

# Qu'est-ce qu'un roman anglais? D'Emma Courtney à *La Chapelle d'Ayton*

Shelly Charles

La production littéraire des dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle en France est marquée par l'abondance des romans venus d'Angleterre. Dans un contexte littéraire national encore perturbé, ils sont attendus avec impatience et traduits dès leur parution, parfois en plusieurs versions concurrentes. La critique, même quand elle est favorable au roman anglais en général, comme c'est souvent le cas, déplore l'absence de toute sélection parmi les textes à traduire. Les journalistes de la *Décade*, grands adeptes du «genre anglais», estiment que «les traductions [...] faites sans discernement, sans goût et sans choix, sont une plaie véritable», et parlent de «traducteurs à la toise» qui «donnent [les romans anglais] au public de Paris quinze jours après qu'ils ont paru à Londres».<sup>1</sup>

Dans ce contexte où l'on traduit tout, et où la vitesse de l'exécution implique souvent une démarche littérale qui n'a que peu à voir avec le «respect» du texte, le sort réservé au roman de Mary Hays, *Memoirs of Emma Courtney*, mérite d'être signalé. Paru en 1796, il ne trouvera en effet preneur qu'en 1799, année record, en France, de la production romanesque, aussi bien originale que traduite.<sup>2</sup> Mais alors, c'est

1 *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 10 messidor an 5 (28 juin 1797), 45–46.

2 Le deuxième roman de Mary Hays, *The Victim of Prejudice* (1799) sera, lui, traduit sans délai. *Emma Courtney* est annoncé en juillet 1799 et *La Victime des préjugés* en novembre 1799.

sous une forme nouvelle qu'il va être donné au public français. *Memoirs of Emma Courtney* devient *La Chapelle d'Ayton ou Emma Courtney*.<sup>3</sup> Le récit intimiste à la première personne double de volume et se transforme en un roman de mœurs à la troisième personne. La critique,<sup>4</sup> qui reconnaît à ce dernier une ambition et une vigueur inhabituelles pour un roman de femme, ignore tout de l'original. «Il existe une *Chapelle d'Ayton* en anglais», affirme le *Mercur* à l'occasion de la deuxième édition de 1810, avant de poursuivre: «l'auteur de notre roman avait d'abord voulu traduire cet ouvrage; mais, au lieu de le traduire, il l'a refait».

«L'auteur de notre roman» est une femme de lettres au début de sa carrière: la future Mme Guizot, moraliste et auteur d'ouvrages pédagogiques, alors Mlle de Meulan, auteur la même année d'un petit roman satirique intitulé *Les Contradictions ou ce qui peut en arriver*, et bientôt essayiste au *Publiciste*, le journal de J.B. Suard, où elle écrira à la fois des articles de critique littéraire et des textes satiriques et moraux.<sup>5</sup> Malgré l'apparence accrocheuse d'un titre «gothique», elle se sert en réalité d'*Emma Courtney* comme d'un «portail» d'accès aux grands romans qui ont marqué l'époque, un «portail» à partir duquel *La Chapelle d'Ayton* dessine son propre parcours, sinueux mais cohérent. Elle nous offre ainsi un compendium de la tradition romanesque anglaise, une œuvre où s'entrecroisent et dialoguent les textes fondamentaux du genre, et sans doute l'un des romans français les plus originaux que l'on ait écrit en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### Corriger *Emma Courtney*

#### Transformation idéologique et transformation générique

Dans sa préface à *La Chapelle d'Ayton ou Emma Courtney*, Mlle de Meulan explique: «Je voulais traduire un livre anglais; le hasard me fit tomber sur un roman en deux volumes, nommé *Emma Courtney*. En

3 Les références au texte français renvoient à la dernière édition revue et corrigée par l'auteur (Paris: Maradan, 1810). Les références au texte anglais renvoient à l'édition d'Eleanor Ty (Oxford: Oxford University Press, 1996).

4 *Journal de Paris*, 24 thermidor an 7 (11 juillet 1799); *Veillées des muses*, germinal an 8 (avril 1800), 74–81; *Mercur de France*, juin 1810, 358–60.

5 Sur Mme Guizot, née Pauline de Meulan, voir Sainte-Beuve, *Portraits de femmes* (Paris: Gallimard, 1998), pp. 272–310. Certains articles de Mme Guizot parus dans *Le Publiciste* ont été repris dans les *Mélanges de littérature* de J.-B. Suard. (Genève: Slatkine Reprints, 1971).

le lisant, je crus voir qu'il ne réussirait pas, mais il m'offrait quelques idées qui me semblèrent heureuses; je jugeai qu'il serait possible de les employer, d'arranger le roman».

«Je crus voir qu'il ne réussirait pas»: sur quoi porte ce jugement? Quels sont les «défauts» du texte de Mary Hays qui font douter de sa réussite à une époque où il semble suffire à un roman d'être traduit de l'anglais pour avoir du succès?

La première réponse qui vient à l'esprit est évidemment idéologique. Le roman de Mary Hays présente une héroïne contestatrice, une jeune femme avide de savoir et d'activité professionnelle, qui «persécute»<sup>6</sup> de son amour un homme marié, avant d'épouser, en désespoir de cause, un jeune médecin qu'elle n'aime pas et qui finit par la tromper et se suicider. Pour permettre à Emma Courtney de «réussir», il fallait donc la rendre plus «convenable». Ainsi, l'Emma française n'est pas amoureuse d'un homme marié: au moment où elle le rencontre, son Auguste n'est soumis qu'à un engagement conditionnel. L'amour qu'elle ressent pour lui est un amour partagé et, si elle doit prendre, comme l'Emma anglaise, l'initiative de la déclaration, ce n'est pas parce que l'homme qu'elle aime reste indifférent, mais parce qu'elle craint, suite à une série de quiproquos et d'événements malencontreux, qu'il ne la soupçonne d'aimer ailleurs. L'Emma française n'épouse pas non plus Montague, le jeune médecin étourdi et violent que l'Emma anglaise dominait intellectuellement et moralement. Elle épouse le philosophe quadragénaire Francis,<sup>7</sup> qui était, avec Auguste, l'autre figure masculine centrale du roman original, mais avec qui l'héroïne anglaise n'avait qu'une relation intellectuelle. Ce dernier sera, par ailleurs, promu riche propriétaire terrien pour les besoins d'un univers romanesque mieux identifiable et plus opulent. Enfin, Emma ne sera pas directement victime de la «condition féminine», mais d'un personnage de «méchant»: un certain Harriot, construit en exacerbant les traits négatifs de la figure originale du mari.

Cependant, cette Emma plus convenable est aussi, et peut-être surtout, l'héroïne d'un roman plus conforme aux lois du genre. Et les lois du genre, selon Mlle de Meulan, qui compose pourtant dans «une

6 Pour employer les termes d'un important article de *La Bibliothèque britannique* consacré au roman anglais original (1797), 6:121-26.

