Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2006)

Heft: 1-2

Artikel: Jane Austen en français : ou comment genre romanesque et rapports sociaux de sexe résistent ensemble à la traduction

Autor: Cossy, Valérie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870082

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JANE AUSTEN EN FRANÇAIS: OU COMMENT GENRE ROMANESQUE ET RAPPORTS SOCIAUX DE SEXE RÉSISTENT ENSEMBLE À LA TRADUCTION

À partir de divergences importantes observées entre les textes anglais et les premiers textes traduits des romans de Jane Austen, cet article propose de mettre à profit le concept de «communauté interprétative» développé par Stanley Fish pour comprendre les statuts très différents de l'œuvre d'Austen dans le discours critique anglo-saxon et dans le discours critique français. Les premières traductions ont eu pour effet d'associer Austen à une production romanesque étiquetée «sentimentale» et «féminine», étiquettes particulièrement stigmatisantes en France au moment où le roman s'institue en genre littéraire noble. Cette réception initiale et les termes dans lesquels s'opère la consécration du roman réaliste au XIXe siècle constituent la communauté interprétative qui détermine jusqu'à nos jours les interprétations et les commentaires dont l'œuvre d'Austen fait l'objet en français.

Dans son ouvrage consacré aux «communautés interprétatives» (interpretative communities) et intitulé *Is There A Text in this Class?*, Stanley Fish utilise l'exemple de *Pride and Prejudice* de Jane Austen pour répondre à la question de savoir ce qui rend une interprétation acceptable («What makes an Interpretation Acceptable?»). La réponse de Fish est que le caractère acceptable ou inacceptable d'une interprétation n'est pas réglé par une vérité intrinsèque du texte mais par, précisément, le consensus autour duquel s'organise une communauté interprétative. Dans le cas de *Pride and Prejudice*, l'humour du roman, le caractère comique du personnage de Mr. Collins en particulier, dépend d'un consensus critique qui voit en Jane Austen une virtuose de l'ironie («master ironist»)[1]. Mais, dit Fish, il est tout à fait imaginable

---

[1] S. Fish, *Is There a Text in This Class?*, en particulier le chapitre 15 intitulé

que des lecteurs, s'appuyant sur une autre vision d'Austen, «a non-ironic Austen», arrivent à la conclusion que Mr. Collins n'est pas un personnage comique et que la demande en mariage qu'il adresse à Elizabeth Bennet reflète, le plus sérieusement du monde, les valeurs et les obligations que l'auteur juge nécessaires à la perpétuation d'un style de vie auquel elle souscrit. Il n'y a rien, *dans le texte*, qui rende l'une ou l'autre version plus acceptable que l'autre.

Si je débute cet article en évoquant Stanley Fish, c'est parce que son concept de «communauté interprétative» est très utile pour comprendre ce qui arrive à une œuvre dont les traductions «s'éloignent» notoirement de l'original[2]. Les commentaires critiques dont Austen fait l'objet en français illustrent bien la présence d'une communauté interprétative qui oriente la réception de l'œuvre et de son auteur, en marge de ce que sa communauté interprétative d'origine peut dire d'elle et de ses romans. Comprendre la «communauté interprétative» ou les communautés interprétatives successives qui, en français, règlent la réception et la traduction d'Austen permet de mieux saisir les enjeux des textes traduits. Si l'on s'attend — comme c'était mon cas lorsque j'ai commencé ma thèse — à ce que le travail de traduction et les choix interprétatifs des traducteurs se jouent au niveau du texte, au niveau de la phrase, alors on ne peut que produire, en tant que critique de ces traductions, un catalogue d'«erreurs», erreurs inexpliquées et inexplicables qui tiendraient tout simplement du blasphème[3]. Le concept de Fish permet de dépasser ce choc initial et de tirer de ces versions françaises «apocryphes» d'Austen des enseignements sur nos histoires littéraires respectives et sur nos discours critiques. Dans cette perspective, le texte traduit et les commentaires en français sur l'œuvre d'Austen deviennent un champ d'exploration pour compren-

---

«What Makes an Interpretation Acceptable?», p. 338-355, ici p. 347.

[2] Je précise, vu les réactions suscitées par le concept de Fish durant le colloque, que Stanley Fish n'est pas sociologue mais critique littéraire, que son objet d'étude n'est pas la communauté critique en tant que groupe sociologique mais l'interprétation des textes. Il entend par «communauté interprétative» le consensus critique construit par le discours et autour du discours. Loin de constituer une «régression» comme certains collègues sociologues ont pu l'asséner, son concept demeure précieux et pertinent pour les études littéraires et, comme j'espère le démontrer au fil de cet article, particulièrement utile pour penser le décalage interprétatif que constitue la traduction. Je dis «penser» et non «expliquer», le domaine de l'interprétation littéraire admettant le doute et l'ouverture comme moteurs de la réflexion.

[3] Ma thèse a fourni la matière à un livre: *Jane Austen in Switzerland, A Study of the Early French Translations*.

dre les *a priori* culturels qui conditionnent nos pratiques respectives de la critique littéraire en français et en anglais.

Dans le cadre de cet article où il est question, dans un contexte francophone, des romans d'Austen, ce chapitre de Fish est aussi intéressant parce qu'il est révélateur du statut de cette romancière dans la culture anglo-saxonne: auteur classique autour de laquelle est construite une communauté interprétative forte. En choisissant *Pride and Prejudice*, Fish choisit un roman qui est simultanément connu de tous et sur lequel le consensus interprétatif est massif. Le propos de Fish, en effet, ne se veut pas relativiste. Son but n'est pas de dire que toutes les interprétations se valent. Il insiste sur le fait que les interprétations ne sont pas réglées dans ou par le texte, mais par ces communautés interprétatives, elles-mêmes déterminées par des consensus très forts, qui eux-mêmes reposent sur un ensemble de pratiques communes, sur des procédures et des argumentations rigoureusement menées. En choisissant *Pride and Prejudice*, Fish choisit, en excellent rhétoricien qu'il est, l'exemple le plus parlant qu'on puisse imaginer pour convaincre un public anglo-saxon de l'existence de ces communautés interprétatives. Pouvez-vous imaginer un jour des lecteurs capables de défendre l'idée que Mr. Collins est à prendre au sérieux? Non, pour tout lecteur anglophone sain de corps et d'esprit, la réponse ne peut qu'être non. Avec cet exemple, Fish suggère simultanément la force de ces communautés interprétatives et le fait que la validation d'une interprétation ne se trouve pas dans le texte. Et la force de son argument dépend en bonne partie du choix de son exemple, *Pride and Prejudice*.

Ce qui, aujourd'hui, par rapport à une réception comparée d'Austen, distingue le plus visiblement la communauté interprétative anglo-saxonne de son œuvre de la communauté interprétative francophone c'est, à un premier niveau d'observation, un décalage total entre, précisément, cette place importante et incontestable qui est la sienne dans le canon du roman anglais et la légèreté voire la condescendance avec lesquelles elle est traitée par les commentateurs français. «Grand auteur», «master ironist», chez les Anglo-Saxons, elle est présentée au public francophone comme une curiosité, une de ces vieilles filles à l'imagination fertile dont l'Angleterre aurait le secret. Ainsi, en 1980, *Les Nouvelles littéraires* se contentaient de titrer: «Prenez le thé avec Jane Austen!». Et, en 1996, les pages littéraires de *Libération* la qualifiaient en titre de «vieille demoiselle anglaise morte à 41 ans»[4]. Paradoxe suprême, au moment même d'inscrire Austen au panthéon

---

[4] C. Devarrieux, «Austen et les garçons», p. i.

de la Pléiade, instance de consécration s'il en est, Pierre Goubert fait observer: «Jane Austen est en France un auteur méconnu»[5]. L'insertion d'Austen dans la collection de la Pléiade est donc rendue nécessaire par le statut dont elle jouit dans sa culture d'origine, où elle est un monument littéraire et national, alors que ce statut n'a pas été répercuté dans les commentaires francophones. L'édition d'Austen dans la Pléiade correspond, d'un point de vue comparatiste, à une entreprise de rattrapage: il faut combler ce vide critique qui fait de la romancière une référence dans son pays, une étape importante du développement du genre romanesque dans l'histoire littéraire anglaise, et, d'autre part, un auteur anecdotique en milieu francophone. Il est trop tôt pour dire si les traductions et les commentaires de la Pléiade vont accomplir ce rattrapage. Ce qui nous intéresse dans cet article, c'est ce qui, au niveau des communautés interprétatives, a rendu le décalage, voire l'incompréhension, possibles.

