



HAL
open science

”Du corps vivant au texte inanimé”: La Représentation de la mort dans Evelina de Frances Burney

Laure Blanchemain Faucon

► To cite this version:

Laure Blanchemain Faucon. ”Du corps vivant au texte inanimé”: La Représentation de la mort dans Evelina de Frances Burney. XVII-XVIII Revue de la Société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles , 2014, 70, pp.323-339. hal-00940739

HAL Id: hal-00940739

<https://unilim.hal.science/hal-00940739>

Submitted on 27 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Du corps vivant au texte inanimé »¹: la représentation de la mort dans *Evelina* de Frances Burney.

Laure Blanchemain Faucon

Dans la préface de *The Wanderer*, dédiée à son père Charles Burney, Frances Burney montre comment *Evelina* est née, contre le gré de l'auteur, des cendres de l'histoire de Caroline Evelyn, victime d'une tentative soudaine de mettre fin à la pulsion honteuse que représentait l'écriture. La confusion volontaire de Burney entre œuvres littéraires et personnages est encore renforcée quand elle déclare avoir pleuré sur les cendres imaginaires de la mère d'*Evelina*,² révélant par la même occasion à quel point, pour elle, l'écriture est ancrée dans la mort. Dans tous les romans de l'auteur, sans parler de ses tragédies, la présence de la mort se fait ressentir, sous la forme de mises en scène de suicides, réussis ou avortés, de cadavres (Bellamy dans *Camilla*, Mr. Harrel dans *Cecilia*), ou encore d'héroïnes agonisantes (*Cecilia*, *Camilla* et, dans une moindre mesure, *Evelina*), même si elles reviennent finalement à la vie.

Cette obsession est également très perceptible dans l'intérêt porté aux effets psychologiques de l'humiliation ainsi que dans l'emploi qui est fait du langage, comme l'a souligné Margaret Anne Doody. Les épisodes mortifiants le sont dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'ils peuvent provoquer une perte, une mort de l'identité des personnages.³ Le lien entre humiliation et danger de mort, souligné dans *Evelina* quand l'héroïne s'exclame : « I was ready to die with shame »,⁴ devient littéral quand elle écrit, avec ce qui ressemble à un jeu de mots : « I was now frightened to death lest Sir Clement's mortified pride should provoke him to affront Lord Orville » (345). Ce qu'*Evelina* craint, c'est qu'afin d'éviter la menace de mort que comporte l'humiliation sur le plan symbolique, Sir Clement ne la transfère sur les autres et ne soit prêt à littéralement tuer quelqu'un d'autre dans un duel. Comme le montre cet exemple cependant, le langage employé par les personnages dans les romans de Burney est aussi d'une grande violence : « The imagery in the characters' language gives us arms lopped off, hearts torn into a hundred thousand millions of atoms, [...] » (Doody 273). Les termes « die » et « death » font office de simples intensifieurs (« you have tired me to death », « I could almost kill myself » [*Evelina* 73], « he

¹ Ceci est une allusion au titre de chapitre, « From animate body to inanimate text », dans Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, 3^e édition (Manchester: Manchester UP, 1992) 57.

² Voir la préface dans Frances Burney, *The Wanderer* (1814; Oxford : OUP, 1991) 8.

³ Margaret Anne Doody, *Frances Burney : The Life in the Works*, édition 2010 (Cambridge: CUP, 1988) 60: « Experiences are 'mortifying,' that is, they threaten a death of identity ».

⁴ Frances Burney, *Evelina* (1778), édition 2008 (Oxford: Oxford University Press, 2002) 35.

pressed and urged his offer till I was wearied to death » [*Evelina* 181], « dying to speak to me » [*Evelina* 206]).

On retrouve ici la satire des abus de langage qui était déjà présente chez Swift mais ces allusions constantes à la mort sont aussi révélatrices des préoccupations de la société de la période. Quand Macartney ne parvient pas à demander de l'aide à Evelina et dit : « To tell you – is death to me » (216), le lecteur repense immédiatement à sa tentative de suicide, qui à son tour s'inscrit dans la discussion des contemporains de Burney sur le sujet. Au départ, l'importance accordée à la mort dans le roman semble donc découler d'une volonté de la part de Burney de marquer sa position sur un sujet très débattu. Son commentaire est cependant poussé plus loin, car la différence établie entre les morts masculines et féminines révèle également les effets pervers de l'imposition de l'image que les hommes ont des femmes. Mais *Evelina* se distingue des autres romans de par son origine même, de par la destruction du manuscrit le précédant, ainsi que par la place accordée à la mort du personnage, Caroline Evelyn, dans l'histoire : la quête de l'héroïne n'est peut-être pas tant celle de la reconnaissance de son père que celle de la réhabilitation de sa mère à travers deux textes, sa lettre et *Evelina* elle-même. L'origine de cette présence envahissante de la mort est donc bien plus profonde : *Evelina* révèle le lien fort qui relie mort et écriture, marquant là encore l'évolution de la perception de la mort au dix-huitième siècle.

