraise et de tout le reste. En mettant ensemble ces mots, l'autorité de l'auteur fait que le lecteur crée à son tour dans sa tête, dans son imagination et, en fin de compte, dans sa mémoire une expérience globale qui porte le titre *Emma*, par exemple. Or cette expérience n'est pas vraie, et pourtant elle habite en l'âme du lecteur, pour peu que l'auteur soit habile, avec autant de force que les expériences réelles.

Mais il y a plus encore. Il faut croire que ce mécanisme fait quelque chose de *presque* magique : il fait sortir de l'expérience originelle, celle qui donne le sens au mot qu'on emploie, des dimensions qui paraissent bien exister en elle, mais à l'état latent. En somme, et pour ne donner qu'un seul exemple, chacun sait ce que signifie le mot *amour*, et ce à partir des expériences amoureuses que chacun a connues et qui sont bien différentes dans leurs détails, car l'inimitable Adèle



n'est pas l'inimitable Anna ou la non moins inimitable Aïcha. Pourtant un roman bien écrit permet au lecteur de découvrir ce qui était déjà dans son expérience toute particulière, mais qui n'était pas tout à fait visible. Ainsi en lisant un bon roman amoureux, on apprend à connaître mieux l'amour qu'on a déjà connu. Pour le dire autrement, les mots conjugués d'un roman constituent des instruments pour voir ce qui est là, mais pas tout à fait visible. Ils construisent non seulement une histoire, mais encore des stéthoscopes, ou des microscopes, ou des télescopes, ou des machines à rayons-X ou des imageurs à résonance magnétique : tous ces instruments n'inventent rien de ce qui se présente devant eux, mais ils font voir ce qui est, et les romans en font autant. Voilà pourquoi à la fin d'un roman, on peut dire en vérité : « Comme c'est vrai ! » alors qu'on vient de produire avec l'aide de l'auteur, ou sous sa commande bienveillante, une fiction, soit quelque chose de faux.

Mais pour finir ces remarques finales, je voudrais présenter un texte de Henry Fielding qui parle d'un roman qu'il écrit et du message qu'il peut contenir. Je choisis ce texte parce que je l'aime, parce que JA est une admiratrice inconditionnelle de Fielding en tant que romancier (ce qui est paradoxal, étant donné l'audace sexuel dont ses romans sont pleins), et parce que l'auteur de *Tom Jones* parle en tant qu'auteur du pouvoir de l'amour et du pouvoir du roman et que ce qu'il dit me semble tout à fait vrai.

Je vous offre ma traduction et le texte anglais en vis-à-vis.

*BOOK VI. CONTAINING ABOUT THREE WEEKS. Chapter i. Of love. In our last book we have been obliged to deal pretty much with the passion of love; and in our succeeding book shall be forced to handle this subject still more largely. It may not therefore in this place be improper to apply ourselves to the examination of that modern doctrine, by which certain philosophers, among many other wonderful discoveries, pretend to have found out, that there is no such passion in the human breast. Whether these philosophers be the same with that surprising sect, who are honourably mentioned by the late Dr Swift, as having, by the mere force of genius alone, without the least assistance of any kind of learning, or even reading, discovered that profound and invaluable secret that there is no God; or whether they are not rather the same with those who some years since very much alarmed the world, by showing that there were no such things as virtue or goodness really existing in human nature, and who deduced our best actions from pride, I will not here presume to determine. In reality, I am inclined to suspect, that all these several finders of truth, are the very identical men who are by others called the finders of gold. The method used in both these searches after truth and after gold, being indeed one and the same, viz., the searching, rummaging, and examining into a nasty place; indeed, in the former instances, into the nastiest of all places, A BAD MIND. But though in this particular, and perhaps in their success, the truth-finder and the gold-finder may very properly be compared together; yet in modesty, surely, there can be no comparison between the two; for who ever heard of a gold-finder that had the impudence or folly to assert,*