7 Mlle de Meulan rebaptise Francis «Montague» (du nom du mari anglais) et Montague «Pemberton» (du nom d'un autre personnage de fat du roman original).

vue philosophique»,<sup>8</sup> s'accordent mal avec un débat idéologique direct. Ainsi, correction idéologique et correction esthétique sont indissociables. En faisant d'Auguste un célibataire au moment où Emma le rencontre, Mlle de Meulan non seulement disculpe l'héroïne, mais encore ouvre l'intrigue et autorise le développement d'une passion réciproque aux multiples rebondissements. En lui faisant épouser le personnage du philosophe, la romancière française place certes Emma dans une position mieux admise de soumission intellectuelle et morale, mais elle donne aussi au personnage masculin une véritable fonction dramatique. Elle évite ainsi le reproche fait à l'auteur anglais d'avoir introduit M. Francis (en réalité, porte-parole de William Godwin) uniquement «pour avoir l'occasion d'encadrer les lieux communs d'une philosophie froide» et de l'avoir abandonné, sans raison interne, aux trois-quarts du roman.<sup>9</sup> M. Francis est transformé en un M. de Wolmar, et *La Nouvelle Héloïse*, d'une référence intellectuelle (la scène de lecture initiatique du roman de Rousseau est supprimée), devient un modèle de développement dramatique. De même, la création, par Mlle de Meulan, d'un «méchant», qui déplace l'origine du mal et atténue la critique sociale, permet de mettre en action un discours philosophique (les citations d'Helvétius, par exemple) jugé trop abondant et trop abstrait pour une fiction et dote l'intrigue d'un puissant principe dynamique. Harriot, prétendant éconduit d'Emma, devient son persécuteur. Il sera aussi l'ennemi et enfin l'assassin d'Auguste, qu'il tue en duel après avoir séduit sa femme. La mort accidentelle du héros dans l'original se transforme ainsi en une mort motivée, romanesque.

William Godwin lui-même, à qui Mary Hays avait confié son manuscrit,<sup>10</sup> déplorait déjà le déficit romanesque d'*Emma Courtney*. Il estimait que l'ouvrage manquait d'une histoire et d'un héros plausibles, que la subjectivité de l'héroïne narratrice étouffait l'intérêt du lecteur. «My story is *too real*, I cannot violate its truth»,<sup>11</sup> répond la

8 «Cet ouvrage a été composé dans une vue philosophique qui lui prête plus d'importance que les livres de ce genre», *Mercur*.

9 Voir *La Bibliothèque britannique*.

10 Voir Mary Hays, *Memoirs of Emma Courtney*, éd. Marilyn L. Brooks (Peterborough, Ont.: Broadview Press, 2000), appendix A: Selections from the Mary Hays and William Godwin Correspondence, pp. 250–56, ainsi que Gary Kelly, *Women, Writing, and Revolution 1790–1827* (Oxford: Clarendon Press, 1993), pp. 94–95.

11 Lettre du 11 mai 1796, Hays, *Memoirs of Emma Courtney*, éd. M. L. Brooks (see n10), p. 254.

mémorialiste aux critiques de Godwin sur l'absence d'intérêt d'une histoire d'amour non partagé, sur l'égoïsme, la vanité et le penchant philosophique de l'héroïne. Mais si Mary Hays refuse de corriger son manuscrit au nom de la vérité, Mlle de Meulan, qui devait tout ignorer de la genèse «documentaire» du texte (la réutilisation par l'auteur d'extraits de sa correspondance réelle avec l'«amant» Fend/Auguste<sup>12</sup> et le «confident» Godwin/Francis), le fait à sa place. En réécrivant *Emma Courtney* à la troisième personne, Mlle de Meulan abandonne certes le modèle de la confession rousseauiste dont se réclame l'héroïne anglaise, mais en évacuant la figure de l'héroïne philosophe, exclusivement adonnée à l'introspection, elle ouvre son texte aux autres personnages et au monde qui les entoure. Elle remplace l'«autofiction» par la fiction, l'emprise du vrai par celle du vraisemblable, soumettant personnages et actions à une logique et à une cohérence nouvelles. Le caractère «abrupt» du texte anglais, sur le plan aussi bien de sa composition que de son idéologie, est lié à l'idée de sa vérité. En passant des Confessions au Roman, histoire et personnages doivent devenir vraisemblables, fonctionnels—perdre, en quelque sorte, leurs aspérités pour devenir des rouages de la machine romanesque. Dans cette mesure, la réécriture idéologique est l'effet de la réécriture générique. Plutôt que du passage d'un «roman révolutionnaire» à un «roman conservateur», on parlera, avec la «traduction» de Mlle de Meulan, du passage d'un texte à dominante philosophique et autobiographique à un texte à dominante narrative et fictionnelle, dont le message est nécessairement plus indirect et donc plus ambigu.

### Anglicisation

En avançant, je m'aperçus que d'autres détails, de nouveaux incidents et de nouveaux caractères m'écartaient absolument du plan de l'ouvrage que j'avais pris d'abord pour base de mon travail. (*La Chapelle d'Ayton*, Préface)

Pour permettre à *Emma Courtney* de «réussir», il s'agissait donc d'abord d'en faire «un vrai roman». Il s'agissait ensuite, selon la même logique, tant les deux termes étaient alors quasiment synonymes, d'en faire «un roman anglais». <sup>13</sup> L'entreprise est peu banale. Le principe de la

12 William Fend est le modèle biographique d'Auguste. C'est l'homme que Mary Hays a aimé sans retour.

13 En 1810, à l'occasion d'une réédition du roman, le *Mercury* témoignera du succès du

traduction corrective est certes bien connu, mais ici, au lieu d'adapter un texte étranger aux normes de la littérature-cible, à laquelle il doit être intégré, le traducteur semble en quelque sorte vouloir réintégrer un texte déviant à sa littérature-source. Si «resserrer» et «élaguer», «supprimer les détails inutiles», semblent être les mots d'ordre traditionnels du traducteur de l'anglais en français,<sup>14</sup> la règle de *La Chapelle d'Ayton* est, au contraire, l'amplification. Tout se passe comme s'il s'agissait de faire d'un texte anglais «francisé», où abondent les références à Rousseau et les citations d'Helvétius, un texte français «anglicisé».