***Evelina* et le suicide : commentaires sur le « mal anglais »**

Le dix-huitième apparaît comme l'âge du suicide et les Européens, les Anglais y compris, sont intimement persuadés que ce mal est le « mal anglais » par excellence, d'où le choix du titre de Cheyne pour son ouvrage écrit afin de lutter contre ce mal: *The English Malady*. Georges Minois mentionne comme origine de cette opinion les affaires de suicides qui firent beaucoup de bruit au début du dix-huitième siècle, les chiffres diffusés dans les journaux et la plus grande visibilité accordée aux suicides, désormais racontés dans ces journaux.⁵ Lorsque paraît l'ouvrage de Cheyne en 1733, « c'est désormais un fait acquis, bien implanté dans les élites, et qu'on ne remet plus en doute : l'Angleterre est le pays du suicide » (Minois 213). Ainsi Edward Young s'exclame-t-il dans son poème *Night Thoughts* en 1743 : « O Britain, infamous for Suicide ! »⁶ et un essayiste écrivit dans *The Connoisseur* (No. 50, January 9, 1755) : « Suicide begins to prevail so generally, that it is the most gallant exploit,

⁵ Georges Minois, *Histoire du suicide : La société occidentale face à la mort volontaire* (Paris : Fayard, 1995) 212-213.

⁶ Edward Young, *The Complaint : Or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, (1743; Cambridge: CUP, 2008) 128.

by which our modern heroes chuse to signalize themselves ».⁷ Les débats sur le sujet allèrent en augmentant dans la deuxième moitié du siècle et Minois écrit : « A Londres, dans les années 1780, on organise des débats publics sur le sujet. Le *Times* du 27 février 1786 annonce l'un de ces débats sur le thème : ‘Le suicide est-il un acte de courage ?’ » (246).

A travers l'épisode de la tentative de suicide de Macartney, Frances Burney prend clairement position contre les défenseurs du suicide, présentant l'acte du personnage comme l'erreur d'une âme en souffrance (« the error [of an] afflicted soul » [*Evelina* 186]). La scène revêt une tonalité religieuse : Evelina se perçoit comme un instrument salvateur (« [I am] delighted beyond expression, in the hope I have happily been the instrument of saving a human creature from destruction ! » [182]), rappelle à Macartney les implications religieuses de son geste, qui est un acte contre Dieu (« to save you from eternal misery, – and, I hope, to reserve you for mercy and forgiveness » [185]) et apparaît au jeune homme confus sous les traits d'un ange (184). Cet épisode vise clairement à mettre en exergue les valeurs morales de l'héroïne mais il constitue également un commentaire sur le débat qui faisait rage à cette période. L'expression « eternal misery » rappelle implicitement que sur le plan religieux, le suicide entraîne la damnation, argument employé dans les traités contre le suicide.⁸ Burney rejoint le camp des Chrétiens qui, dans la lignée de Saint Augustin, affirmaient que l'homme n'a pas le droit de détruire ce qui ne lui appartient pas, puisque c'est une créature de Dieu et que seul Dieu a le droit de vie ou de mort sur lui.⁹ Ainsi le ministre anglican John Smith voyait-il dans les cas de suicide du début du dix-huitième siècle la preuve des résultats catastrophiques de l'athéisme (Minois 212).

Les actes et les paroles d'Evelina font écho à ceux des contemporains de Burney qui cherchaient à lutter contre ce fléau. Les traités contre le suicide se multiplièrent dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle (Minois 247) et en 1774 fut créée la *Humane Society*, qui vulgarisa l'emploi de méthodes de respiration artificielle afin de sauver ceux qui tentaient de se suicider (beaucoup avaient recours à la noyade) et alla même jusqu'à récompenser les bons samaritains qui réussissaient ainsi à sauver des vies.¹⁰ La description des causes de la

⁷ Voir Roland Bartel, « Suicide in Eighteenth-Century England: The Myth of a reputation », *Huntington Library Quarterly* 23.2 (Feb. 1960): 147.

⁸ Georges Minois mentionne « un ouvrage collectif au titre évocateur sur *La Religion vengée* » (247) qui emploie cet argument pour montrer que « le suicide va contre le désir de bonheur » (247), ce qui va à l'encontre de la défense du suicide comme moyen de mettre fin à son malheur.

⁹ Lester G. Crocker, « The Discussion of Suicide in the Eighteenth Century », *Journal of the History of Ideas* 13.1 (Jan. 1952): 48.

¹⁰ Bartel 152. Kelly McGuire voit dans la réanimation d'Elinor dans *The Wanderer* l'affirmation d'une philosophie proche du vitalisme de cette société, qui montrait que l'instinct de survie, surmonté provisoirement au moment du suicide, pouvait se réaffirmer sur le tard (Kelly McGuire, *Dying to be English* [London: Pickering

tentative de suicide de Macartney montre également l'influence de cette volonté de lutter contre ce qui était perçu comme le « mal anglais » par excellence. Le poème qui annonce le passage à l'acte du personnage est dit être fortement empreint de mélancolie (« of a melancholy cast » [179]), mélancolie décrite comme malade (« How much do I wish it were in my power to discover the nature of the malady which thus maddens him, and to offer or to procure alleviation to his sufferings! » [186]). Cette mélancolie, qui était perçue comme typique de la littérature et du tempérament anglais¹¹ et qu'on croyait liée au climat, était souvent présentée comme l'une des principales causes à l'origine du « mal anglais » au dix-huitième siècle.¹² Dans son dictionnaire, Samuel Johnson employait le terme « melancholy » comme synonyme de « hypochondriack », qui décrivait une personne troublée par une imagination malade (« disordered in the imagination »).¹³