À travers quelques exemples, j'aimerais suggérer que l'œuvre d'Austen met en lumière des consensus très différents au sein des communautés interprétatives anglo-saxonnes et francophones en ce qui concerne nos conceptions respectives du genre romanesque et des rapports sociaux de sexe en littérature. De nombreuses recherches féministes ont, dès les années 1980, porté sur «gender and genre», sur ce qui fait qu'hommes et femmes ont, au cours de l'histoire, déployé leur créativité dans des genres littéraires distincts, et sur comment cette division sexuelle du travail littéraire a pu à son tour affecter la réception des genres littéraires et des œuvres[6]. Mon hypothèse, c'est que les Français, en tant que communauté interprétative, dépendent d'une articulation «gender and genre» qui rend impossible ou en tout cas difficile l'accès à l'œuvre d'Austen. Les valeurs associées à l'écriture romanesque «féminine» et «masculine» ne se combinent pas n'importe comment avec les arguments utilisés, au cours de l'histoire, pour constituer le genre romanesque français en genre littéraire «noble». Je ne parlerai donc pas ici du sexisme manifeste dont la critique littéraire peut faire preuve à l'occasion — comme dans l'expression contradictoire «vieille demoiselle morte à 41 ans» — sexisme littéraire qui a inspiré des pages sur Austen pleines de verve à Geneviève Brisac dans son livre *La marche du cavalier*. Ce qui

---

5 P. Goubert, «Note sur la présente édition», in J. Austen, *Œuvres romanesques complètes*, I, p. XLI.

6 Voir, par exemple, E. Showalter, *A Literature of Their Own*; J. Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*; J. Todd, *The Sign of Angellica*; G. Tuchman, *Edging Women Out*; voir aussi le chapitre VII de C. Planté, *La petite sœur de Balzac*.

m'intéresse, c'est la façon dont roman et *gender* (rapports sociaux de sexe) se sont conjugués de manière différente en français et en anglais au cours des XIXe et XXe siècles. Les malentendus qui caractérisent la réception d'Austen sont à chercher dans cette articulation des communautés interprétatives, notamment sur les étiquettes «masculin» ou «féminin» dont, en français, on crédite, plus ou moins consciemment, le roman réaliste et le roman sentimental. Les premières traductions d'Austen ont eu pour effet d'inscrire fermement ses romans dans une veine de «roman féminin» selon la rhétorique conformiste de l'époque. Ainsi les premières traductions en français font de ses romans une œuvre didactique ou sentimentale, voire les deux à la fois.

Les premiers textes qui paraissent sont, sous forme abrégée, «Orgueil et préjugé» en 1813 et «Mansfield-Park» en 1815. Ces traductions sont publiées en épisodes dans la *Bibliothèque britannique*, un périodique genevois qui, de 1796 à 1815, fournit à l'Europe continentale les travaux des savants et littérateurs britanniques dont les guerres napoléoniennes la privent[7]. Au sein de ce périodique aux intentions encyclopédiques très sérieuses, le roman n'est admis, selon les termes de Charles Pictet de Rochemont, un des éditeurs, que comme «passeports à la science», c'est-à-dire, comme il l'explique, pour inciter le lectorat féminin, que l'on suppose naturellement rebuté par les matières sérieuses, à jeter un coup d'œil sur la revue et ainsi, lui donner l'occasion de découvrir, au fil des pages, des sujets qui, sans cela, lui resteraient à jamais étrangers. D'un point de vue commercial, le roman est tout simplement indispensable à la survie du périodique: l'exclure, comme le dit discrètement Pictet de Rochemont, ce serait «compromettre le succès même»[8]. Mal nécessaire, le roman se place donc tout en bas de la hiérarchie des valeurs littéraires selon les éditeurs de la *Bibliothèque britannique*. Pour ne pas déparer le sérieux de leur entreprise, il ne peut figurer au menu de la revue que s'il remplit un objectif moral et didactique sans équivoque. Et ce sont les femmes de la famille Pictet qui sont chargées des traductions de romans, exemple assez représentatif d'une hiérarchie des genres à laquelle correspond une division sexuelle du travail littéraire[9].

---

[7] Pour une étude exhaustive de la *Bibliothèque britannique*, voir D. M. Bickerton, *Marc-Auguste Pictet and Charles Pictet*.

[8] C. Pictet de Rochemont, *Coup-d'œil sur la littérature anglaise*, p. 6. Ce texte n'est pas signé, mais il figure dans la liste d'ouvrages et d'articles dressée par Sismondi dans «Nécrologie, Notice sur Mr. Charles Pictet», p. 105.

[9] Sur cette répartition des tâches, voir E. Pictet, *Biographie, travaux et correspondance diplomatique de C. Pictet de Rochemont 1755-1824*, p. 63.

Dans un tel contexte, l'ironie d'Austen n'est pas ce qui retient l'attention des traductrices. Même si, ainsi que l'atteste leur version du personnage décidément inénarrable de Mr. Collins, elles ont probablement saisi, en tant que lectrices, le côté comique du roman, leur tâche consiste à faire de *Pride and Prejudice* un roman irréprochable et édifiant à l'usage des jeunes filles. Le but de la *Bibliothèque britannique*, en matière de fiction, était de produire, selon les termes utilisés par les éditeurs, «une lecture choisie que les mères et les filles peuvent faire en commun», formule qui rappelle celle que Sade avait placée en épigraphe de *La Philosophie dans le boudoir*[10]. Chez les Pictet, évidemment, l'expression ne souffrait aucune équivoque. En anglais, *Pride and Prejudice* s'appuie sur une structure conventionnelle qui est subvertie de l'intérieur. Les formes retravaillées par Austen sont celles de la comédie sentimentale et du roman didactique pour jeunes filles. La traduction de la *Bibliothèque britannique* va donc débarrasser le texte de ses éléments subversifs et restaurer la structure du roman didactique dans ce qu'elle a de plus conventionnel et conforme à une certaine orthodoxie patriarcale chère aux Pictet. Par exemple, dans la fameuse scène de demande en mariage évoquée par Stanley Fish, scène qui met aux prises l'héroïne, Elizabeth Bennet, avec le célèbre Mr. Collins, les propos de ce dernier sont aussi ridicules et sexistes dans la traduction que dans l'original (comme quoi l'humour peut être traduit), mais les répliques de l'héroïne, par contre, sont beaucoup plus courtes et bien moins mordantes que chez Austen. Même confrontée à un hobereau du tonneau de Mr. Collins, une héroïne de la *Bibliothèque britannique* demeure douce, respectueuse et polie:

> En vérité, monsieur, vous m'embarrassez beaucoup. Si vous prenez tout ce que je vous ai dit pour des encouragemens, comment dois-je donc faire pour vous convaincre que ma réponse est un refus? [...] Je n'ai pas la moindre prétention, je vous assure, monsieur, à cette espèce d'élégance. Je vous répète mes remerciemens pour l'honneur que vous me faites. Mais veuillez me croire de bonne foi, quand je dis non[11].