Au moment où la critique déplore la tradition «miniaturiste» du roman français, qui ne met en scène qu'une seule passion, l'amour, au moment où elle célèbre les «grandes machines», les «vastes conceptions» du roman anglais,<sup>15</sup> un texte intimiste qui s'affirme comme l'étude d'une seule passion dévorante, et où «la peinture des mœurs est d'une touche faible», paraît naturellement comme une «ébauche»<sup>16</sup> qui demande à être complétée. Mlle de Meulan fait ce travail en suivant la poétique du roman anglais telle qu'elle se définit en France à l'époque:

Qu'est-ce donc qui constitue dans ce genre de composition la véritable, la bonne manière anglaise? C'est une grande variété de tons, de choses, de circonstances, d'incidents, de caractères; c'est une association, très heureuse quand le goût y préside, du pathétique et du plaisant, des tableaux de la nature et de la société, du genre descriptif et du genre dramatique; c'est une intention très marquée, un soin, minutieux souvent, scrupuleux même, de représenter la vérité physique et morale.<sup>17</sup>

trompe-l'œil: «Cet ouvrage n'est point une traduction de l'anglais, comme on pourrait le croire d'après le titre, et mieux encore d'après la connaissance parfaite que l'on y remarque des mœurs anglaises. La couleur locale y est conservée avec le plus grand soin». Pour prendre la mesure de l'originalité du travail de Mlle de Meulan, il faut le comparer au traitement rudimentaire de la couleur locale dans les nombreux romans contemporains qui tentent d'associer cadre anglais et écriture à l'anglaise: *Mahina* de Mme Cottin (1801), *Charles et Marie* de Mme de Souza (1802) et tant d'autres.

14 Pour reprendre les termes de Prévost dans sa préface à *Grandisson* dans *Œuvres choisies*, (Amsterdam et Paris, 1784), t. 25.

15 Voir *Décade*, 30 messidor an 3 (18 juillet 1795), 163, compte rendu de *Célestine, ou la victime des préjugés* de Charlotte Smith, et 10 messidor an 4 (28 juin 1798), 23, compte rendu de *Rosa ou la fille mendicante et ses bienfaiteurs* d'Agnes Maria Bennett.

16 Ce sont les termes de *La Bibliothèque britannique*.

17 *Décade*, 10 messidor an 6 (28 juin 1798), 30.

Et pour obtenir cet effet de polyphonie, elle puise dans l'univers romanesque de Richardson et de Fielding, mais aussi d'Ann Radcliffe ...

L'œuvre de Richardson fournit à Mlle de Meulan éléments d'intrigue notoires, attributs typiques de caractérisation, et certains traits stylistiques identifiables.

Dans *Emma Courtney*, la révélation du secret d'Auguste Harley, son mariage clandestin qui l'empêche de réagir clairement aux avances de l'héroïne,<sup>18</sup> est aussi laconique que tardive: «Mr Harley having contracted a mariage, three years before, with a foreigner, with whom he had become acquainted during his travels» (p. 135). De cette brève information, l'auteur de *La Chapelle d'Ayton* fait une véritable histoire enchâssée qu'il donne au lecteur peu après avoir introduit le héros. L'idée d'un mariage avec une étrangère rencontrée à l'occasion du «grand tour», quelques indications éparées données par Mary Hays sur le caractère chevaleresque d'Auguste, fonctionnent ici comme un programme et renvoient Mlle de Meulan au dernier roman de Richardson, *Sir Charles Grandison*. En effet, pour donner à l'Auguste de Mary Hays la consistance et la profondeur qui lui manquent, elle écrit une nouvelle version des amours de Grandison et de Clémentine. Comme Charles Grandison, l'Auguste Harley français fait en Italie la connaissance d'une jeune Italienne, Pascaline, qui en tombe amoureuse, mais qui ne peut pas l'épouser parce qu'elle est catholique. Comme Grandison, Auguste retourne en Angleterre soumis à un engagement unilatéral: il devra épouser la jeune fille si elle arrive à surmonter l'obstacle confessionnel et désire toujours devenir sa femme. C'est alors qu'il rencontre Emma, comme Grandison avait rencontré Harriet. Mais si le héros richardsonien finit par pouvoir épouser son véritable amour, Auguste n'a pas cette chance: Pascaline arrive en Angleterre pour réclamer son amant à qui elle venait pourtant, comme Clémentine, de rendre sa liberté. C'est que la nouvelle Clémentine est, pour des raisons que nous verrons plus loin, une anti-Clémentine: fille légère et intéressée, elle piège d'abord Auguste, profitant de son sens aigu de l'honneur et du devoir; elle l'oblige ensuite à l'épouser, mais seulement quand elle voit qu'elle ne peut pas trouver mieux; elle le trompe enfin (avec le perfide Harriot) et occasionne ainsi le duel où il sera tué.

18 On se rappellera que, chez Mary Hays, le mariage d'Auguste doit être tenu secret, car l'héritage dont il bénéficie stipule qu'il reste célibataire.

À côté de cette interprétation richardsonienne de l'«obstacle», l'univers du romancier anglais fournit aussi au texte quelques attributs remarquables de son personnage principal, Emma. Poursuivie par Harriot, «un petit Lovelace», l'Emma française doit en effet évoquer Clarisse. Pour mettre en action les réflexions philosophiques du texte anglais sur la condition féminine et, plus précisément, sur la femme réduite par la société à l'état de prostituée, Mlle de Meulan soumet son héroïne à des scènes d'agression physique et psychologique très semblables à celles qu'on trouve dans le roman de Richardson. Pour décrire son désespoir à la mort d'Auguste, les souvenirs de *Clarisse* sont encore convoqués: le désir de mort, la préparation par l'héroïne de sa propre sépulture, et surtout l'écriture de «fragments» incohérents où s'exprime son désarroi. «My head had been disordered» (p. 179), écrit laconiquement la narratrice anglaise pour évoquer sa réaction à la disparition de l'être aimé: ici, ce sont les fameuses scènes de la folie de Clémentine qui vont être mises à contribution pour décliner, pendant de longues pages, les symptômes de la perturbation mentale ...

En même temps que les incidents et les caractères, c'est une certaine idée du style qui sert à identifier le modèle: l'écriture du «détail», par exemple, qui est la marque du «réalisme» des Anglais. Il est en effet reconnu que ces derniers «font plus attention que nous à tous les signes extérieurs», que «Richardson et Fielding ne manquent jamais de représenter la pantomime de leurs personnages». <sup>19</sup> Ainsi, pour décrire la gêne de M. Montague quand il fait sa première proposition à Emma, le texte anglais évoque rapidement son «incoherent expression» (p. 55), alors que la narratrice française, telle Clarisse ou Anne Howe, observe la «pantomime» du prétendant maladroit. «On ne lit pas, on voit ce qu'il raconte», disait déjà Marmontel de Richardson;<sup>20</sup> Mlle de Meulan réécrit le *telling* de Mary Hays par un *showing* typiquement anglais: «Ses mains, dans un mouvement perpétuel, s'exerçaient sur un arbuste qu'il dépouillait de toutes ses feuilles. Il commençait vingt phrases sans en achever aucune, en finissant vingt autres qu'il n'avait pas commencées [...]. Enfin, de tous ces mots confus, tant bien que mal, il composa une déclaration» (I:161).<sup>21</sup>

19 *Mercury*, Prairial an 11 (juin 1803), p. 356.