Le suicide était perçu comme la conséquence d'une maladie, d'un trouble physiologique ou mental dont il fallait trouver le remède.¹⁴ Ces idées furent largement véhiculées par l'ouvrage de George Cheyne, *The English Malady, or a Treatise of Nervous Diseases of All Kinds*. Ainsi écrivait-il :

[...] a person of sound health, of strong spirits, and firm fibres, may be able to combat, struggle with, and nobly to bear and even brave the misfortunes, pains, and miseries of this mortal life, when the same person, broken and dispirited by weakness of nerves, vapours, melancholy, or age, shall become dejected, oppressed, peevish, and sunk even below the weakness of a greensickness maid, or a child.¹⁵

Tout comme Cheyne, Burney voit le passage à l'acte comme le résultat d'une faiblesse et remet également en cause la dimension héroïque du suicide, présenté par ses défenseurs comme un acte de courage, un refus de continuer à subir des souffrances trop grandes. D'Holbach, dans son *Système de la nature* (1770), percevait la mort comme seul remède

& Chatto, 2012] 168). Ce vitalisme n'apparaît cependant pas véritablement dans le cas de Macartney, du fait qu'il n'y a pas passage à l'acte et donc pas sursaut de survie du corps.

¹¹ Des auteurs aussi variés que Cowper, Eliza Haywood ou encore Defoe en étaient intimement persuadés. Voir McGuire 89.

¹² Bartel 149. Pour le climat, voir Bartel 145.

¹³ « Hypochondriacal / Hypochondriack », dans Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language* (1755), 5e édition, 2 vols (London: Strahan, 1784).

¹⁴ Minois 281: « Chez beaucoup de philosophes néanmoins progresse l'idée d'après laquelle le suicide est un cas de folie ou de mauvais fonctionnement physiologique, relevant donc de la médecine beaucoup plus que de la justice ou de la religion. » Minois souligne également que la mélancolie, associée à l'hypocondrie, était présentée comme la cause malade, d'ordre à la fois psychologique et physiologique, à l'origine des états suicidaires (281-284).

¹⁵ George Cheyne, *The English Malady, or a Treatise of Nervous Diseases of All Kinds* (London : printed for G. Strahan in Cornhill, and J. Leake at Bath, 1733) 1-2.

contre une vie de malheurs et de souffrances.¹⁶ Cette approche, renforcée par le suicide de Chatterton en 1770 et la publication de *Die Leiden des Jungen Werthers* de Goethe en 1774, est à rapprocher de la mort romantique, avec l'influence du *Sturm und Drang*.

Frances Burney s'inscrit en faux contre la vision romantique du suicide. La description du suicide de Macartney apparaît comme une critique du mythe que le suicide de Chatterton était devenu. Les parallèles entre les deux sont en effet saisissants : jeunes poètes, ils vivent tous deux dans la plus grande pauvreté et tentent de se suicider par dégoût de la vie, même si pour le personnage d'*Evelina* la cause est avant tout amoureuse et familiale. Le roman met l'accent sur l'intensité des souffrances qui mènent à cette tentative (« involved in misfortunes of no common nature » [179], « the misery of this ill-fated young man » [186]) tout en soulignant le caractère inconsidéré de cet acte (« rashness » [186]). A travers l'histoire de ce personnage, Frances Burney montre que quel que soit le degré de souffrance d'un être humain à une période donnée, il est irrationnel et disproportionné de se donner la mort. La tentative de Macartney est finalement provoquée par un concours de circonstances et la fin heureuse montre qu'aucune situation n'est aussi inextricable ni aucun malheur aussi inéluctable qu'il n'y paraît. Ce n'est pas parce que le jeune homme subit le coup du destin qu'il doit mettre un terme à sa vie.

La description de la tentative de suicide la présente comme le résultat d'un accès de folie passager, d'un coup de tête : l'aliénation mentale, la perte du contrôle de la raison, est suggérée par l'hypallage « the guilty pistols » (184). Macartney raconte comment il avait déjà failli attenter à sa propre vie, gouverné par une envie soudaine, à laquelle il était très difficile de résister (« scarce could I refrain from putting an instantaneous, an unlicensed period to my existence » [231]) et sa décision de recourir aux pistolets pour voler les diligences ou mettre un terme à sa vie est présentée comme le résultat d'un trouble (« in the disorder of my senses » [231]). Cette vision se rapproche de celle de Mary Blackett sur le suicide de Chatterton, telle qu'elle apparaît, plus tard, dans son poème publié en 1789, *Suicide : A Poem*, où elle écrit : « Madness and frenzy siez'd thy tortured brain ».¹⁷ Ron Brown commente cette citation en ajoutant : « Suicide as a result of impulse or intuition thus became added to the list of causes, in opposition to ideas of suicide as an exercise of intellect and reason. In the history of the death of Chatterton is figured the change towards suicide as an effect of (temporary) insanity » (139). Ce changement de perception se vérifie avant même que le poème de

¹⁶ Voir Crocker 54 et Minois 295.

¹⁷ Mary Blackett, *Suicide : A Poem*, cité dans Ron M. Brown, *The Art of Suicide* (London: Reaktion Books, 2001) 139.

Blackett ne soit publié, puisqu'il est déjà présent dans *Evelina*. Ce refus de présenter la mort sous un jour séduisant apparaît également dans sa représentation visuelle, avec une critique de la mise en scène et de l'esthétisation de la mort.