*from the ill success of his search, that there was no such thing as gold in the world? whereas the truth-finder, having raked out that jakes, his own mind, and being there capable of tracing no ray of divinity, nor anything virtuous or good, or lovely, or loving, very fairly, honestly, and logically concludes that no such things exist in the whole creation. To avoid, however, all contention, if possible, with these philosophers, if they will be called so; and to show our own disposition to accommodate matters peaceably between us, we shall here make them some concessions, which may possibly put an end to the dispute. First, we will grant that many minds, and perhaps those of the philosophers, are entirely free from the least traces of such a passion. Secondly, that what is commonly called love, namely, the desire of satisfying a voracious appetite with a certain quantity of delicate white human flesh, is by no means that passion for which I here contend. This is indeed more properly hunger; and as no glutton is ashamed to apply the word love to his appetite, and to say he LOVES such and such dishes; so may the lover of this kind, with equal propriety, say, he HUNGERS after such and such women. Thirdly, I will grant, which I believe will be a most acceptable concession, that this love for which I am an advocate, though it satisfies itself in a much more delicate manner, doth nevertheless seek its own satisfaction as much as the grossest of all our appetites. And, lastly, that this love, when it operates towards one of a different sex, is very apt, towards its complete gratification, to call in the aid of that hunger which I have mentioned above; and which it is so far from abating, that it heightens all its delights to a degree scarce imaginable by those who have never been susceptible of*

*any other emotions than what have proceeded from appetite alone. In return to all these concessions, I desire of the philosophers to grant, that there is in some (I believe in many) human breasts a kind and benevolent disposition, which is gratified by contributing to the happiness of others. That in this gratification alone, as in friendship, in parental and filial affection, as indeed in general philanthropy, there is a great and exquisite delight. That if we will not call such disposition love, we have no name for it. That though the pleasures arising from such pure love may be heightened and sweetened by the assistance of amorous desires, yet the former can subsist alone, nor are they destroyed by the intervention of the latter. Lastly, that esteem and gratitude are the proper motives to love, as youth and beauty are to desire, and, therefore, though such desire may naturally cease, when age or sickness overtakes its object; yet these can have no effect on love, nor ever shake or remove, from a good mind, that sensation or passion which hath gratitude and esteem for its basis. To deny the existence of a passion of which we often see manifest instances, seems to be very strange and absurd; and can indeed proceed only from that self-admonition which we have mentioned above: but how unfair is this! Doth the man who recognizes in his own heart no traces of avarice or ambition, conclude, therefore, that there are no such passions in human nature? Why will we not modestly observe the same rule in judging of the good, as well as the evil of others? Or why, in any case, will we, as Shakespear phrases it, "put the world in our own person?" Predominant vanity is, I am afraid, too much concerned here. This is one instance of that adulation which we bestow on our own minds, and this almost*

*universally. For there is scarce any man, how much soever he may despise the character of a flatterer, but will condescend in the meanest manner to flatter himself. To those therefore I apply for the truth of the above observations, whose own minds can bear testimony to what I have advanced. Examine your heart, my good reader, and resolve whether you do believe these matters with me. If you do, you may now proceed to their exemplification in the following pages: if you do not, you have, I assure you, already read more than you have understood; and it would be wiser to pursue your business, or your pleasures (such as they are), than to throw away any more of your time in reading what you can neither taste nor comprehend. To treat of the effects of love to you, must be as absurd as to discourse on colours to a man born blind; since possibly your idea of love may be as absurd as that which we are told such blind man once entertained of the colour scarlet; that colour seemed to him to be very much like the sound of a trumpet: and love probably may, in your opinion, very greatly resemble a dish of soup, or a surloin of roast-beef.*

Livre VI. Qui contient à peu près trois semaines.

Chapitre I : Au sujet de l'amour.

Dans notre dernier livre, nous avons été obligé de nous occuper assez de la passion d'amour; et nos livres à venir seront obligés de toucher ce sujet encore plus généralement. Il ne serait donc pas malséant ici de nous appliquer à l'examen de cette doctrine moderne, par laquelle certains philosophes prétendent avoir

trouvé, parmi plusieurs autres admirables découvertes, qu'il n'y a pas de passion semblable dans le cœur humain. Si ces philosophes, mentionnés avec honneur par feu docteur Swift, font partie de cette secte qui, par la force du seul génie, sans la moindre aide de quelque savoir ou même de quelque lecture, a découvert ce secret profond et inestimable qu'il n'y a pas de Dieu; ou s'ils ne sont pas plutôt les mêmes que ceux qui, il y a quelques années, ont beaucoup alarmé le monde en montrant qu'il n'y avait rien de tel que la vertu et la bonté, qui existerait réellement dans la nature humaine, et qui en ont déduit que nos meilleures actions venaient de l'orgueil; je n'oserai pas le déterminer ici.