20 *Mercury*, août 1758.

21 Parlant de la réaction de ses cousines, Anne et Sarah Morton, à l'intérêt que le jeune



Si Mlle de Meulan ne s'arrête pas à l'imitation conventionnelle du pathétique richardsonien et sait voir les notations comiques présentes dans *Clarisse*, elle ne s'arrête pas non plus au partage habituel entre les deux grands modèles anglais: Richardson et Fielding. En choisissant la forme d'un roman à la troisième personne, et en confiant à l'auteur le ton satirique des descriptions et des commentaires, elle peut intégrer le picaresque de Fielding à ce «roman de formation» qu'est *Emma Courtney*.

Outre le ton particulier du narrateur de l'épopée comique, Fielding fournit à Mlle de Meulan tout un éventail de scènes basses et de personnages populaires considérés comme nécessaires à l'anglicisation d'*Emma Courtney*. L'auteur français sait, en effet, qu'«un roman anglais qui peint des mœurs nationales doit offrir beaucoup de scènes d'auberge, parce que les Anglais sont toujours sur les routes; des voleurs de grands chemins, parce que c'est l'usage».<sup>22</sup> Et c'est toujours à partir d'«amorces» du texte anglais que s'opère l'amplification. Emma, sauvée par Auguste lors d'un accident de voiture, s'aperçoit qu'il s'est grièvement blessé dans l'action. C'est la nuit, elle voit enfin une charrette: «accosting the driver, [I] explained to him, in a few words, as much of my situation as was necessary» (p. 66). Les «few words» de l'Emma anglaise deviennent en français trois pages de discussion où alternent «langage de charretier» et supplications désespérées.<sup>23</sup> Le charretier conduit Emma et Auguste à une auberge. L'Emma anglaise ne s'intéresse qu'à l'état du malade: «On our arrival at an indifferent inn, I ordered a bed to be immediately prepared for him» (p. 66). Pour le texte français, c'est l'occasion de l'indispensable «scène d'auberge». Il décrit cette «arrivée» par le menu («'Nous y voilà'», dit le charretier. Emma descend: on frappe à la porte; tout le monde était couché», etc., 1:202), et transforme l'auberge «indiffér-

Montague lui manifeste, l'Emma anglaise raconte: «Sarah and Ann became jealous of me, and of each other» (p. 37). Et Mlle de Meulan nous «montre» cette jalousie dans un long dialogue entre Emma et Anne: «Avez-vous vu la mine qu'a fait Sarah quand j'ai parlé de M. [Montague]? [...] elle voudrait qu'[il] la trouvât jolie, la trouvât plus jolie que moi. Maman désirerait bien qu'elle se mariât, et moi aussi, je vous assure; car on aurait beau me trouver pendant cent ans plus jolie que Sarah, vous pouvez être certaine qu'on ne me marierait jamais que la dernière [...]» (1:46).

22 *Mercury*, Floréal an 12 (avril 1804), 357.

23 «'Que diable est tout ceci? reprend le charretier. Je vous serai d'un beau secours! ne suis-je pas bien pour m'aller frotter contre des gens armés jusqu'aux dents?' «'Quoi!... comment? des gens armés?... Il n'y a personne, il est seul, sans connaissance... il va mourir!... oh! prenez pitié de lui!...'» (1:200).

ente» en un lieu «typique», avec son hôte bonhomme et velléitaire, son hôtesse soupçonneuse et âpre au gain, qui se partagent une scène où le pathétique le cède un instant au plaisant.

Quelques brèves notations du texte anglais permettent, de la même manière, de faire de la tante d'Emma, Mme Morton, une véritable mégère qui malmène son faible mari et participe à la diffamation de l'héroïne. *La Chapelle d'Ayton* développe, autour de cet indice du texte original, une vaste galerie de femmes, prudes, jalouses et acariâtres: la tante d'Emma, la belle-sœur d'Auguste, telle ou telle voisine, sont autant de Mrs Partridge, de Deborah Wilkins, de Bridget Allworthy, qui remplissent toutes, par ailleurs, le rôle d'adjuvantes de Harriot dans la persécution d'Emma. En effet, selon une règle d'économie à la française, les détails du «tableau des mœurs et de caractère» à l'anglaise sont toujours investis d'une fonction dramatique.

La «manière anglaise» c'est aussi, en cette fin de siècle, la «manière noire». Si la vogue gothique menace de discréditer le modèle anglais,<sup>24</sup> Mlle de Meulan montre qu'elle sait distinguer le bon grain de l'ivraie et exploiter le potentiel esthétique et philosophique du genre.<sup>25</sup> Une petite dose de l'ingrédient gothique, que l'on signale d'ailleurs dès le titre, est certes une garantie de succès populaire, mais elle peut aussi produire une nuance nouvelle de cette «heureuse association du pathétique et du plaisant» dans laquelle les Anglais excellent.

En réécrivant la fin déjà «noire» du roman de Mary Hays, fin jugée incohérente par les critiques,<sup>26</sup> Mlle de Meulan suit le modèle d'Ann Radcliffe. Elle lui emprunte son interprétation des préceptes de Walpole sur le mélange des genres obtenu grâce à la description

24 On parle alors volontiers de la «mauvaise manière anglaise». *Décade*, 30 prairial an 6 (18 juin 1798), p. 541.

25 Le talent d'Ann Radcliffe est reconnu par certains journalistes de la *Décade* ou par Marie-Joseph Chénier qui trouve dans ses romans «de belles descriptions [...], d'énergiques tableaux, de vrais coups de théâtre, et même quelques tons de Shakespeare», ainsi qu'«un but très philosophique», *Rapport à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789* (Paris: Belin, 1989), 3:193.

26 Mary Wollstonecraft et Mary Robinson. Voir *Collected Letters of Mary Wollstonecraft*, ed. Ralph M. Wardle (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979), p. 376. *La Bibliothèque britannique* précise: «Le crime horrible dont Montague se rend coupable avant de se tuer, n'est expliqué ni par son caractère, ni par les circonstances: c'est une atrocité inutile et surtout invraisemblable».

comique de la superstition populaire, ainsi que la pratique du surnaturel «expliqué» et l'étude des effets de l'imagination sur la perception de la réalité. Dans le texte français, la figure du meurtrier n'est plus la figure floue du mari d'Emma (qui devient tout à coup inconstant et se suicide après avoir assassiné l'enfant illégitime qu'il a eu avec sa servante), mais celle de Harriot, l'ennemi de toujours. Ce dernier tue son rival Auguste (dont il a par ailleurs séduit la femme) et se cache dans les ruines de la chapelle d'Ayton, près du château où Emma vit avec son mari. Or, cette fameuse chapelle est aussi le refuge favori de la mélancolique Emma. Depuis la mort d'Auguste, elle la fréquente tous les soirs pour y préparer sa propre sépulture, ignorant évidemment la présence de l'assassin dans ces lieux. L'imaginaire gothique fournit ainsi l'ultime calomnie dont l'héroïne est la victime. Croyant que la chapelle est hantée, les domestiques d'Emma l'accusent de complicité avec le Diable, tandis que son mari, sachant que c'est un homme en chair et en os qui se cache dans la chapelle, prendra le rituel morbide de sa femme pour les manœuvres d'une intrigue galante.