La critique de la belle mort

Les historiens et critiques s'accordent pour voir le dix-huitième siècle comme un tournant dans la représentation de la mort. Selon Philippe Ariès, le passage de la mort de soi à la mort de l'autre, le fait que la mort devient individuelle et par conséquent à la fois source de crainte et de fascination, a été à l'origine de l'esthétisation de la mort et du culte des tombes au dix-huitième siècle : « A partir du XVIIIe siècle, l'homme des sociétés occidentales tend à donner à la mort un sens nouveau. Il l'exalte, la dramatise, la veut impressionnante et accaparante ».¹⁸ Le goût des contemporains pour la tragédie, comme l'atteste le succès triomphal de *Cato* de Joseph Addison (1713), reflète également cette fascination et ce besoin de transformer la mort en beau spectacle pour mieux la mettre à distance.¹⁹ Cette pièce de théâtre glorifiait le suicide héroïque et fut critiqué par Burney, qui dans *The Wanderer* fait réciter à Elinor un monologue tiré de la pièce, que le personnage adapte à la situation et qui annonce une de ses mises en scène extravagantes (371). Bronfen et Vovelle soulignent que le culte de la belle mort est avant tout le culte de la mort d'une belle femme : le recours à un corps féminin visait à voiler la mort.²⁰ Cette forme d'esthétisation apparaît de manière frappante dans la mise en scène de la mort de Clarissa dans l'œuvre de Richardson.

Burney parodie les scènes de belle mort. Le fait qu'Evelina s'évanouisse sous l'effet d'émotions trop fortes (« there was something in the whole of this extraordinary and shocking adventure, really too affecting to be borne » [185]) est un cliché évoquant le roman sentimental : l'héroïne prouve ainsi sa sensibilité, ce qui compense le rôle masculin de sauveur qu'elle vient de jouer auprès de Macartney. On peut y voir également une critique de

¹⁸ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* (Paris : Seuil, 1975) 46. Cet âge de la belle mort est aussi celui de l'exclusion sociale des morts : à partir de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, les protestations contre la présence des cimetières au sein des églises, parmi les vivants, commencèrent en effet à émerger pour devenir de plus en plus véhémentes et les morts commencèrent à être déplacés à la périphérie du monde des vivants (Ariès 54). Paradoxalement cependant, la mort n'avait jamais été aussi omniprésente dans l'esprit des gens (Bronfen 88).

¹⁹ Tout comme Philippe Ariès, Elisabeth Bronfen souligne ce besoin de la mise en scène de la mort qui apparaît à la fin du dix-huitième (77).

²⁰ Bronfen 88. Michel Vovelle souligne aussi le rapport entre la mise en scène de la mort, caractéristique du changement opéré au dix-huitième siècle, et sa féminisation dans Michel Vovelle, *La Mort et l'occident, de 1300 à nos jours* (Paris : Gallimard, 1983) 425-426 : « Si elle s'est médiocrement 'démocratisée' l'épithaphe s'est aussi sensiblement féminisée : de 4% de femmes au XVIIe siècle à 28% au début du XIXe ». Cette pratique de l'épithaphe, marquant cette nouvelle individualisation de la mort, est avant tout féminine et est lié à « la valorisation de la mort de la femme » (Vovelle 426).

la sensibilité exagérée, qui a plus tard été poussée à l'extrême par Jane Austen : « Here, perhaps, is the excessive sentimentality that Austen's *Love and Freindship* would parody in scenes strewn with unconscious female bodies ».²¹ L'héroïne est ici prise pour morte par les Branghton. De plus, le corps apparemment sans vie de l'héroïne est involontairement mis en scène, semblant raconter une histoire, avec les pistolets tombés juste à côté, et se faisant spectacle macabre pour les Branghton qui entrent dans la pièce (« I believe I must have been a very horrid sight to them, on their entrance into the room » [185]). Mais l'héroïne n'est pas morte, le spectacle n'est pas beau et la scène vire au comique quand Evelina revient à elle. Le comportement des Branghton est tourné en ridicule : il est inefficace et exagéré. Ne pensant pas à vérifier si elle est vraiment décédée, ils ne cherchent aucunement à venir à sa rescousse et c'est le volume sonore qui la sauve. Leur attitude est par ailleurs présentée comme violente : leur manque de ménagement menace de provoquer un autre évanouissement : « they poured upon me such a torrent of questions and enquiries, that I was almost stunned with their vociferation » (185). Cette parodie des scènes classiques d'évanouissement, où la femme apparaît dans toute sa beauté, critique l'attrait que représentait pour les hommes le spectacle de la mort d'une belle femme.

La violence de l'attitude des Branghton ne fait en réalité que prolonger celle dont Evelina est victime à travers la tentative de suicide de Macartney. Le deuxième roman de Frances Burney, *Cecilia* (1782), présente le suicide masculin comme un outil de manipulation et de persécution à travers le personnage de Mr. Harrel, qui fait planer la menace de suicide afin d'extorquer de l'argent à Cecilia. Le passage à l'acte est présenté comme un acte d'égoïsme mais aussi de violence à l'encontre de sa femme et de l'héroïne. Dans *Evelina*, la tentative de suicide apparaît aussi comme un acte de violence. Evelina la narratrice commence son récit de la journée en écrivant « I have been shocked to death » (182). Il s'agit bien plus que d'un excès de langage car l'effet visuel produit par le corps sans vie d'Evelina suggère qu'elle s'est suicidée ou qu'on l'a tuée (« I seemed to have suffered a violent death, either by my own rashness, or the cruelty of some murderer » [185]). Macartney tente de se suicider et c'est Evelina qui semble mourir : le corps employé pour mettre en scène la mort est féminin, ce qui, dans la lignée de Richardson et des tableaux de belles femmes mortes,²² semble naturel

²¹ Susan Fraiman, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development* (New York: Columbia University Press, 1993) 56.

