

INTRODUCTION

Pour Michel Foucault, l'invention de la littérature moderne commence à partir du moment où les mots « viennent [...] se refermer sur leur nature de signes ». C'est pourquoi il fait de *Don Quichotte* « la première des œuvres modernes ». Quelque chose est arrivé au langage qui « rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature¹ ».

Giorgio Agamben part de cette rupture marquée par Michel Foucault pour en développer sa propre explication. Il trouve comme Foucault son inspiration dans une histoire de la science, tenue responsable de la naissance du sujet moderne : « Don Quichotte, l'ancien sujet de la connaissance, a été victime de la connaissance, a été victime d'un sortilège : il peut faire l'expérience, mais sans l'avoir jamais. » Quant à Sancho Pança, « l'ancien sujet de l'expérience, [il] ne peut qu'avoir l'expérience sans jamais la faire² ». Michel Foucault et Giorgio Agamben en arrivent par conséquent au même diagnostic, le lien entre discours et expérience est rompu. Il appartient, ainsi que l'écrit Michel Foucault, à la « littérature ». De même Giorgio Agamben montre le lien essentiel entre expérience et récit.

Le régime discursif littéraire se distingue des autres discours par sa volonté d'échapper au processus décrit par Michel Foucault dans *L'Ordre du discours*, selon lequel, « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité³ ». Au contraire, la

1. FOUCAULT M., *Les Mots et les choses*, Paris, Collection Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 60.

2. AGAMBEN G., *Enfance et histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2002, p. 44.

3. FOUCAULT M., *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 2009, p. 10-11.

littérature donne à entendre cette matérialité du discours et constitue en ce sens une expérience du discours inédite. L'ironie austenienne en est l'une des manifestations, inventant une écriture à même de déjouer cet ordre du discours.

Chez Jane Austen, le discours en question, n'est pas épistémologique, philosophique, spéculatif, ou autre, il est social. Il est celui que Jacques Lacan appelle « l'usage *courcourant* du langage⁴ ». À travers le prisme de leur ironie, les textes de Jane Austen transmettent aux lecteurs une expérience de ce discours social. Le jeu de mots de Lacan est une variation sur les termes « discours courant » se transformant en « disque-ourcourant⁵ », pour devenir le discours « *courcourant* » d'une époque. Ce jeu de mots en dit assez sur le côté ritournelle du discours social, construit autour de lieux communs et autres clichés. Ce discours est « ce par quoi, par l'effet pur et simple du langage, se précipite un lien social⁶ ».

Ce discours n'est d'ailleurs pas un, il se divise et met en évidence, selon les termes de Mikhaïl Bakhtine : « un plurilinguisme [...] multiforme et profond, tant dans le langage littéraire lui-même qu'en dehors de lui⁷ ». Ce plurilinguisme doit être, pour Mikhaïl Bakhtine, le point de départ de toute analyse littéraire du genre romanesque. Le roman représente « [l]es voix sociales et historiques qui peuplent le langage (tous ses mots, toutes ses formes)⁸ ». Le roman enregistre les variations du discours social, son plurilinguisme, sa polyphonie, c'est donc « le dialogue social [qui] résonne dans le discours [romanesque]⁹ ». En ce sens, la polyphonie est tout d'abord le produit des différentes voix en présence, celles des personnages issus de différents milieux, de différentes familles. Ces discours semblent dans un premier temps figés, chacun établi dans son domaine, mais leur confrontation aboutit aux situations dialogiques les plus cocasses, construisant ainsi l'expérience du lecteur. Cette expérience de la polyphonie qui est l'objet du récit, fait retour sur les discours au sein du récit et en révèle les failles.

Par conséquent, polyphonie et subversion sont indissociables. Cependant, la polyphonie des romans austeniens ne doit pas seulement être comprise comme une façon pour l'écriture de refléter les idiomes variés d'un temps et d'un lieu. L'ironie complique en effet cette représentation. L'ironie produit des effets de lecture surprenants du côté des critiques de la littérature austenienne. Pour l'un,

4. LACAN J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 47.

5. *Ibid.*, p. 44.

6. LACAN J., *Le Séminaire, Livre XIX, ...ou pire*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 152.

7. BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, p. 117.

8. *Ibid.*, p. 121.