De fait, les soupçons secrets du mari créent une atmosphère de mystère qui alimente la superstition des domestiques. Ann Radcliffe est ainsi convoquée, dans le texte de Mlle de Meulan, pour démontrer les idées du philosophe français le plus fréquemment cité par Mary Hays: Helvétius qui écrit, «une erreur est féconde en erreurs», et «une seule erreur peut abrutir un peuple». <sup>27</sup> Nous y reviendrons.

### Interpréter *Emma Courtney*

Si Mlle de Meulan «amplifie» et «anglicise» *Emma Courtney* en se référant à l'univers et à la manière des deux maîtres incontestables de la tradition «réaliste», Richardson et Fielding, si elle le teinte des couleurs sombres du roman gothique à la mode, ce sont cependant deux œuvres particulières qui assurent à cette transformation sa cohérence et qui donnent au nouveau texte sa signification.

Pour doter l'ambition philosophique d'*Emma Courtney* d'un puissant intérêt romanesque, Mlle de Meulan se tourne vers son premier lecteur critique, William Godwin, et vers la formule que ce philosophe romancier offre dans *Things As They Are or the Adventures of Caleb*

27 Helvétius, *De l'homme* (1771), section 9, chapitre 13.

*Williams*, publié deux ans plus tôt.<sup>28</sup> Pour donner des difficultés de la condition féminine une version qui respecte les bienséances, elle relit le roman de Mary Hays à travers un autre roman féminin anglais paru la même année: *Camilla or the Picture of Youth*,<sup>29</sup> de Frances Burney.

«Emma ou les choses comme elles sont»

Ce que Mlle de Meulan enlève à la force du texte en supprimant le discours philosophique assumé par Mary Hays et en pratiquant elle-même un art beaucoup plus discret du commentaire ironique, elle le compense, comme nous l'avons déjà vu, en personnifiant le principe du mal, en créant un «méchant», M. Harriot, qui est la source et le véhicule de l'erreur. Ce dernier orchestre, en quelque sorte, les épreuves subies par l'héroïne, la poursuit sans relâche et détruit tous ses efforts pour trouver une place dans la société—que ce soit par le travail ou par le mariage.

Si la narratrice mentionne explicitement Lovelace et si elle se rappelle sans doute Monckton,<sup>30</sup> l'invention de ce principe actif de harcèlement et de calomnie renvoie surtout à *Caleb Williams*, le roman anglais contemporain le plus admiré par la critique française de l'époque, et cependant le plus controversé. Mlle de Meulan va ici procéder à une complexe redistribution de rôles, visant apparemment à déplacer les difficultés idéologiques posées par le message du roman godwinien.

Harriot apparaît pour la première fois dans une scène de bal. Il veut danser avec l'héroïne, mais celle-ci attend Auguste: «Il vit Emma [...] la noblesse de son maintien, l'air de dignité qui se faisait remarquer dans toutes ses actions [...] inspirèrent à M. Harriot le désir de la réduire et de l'abaisser. [...] Le sentiment de préférence qu'elle laissait apercevoir pour Auguste ne fit que l'animer davantage [...] il jura de la punir» (2:139–40). Souvenons-nous de la scène du bal dans *Caleb Williams*. L'odieux Tyrrel s'y voit rejeté par une jeune fille qui préfère danser avec le chevaleresque Falkland. Tyrrel, lui aussi, jure vengeance: «But, though he could not openly resent this rebellion against his authority, he brooded over it in the recesses of a malignant

28 Deux traductions françaises concurrentes en 1794 et 1796.

29 Traduction française en 1797.

30 Le calomniateur dans *Cecilia* de Frances Burney, éd. Margaret Anne Doody et Peter Sabor (Oxford: Oxford University Press, 1988). Voir notamment le chapitre «A Rout», pp. 330–31.

mind, and it was evident enough that he was accumulating materials for a bitter account, to which he trusted his adversary should one day be brought».<sup>31</sup>

La présentation de Harriot confirme la pertinence de ce rapprochement:

Né au sein de la bassesse, M. Harriot avait été dans son jeune âge le plus robuste, le plus taquin et le plus poltron des enfants d'un village situé vers le nord de l'Angleterre. D'après ces indices caractéristiques, le ministre du lieu [...] décida qu'[il] deviendrait un homme prodigieux, et se chargea en conséquence de développer ses talents par l'instruction [...]. A dix-huit ans, [...] parmi les gentilshommes grands chasseurs de renards qui composaient le voisinage, [Harriot] passait pour la lumière du siècle. (2:136)

C'est en effet une reprise du portrait de M. Tyrrel:

From his birth he was muscular and sturdy. [...] he soon [...] formed an acquaintance with the groom and the gamekeeper. Under their instruction he proved as ready a scholar as he had been indocile and restive to the pedant who held the office of his tutor [...]. He discovered no contemptible sagacity and quick-wittedness in the science of horseflesh and hunting. (p. 17)

Si l'ironie portant sur «l'instruction» des deux personnages n'est évidemment pas la même (nous y reviendrons), la liste des points communs développés par la suite semble probante. Le même acharnement sur les inférieurs, la même absence de courage pour une confrontation directe, la même haine, surtout, pour un adversaire (Auguste/Falkland) qui jouit de la «bonne réputation»: «il détestait dans Auguste, sans le connaître, un homme en qui il avait entendu louer sans cesse des sentiments dont M. Harriot n'aimait pas entendre faire l'éloge» (2:137). «His neighbours [...] appeared to be never weary of recounting [Mr Falkland's] praises. [...] The most inadvertent expression of applause inflicted upon him the torment of demons» (p. 21).