²² Voir Bronfen 76-94.

dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle et révèle combien, comme l'a montré Bronfen, la femme est culturellement associée à la mort.²³

Ici apparaît bien la différence de perception entre la mort masculine et la mort féminine : à la scène désordonnée du suicide de Macartney succède ce qui ressemble au début à une image de belle femme morte. Ron Brown souligne la distinction opérée au dix-huitième siècle entre mort masculine et féminine à travers le suicide : les œuvres picturales et les journaux de la période envisageaient le suicide féminin comme moins violent, avec le recours au poison dans la dernière scène du *Marriage-à-la-Mode* de Hogarth,²⁴ par exemple, là où les hommes préféraient des morts moins douces, plus héroïques, mais aussi moins propres, avec l'emploi des pistolets.²⁵ Cette distinction apparaît nettement dans la scène de suicide de Macartney, tout comme dans les autres romans de Burney : dans *Cecilia*, Harrel emploie les pistolets pour mettre fin à ses jours, dans une scène chaotique, et dans *Camilla*, Bellamy se tue par accident avec un pistolet.

Cette distinction se double d'une autre différence, également perceptible dans les romans de Frances Burney : alors que les hommes se donnent volontairement la mort, les femmes qui se laissent mourir restent passives, à l'exception d'Elinor dans *The Wanderer*, qui, du coup, est présentée comme masculine. McGuire montre que cette masculinisation est en effet directement liée à son attitude face à la mort :

The 'masculinization' of Elinor Joddrel through this performance is in keeping with the figuring of suicide as a male act in Burney's works. In contrast to the 'female difficulties' that the passive 'Wanderer' endures, Elinor's monomaniacal 'death drive' is gendered as strongly masculine, as underscored by her cross-dressing practices (162-163).

Le fait qu'à l'exception d'Elinor, les héroïnes ne mettent pas activement fin à leurs jours, s'explique par la passivité associée à la femme : « Eighteenth-century responses to literary or actual cases of female suicide were frequently complicated by the fact that under the law and

²³ Bronfen souligne l'association traditionnelle entre utérus, tombe et foyer, qu'il faut relier selon elle à la perception de la mort comme un retour à l'unité symbiotique avec la mère et à la perception de la naissance comme une perte de ce lien. La femme est associée à la mort parce que le don de la vie de la mère est en même temps un don de la mort (Bronfen 65-67).

²⁴ Brown 121: « The taking of laudanum might be seen as an easy way out, a feminine death. »

²⁵ Voir la citation du *Connoisseur* dans Brown 132: « a man of fashion almost always dies by the pistol ». Ron Brown met l'accent sur l'opposition entre le caractère héroïque du suicide chez les hommes et le caractère plus sentimental et sacrificiel de celui des femmes en commentant les deux tableaux intitulés *Suicide* de la série de Rowlandson *The English Dance of Death* (1814-1816): « The story represents in gendered form the two types of suicide: for the man, a heroic voluntary death and for the woman, *dolor* suicide as a result of irretrievable loss » (137).

in popular opinion women were denied the degree of agency deemed necessary to take their own lives » (McGuire 12). Les héroïnes de Burney restent donc passives face à la mort.

A l'instar de Clarissa, les corps plus ou moins agonisants des héroïnes sont la preuve et le reflet physique de la violence physique et psychologique que les femmes subissent. Dans *Evelina*, à la différence de *Cecilia* (1782) ou *Camilla* (1796) cependant, les jours de l'héroïne ne sont pas vraiment en danger: si elle se laisse quelque peu dépérir suite à la lettre de Lord Orville, cela ne dure pas longtemps. La mère d'Evelina, en revanche, meurt des suites de la trahison de Lord Belmont, qui brûle le certificat de mariage et laisse son enfant naître dans l'infamie. Le corps de Caroline, tout comme celui de Clarissa, se fait commentaire sur l'immoralité de l'acte commis à son encontre, à la différence près, et elle est conséquente, que ce commentaire s'effectue par le truchement du corps de sa fille, Evelina, qui fait resurgir, à la manière d'un fantôme, l'image du corps de sa mère. A travers ce personnage, mariage et mort sont associés, une thématique qui hante l'ensemble du roman.

Mariage et mort

Le roman ne se termine pas sur la note positive attendue des fins heureuses. Le mariage d'Evelina est présenté en des termes qui évoquent la mort. Comme le souligne Kristina Straub, la mort de la mère d'Evelina au début du roman associe mariage et perte, voire mort: « a history that sets up the premise that marriage for women means powerlessness and loss of integrity, perhaps even personal destruction ».²⁶ De même, au moment où est scellé le destin d'Evelina ressurgissent des images de mort. Certes, le ton tragique est moins perceptible qu'à la fin de *Cecilia* ou *Camilla*, où les jours des héroïnes sont réellement en danger et où le mariage apparaît comme une résignation. Cependant, la même atmosphère quelque peu lugubre se fait ressentir. La dernière lettre de Mr. Villars regorge d'allusions à la mort, ou pour reprendre les termes de Susan Fraiman : « That Evelina's engagement coincides with a form of death is written between the lines of the novel's closing pages. Villars's last letter is overwhelmingly morbid » (56). Il scelle son accord avec sa propre mort et se projette déjà dans une scène d'adieu sur son lit de mort (« pouring forth my dying words in blessings on my child » [405], « breathing my last faint sighs in her loved arms ! » [405]), puis représente la mort d'Evelina elle-même au lieu de se figurer des scènes de son bonheur futur auprès de son époux (« may thy own end be equally propitious » [405], « may'st thou [...] sink as gently to rest » [405]). Le ton morbide de cette lettre est assez inattendu au moment où