9. *Ibid.*, p. 120.

l'éthique austenienne est aristotélicienne et chrétienne: « *For her fictional characters, virtue (or its absence) is demonstrated through their Aristotelian or Christian moral deliberations and judgment (or lack thereof)*¹⁰ ». Alors que pour un autre, elle est « *Aristotelian in type* », mais en revanche: « *secular as opposed to religious*¹¹ ». Chacun y va de son refrain et les interprétations s'opposent parfois terme à terme. À tel point qu'Alistair M. Duckworth en a fait le thème de l'un de ses travaux sur Jane Austen, dans un article intitulé: « *Jane Austen and the Conflict of Interpretations* ».

Le problème, selon Alistair M. Duckworth, trouve sa source dans la substantialisation de différentes entités: personnages, narrateur ou auteur. Du point de vue des personnages, aucune équivalence absolue ne lie un personnage à un discours. Roland Barthes définit d'ailleurs le personnage comme « un produit combinatoire », qui advient lorsque « des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer¹² ». Un des exemples les plus flagrants est sans aucun doute la remarque de Lydia Bennet concernant Miss King – « *I will answer for it he never cared three straws about her. Who could about such a nasty little freckled thing?*¹³ » – et à laquelle Elizabeth Bennet se rallie silencieusement – « *Elizabeth was shocked to think that, however incapable of such coarseness of expression herself, the coarseness of the sentiment was little other than her own breast had formerly harboured and fancied liberal!* » (PP, p. 220)

Lydia et Elizabeth que rien ne semblent réunir sont traversées par un même discours. Les régimes de phrases, selon la définition qu'en donne Jean-François Lyotard dans *Le Différend*, priment sur les entités substantielles que peuvent être par exemple le narrateur, l'auteur ou les personnages. La phrase est pour Jean-François Lyotard l'unité primordiale de l'étude du discours. Chez Lyotard, il y a de la phrase. Les régimes de phrases sont définis par leurs règles, mais l'extension des régimes de phrase reste ouverte. Le discours est-il énoncé par un énonciateur ou l'énonciateur n'est-il pas plutôt énoncé par son discours?

Pour ce qui est du narrateur et de l'auteur, ils sont d'ailleurs souvent interchangeables dans la critique austenienne. Tel critique préfère le premier concept, tel autre préfère le second. Ils sont présumés *a priori* et il faut retrouver le discours vrai du narrateur ou de l'auteur. Un tel discours est supposé devoir être établi à partir d'une lecture argumentée des romans de Jane Austen.

10. EMSLEY S., *Jane Austen's Philosophy of the Virtues*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 18.

11. RYLE G., « Jane Austen and the Moralists », *Critical Essays on Jane Austen*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 117.

12. BARTHES R., *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p. 74.

13. AUSTEN J., *Pride and Prejudice* (1813), New York, Oxford University Press, 1988, p. 220.

Les difficultés de lecture proviennent en outre du fait que le discours austénien est de part en part ironique. Dans le contexte de l'ironie, même ce qui à première vue semble ne pas être ironique ne peut qu'être sujet à caution. En outre, arrêter l'interprétation de l'ironie, ainsi que le rappelle Wayne C. Booth revient toujours ultimement à faire appel à l'idée que le lecteur se fait de l'auteur – « *our conception of the author* ». Le conflit des interprétations provient donc de la volonté de faire de la figure de Jane Austen une figure identificatoire, de laquelle il serait impossible d'affirmer telle ou telle chose, car cela ne correspondrait pas à la représentation que se fait d'elle le critique. Cependant, si parfois, il est possible de se référer à ses échanges épistolaires, pour confirmer ou infirmer l'interprétation d'un passage de son œuvre, il est évident que comme dans le cas de Voltaire donné en exemple par Wayne C. Booth : « *we cannot finally settle our critical problems by calling [Jane Austen] on the telephone and asking [her] what [she] intended with [her] sentence*¹⁴ ».

Mais même si cela était possible, il n'est pas sûr que cela aurait le moindre sens. Personne ne peut être assigné à un discours permanent et figé. Le temps passe et avec lui les discours évoluent. Le texte lui, parfois reste. Les interprétations changent. Wayne C. Booth donne justement un exemple qui va dans ce sens, celui du poème de T. S. Eliot, « The Hippopotamus ». En effet, ce poème est ironique et son ironie vise l'Église. Or, T. S. Eliot s'est plus tard converti au catholicisme anglais. Wayne C. Booth remarque avec pertinence que cela ne change rien à la lecture du poème et de son ironie, car : « *[t]here is simply nothing in the poem or any of its contexts at the time of its construction to lead us to discount its ironies against the "true church"*¹⁵ ». Un texte se passe de son auteur. S'intéresser à la vie de son auteur pour l'interpréter est une erreur, ainsi que le soutenait Marcel Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*, puisque tout simplement, l'auteur n'est pas le texte et le texte n'est pas l'auteur. L'auteur est au final lui aussi lecteur de son propre texte.