Chez Austen, Elizabeth finit par adopter à l'endroit de la galanterie de Mr. Collins une rhétorique aussi abrupte, et ce n'est pas un hasard, que celle de Mary Wollstonecraft dans *A Vindication of the Rights of Woman*:

---

[10] *Ibid.*; cf. Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, p. 381.

[11] *Bibliothèque britannique*, «Littérature», vol. 53, n° 4, août 1813, p. 411-412.

> Really, Mr. Collins, cried Elizabeth with some warmth, you puzzle me exceedingly. If what I have hitherto said can appear to you in the form of encouragement, I know not how to express my refusal in such a way as may convince you of its being one. [...]
> I do assure you, Sir, that I have no pretension whatever to that kind of elegance which consists in tormenting a respectable man. I would rather be paid the compliment of being believed sincere. I thank you again and again for the honour you have done me in your proposals, but to accept them is absolutely impossible. My feelings in every respect forbid it. Can I speak plainer? Do not consider me now as an elegant female intending to plague you, but as a rational creature speaking the truth from her heart[12].

On se souvient que, dans l'introduction de son traité, Wollstonecraft revendiquait la simplicité et le côté direct de son style comme un choix pleinement assumé et nécessaire pour s'adresser aux femmes en tant que «rational creatures». Elle prétendait renoncer à ces «pretty feminine phrases» et montrer que «elegance is inferior to virtue, that the first object of laudable ambition is to obtain a character as a human being, regardless of the distinction of sex»[13]. Les héroïnes d'Austen attendent elles aussi de leur futur mari qu'il les traite comme des êtres humains et non comme des «elegant females».

Mais la *Bibliothèque britannique*, ainsi que le démontre notamment un bref commentaire éditorial sur Wollstonectaft et Godwin, n'était pas féministe pour un sou[14]. Sa traduction de *Pride and Prejudice* abolit donc l'égalité qu'Austen introduit entre l'héroïne et le héros: dans *Pride and Prejudice,* Elizabeth et Darcy sont à armes égales, aussi éloquents l'un que l'autre, aussi prompts à l'erreur l'un que l'autre, aussi admirables l'un que l'autre dans leur capacité à en tirer des leçons, et le jugement de Darcy est tout autant — voire plus — que le jugement d'Elizabeth conditionné par ses sentiments. La *Bibliothèque britan-nique* «refait» de ce couple une relation inégalitaire typique

---

12 J. Austen, *Pride and Prejudice*, p. 108-109.

13 M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, p. 9-10.

14 *Memoirs of the author of...*, etc. «Mémoires de l'Auteur de la défense des droits de la femme. Par William Godwin», *Bibliothèque britannique*, 9, n° 3, an VII (1798), p. 343 (commentaire sur la traduction): «Les contrariétés & les injustices qu'elle a eu à essuyer dans ses premières années ont dû aigrir son humeur & fausser son jugement sur les idées de subordination & de dépendance. C'est peut-être là qu'il faudroit chercher l'origine de son principal ouvrage; ouvrage fondé sur une de ces idées crues & triviales qui ne peuvent frapper qu'un esprit vulgaire & qui se trouvent fausses dès qu'on veut les presser.» En l'occurrence, l'idée «crue et triviale», faut-il le préciser, est celle de l'égalité des sexes.

du roman didactique qui met face à face une héroïne innocente, ignorante, gaffeuse et amoureuse et, d'autre part, un mentor impassible et magnanime qui, du haut de sa très grande bonté, daigne aider la pauvre fille en question à sortir de ses erreurs, avant de l'épouser, situation romanesque peu plausible mais très répandue (voir notamment les romans à succès de Frances Burney) qui, en Suisse romande, avait suscité les sarcasmes d'Isabelle de Charrière[15]. Enfin, en interrompant sa traduction trois chapitres avant la fin, la *Bibliothèque britannique* passe sous silence l'épilogue du roman particulièrement riche en commentaires métatextuels sur le genre du roman didactique et sentimental et sur les rapports sociaux de sexe dans de tels romans[16].

Largement diffusés, les textes de la *Bibliothèque britannique* sont suivis de près par une traduction qui va encore plus marquer la réception initiale d'Austen en français, celle de *Sense and Sensibility* par la romancière lausannoise à succès Isabelle de Montolieu. En 1815, lorsque paraît *Raison et Sensibilité, ou les deux manières d'aimer*, Jane Austen est encore une romancière inconnue et anonyme alors que la «baronne Isabelle de Montolieu» s'est déjà illustrée en signant d'innombrables romans et nouvelles, adaptations, imitations et traductions, de l'allemand pour la plupart. Son premier roman, *Caroline de Lichtfield*, publié en 1786, a fait sa réputation, et les lecteurs de *Raison et Sensibilité* s'attendent à y trouver les mêmes ingrédients. Dans sa préface, Isabelle de Montolieu avoue «quelques légers changemens», sans préciser lesquels, un euphémisme si l'on considère le nombre et la nature des modifications qui affectent l'intrigue et la forme, *Raison et Sensibilité* constituant un véritable détournement de genre littéraire. Le roman sensible selon Austen est un roman qui, tout en y adhérant, produit sa propre critique de la sensibilité en insérant celle-ci dans une esthétique de la vraisemblance[17]. Sous la plume de Montolieu, ce roman sensible devient un roman sentimental français, fondé, comme le mélodrame, sur des contrastes binaires évidents et produisant un rapport au texte essentiellement émotionnel. Au début du XIXe siècle, le roman sentimental était, avec le roman noir, le

---

[15] Voir notamment le premier paragraphe de *Louise et Albert ou le danger d'être trop exigeant*, roman écrit en collaboration avec Isabelle de Gélieu: «Je viens de lire Camille et quelques autres romans nouveaux, et je vois que plus d'un auteur estimé donne à son héros le rôle de censeur et de pédagogue auprès de celle qu'il aime, et dont il prétend se faire aimer. [...] D'où vient donc qu'aujourd'hui l'on prêche tant les femmes?» (p. 421).

[16] J. Austen, *Pride and Prejudice*, chapitre 18, vol. III.

[17] Voir V. Cossy, «An English touch», p. 136-139.

roman historique et le roman comique, un des genres définis par les catalogues des cabinets de lecture dans la France de la Restauration. Montolieu s'était fait un nom comme la romancière sentimentale du moment. Ainsi que l'ont montré les recherches de Françoise Parent-Lardeur sur les pratiques de lecture à Paris au temps de Balzac, le nom de Montolieu figurait même en troisième position sur les listes des ouvrages les plus demandés, immédiatement derrière ceux de Mme de Genlis et de Walter Scott[18]. On comprend aisément, dans ces conditions, que le roman de l'anonyme «lady» anglaise ait dû s'accommoder de la machine à succès qu'était alors Isabelle de Montolieu[19].

Dans son étude du roman sentimental en France, *The Sentimental Education of the Novel*, Margaret Cohen fournit un contexte utile pour saisir les conceptions différentes qu'Austen et sa traductrice se faisaient du genre romanesque. Ou, pour reprendre la terminologie de Fish, la définition du roman sentimental français par Cohen nous fournit un élément capital de la communauté interprétative qui préside à la première traduction de *Sense and Sensibility* en français. D'après Cohen, le roman sentimental français de la première moitié du XIXe siècle a plus d'affinités avec le théâtre, avec la tragédie et le mélodrame notamment, qu'avec le récit de fiction. Il repose sur une opposition binaire simple, héritée des Lumières, entre le devoir (envers la société) et le droit individuel au bonheur. Dans le contexte littéraire français, le roman sentimental est contesté par le roman réaliste qui finit par le supplanter. Au conflit moral intérieur qui caractérise le roman sentimental succède alors un type d'intrigue centrée sur le parcours d'un protagoniste qui doit accomplir sa destinée en affrontant la société conçue en termes pessimistes et «réalistes» comme hostile par définition: bref, le lieu d'une guerre permanente d'intérêts[20].