²⁶ Kristina Straub, *Divided Fictions: Fanny Burney and Feminine Strategy* (Lexington: University Press of Kentucky, 1987) 54.

tous les vœux les plus chers de l'héroïne sont censés être exaucés et cela remet en cause la fin heureuse. En effet, le roman se termine sur une lettre plus qu'ambigüe d'Evelina, qui résume la cérémonie en une phrase, commençant par « all is over », qui fait allusion à cette cérémonie, à sa vie de jeune fille mais aussi à ses lettres, marquant la fin du roman. Cette expression semble aussi marquer une forme de mort, ce qui est souligné par sa dernière phrase, qui annonce son retour à Berry / Bury Hill,²⁷ où elle va s'enterrer de nouveau.²⁸

Susan Fraiman voit dans l'attitude de Villars de la jalousie au moment où il perd Evelina, qui le remplace par un homme plus jeune (56) mais la fin du roman semble surtout critiquer à travers le mariage le rôle néfaste de la domination masculine. Quand Evelina se marie, c'est comme si sa vie s'arrêtait et il est vrai que l'on peut percevoir dans le roman une critique des hommes qui ne voient pas l'utilité des femmes après le mariage (ou après trente ans, comme le dit Lord Merton) et qui, selon Fraiman, empêchent les femmes de se développer (« murdering female development » [56]). Le peu d'intérêt de Villars pour la vie de femme mariée d'Evelina et le fait qu'il se projette directement vers sa mort montrent bien en effet l'absence d'intérêt de cette vie, envisagée comme un néant. Le fait que l'homme, à travers le mariage, met fin au futur de son épouse est indirectement suggéré par la remarque de Villars, qui s'exclame dans sa lettre exhortant Evelina à prendre ses distances envers Lord Orville : « his society is death to your future tranquility » (309). Il est fait allusion au danger que représente le sentiment amoureux mais la fin du roman laisse entendre que cette remarque est à prendre au pied de la lettre.

Le lien opéré entre mariage et mort apparaît également à travers l'image employée par Sir Clement pour décrire Mrs. Mirvan, la figure de l'épouse modèle. Il la perçoit comme une nature morte (« still-life » [334]), ce qui se veut péjoratif mais se retourne contre les hommes. Le choix du terme « still-life », et non « portrait », implique une réification révélatrice du sentiment de supériorité d'hommes tels que Sir Clement, pour qui les femmes ne constituent que des objets, que ce soient des objets de plaisir ou des outils dans l'ascension sociale. Cependant, cette expression révèle également comment l'image imposée aux femmes les tue en quelque sorte en les transformant en portraits sans vie. Kristina Straub écrit au sujet de ce personnage : « if she serves as a model of patience and forbearance worthy of the pages of Dr. Gregory or Thomas Gisborne, she also lives a fictionally realized life of quiet suffering that

²⁷ Le jeu de mots entre Berry et Bury apparaît dans le roman, où Lady Howard associe la vie à Berry Hill au fait d'être enterré (« Your lovely charge, now first entering into life, has merit which ought not to be buried in obscurity » [124]). Berry Hill est aussi l'endroit où la mère d'Evelina est enterrée et Evelina va logiquement la rejoindre après son mariage.

²⁸ Susan Fraiman écrit : «Evelina's (and the book's) last letter frankly conflates her marriage to Orville with her return to Villars at Berry Hill, sustaining the note of requiem where epithalamion should be » (57).

gives vivid expression to the psychological cost of model female behavior » (59). Mrs. Mirvan correspond exactement à l'image de l'épouse modèle et c'est précisément cela qui la prive de vie. Le roman montre comment les directives imposées aux femmes par les hommes par l'intermédiaire des livres de conduite, qui n'attribuent aux femmes qu'un rôle passif, les transforment en images sans âme. Evelina apprend à contrôler ses réactions corporelles, à réprimer ces réponses pourtant naturelles du corps, afin de ne plus laisser transparaître ses émotions, ce qui souligne le caractère étouffant de ces modèles, qui manquent de vie.

Cette prévalence des images ou portraits de femmes modèles, auxquelles les femmes doivent se conformer, est en effet mortifère car, comme l'affirme Bronfen, la transformation opérée dans la représentation ne peut être dissociée d'une forme de mort : la transposition ainsi effectuée et la genèse d'un nouveau système de signes impliquent la destruction de l'ancien corps (120). Ainsi Burney suggère-t-elle que les femmes sont transformées en signes, perçues comme des images qui, en remplaçant la réalité qu'elles sont censées représenter, impliquent une forme de mort. Or, s'il est fait allusion à la peinture dans le cas de Mrs. Mirvan, la représentation se fait dans le roman avant tout par l'écriture et la question du rapport entre cette dernière et la mort est au cœur du roman.