Et du personnage, on passe à l'histoire. Comme M. Tyrrel se venge de Falkland à travers sa cousine Emily qu'il calomnie, qu'il piège et conduit enfin à la mort, Harriot devient le calomniateur d'Emma, la poursuivant tout au long du roman, lui tendant des pièges qui lui coûteront d'abord la confiance de son amant, ensuite celle de son

31 William Godwin, *Caleb Williams*, éd. David McCracken (Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 23.

mari, qui lui ôteront enfin la raison et menaceront sa vie.<sup>32</sup>

Cependant Tyrrel, le bourreau d'Emily, n'est qu'un personnage éphémère, une préfiguration, en quelque sorte, du véritable persécuteur que deviendra Falkland lui-même. Pour jouer son rôle jusqu'à la fin du roman, Harriot doit donc tenir aussi de ce dernier. Mlle de Meulan s'y emploie en introduisant son personnage sur la scène romanesque dans les mêmes conditions. Comme Falkland, et contrairement à Tyrrel qui n'a jamais quitté l'Angleterre, Harriot apparaît dans le voisinage d'Emma après un long voyage sur le Continent:

Il pensa qu'un gentilhomme comme lui devait voyager, et trouverait par tout pays ce qui lui convenait, des gens moins riches et plus bas que lui à dominer par son insolence, et des femmes aussi ridicules à séduire par les airs et le jargon qu'il prit bientôt près d'elles. [...] il se crut un petit Lovelace, et revint au bout de six ou sept ans en Angleterre, décidé à imiter ce grand modèle (2:138-39).

Il s'agit là évidemment d'une parodie du Grand Tour, formateur de la jeunesse aristocratique. Une parodie qui fait de Harriot un faux Falkland: l'occasion, peut-être, de corriger le message jacobin de Godwin et de montrer qu'un Falkland calomniateur ne peut en vérité être qu'un Caleb Williams.<sup>33</sup> En effet, Harriot ne tient-il pas aussi de ce dernier, par sa force physique (trait commun avec Tyrrel), par ses origines modestes, par sa promotion grâce aux «études», et, surtout, par sa curiosité? C'est ici la haine, «le désir de réduire et d'abaisser» Emma, qui motive la recherche d'une vérité qui n'est qu'une monnaie d'échange: «Il [...] suivit [Emma et Auguste] dans le jardin. [...] Séparé d'eux seulement par une légère charmille, il entendit une partie de leur entretien, et présuma le reste à sa manière. Maître

32 Mary Hays s'est sans doute souvenu d'Emily et de l'aveu scandaleux qu'elle fait à Falkland de son amour. Mlle de Meulan, quant à elle, semble se souvenir très précisément du délire d'Emily en prison. La façon dont cette dernière imagine la mort de Falkland se retrouve en effet, trait pour trait, dans la mort réelle d'Auguste.

33 Mlle de Meulan se fait ici l'écho d'une lecture «réactionnaire» de Godwin, où l'on admire son roman, tout en en condamnant «l'idée première». La recherche compulsive de la vérité s'y explique comme l'effet d'une frustration personnelle. C'est l'interprétation que l'on donne alors volontiers du roman à travers la psychologie de son auteur, dont l'«humeur chagrine et violente» aurait «sa source dans l'orgueil humilié plus que dans l'amour de l'ordre et de la justice». *Mercury*, Vendémiaire an 9 (octobre 1800). Harriot préfigure dans ce sens l'hypocrite Valloton, enfant trouvé devenu philosophe jacobin et calomniateur à ses heures des *Memoirs of Modern Philosophers* (1800) d'Elisabeth Hamilton, qui est, par ailleurs, une parodie d'*Emma Courtney* et une satire de son auteur.

désormais du secret d'Emma, il se crut en état de lui faire la loi» (2:139). Harriot devient dès lors un Caleb Williams qui aurait fait chanter son maître ...

Mais le «vrai» Falkland, Auguste, ne sort pas non plus indemne des mains de la «traductrice»: son Grand Tour à lui tient aussi de la parodie. Ainsi, quand Mlle de Meulan réécrit, comme on l'a vu plus haut, l'histoire du mariage clandestin d'Auguste à l'aide d'une version à la fois dérisoire et tragique de l'épisode richardsonien de Grandison et de Clémentine, elle l'investit d'une charge critique, typiquement godwinienne, à l'égard de l'idéal du «parfait gentilhomme». En faisant porter le comportement chevaleresque d'Auguste sur un objet indigne, une «Clémentine travestie», elle critique en effet, à sa manière, la notion de «point d'honneur». Aux antipodes de Clémentine, Pascaline est une fille légère et intéressée qui prend Auguste au piège, qui vient ensuite, dans des circonstances peu nettes, lui réclamer sa promesse et qui finit par le tromper (avec Harriot) et causer sa mort. L'aveuglement que le code chevaleresque produit dans le jugement porté par Auguste sur Pascaline rejoindra, comme nous le verrons plus loin, d'autres erreurs occasionnées par le regard traditionnellement porté sur la femme: les mêmes conventions qui interdisent à Auguste de reconnaître la culpabilité de Pascaline, l'empêcheront de voir à travers les apparences qui accusent l'innocente Emma.

En se tournant vers *Caleb Williams* pour réécrire *Emma Courtney*, Mlle de Meulan suit, comme c'est en général sa règle, une piste donnée par l'original lui-même. Dans sa préface, Mary Hays déclare en effet que, à l'exemple de Godwin, elle veut, elle aussi, étudier les rouages d'une «passion dominante». La passion amoureuse non partagée qu'elle met au centre de son roman est, pour elle, analogue à la curiosité chez Caleb Williams et à l'amour de la réputation chez Falkland. Son héroïne, quant à elle, compare le désir irrépressible qu'elle a de connaître les sentiments d'Auguste à l'insatiable curiosité, à l'obsession de vérité de Caleb cherchant à pénétrer le secret de Falkland.

C'est à travers une autre lecture de *Caleb Williams* que Mlle de Meulan réécrit *Emma Courtney*: une lecture plus romanesque et plus ambiguë, à laquelle le roman godwinien se prête d'ailleurs sans difficulté. Loin de garder à Emma le caractère obsédant d'un être gouverné par une passion dominante, Mlle de Meulan transfère ce caractère au

personnage négatif de Harriot et fait de son héroïne une victime de la calomnie. Elle interprète le texte de Godwin moins comme un roman sur la passion dévorante que comme un roman sur la fragilité des apparences et le leurre des images idéales. Elle remplace une œuvre révolutionnaire sur la recherche de la vérité, par une œuvre désabusée sur la confusion entre vérité et mensonge et sur la douloureuse quête d'un compromis entre réalité et idéal.

«Emma ou la peinture de la jeunesse»

Dans cette réécriture d'*Emma Courtney* en «roman d'apprentissage» féminin, le troisième roman de Frances Burney, *Camilla ou la peinture de la jeunesse*, joue un rôle fondamental. Cette dernière œuvre d'une romancière que la France admire alors presque à l'égal des grands maîtres, et qui a fortement contribué à former l'idée du roman de mœurs à l'anglaise, semble en effet servir de véritable filtre à travers lequel Mlle de Meulan lit et réécrit la problématique de la condition féminine telle qu'elle s'exprime chez Mary Hays.

C'est à travers une figure partagée, celle de l'amant-tuteur, qui renvoie à un modèle littéraire commun, l'Émile de Rousseau, que les deux romans anglais se rejoignent et que Mlle de Meulan passe de l'un à l'autre.