Ces définitions et cette chronologie du genre romanesque en France permettent non seulement de comprendre une bonne partie des écarts entre *Sense and Sensibility* et *Raison et Sensibilité*, elles expliquent aussi, dans une large mesure, le défaut de reconnaissance dont souffrent les romans d'Austen en France: ils n'ont tout simplement pas d'équivalent générique. À partir des termes proposés par

---

[18] F. Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac*, p. 172.

[19] La page de titre de l'édition anglaise de *Sense and Sensibility* (1811), fait original, porte comme signature «by a lady».

[20] M. Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, en particulier les chapitres 1 et 2. Je tiens à remercier Jérôme Meizoz qui, il y a fort longtemps, avait attiré mon attention sur cet ouvrage capital.

Cohen pour retracer l'histoire du roman français au XIXe siècle, on peut concevoir l'œuvre romanesque d'Austen comme une synthèse entre sensibilité (en tant que cadre moral de l'individualisme libéral) et réalisme. Du point de vue du style et de l'idéologie, les romans d'Austen combinent les éléments des traditions sentimentales et réalistes. Ses héroïnes sont des héroïnes «sentimentales» au sens où elles apparaissent bel et bien tiraillées entre leur désir de bonheur et leur sens du devoir. Mais l'accent porté sur leur conflit intérieur n'est pas, chez Austen, incompatible avec une présentation critique de la nature répressive de la vie en société. En fin de compte, l'intérêt «réaliste» qu'elle porte à l'impact du rang et de l'argent est incompatible avec la poétique sentimentale qui préside à la première traduction de *Sense and Sensibility*, alors que son adhésion à la sensibilité la met en porte à faux avec l'idéologie qui sous-tend l'esthétique réaliste.

Pour ce qui est des conventions sentimentales chez Montolieu, on relève son adhésion totale à une structure binaire et la suppression des références réalistes à l'argent et au corps, sujets «vulgaires» selon les normes esthétiques encore empreintes de classicisme du début du XIXe siècle[21]. Alors qu'Austen se joue de l'opposition binaire que son titre semble promettre — au terme du roman, Elinor, l'héroïne «raisonnable», fait un mariage d'amour et Marianne, l'héroïne «sentimentale», un mariage de raison, toutes deux étant donc caractérisées par du «sense» et de la «sensibility» selon les circonstances — Montolieu aligne rigoureusement le terme «raison» sur Elinor, incarnation du devoir, et celui de «sensibilité» sur Marianne. L'attrait émotionnel du texte est entièrement réglé sur le personnage de Marianne ou, plus précisément, la romancière lausannoise souscrit totalement à l'idée que l'héroïne se fait d'elle-même en tant qu'icône tragique et sentimentale, représentation de soi que la narratrice d'Austen inscrit dans une perspective critique et comique[22].

---

[21] Omniprésent dans les commentaires critiques en français sur la littérature anglaise, l'adjectif «vulgaire» est particulièrement représentatif de l'écart entre la vraisemblance cultivée par les Anglais et l'impact encore marqué du classicisme sur le goût français. Mme de Staël, par exemple, avait qualifié de «vulgaire» *Pride and Prejudice* (voir B. C. Southam, éd., *Jane Austen: The Critical Heritage*, vol. I, p. 116).

[22] Penny Gay a montré ce que les romans d'Austen doivent eux aussi au théâtre de l'époque: «the novel and the sentimental drama were feeding on each other». Mais avec Marianne, Austen met délibérément en scène une héroïne qui est «the heroine of her own drama». La narration a alors pour rôle d'inscrire l'héroïne-tragédienne dans un «cool ironic frame». (P. Gay, *Jane Austen and the Theatre*, p. 35, 41, 50).

L'épisode de la maladie de l'héroïne sentimentale dans le troisième volume est particulièrement révélateur du décalage esthétique et idéologique entre Austen et sa traductrice. Dans *Sense and Sensibility*, ce passage se comprend comme une réécriture «réaliste» d'un poncif de la littérature sentimentale, à savoir qu'il est à la fois normal et grandiose pour une héroïne de mourir d'amour. Chez Austen, l'état mental de Marianne, déstabilisée par la désertion de Willoughby, s'aggrave du fait de la fièvre qu'elle développe suite à un mauvais refroidissement. Austen utilise ici les connaissances médicales de son temps pour décrire la progression du mal de Marianne, qui, qualifié de fièvre putride («putrid fever»), se trouve privé de toute aura symbolique[23]. Les symptômes apparaissent tandis que l'héroïne est étendue sur un canapé, tenant à la main un livre qu'elle est incapable de lire («with a book in her hand, which she was unable to read»), alors que la veille, nous dit la narratrice, elle avait été se promener dans les endroits les plus reculés du jardin, là où l'herbe est la plus longue et la plus mouillée («the grass was the longest and wettest»), et commis l'imprudence de garder sur elle ses souliers et ses bas mouillés («her wet shoes and stockings»). L'héroïne de Montolieu, pour sa part, s'écroule *durant* sa promenade au sommet d'une colline, alors que, en train de lire les *Saisons* de Thomson, elle vient d'apercevoir son amant, Willoughby, passer dans le lointain. Elle s'effondre «sur la première marche» d'un temple consacré à l'amour, «elle sent qu'elle est près de mourir, une sueur froide la couvre...»[24]. Montolieu, en fait, adhère dans ce passage à ce qui, chez Austen, nous est clairement présenté comme un fantasme de l'héroïne qui, lors d'une précédente promenade, s'était plu à «imaginer» («fancy») qu'elle contemplait la résidence de son amant — Combe Magna, éloignée de trente miles — dans le panorama qu'elle avait sous les yeux. Le théâtre intérieur de Marianne devient la matière même du récit chez Montolieu[25].

Contrairement aux romans sentimentaux analysés par Cohen, cependant, *Raison et Sensibilité* n'adhère pas au mélodrame jusqu'au bout

---

[23] Voir à ce sujet, T. Tanner, *Jane Austen*, p. 81 et J. Wiltshire, *Jane Austen and the Body*, p. 45-46.

[24] J. Austen, *Sense and Sensibility*, p. 306-307; et *Raison et Sensibilité*, t. IV, p. 19-21.

[25] Cf. J. Austen, *Sense and Sensibility*, p. 302-303: «she quitted [Charlotte's house] again, stealing away through the winding shrubberies, now just beginning to be in beauty, to gain a distant eminence; where, from its Grecian temple, her eye, wandering over a wide tract of country to the south-east, could fondly rest on the farthest ridge of hills in the horizon, and fancy that from their summits Combe Magna might be seen.»

puisqu'il se termine bien. On pourrait se dire, qu'en cela au moins, Montolieu préfère la structure de l'original, fondée sur la comédie, aux normes du roman sentimental français. Le problème, c'est que *Raison et Sensibilité* se termine encore mieux que *Sense and Sensibility*. Pour comprendre cette fin remaniée, il faut invoquer une deuxième communauté interprétative, celle qui s'organise autour du roman sentimental «suisse» ou «helvétiste» tel que Claire Jaquier et Maud Dubois l'ont défini[26]. De par ses liens sociaux et familiaux, Montolieu est le pivot de cette communauté de romancières locales. Cette littérature sentimentale suisse produit, entre 1780 et 1830, une multitude de variations inspirées par l'univers de Clarens dans *La Nouvelle Héloïse*. Ces variations se déclinent sur le mode de l'idylle et se caractérisent par une «clôture sentimentale» absolue, morale et esthétique, au terme de laquelle aucun fil de l'intrigue n'est laissé au hasard, et le bonheur assuré aux personnages au sein d'un paradis retrouvé, lieu clos coupé de l'histoire. Dans *Raison et Sensibilité*, par conséquent, non seulement Elinor épouse Edward Ferrars et Marianne le colonel Brandon, mais Willoughby, qu'Austen abandonne sans autre état d'âme à son destin d'hédoniste mondain, est soumis à une cure de bonheur helvétique: libéré de sa première épouse richissime qui meurt providentiellement dans un accident de carrosse, il décide de racheter ses erreurs passées en épousant la première victime de ses séductions et en reconnaissant son fils naturel. Tournant le dos aux attraits de la ville et à la vie du grand monde, il déclare, en philosophe rustique qu'il devient: «je vivrai en philosophe à Haute Combe entre ma femme et mon enfant»[27].