Pour échapper au substantialisme évoqué plus haut, Alistair M. Duckworth établit deux positions erronées par rapport à la question de l'interprétation : « *a legitimist search for the recovery of meaning and a skeptical acceptance of the view that all interpretations are more or less concealed political interventions* ». Il propose ensuite une manière de dépasser cette alternative insatisfaisante entre légitimistes et relativistes : « *future Austen studies may wish to concern themselves, not with further "reading" of Jane Austen's novels (six chapters of explication preceded by a brief*

14. BOOTH W. C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974, p. 11.

15. *Ibid.*, p. 94.

introduction providing a hypothesis), but with the question of what “reading Jane Austen” signifies and entails¹⁶ ». Ce travail s’efforce de suivre cette proposition. Par quel biais l’écriture austenienne déjoue-t-elle à chaque fois le dernier mot de ceux qui cherchent à l’assigner à une signification donnée? Qu’advient-il aux régimes de phrases dans les romans de Jane Austen?

Le point de départ de ce questionnement est le traitement réservé au discours social. Dans la première partie, nous verrons que ce discours social a pour fondement les relations entre les hommes et les femmes, d’où l’importance du caractère indissociable de la question du mariage et de l’argent. Le noyau de ce discours social est celui de la *doxa*. La *doxa* oblige. Elle définit les lois de l’alliance et les termes de la réussite sociale. Elle s’impose et ce par-delà la polyphonie. Les différentes classes sociales ont toutes leur langage propre. La *doxa*, elle, est reconnue par tous. La *doxa* propose un discours sur l’amour, qui n’est pas pour autant un discours de l’amour. La question de savoir si amour il y a reste entière et si même un discours de l’amour est possible. L’amour loin d’être le secret du lien social est exclu par un tel lien, dont les fondements réels sont économiques et utilitaires.

Dans la deuxième partie, nous nous interrogerons sur les caractéristiques du discours amoureux dans les romans de Jane Austen. La question centrale est celle de savoir quel est le sujet de son énonciation. Un nouveau problème émerge alors puisque l’amour intime, singulier, se retranche derrière une stratégie résumée par les critiques de la littérature austenienne par le terme de : réticence. Aménager les termes employés par Giorgio Agamben pour parler de l’expérience permettra de mettre en évidence les positions en présence, qui demandent à être précisées. La grande majorité des personnages dans les romans de Jane Austen ont l’expérience de l’amour, qu’ils évoquent de manière lancinante sans en avoir fait réellement l’expérience. Ils ne sont pas amoureux. Quant à ceux qui font l’expérience de l’amour, qui sont amoureux, cette expérience-là, ils ne l’ont pas. Ils se montrent réticents dès qu’il s’agit d’en parler.

Les textes austeniens ne se lassent pas d’interroger cette réticence qui n’est peut-être que le signe d’un mythe, d’une expérience en réalité impossible. L’expérience des romans austeniens serait-elle en ce sens expérience de l’impossible et, dans ce cas, de quel impossible s’agit-il? Cette question sera l’objet de la troisième partie. Une hypothèse serait que cet impossible tient à l’expérience de Jane Austen, marquée par sa pudeur et son ignorance de l’amour. Une jeune

16. DUCKWORTH A. M., « Jane Austen and the Conflict of Interpretations », *Jane Austen, New Perspectives, Women and Literature*, volume 3 (New Series), New York, London, Holmes & Meiers Publishers, Inc, 1983, p. 48.

femme de l'époque ne parle pas de ces choses-là et de toute façon, Jane Austen ne peut pas en parler parce qu'elle a toujours eu le souci de ne parler que de ce qu'elle connaissait. À partir de l'analyse que Jean-François Lyotard fait du fonctionnement des régimes de phrases, nous suivrons une autre hypothèse, celle de l'élaboration d'une poétique du différend, autre façon de nommer cet impossible.