L'Emma anglaise dit d'Auguste qu'il est «son Émile» (p. 59). Comme ce dernier, qui donne à Sophie «une leçon de philosophie, de physique, de mathématiques, d'histoire»,<sup>34</sup> Auguste répond à l'amour d'Emma en cultivant son esprit: «he gave us lectures on astronomy and philosophy » (p. 71). Mais, en bonne disciple de Mary Wollstonecraft, Mary Hays nous offre en réalité une version corrigée de Rousseau. La ferveur d'Emma pour l'apprentissage des «principes» l'oppose fondamentalement à l'épouse idéale selon Rousseau, celle qui «conçoit tout et ne retient pas grand-chose». Le malheur de l'Emma anglaise est évidemment d'être amoureuse d'un Émile sans pouvoir ou sans vouloir devenir elle-même une Sophie.

*Camilla* propose une autre lecture critique de l'ouvrage de Rousseau, plus détournée, ou simplement plus discrète.<sup>35</sup> Edgar Mandelbert, le futur époux de l'héroïne, est lui aussi un Émile, guidé par précepteur exigeant dans sa quête de la femme idéale. Camilla doit

34 Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou de l'éducation* (Paris: GF-Flammarion 1966), p. 558.

35 Voir M.A. Doody, *Frances Burney, The Life in the Works* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 222s.



être «étudiée» avec «méfiance» et l'histoire entière est en réalité sa «période de probation».<sup>36</sup> Dans ce processus d'observation, la jeune fille est progressivement privée de la possibilité de s'exprimer directement, ce qui produit un enchaînement de jugements erronés, permet la prolifération du mensonge, et provoque le drame.

«Pourquoi consultez-vous leur bouche, quand ce n'est pas elle qui doit parler?» demande le précepteur d'Emile. Et il poursuit par un conseil: «Consultez leurs yeux, leur teint, leur respiration, leur air craintif, leur molle résistance, voilà le langage que la nature leur donne pour vous répondre. La bouche dit toujours non, et doit le dire; mais l'accent qu'elle y joint n'est pas toujours le même, et cet accent ne sait point mentir».<sup>37</sup> À l'exemple de *Camilla*, *La Chapelle d'Ayton* peut être lu comme une mise en scène critique des principes d'observation énoncés ici par Rousseau et de la dévalorisation de la parole féminine qu'ils impliquent.

Si Mary Hays donne à son héroïne l'initiative de la parole et lui en fait faire un usage scandaleux, Mlle de Meulan expose plus décemment, par une série de «malentendus», souvent au sens propre du terme, la faillite d'un système de communication fondé sur le déni de parole. Surenchérisant sur Frances Burney, elle multiplie les scènes observées de loin comme des scènes muettes aux gestes équivoques, où la peur et la violence sont confondues avec la passion, les messages dont la décence est synonyme d'ambiguïté, les obstacles psychologiques qui entravent littéralement le regard et qui sont à l'origine de fatals quiproquos. Elle dramatise enfin l'obligation au silence en introduisant l'idée du secret et du chantage.

Tandis que l'Emma anglaise s'observe, l'Emma française est constamment observée, et mal vue, au propre comme au figuré. Les grandes scènes de malentendus tragiques (Auguste croit qu'Emma retrouve Harriot volontairement dans une auberge la nuit, son mari croit qu'elle lui donne des rendez-vous dans la chapelle d'Ayton) sont préparées et soutenues par le détail quasi comique des erreurs et de la malveillance du regard quotidien. C'est, par exemple, une vieille fille, miss Margland, qui observe Emma en discussion avec son maître chanteur, Harriot. Loin d'être révélatrice, la «pantomime» est ici source de mystification et d'erreur:

36 Frances Burney, *Camilla*, ed. Edward A. Bloom et Lilliam Bloom (Oxford: Oxford University Press, 1983), pp. 159–60.

37 Rousseau, p. 505.

Emma rougit souvent, paraît se contenir avec peine, laisse échapper des regards de dédain; placée vis-à-vis d'elle, miss Margland l'observe avec inquiétude. M. Harriot s'anime, quelquefois il prend un air de soumission, il semble entremêler des excuses et des reproches. Emma se tait, on répond avec fierté; elle s'agite et change de couleur à chaque instant; enfin, elle prononce quelques mots d'un ton très vif: M. Harriot ne dit rien, il paraît attristé. (3:195)

L'interprétation de ces scènes muettes est d'autant plus hasardeuse que l'un des interlocuteurs peut émettre exprès des signaux adressés directement aux tiers observateurs: «Emma conjura instamment M. Harriot de ne plus entrer chez elle [...]. À cette déclaration, M. Harriot eut soin de prendre un tel air de satisfaction, qu'on dut croire qu'il venait d'obtenir au moins un rendez-vous» (3:200). Harriot manipule ainsi systématiquement les regards portés sur l'héroïne. Toute la stratégie de cet auteur de lettres anonymes est en effet fondée sur la perversion des signes: il fait prendre la répulsion qu'Emma sent à son égard pour une émotion, la violence physique qu'il lui impose, pour une intimité.

C'est justement à travers les pièges qu'il tend à l'héroïne que Mlle de Meulan met en action le discours du texte anglais sur la misère féminine. Après la mort de Mme Harley, l'Emma anglaise, pauvre et abandonnée, médite sur l'implacable logique qui conduit les femmes à la prostitution et leur interdit toute rédemption: «Hapless woman! [...] to escape the galling chain of servile dependence, [thou] rushest into the career of infamy, from whence the false and cruel morality of the world forbids thy return, and perpetuates thy disgrace and misery!» (p. 163). Au même point de l'intrigue, l'Emma française quitte la maison de la défunte Mme Harley où Auguste l'a laissée quelques jours pour se rendre à Londres. En proie aux insultes d'une belle-sœur dont la jalousie a été provoquée par le perfide Harriot, elle va passer la nuit dans une auberge sur la route de la capitale, où ce dernier, prévoyant, l'attendait à son insu. Or, cette même nuit, Auguste s'y arrête aussi: il assiste de loin aux manœuvres nocturnes de Harriot autour d'Emma et prend la silhouette féminine, qu'il ne reconnaît pas, pour celle d'une femme perdue. Quelques heures plus tard, Auguste apprend que c'est justement Emma qu'il a vue sous les traits de la «prostituée». Il reste alors fidèle à ses principes rousseauistes de l'observation «symptomatique» de la femme<sup>38</sup> et ne lui donne

38 «Ses paroles peuvent sembler indifférentes; mais quelle attrayante douceur dans son maintien! Quelle séduisante éloquence dans le son de sa voix!» (2:32).