En 1821, Montolieu offrira, toujours dans cette veine de littérature sentimentale qui se termine bien, une «traduction libre» de *Persuasion*. Ses deux «traductions libres» provoqueront chacune une vague de nouvelles traductions de l'œuvre d'Austen: retraduction de *Mansfield Park* et traduction d'*Emma* en 1816, deux retraductions de *Pride and Prejudice* en 1822 et une traduction de *Northanger Abbey* en 1824. Plus ou moins explicitement, pages de titre et préfaces trouvent moyen d'inscrire ces traductions dans le sillage de la célébrissime baronne de Montolieu[28]. Celle-ci a donc fortement marqué la réception initiale d'Austen en français en insérant son œuvre dans le

---

[26] C. Jaquier, «Le roman au XVIIIe siècle: Madame de Charrière et les romanciers locaux», et, de la même, «Les marionnettes du sentiment»; M. Dubois, «Le roman sentimental en Suisse romande, 1780-1830».

[27] *Raison et Sensibilité*, t. IV, p. 271.

[28] Pour les pages de titres et une reproduction des préfaces de ces traductions, voir la section C de D. Gilson, *A Bibliography of Jane Austen*.

genre du roman sentimental, genre que Balzac et Flaubert se chargeront de discréditer et qui, du point de vue du canon littéraire et de notre conception de l'histoire du roman, sera tout à fait mis de côté. Dans un brouillon de chapitre pour *Madame Bovary*, par exemple, Flaubert faisait explicitement figurer Montolieu (*Caroline de Lichtfield*) au nombre des lectures d'Emma:

> Pendant six mois, à quinze ans, elle dévora l'une à l'autre toutes les glorifications emphatiques des passions à manteau noir, depuis Caroline de Lichtfield jusqu'à Corinne, en passant par Numa Pompilius, l'Enfant de la Forêt, les histoires d'Anne Ratitif et Mme Cottin d'un bout à l'autre[29].

Par le biais des traductions de Montolieu, les romans d'Austen se trouvèrent donc assimilés à cette production romanesque étiquetée «féminine» et «sentimentale», production qui servira de repoussoir à Flaubert[30].

Par rapport à cette situation initiale, deux types de discours critiques vont se développer en France: d'une part les propos de ceux qui pensent que l'œuvre d'Austen ne saurait être considérée comme de la grande littérature du fait qu'elle se compose de romans sentimentaux sur, et donc pour, des femmes, et, d'autre part, les arguments de ceux qui, pour une raison ou une autre, sont convaincus de son importance, mais dont la rhétorique consiste alors à passer comme chat sur braise sur la dimension sentimentale de l'œuvre et sur sa qualité de roman «de femme». Les articles de Philarète Chasles et de Léon Boucher parus dans la *Revue des Deux Mondes* en 1842 et 1878, respectivement, sont très parlants à cet égard.

Dans son article intitulé «Du roman en Angleterre depuis Walter Scott», Chasles dresse un tableau alarmiste de ce qu'il considère comme la décadence du roman anglais depuis Scott. Ce constat s'appuie sur une conception élitaire, androcentrique et universaliste de l'histoire littéraire anglaise, marquée, selon Chasles, par une opposition entre quelques grands génies à portée universelle (Shakespeare, Dryden, Pope, Fielding et Scott) et, d'autre part, des auteurs provinciaux et puritains (Defoe, Richardson, Dickens, les femmes). Chasles déplore la capacité de la tradition puritaine à se renouveler sans cesse

---

[29] G. Flaubert, *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits*, vol. I, p. 156-57; pour l'opinion de Flaubert sur Montolieu voir aussi G. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, p. 56-58, lettre à Louise Colet du 20 mars 1852.

[30] Il s'agit bien sûr de la thèse au cœur du livre de M. Cohen; voir aussi l'excellent article de W. Ray, «Reading Women: Cultural Authority, Gender and the Novel. The Case of Rousseau».

et prédit «la dégénérescence complète du roman anglais» avec la disparition du vrai génie[31]. Pour lui, le roman anglais est devenu un chaos de points de vue particuliers. Il dénombre une cinquantaine de catégories qu'il se plaît à énumérer comme «le roman historique, fantastique, matériel, professionnel, allégorique, scientifique, d'éducation, de religion, d'économie politique; roman de la bourgeoisie, de la canaille, et même le roman de la philosophie et de l'algèbre». Cette diversité ne saurait accommoder sa définition universelle et réaliste du genre romanesque: «le roman [...] doit reproduire non pas un coin obscur de ce monde, mais le monde avec sa vie variée»[32]. À une exception près (Elizabeth Inchbald), toutes les femmes appartiennent selon lui à «l'école puritaine et pédagogique»: «Toutes ces dames relèvent de Richardson, leur maître», ce qui, sous sa plume, est tout sauf un compliment. Austen, créditée d'un «mélange de sensibilité douce», est présentée aux côtés de Frances Burney et Susan Ferrier comme une pâle copie de Maria Edgeworth. Chasles les gratifie collectivement d'un chapelet de commentaires sexistes:

> Entre ces romancières, il n'y a guère que des nuances et des demi-teintes. L'imagination n'est pas leur fort. La malice féminine, la pruderie puritaine, l'étiquette sociale née de cette pruderie, la tradition de la moralité prêchée par Richardson, et l'étude un peu maladive du cœur humain et des caractères, règnent dans ces œuvres délicates et gracieuses. Elles n'ont rien de commun avec Fielding, encore moins avec Cervantes; ce sont les petites-filles de Richardson[33].

Et tout est dit. Même s'ils ne partagent pas la vision apocalyptique de Chasles, les commentateurs ultérieurs de l'œuvre d'Austen auront intériorisé la hiérarchie qu'il introduit au détriment du roman sentimental et des œuvres de femmes. Christine Planté a d'ailleurs montré que cette division entre «romancières» et «grands romanciers» est très largement répandue dans la critique littéraire au XIXe siècle[34].

Ainsi, Boucher apparaît comme un admirateur de l'œuvre d'Austen. Son article de 1878 intitulé «Le Roman classique en Angleterre, Jane Austen» est publié à l'occasion de la parution en Angleterre du dernier volume des «Œuvres» d'Austen (*The Works of Jane Austen*, 1872-1877) par l'éditeur Bentley, accompagné du fameux «Mémoire» rédigé par son neveu James-Edward Austen-Leigh[35]. Il

---

31 P. Chasles, «Du roman en Angleterre depuis Walter Scott», p. 207.
32 *Ibid.*, p. 205.
33 *Ibid.*, p. 193-194.
34 C. Planté, *La petite sœur de Balzac*, p. 231.
35 J.-E. Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen.*

survient à un moment où, soixante ans après la mort de la romancière, l'œuvre commence à émerger du premier cercle d'admirateurs, des *happy few* comme George Henry Lewes et Thomas Macaulay, pour s'imposer auprès d'un public plus large qui, rapidement, prendra de l'ampleur[36]. L'article de Boucher se situe au moment où s'amorce ce mouvement, on ne peut donc pas dire que son admiration serait simplement motivée par la nécessité de répercuter une opinion dominante en Angleterre. Mais son commentaire d'admirateur qui veut défendre l'œuvre est révélateur des contraintes qui pèsent sur la communauté interprétative française. Pour faire d'Austen un «grand auteur», ou un «romancier classique», Boucher va l'inscrire dans un canon réaliste et masculin et occulter la sentimentaliste.