En réalité, je suis enclin à soupçonner que tous ces quelques chercheurs de vérité sont tout à fait les mêmes que les chercheurs d'or. La méthode utilisée par les chercheurs de vérité et d'or est une seule et la même, soit de rechercher et de fouiller et d'examiner dans un endroit vil, et même, dans le premier des cas, dans l'endroit le plus vil de tous, un esprit méchant. Mais, quoique sur ce point précis et peut-être quant à leur succès, le chercheur de vérité et le chercheur d'or peuvent bien être comparés l'un à l'autre, pourtant en ce qui a trait à la modestie, certes, il n'y a pas de comparaison entre les deux. Car qui a jamais entendu parler d'un chercheur d'or qui a eu l'impudence ou la folie d'affirmer, à partir des mauvais succès de sa recherche, qu'il n'y avait rien de tel au monde que l'or, alors que le chercheur de vérité, après avoir ratissé ce cabinet [cette chiotte] qu'est son propre esprit et n'avoir pas pu y trouver un rayon de divinité ou de bonté, ou

de beauté ou d'amour, en conclut, justement, honnêtement et logiquement, que rien de tel n'existe dans toute la création.

Cependant, pour éviter toute discorde, si c'est possible, avec ces philosophes, si on peut les appeler ainsi, et pour montrer notre propre disposition à une accommodation paisible entre nous, nous leur ferons ici quelques concessions, qui pourront peut-être mettre fin à la contestation. Premièrement, nous accorderons que bien des esprits, et peut-être ceux de ces philosophes, sont tout à fait libres des moindres traces de cette passion. Deuxièmement, que ce qu'on appelle communément l'amour, c'est-à-dire le désir de satisfaire un appétit vorace au moyen d'une certaine quantité de chair humaine blanche et délicate n'est pas du tout la passion en faveur de laquelle je lutte. De fait, c'est là à parler plus proprement une faim ; et comme aucun glouton n'a honte d'appliquer le mot *amour* à son appétit, et de dire qu'il aime tels ou tels mets, ainsi l'amant de ce genre peut avec, autant de justesse, dire qu'il a faim de telles ou telles femmes. Troisièmement, j'admettrai, ce que je crois sera une concession très acceptable, que cet amour dont je suis un avocat, tout en se satisfaisant d'une façon bien plus délicate, cherche malgré tout sa propre satisfaction autant que le plus grossier de nos appétits. Et enfin que cet amour, quand il opère envers quelqu'un d'un autre sexe, est bien capable, pour se satisfaire complètement, d'en appeler à cette faim que j'ai mentionnée ci-dessus, et que plutôt que d'affaiblir l'amour, il en hausse tous les délices à un degré à peine imaginable par ceux qui

n'ont jamais été susceptibles d'autres émotions que celles qui suivent le seul appétit.

En retour de toutes ces concessions, je désire que les philosophes concèdent qu'il y a en quelques (je crois que c'est plusieurs) seins humains une sorte de disposition bienveillante, qui est satisfaite de contribuer au bonheur des autres. Que dans cette seule satisfaction, comme dans l'amitié, dans les affections parentale et filiale, et en réalité dans la philanthropie générale, il y a un délice grand et exquis. Que si nous n'appelons pas cette disposition *amour*, nous n'avons pas de mot pour le dire. Que quoique les plaisirs qui naissent d'un tel amour pur peuvent être élevés et adoucis par l'assistance des désirs amoureux, cependant les premiers peuvent exister seuls, et ils ne sont pas détruits par l'intervention des suivants. Enfin, que l'estime et la gratitude sont les motifs idoines de l'amour, comme la jeunesse et la beauté le sont pour le désir, et qu'en conséquence, alors que naturellement le désir peut cesser quand l'âge ou la maladie atteignent son objet, pourtant ces derniers ne peuvent avoir aucun effet sur l'amour, ni ne peuvent ébranler ou enlever d'un bon esprit, cette sensation, ou passion, qui a la gratitude et l'estime comme bases. Nier l'existence d'une passion dont nous avons souvent des exemples manifestes paraît être bien étrange et absurde et ne peut procéder en réalité que de l'entêtement que nous avons mentionné ci-dessus. Mais comme cela est déloyal! Est-ce que l'homme qui ne reconnaît aucune trace d'avarice ou d'ambition dans son propre cœur en conclut alors qu'il n'y a pas de telles passions dans la nature humaine? Pourquoi ne