Mort et écriture

Dans *La Naissance de la clinique*, Michel Foucault situe le changement dans le discours médical sur l'individu au dix-huitième et montre comment une meilleure compréhension du fonctionnement du corps a été rendue possible par un discours sur la mort, qui devient un outil de lecture de la maladie.²⁹ La perception de la mort changea donc à cette période pour être associée au langage puisque c'est à travers la mort qu'a pu naître un discours sur l'individu, sur le vivant (Foucault, *Clinique*, 200-201). Foucault précise ce lien entre mort et langage dans d'autres écrits. Dans *Le Langage à l'infini*, il montre comment le langage s'est défini par sa relation avec la mort et « du jour où on a parlé vers la mort et contre elle, pour la tenir et la détenir »,³⁰ le langage s'est constitué en « réflexion en miroir sur la mort » menant à « la constitution à partir de là d'un espace virtuel où la parole trouve la ressource indéfinie de sa propre image et où à l'infini il peut se représenter » (280). L'écriture opère donc une forme de duplication à l'infini. Ce lien très fort entre écriture, mort et duplication apparaît de manière indéniable dans *Evelina*.

²⁹ Michel Foucault, *Naissance de la clinique* (Paris: PUF, 1963) 146-147.

³⁰ Michel Foucault, *Le Langage à l'infini* (1963), *Dits et Ecrits*, Vol. 1 (Paris: Gallimard, 1994) 280.

Tout d'abord, mort et écriture sont indissolublement liées : Burney voyait dans la destruction de Caroline Evelyn l'origine de l'écriture de son premier roman publié, *Evelina*, qui commence donc logiquement par l'histoire de la mort de ce personnage. Il est frappant qu'Evelina, héroïne éponyme, ne soit mentionnée pour la première fois qu'à travers la mort de sa mère (13). Il faut que Caroline Evelyn meure pour que l'histoire d'Evelina puisse commencer. Le début du roman s'ancre fortement dans la mort : les lettres de Lady Howard ont pour principale fonction, comme tout au long du roman, de demander des éclaircissements sur la mort de Caroline Evelyn et d'établir les conditions de son héritage. Les lettres du Révérend Villars, quant à elles, débutent par la narration d'une succession de morts : Mr. Evelyn, Caroline et Mrs. Villars. Il n'y a rien de surprenant à cela dans un roman du dix-huitième siècle, étant donné l'importance accordée à cette période à la notion d'héritage mais cet aspect est ici fortement relié à l'écriture. Au moment où il commence ses lettres, Mr. Villars se dit prêt à accueillir la mort : « my fondest wish is now bounded in the desire of bestowing her on one who may be sensible of her worth, and then sinking to eternal rest in her arms » (17). Or, il s'agit-là d'un phénomène récurrent : les narrateurs et leurs textes entrent dans l'histoire par l'intermédiaire de la mort. Les lettres d'Evelina n'apparaissent qu'une fois que les conditions du décès de sa mère sont établies et celle de Macartney surgit dans le roman suite à sa tentative de suicide : cette dernière le fait passer du statut de personnage à celui de narrateur. Le caractère autobiographique de sa lettre renforce ce lien car le fait d'écrire sa propre histoire implique, comme le souligne Bronfen, une forme de mort :

Suicide, in turn, is both the literal attainment of alterity through death and the performance of an autobiographical desire. For suicide implies an authorship with one's life, a form of writing the self and writing death that is ambivalently poised between self-construction and self-destruction [...]. (142)

Le rapport entre le fait de s'écrire et la perte de soi liée à la création de cet autre qu'est le personnage de l'autobiographie apparaît dans *Evelina*.

Tout au long du roman transparaît également l'ambiguïté de l'écriture, entre création et destruction. La création associée à l'écriture est mise en rapport avec la mort des personnages. La mort joue donc un rôle liminaire dans la narration. Ainsi le changement de décor dans le volume 2 est-il indirectement annoncé par Evelina en des termes ambigus : « Our time, my Lord, for London, is almost expired already » (73). Le passage d'un volume à l'autre implique le franchissement d'un seuil, annoncé à l'avance par cette allusion à la mort.

Cette fonction de seuil est d'ailleurs également remplie par les cadavres³¹, réels ou supposés, qui jouent un rôle symbolique, annonçant des changements dans la narration. Le rôle de la description du décès de Caroline dans la naissance des lettres d'Evelina a déjà été souligné mais de manière frappante, le passage de relais ponctuel entre Evelina et Macartney est également précédé par une description du corps apparemment sans vie de l'héroïne, qui clôt la scène de tentative de suicide.

Cette corporéité fait écho à la corporéité des textes. La mort physique de Caroline est décrite en des termes évoquant l'impression d'un texte (« so deep is the impression which the misfortunes of her mother have made on my heart » [18]). Ce texte est à mettre en rapport avec la lettre qu'elle a écrite à Lord Belmont, mais aussi avec Evelina, qui est comparée à un texte que Mr. Villars essaie de lire (264). Cette transformation s'opère logiquement quand l'héroïne semble commencer à dépérir. Plus tard, lors de sa rencontre avec son père, son visage est employé en complément de la lettre de sa mère, faisant office de certificat de naissance (337), et vient remplacer le certificat de mariage brûlé, tout comme le roman *Evelina* vient prendre le relais du manuscrit de l'histoire de Caroline Evelyn, disparu dans les flammes. Les allusions à la mort à la fin du roman dans les lettres d'Evelina et surtout de Mr. Villars revêtent alors un sens nouveau : elles marquent la fin de cette transformation des personnages en textes, offrant ainsi la possibilité d'une duplication à l'infini et soulignant le caractère nécrologique de tout texte.³² La mort annoncée de Mr. Villars est associée à sa transformation en texte: l'histoire d'Evelina est imprimée sur son corps (« thy happiness is engraved, in golden characters, upon the tablets of my heart ! and their impression is indelible » [405]). Ainsi achève de s'opérer une duplication littérale à travers la mort, duplication de Caroline Evelyn, dont Evelina est l'image vivante (Lord Belmont les confond et s'adresse à sa femme disparue à travers l'héroïne), et de son histoire, apparaissant sous des formes textuelles multiples, dont les lettres composant le roman lui-même.