Son article est divisé en trois parties: une consacrée à la vie d'Austen, une à l'œuvre en général et la troisième à une présentation de *Mansfield Park*. Austen est en effet pour Boucher «l'auteur de *Mansfield Park*», ce qui contraste avec la prédilection des Anglais pour *Emma* ou *Pride and Prejudice*. *Mansfield Park*, mieux que les autres romans, permet d'accréditer la vision d'une Austen «réaliste». Ainsi, Boucher consacre une page entière à l'épisode où l'héroïne retrouve ses parents à Portsmouth (chapitres 7-15, vol. III), «pages vivantes de réalité» qui montrent qu'Austen n'écrit pas seulement sur la «gentry» mais est aussi à l'aise quand il s'agit de représenter un milieu populaire[37]. Boucher cite Macaulay qui compare Austen à Shakespeare et lui-même la compare, implicitement, à Stendhal. À sa manière, Austen écrit ses romans comme on tient un miroir: «Non qu'on puisse être très flatté de regarder dans le miroir que tend la romancière; seulement on se console en y apercevant aussi les autres»[38]. Il loue notamment la qualité impersonnelle de sa voix narrative: «Jamais elle ne se trahit», dit-il, ignorant ainsi les intrusions de l'autrice qui, précisément, qualifient le style narratif d'Austen et, c'est le cas dans *Mansfield Park* lorsqu'elle défend son héroïne aux yeux des lecteurs («my Fanny»), trahissent en fait des solidarités féminines[39]. Pour Boucher, Austen est l'égale de Balzac et l'héritière de Fielding. Le nom de Richardson n'apparaît nulle part dans son article, les personnages d'Austen étant même décrits comme n'ayant rien

---

36 C. L. Johnson, «Austen cults and cultures», p. 211.

37 L. Boucher, «Le roman classique en Angleterre», p. 449 et 466.

38 *Ibid.*, p. 449 et 459; cf. *Le Rouge et le Noir*, vol. II, ch. 19: «un roman est un miroir qui se promène sur une grande route» (p. 557).

39 L. Boucher, «Le roman classique en Angleterre», p. 465; J. Austen, *Mansfield Park*, p. 461.

à voir avec «des Clarisse Harlowe et des Grandison»[40]. La dernière phrase de son article, modèle de rhétorique, nous en dit long sur les termes dans lesquels s'opère la consécration littéraire en France au XIXe siècle:

> À côté des richesses souvent trop éclatantes de l'imagination contemporaine, le talent de l'auteur de *Mansfield Park* paraît quelquefois un peu terne. On y voudrait plus de grâce, plus d'imprévu, quelque chose d'un peu plus féminin et d'un peu moins impersonnel. Il révèle néanmoins une femme supérieure dont on peut dire, en empruntant à Balzac le mot qu'il s'appliquait à lui-même, qu'elle a porté toute une société dans sa tête[41].

Pour Boucher il est évident que le terme «féminin» est incompatible avec l'élévation de l'œuvre au rang de «roman classique» et que l'affiliation réaliste doit être martelée en dissociant complètement Austen du roman sentimental.

La dualité de la réception telle que Chasles et Boucher l'incarnent au XIXe siècle est reconduite aujourd'hui à travers une Austen «populaire» et une Austen «Pléiade». Le fait que les romans d'Austen aient toujours été disponibles en français depuis le XIXe siècle suggère qu'elle est en France un auteur réellement populaire, matériellement intéressant pour les éditeurs. Mais le fait qu'un éditeur puisse — à l'occasion de la sortie du film d'Ang Lee *Sense and Sensibility* (1995) — republier la traduction de Montolieu comme s'il s'agissait d'une version française acceptable[42], ou le fait que Nelly Kaplan puisse, dans le *Magazine littéraire*, offrir ce qui est censé être un compte rendu de ce film sans même l'avoir vu ou sans connaître ni l'intrigue ni les personnages principaux du roman sont représentatifs d'une réception critique qui traite Austen en auteur populaire au sens négatif ou «chaslésien» du terme[43]. C'est-à-dire que non seulement on ne reconnaît pas à son œuvre une originalité propre, non seulement on ne lui accorde pas l'intégrité dont on gratifie les «grands auteurs», mais un soupçon pèse sur elle, celui de la littérature à l'eau de rose, ainsi

---

40 L. Boucher, «Le roman classique en Angleterre», p. 459.

41 *Ibid.*, p. 467.

42 *Raison et Sentiments*, traduit par Isabelle de Montolieu, Paris, Archipel, 1996.

43 Nelly Kaplan, «Le réservoir d'encens», in *Magazine littéraire*, 341, mars 1996, p. 11. Le résumé de l'intrigue nous fait dire que Nelly Kaplan n'a pas lu le roman ni vu le film: «Elinor est raisonnable, aux antipodes de sa sœur Charlotte, tout-feu-tout-flamme...» La sœur d'Elinor ne s'appelle pas Charlotte mais Marianne, Marianne est le personnage principal du roman.

qu'en témoigne le titre du compte rendu de Nelly Kaplan: «Le réservoir d'encens». Ce soupçon s'inscrit dans la continuité de la communauté interprétative du XIXe siècle qui a constitué le roman en genre littéraire «noble» en jetant le discrédit sur le roman sentimental et féminin. À ce titre, l'œuvre d'Austen est aujourd'hui encore un terrain miné par le préjugé de la communauté interprétative.

De son côté, l'entreprise de la Pléiade présente elle aussi une continuité avec le discours que Boucher utilisait déjà au XIXe siècle pour convaincre un public francophone qu'Austen était un «grand auteur». Alors que Boucher louait le caractère «impersonnel» de sa voix narrative, nulle part le sens qu'Austen a pu donner à sa signature «by a lady» n'entre dans les considérations des commentaires de la Pléiade. La Pléiade ne laisse aucune place aux rapports sociaux de sexe dans sa rhétorique de canonisation. Goubert fait appel à Marilyn Butler pour situer Austen dans le débat qui oppose conservateurs et progressistes en Angleterre au moment de la Révolution française[44]. Il montre l'importance des références sentimentales dans ce cadre-là et répercute en cela un tournant essentiel dans la réception d'Austen au XXe siècle. Le livre de Butler marque en effet la fin du mythe d'une Austen coupée de l'histoire. Mais le livre de Butler a déjà vingt-cinq ans au moment où paraît le volume de la Pléiade. Du point de vue de la réception anglo-saxonne, il est le dernier ouvrage qui compte avant la critique féministe et les *gender studies*. L'apport de celles-ci est ignoré par les commentaires. On ne trouve pas trace, par exemple, du livre important de Claudia Johnson, *Jane Austen, Women, Politics and the Novel* (1988), qui montre non seulement que la rhétorique du sentiment caractérisait aussi bien les progressistes que les réactionnaires mais également que les rapports sociaux de sexe constituaient un enjeu essentiel de l'affrontement idéologique.

La catégorie des rapports sociaux de sexe est tout simplement absente de l'appareil critique de la Pléiade. Or, dans le cas d'Austen, le «gender» n'est pas seulement une préoccupation de la critique, mais sous-tend tout son projet romanesque tant au niveau des intrigues qu'au niveau de sa posture d'énonciation. Non seulement elle signe sa première publication «by a lady», mais elle fait dire à Anne Elliot, héroïne de son dernier roman et lectrice avertie de la littérature de son temps:

---

[44] P. Goubert, «Introduction», in J. Austen, *Œuvres romanesques complètes*, vol. I, p. XX-XXV; cf. M. Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*. La référence n'est pas explicite, mais l'argument, qui veut que la critique du sentiment soit une réaction conservatrice «anti-jacobine», est bien celui de cet ouvrage.

> Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands. I will not allow books to prove any thing[45].

Depuis Virginia Woolf au moins, de nombreux critiques admettent qu'Austen écrit délibérément «as a woman»[46] et que le roman représente pour elle cet espace d'expression unique où les femmes vont pouvoir à leur tour écrire «their own story», raison pour laquelle, d'ailleurs, elle a accueilli avec des sentiments mitigés l'annonce de la publication prochaine par Walter Scott de *Waverley*. Pour elle le roman était devenu ce qu'il était grâce aux femmes et elle voyait en Scott un poète masculin qui s'emparait de «leur» genre littéraire: Scott, dit-elle, «has no business to write novels, especially good ones [...]. He has Fame & Profit enough as a Poet, and should not be taking the bread out of other people's mouths.»[47]

Au chapitre 5 de *Northanger Abbey*, son tout premier roman finalement publié à titre posthume, elle avait consacré une des intrusions de l'autrice à la défense du roman, ou plus précisément à la défense des héroïnes qui lisent les romans de Frances Burney et Maria Edgeworth (alors que le personnage de Henry Tilney, à la grande surprise de l'héroïne, se chargera de l'éloge d'Ann Radcliffe au chapitre 14). Dans sa défense, Austen s'en prend à l'establishment littéraire et intellectuel de son temps — «the Reviewers», «the nine-hundredth abridger of the History of England», «the man who collects and publishes in a volume some dozen lines of Milton, Pope, and Prior» — et constate: «there seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist»[48]. En anglais, le mot «novelist» peut être aussi bien masculin que féminin, c'est un fait, mais les exemples cités à cet endroit par Austen sont des femmes. Ce que nous savons aujourd'hui de l'histoire littéraire justifie également pleinement l'idée que la jeune autrice de *Northanger Abbey* se soit délibérément inscrite dans une filiation féminine[49]. Le traducteur a opté pour

---

45 J. Austen, *Persuasion*, p. 234.

46 V. Woolf, *A Room of One's Own*, p. 97.

47 J. Austen, *Jane Austen's Letters*, p. 277; à propos de Scott romancier et des romancières de son temps, voir I. Ferris, *The Achievement of Literary Authority*, chapitre 3: «A Manly Intervention: Waverley, The Female Field, and Male Romance».

48 J. Austen, *Northanger Abbey*, p. 37.

49 I. Ferris, *The Achievement of Literary Authority*, chapitre 1: «Critical Tropes: The Republic of Letters, Female Reading, and Feminine Writing»; J. Fergus, *Jane Austen, A Literary Life*, chapitre I: «Conditions of Authorship for Women, 1775-1817».

le masculin *pluriel*, bonne façon de concilier l'impératif grammatical du masculin universel avec les exemples cités dans le passage, c'est-à-dire des œuvres de femmes exclusivement: «il semble y avoir une volonté générale de décrier le talent des romanciers»[50]. Et, un peu plus haut, il avait traduit «Let us not desert one another» par «Ne nous abandonnons pas les uns les autres»[51]. Or Austen, on l'a vu, ne se sentait pas particulièrement solidaire de Scott. Son énoncé oblige à faire un choix d'interprétation: pour le féminin — question de sens — ou pour le masculin — question de grammaire. Le traducteur a opté en l'occurrence pour la grammaire. On peut évidemment toujours argumenter que le masculin universel n'exclut pas le féminin, mais, en l'absence de note, la solidarité féminine établie par Austen dans ce passage passe inaperçue et, avec elle, un aspect important de l'histoire du roman au début du XIXe siècle[52].

Dans la traduction de *Sense and Sensibility*, l'indifférence aux rapports sociaux de sexe et le choix systématique du masculin universel aboutissent même, par exemple, à une incohérence. Le roman s'ouvre sur la mort du vieil oncle Dashwood et sur l'appauvrissement immédiat qui en découle pour les héroïnes, leur père héritant de la propriété de Norland Park avec l'obligation de la transmettre intégralement à son fils né d'un premier mariage, sans possibilité de faire la moindre réserve pour sa deuxième épouse et leurs trois filles. La narratrice observe que cette propriété lui a été transmise «in such a way, as to leave to himself no power of providing for those who were most dear to him, and who most needed a provision». Il est clair que le pronom «those» renvoie, trois lignes plus haut, à «his wife and daughters» (son fils étant déjà le bénéficiaire de deux fortunes, celle de sa mère et celle de son épouse). Or, Goubert choisit de traduire ce «those» par «ceux»: «aucune possibilité ne lui était laissée, à lui M. Dashwood, de pourvoir aux besoins de ceux qui lui étaient les plus chers et dont l'avenir était le moins assuré»[53]. L'antécédent étant

---

[50] J. Austen, *Œuvres romanesques complètes*, I, p. 26. La traduction, intitulée *L'Abbaye de Northanger*, est de Pierre Arnaud.

[51] J. Austen, *Northanger Abbey*, p. 37; *Œuvres romanesques complètes*, p. 26.

[52] À propos de ce passage, C. Planté fait observer: «S'il semble rester inscrit dans l'opposition traditionnelle des genres et des sexes, il suggère du moins que l'art s'y retrouve cette fois du côté des femmes, et du roman.» (*La petite sœur de Balzac*, p. 232).

[53] J. Austen, *Sense and Sensibility*, p. 4; *Œuvres romanesques complètes*, p. 224. La traduction de *Sense and Sensibility*, intitulée *Le Cœur et la Raison*, est de Pierre Goubert.

clairement identifiable dans le texte, ce choix «grammatical» soulève bien des questions. Pourquoi un masculin universel alors que la narration ne renvoie dans le cas présent qu'à des personnages féminins? Ce choix de traduction suggère en tout cas un décalage énorme entre la communauté interprétative anglo-saxonne devenue très sensible à la manière dont Austen traite les rapports sociaux de sexe et, d'autre part, la communauté interprétative française indifférente à ces thèmes. L'usage généralisé jusqu'à l'absurde du masculin universel caractérise aussi la manière dont le paratexte se réfère à Austen elle-même. Ainsi dans la présentation d'*Amour et amitié* (*Love and Freindship*, [*sic*]) dans les «Œuvres de jeunesse», Goubert parle d'elle au masculin: «le jeune auteur est parfaitement conscient [...]», «le jeune auteur ne se donne jamais des airs de moraliste», et Austen est souvent désignée, du coup, par le pronom «il»[54]. Difficile aux lecteurs français d'imaginer derrière ces dénominations masculines la voix de la gamine, de la petite sœur privée de capital symbolique, qui, notamment, s'oppose à l'esprit de sérieux de ses grands frères étudiants à Oxford.

Si l'on comprend bien pourquoi Boucher adopte au XIXe siècle une rhétorique universalisante pour faire une place à Austen dans le canon du «roman classique», les réticences des commentateurs d'aujourd'hui sur la dimension «féminine» de l'œuvre et sur les rapports sociaux de sexe sont plus difficiles à appréhender. Récemment la romancière et critique littéraire Geneviève Brisac a abordé la question de savoir pourquoi, dans la culture française, il est si difficile de parler des «écrivains *feminini generis*»[55]. Son but est de cerner «cette énigme de la création sexuée, et de la création tout court»[56]. Ses doubles formulations associant un terme à vocation universelle à un terme «sexué» sont révélatrices d'une langue et d'une culture dans lesquelles évoquer les rapports sociaux de sexe revient le plus souvent à isoler les femmes comme des cas particuliers.