pas l'occasion de s'expliquer. Il part immédiatement rejoindre Pascaline, abandonnant ainsi une fausse prostituée pour en épouser une vraie. D'un même geste, il nie à l'héroïne le droit à la parole et tient la sienne, qu'il considère comme sacrée: une erreur qui fait définitivement basculer sa vie et celle d'Emma. Souvenons-nous qu'à cet endroit Mary Hays citait Helvétius:

"One false idea," justly says an acute and philosophic writer, "united with others, produces such as are necessarily false; which, combining again with all those the memory retains, give to all a tinge of falsehood. One error, alone, is sufficient to infect the whole mass of the mind, and produce an infinity of capricious, monstrous notions." (p. 163)

### D'une œuvre l'autre: l'art des combinaisons

Considérée d'un certain point de vue, *La Chapelle d'Ayton*, comme tant d'autres œuvres de cette période, peut ressembler à un pot-pourri de thèmes littéraires usés. Mais cette façon qu'a le roman, au tournant du siècle, de puiser dans la tradition mérite sans doute aussi un autre regard: un regard qui nous fasse passer de l'idée d'accumulation à l'idée de «combinaison». Il s'agit là en effet d'une notion critique que l'on retrouve souvent à l'époque à propos de l'écriture romanesque et de sa capacité de renouvellement. Elle permet de découvrir quelquefois, sous l'apparence d'un alignement de lieux communs, les déplacements produits par ce brassage continu des textes. Elle permet aussi de comprendre qu'une époque où une surabondance exceptionnelle fait, bon gré mal gré, reconnaître le rôle joué par le roman dans la formation des mentalités, est aussi une époque où se pratique systématiquement une sorte de «casuistique» romanesque. D'un roman à l'autre, on semble convoquer les œuvres du répertoire, pour leur faire une allégeance ou pour leur imposer modifications, amendements et corrections de détail.

De cette place qu'occupent les romans dans la vie de leurs lecteurs témoignent avec excès les années de formation d'Emma Courtney et plus particulièrement le récit de sa lecture inachevée de *La Nouvelle Héloïse*:<sup>39</sup>

«Mr Courtney, one day, surprised me weeping over the sorrows of the tender St Preux. He hastily snatched the book from my hand, and, carefully collecting the

39 Qui se mêle apparemment dans son esprit avec celle des *Souffrances du jeune Werther*.

remaining volumes, carried them in silence to his chamber: but the impression made on my mind was never to be effaced—it was even productive of a long chain of consequences, that will continue to operate till the day of my death» (p. 25).

Fidèle à son principe directeur qui consiste à remplacer la «réflexion» par l'«action», Mlle de Meulan supprime cette scène de lecture et son commentaire et les remplace par la mise en scène d'une Emma qui aurait lu *La Nouvelle Héloïse* jusqu'au bout. En lui donnant un mari plus âgé, en amplifiant particulièrement la partie du roman où elle est déjà mariée, et en y tentant une amitié chaste avec Auguste, Mlle de Meulan rétablit en effet dans *La Chapelle d'Ayton* les situations et les proportions du roman de Rousseau. Mais elle le fait dans un esprit de désenchantement et de critique: sa «chapelle d'Ayton», transformée *in fine* en jardin potager, est, au-delà du clin d'œil à la mode gothique, une dénonciation de la nature illusoire de l'«Elysée»; son Emma est une Julie que le mariage ne métamorphose pas, pour qui la maternité n'est pas un instinct mais un douloureux apprentissage, une Julie «inaccessible aux premiers plaisirs de l'amour maternel» (4:169); l'amant d'Emma est un Saint-Preux dont il faut, malgré tout, se débarrasser pour rétablir la paix du ménage; enfin, le mari d'Emma, un Wolmar qui finit par succomber à la jalousie, un philosophe qui se trompe. On passe enfin d'une Emma empêchée d'être une «Nouvelle Julie» par l'indifférence de son Saint-Preux, à une Emma qui dévoile, par-delà l'illusion rousseauiste, la véritable, ou du moins la vraisemblable, histoire de Julie.<sup>40</sup>

À nouveau, l'œuvre de Mary Hays sert d'amorce à Mlle de Meulan, mais cette fois c'est pour revenir au texte français qui occupe le centre de la «casuistique» romanesque en cette fin de siècle. En effet, dans un âge envahi par les romans, «on ne peut plus rien éprouver sans se souvenir [...] de l'avoir lu»,<sup>41</sup> et l'on ne peut plus rien écrire non plus. Faire un roman c'est alors en adapter un autre: Mary Hays adapte *La Nouvelle Héloïse*, Mlle de Meulan adapte *Emma Courtney* et, du même coup, réadapte *La Nouvelle Héloïse*. Corriger *Emma Courtney* aura finalement été l'occasion de corriger l'œuvre controversée de

40 Et cette refonte critique, ce passage de l'idéal au réel, emprunte, de nouveau, une voie anglaise: Mlle de Meulan fait d'Emma Courtney moins une Julie de Wolmar qu'une Julia de Roubigné, l'analogue de l'héroïne rousseauiste, crée par Henry Mackenzie. Comme Emma, Julia est une Julie injustement soupçonnée d'adultère avec son Saint-Preux; comme le mari d'Emma, celui de Julia, Montauban, est un Wolmar rattrapé par la jalousie ...

41 Mme de Staël, *De L'Allemagne* (Paris: GF-Flammarion, 1968), 2:42.

Rousseau. En effet, cette dernière ne souffre-t-elle pas des mêmes maux qu'*Emma Courtney*? L'inflation dissertative, le déficit romanesque et dramatique, l'omniprésence d'une voix auctoriale égocentrique n'ont-ils pas été reprochés à Rousseau, de Grimm à La Harpe,<sup>42</sup> et n'est-ce pas toujours vers l'Angleterre qu'on l'invite alors à se tourner pour apprendre à faire un «vrai» roman?

CNRS, Université Paris IV

42 «Tous les personnages de *La Nouvelle Héloïse* parlent le langage emphatique de Rousseau. Or l'essentiel, dans ce genre d'ouvrage, c'est que l'auteur n'y paraisse jamais», explique Grimm en opposant l'échec de Rousseau à la réussite de Richardson (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*, février 1763, Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1968, 5:232). «L'ouvrage [...], considéré comme un roman, a paru très défectueux», affirme La Harpe, après avoir fait l'éloge de Fielding et de *Tom Jones*, «le premier roman du monde». *Cours de littérature ancienne et moderne (1799–1805)* (Paris: Firmin Didot, 1840), 3:192–93. Au moment même où Mlle de Meulan publie *La Chapelle d'Ayton*, Joseph Fiévée, romancier et critique, grand admirateur de Fielding et de Richardson, reproche à Rousseau de n'avoir pas compris le caractère essentiellement dramatique du genre romanesque et de «briser tous les caractères pour faire ressortir le sien». *Frédéric* (Paris: Plassan, 1799), préface, pp. xi–xii.