Cette importance du rôle de la mort de la mère dans la naissance du texte est très révélatrice. Bronfen montre comment une forme d'autorité est accordée aux dires du mourant par la mort, qui vient sanctionner ce qu'il raconte (80). Ce rapport entre mort et naissance de l'auteur est en outre plus particulièrement lié à la figure maternelle:

³¹ Bronfen souligne ce rôle liminaire du cadavre, laissant entrevoir l'au-delà pour finalement revenir s'ancrer dans l'ici-bas (84).

³² Peter Brooks souligne cet aspect dans *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (New York: Knopf, 1984), cité dans Bronfen 61: « all narrative may well be obituary in that it seeks a retrospective knowledge that comes after the end, which in human terms places it on the far side of death ».

[...] the death and obviation of the mother [is the] necessary prerequisite for the formation of the speaking and creating subject. In Benjamin's scenario, the birth of the writer means a usurpation of the maternal role that leads to its elimination, as the writer gives birth to her or himself through her or his text. (Bronfen 131)

La mère doit donc mourir sur le plan symbolique pour que puisse naître l'écrivain. Caroline Evelyn passe littéralement de vie à trépas afin qu'Evelina puisse naître en tant que narratrice et ce décès, opéré également symboliquement par la mise au feu de son histoire, semble nécessaire à l'écriture du roman lui-même. On comprend mieux alors la place accordée aux scènes entre Evelina et son père, qui apparaissent à la fin du roman, alors même que la question du statut de l'héroïne semble résolue par la demande en mariage de Lord Orville. Il s'agit de faire reconnaître le rôle d'auteur de Caroline, à l'origine de la naissance d'Evelina / *Evelina*. C'est elle en effet qui fait figure d'autorité. Susan Greenfield le montre bien : « Caroline is the source of linguistic certainty and legitimacy. By the novel's end, the mother has shaped the daughter's identity from the grave, achieving a privileged relationship to family and words that enables her to designate kinship positions ».³³ Elle supplante donc l'autorité du père et son pouvoir de créateur (« producing a daughter and an account of the birth at nearly the same time » [Greenfield 43]), renversant ainsi l'ordre patriarcal. Au final cependant, ce qui lui confère cette autorité, c'est sa mort. C'est elle qui lui confère un rôle d'ancrage du langage et la transforme en référence, ouvrant ainsi toute une lignée de textes féminins.

OUVRAGES CITES

- ARIES, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris : Seuil, 1975.
- BARTEL, Roland. « Suicide in Eighteenth-Century England: The Myth of a reputation ». *Huntington Library Quarterly* 23.2 (Feb. 1960): 145-158.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. 3^e édition. Manchester: Manchester UP, 1992.
- BROWN, Ron M. *The Art of Suicide*. London: Reaktion Books, 2001.
- BURNEY, Frances. *Evelina*. 1778. Edition 2008. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- . *The Wanderer*. 1814. Oxford : OUP, 1991.
- CHEYNE, George. *The English Malady, or a Treatise of Nervous Diseases of All Kinds*. London: printed for G. Strahan in Cornhill, and J. Leake at Bath, 1733.
- CROCKER, Lester G. « The Discussion of Suicide in the Eighteenth Century ». *Journal of the History of Ideas* 13.1 (Jan. 1952): 47-72.
- DOODY, Margaret Anne, *Frances Burney : The Life in the Works*. Edition 2010. Cambridge: CUP, 1988.

³³ Susan C Greenfield, *Mothering Daughters: Novels and the Politics of Family Romance, Frances Burney to Jane Austen* (Detroit: Wayne State University Press, 2002) 42.

- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Paris: PUF, 1963.
- . « Le Langage à l'infini ». 1963. *Dits et Ecrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994.
- FRAIMAN, Susan. *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia University Press, 1993.
- GREENFIELD, Susan C. *Mothering Daughters: Novels and the Politics of Family Romance, Frances Burney to Jane Austen*. Detroit: Wayne State University Press, 2002.
- JOHNSON, Samuel. *A Dictionary of the English Language*. 1755. 2 Vols. 5e édition. London: Strahan, 1784.
- MCGUIRE, Kelly. *Dying to be English*. London: Pickering & Chatto, 2012.
- MINOIS, Georges. *Histoire du suicide : La Société occidentale face à la mort volontaire*. Paris : Fayard, 1995.
- STRAUB, Kristina. *Divided Fictions: Fanny Burney and Feminine Strategy*. Lexington: University Press of Kentucky, 1987.
- VOVELLE, Michel Vovelle. *La Mort et l'occident, de 1300 à nos jours*. Paris : Gallimard, 1983.
- YOUNG, Edward. *The Complaint : Or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*. 1743. Cambridge: CUP, 2008.