N'est-il vraiment pas possible de s'interroger sur la différence que constitue pour la création littéraire le fait d'être une femme ou d'être un homme sans verser dans le sexisme? Notre discours critique est-il toujours tributaire de l'histoire du roman telle qu'elle a été écrite au XIXe siècle? Brisac semble le suggérer et la réception d'Austen en France le confirmer. En tant que romans canoniques «sensibles» et

---

[54] J. Austen, *Œuvres romanesques complètes*, p. 1096.
[55] G. Brisac, *La marche du cavalier*, p. 15. Brisac emprunte la formule à Hannah Arendt.
[56] *Ibid.*, p. 11.

«de femme», l'œuvre d'Austen demeure une impossibilité conceptuelle pour la communauté interprétative française au début du XXIe siècle. À travers cet article, j'espère avoir montré que les traductions de ses romans constituent du moins un matériau parlant pour étudier, en comparatiste, la manière dont les rapports sociaux de sexe affectent le champ littéraire de manière différenciée d'une littérature à une autre, étude qui ne fait que commencer.

Valérie Cossy
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Jane AUSTEN, *The Novels of Jane Austen*, ed. by R. W. Chapman, 5 vol., London, Oxford University Press, 1923, 3e éd, 1932-1934.

—, *Sense and Sensibility* (London, Egerton, 1811) — (repr. 1989)

—, *Pride and Prejudice* (London, Egerton, 1813) — (repr. 1988)

—, *Mansfield Park* (London, Egerton, 1814) — (repr. 1988)

—, *Northanger Abbey* (London, Murray, 1817) — (repr. 1986)

—, *Persuasion* (London, Murray, 1817) — (repr. 1986)

—, *Jane Austen's Letters*, collected and edited by Deirdre Le Faye, Oxford, Oxford University Press, 1995.

—, *Œuvres romanesques complètes*, sous la dir. de Pierre Goubert, vol. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2000.

—, «Pride and Prejudice. Orgueil et préjugé», *Bibliothèque britannique*, série «Littérature», 53, juillet-août 1813, p. 373-412, p. 522-554; *Bibliothèque britannique*, 54, septembre-octobre 1813, p. 90-127, p. 249-269.

—, *Raison et Sensibilité, ou les deux manières d'aimer*, traduit par Isabelle de Montolieu, 4 tomes, Paris, Arthus Bertrand, 1815.

David M. BICKERTON, *Marc-Auguste Pictet et Charles Pictet, The* Bibliothèque britannique *(1796-1815) and the Dissemination of British Literature and Science on the Continent*, Genève, Slatkine, 1986.

Léon BOUCHER, «Le roman classique en Angleterre, Jane Austen», *Revue des Deux Mondes*, 29, troisième période, 48e année, 1878, p. 449-467.

Marilyn BUTLER, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

Geneviève BRISAC, *La marche du cavalier*, Paris, l'Olivier, 2002.

Isabelle de CHARRIERE et Isabelle de GELIEU, *Louise et Albert, ou le danger d'être trop exigeant* (Lausanne, 1803), in Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen), *Œuvres complètes*, t. 9, *Romans, contes et nouvelles II 1798-1806*, Amsterdam, Oorschot, 1981, p. 413-474.

Philarète CHASLES, «Du roman en Angleterre depuis Walter Scott»,

Revue des Deux Mondes, 4e série, vol. 31, Paris, 1842.

Margaret COHEN, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1999.

Valérie COSSY, «An English touch: Laurence Sterne, Jane Austen et le roman sentimental en Suisse romande», in *La Sensibilité dans la Suisse des Lumières, entre physiologie et morale, une qualité opportuniste*, sous la dir. de Claire Jaquier, Genève, Slatkine, 2005, p. 135-166.

—, *Jane Austen in Switzerland, A Study of the Early French Translations*, Genève, Slatkine, 2006.

Claire DEVARRIEUX, «Austen et les garçons», *Libération*, jeudi 29 février 1996, «Livres», p. i.

Maud DUBOIS, «Le roman sentimental en Suisse romande, 1780-1830», in *La Sensibilié dans la Suisse des Lumières*, sous la dir. de Claire Jaquier, Genève, Slatkine, 2005, p. 167-256.

Jan FERGUS, *Jane Austen, A Literary Life*, London, Macmillan, 1991.

Ina FERRIS, *The Achievement of Literary Authority: Gender, History, and the Waverley Novels*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

Stanley FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1980.

Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, sous la dir. de Jean Bruneau, 4 vol., Paris, Gallimard, 1973-1998.

—, *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits recueillis d'après les manuscrits*, éd. par Gabrielle Leleu, 2 vol., Paris, Conrad, 1936.

Penny GAY, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

David GILSON, *A Bibliography of Jane Austen*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

Claire JAQUIER, «Le roman au XVIIIe siècle: Madame de Charrière et les romanciers locaux», in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, sous la dir. de Roger Francillon, t. 1, *Du Moyen-Âge à 1815*, Lausanne, Payot, 1996, p. 311-324.

—, «Les marionnettes du sentiment», in *La Sensibilité dans la Suisse des Lumières*, sous la dir. de Claire Jaquier, Genève, Slatkine, 2005, p. 21-49.

Claudia L. JOHNSON, «Austen cults and cultures», in *The Cambridge Companion to Jane Austen*, ed. by Edward

Copeland and Juliet McMaster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 211-226.

—, *Jane Austen, Women, Politics, and the Novel*, Chicago, University Press of Chicago, 1988.

Françoise PARENT-LARDEUR, *Lire à Paris au temps de Balzac, Les cabinets de lecture à Paris 1815-1830*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981.

Edmond PICTET, *Biographie, travaux et correspondance diplomatique de C. Pictet de Rochemont député de Genève auprès du Congrès de Vienne, 1814, (envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire de la Suisse à Paris et à Turin, 1815 et 1816) 1755-1824*, Genève, Georg, 1892.

Charles PICTET DE ROCHEMONT, «Coup-d'œil sur la littérature anglaise», *Bibliothèque Universelle*, I, 1816, p. 1-16.

Christine PLANTÉ, *La petite sœur de Balzac, Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.

William RAY, «Reading Women; Cultural Authority, Gender and the Novel. The Case of Rousseau», *Eighteenth-Century Studies*, 27, 1994, p. 421-447.

Donatien-Alphonse-François de SADE, *La Philosophie dans le boudoir*, in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Pauvert, 1987.

Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

Jean-Charles Léonard Simonde de SISMONDI, «Nécrologie, Notice sur Mr. Charles Pictet», *Bibliothèque universelle*, 28, 1825, p. 90-112.

Brian C. SOUTHAM (ed.), *Jane Austen: The Critical Heritage*, vol. I, London, Routledge, 1968.

Jane SPENCER, *The Rise of the Woman Novelist, From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Blackwell, 1986.

Gérard SPITÉRI, «Prenez le thé avec Jane Austen!», *Les Nouvelles littéraires* 58, n° 2724, 14-21 février 1980, p. 31.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1830), in *Romans et nouvelles*, édition établie et annotée par Henri Martineau, vol. I, Paris, Gallimard, 1952.

Tony TANNER, *Jane Austen*, London, Macmillan, 1986.

Janet TODD, *The Sign of Angellica, Women, Writing and Fiction, 1660-1800*, London, Virago, 1989.

Gaye TUCHMAN, *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers, and Social Change*, New York, Yale University Press, 1989.

John WILTSHIRE, *Jane Austen and the Body, "The picture of health"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Mary WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), ed. by Carol H. Poston, New York, Norton, 1988.

Virginia WOOLF, *A Room of One's Own* (1929), *Three Guineas* (1938), ed. by Morag Shiach, Oxford, Oxford University press, 2000.