pas observer modestement la même règle quand il s'agit de juger du bien, comme du mal, chez les autres ? Ou pourquoi, de toute façon, mettrions-nous le monde dans notre personne, comme le dit Shakespeare ? La vanité prépondérante, je le crains, est surtout en jeu ici. C'est un des exemples de cette adulation que nous conférons à nos propres esprits, et [que nous faisons] presque tous. Car il n'y a presque aucun homme qui, peu importe combien il méprise le caractère d'un flatteur, ne daignera pas se flatter lui-même de la façon la plus basse.

Donc, pour ce qui est de la vérité des observations ci-dessus, je m'adresse à ceux dont l'esprit peut apporter un témoignage de ce que j'ai proposé. Examine ton cœur, mon bon lecteur, et décide si tu crois [la même chose] que moi sur ces matières. Si tu le fais, tu peux maintenant avancer vers leur exemplification dans les pages à venir. Si tu ne le fais pas, tu as déjà lu, je te l'assure, plus que tu ne comprends, et il serait plus sage que tu poursuives tes affaires, ou tes plaisirs (quels qu'ils soient), que de perdre encore plus de temps à lire ce que tu ne peux ni goûter ni comprendre. Traiter des effets de l'amour avec toi doit être aussi absurde que de discourir de couleurs avec un aveugle né. Car il est possible que ton idée de l'amour puisse être aussi absurde que celle que recevait un aveugle semblable au sujet de la couleur écarlate : cette couleur lui semblait bien semblable au son d'une trompette. Et l'amour pourrait bien, dans ton opinion, ressembler bien fort à un plat de soupe ou un surlonge de bœuf.

Les remarques de Fielding sont au moins aussi ironiques que les meilleurs passages de Jane Austen ; il demande un exercice de décodage qu'on laissera faire à chacun. Mais on peut affirmer ceci : pour Fielding, son roman n'est pas seulement un roman, ou encore son roman prépare à une réflexion sur des thèmes humains fondamentaux. Tout en se moquant des philosophes, il fait la preuve que la pratique de la littérature et la réflexion philosophique ne sont pas contradictoires. Il place le lecteur devant la possibilité que certaines thèses modernes gagneraient à être réexaminées avec la possibilité qu'elles soient dépassées par quelque chose comme le bon sens, tel qu'il a été entendu depuis les tout débuts de la civilisation occidentale et tel qu'il peut être retrouvé parce qu'il est ancré dans les expériences humaines les plus simples.

**Un dernier mot après les derniers mots.**

Il est si difficile de quitter JA qu'on est prêt à tout ou presque pour rester... comme un visiteur impoli qui ne sait pas partir. J'offre donc une expérimentation à faire à ceux qui voudraient avoir une confirmation que les récits de JA, et en particulier celui du roman *Emma*, sont pertinents. Il s'agit de regarder le film *Clueless* (*Les Collégiennes de Beverly Hills*). On y trouvera une histoire on ne peut plus contemporaine, mais qui a été pour ainsi dire volée à JA. En suivant ce film tout simple qui vise un public adolescent, il y a un plaisir tout particulier à saisir ce qui a été transformé ou abandonné du récit initial. Mais surtout il y a le plaisir de voir qu'il peut y avoir encore aujourd'hui de merveilleuses jeunes femmes comme Emma et que

page 219

l'apprentissage de la vie d'une Catherine Morland est encore possible et nécessaire. Du moins à l'écran.