

# Chapitre un

## LA SYNTAXE DU RÉCIT

---

L'objectif de *Pride and Prejudice* est double et plus paradoxal qu'il n'y paraît d'entrée. Cette ambivalence est inscrite dans la logique du récit qui s'ingénie à réinvestir la syntaxe événementielle de la romance et du récit d'initiation pour en fait l'infléchir et l'ironiser. Comme tout *Bildungsroman*, *Pride and Prejudice* fait le récit de l'éveil de la conscience individuelle des protagonistes. Le libre jeu de cette conscience ne saurait cependant constituer une fin en soi, car il se doit d'être sanctionné par une vérité transcendante, un sens de la vérité qui se construit au fil des pages. Les conventions de la romance et de la *comedy of manners* sont en cela cruciales, qui permettent d'élaborer une structure actantielle et un système de valeurs contrôlés par l'auteur implicite qui maîtrise notre sympathie et en dernière instance valide la vérité à laquelle aboutissent les protagonistes.

### 1. La logique des événements

“At the core of all of Austen's novels lies the Cinderella story, or, rather several mutations of the popular fairy tale<sup>1</sup>”. Les motifs du conte sont en effet, dans *Pride and Prejudice*, revendiqués sans ambages. Ce travail **intertextuel** est en fait consubstantiel au projet d'ensemble. Quel cadre saurait en effet être plus efficace pour qui veut réfléchir à la manière dont la connaissance et le respect de soi-même doivent entrer en résonance avec le respect d'une harmonie sociale bien

---

<sup>1</sup>. Glenda A. Hudson, *Sibling Love and Incest in Jane Austen's Fiction*, Londres : Macmillan, 1992, p. 97.

comprise, que celui de la romance qui postule de même un ensemble de règles **diégétiques** et actantielles strictes auquel le récit doit se plier pour devenir signifiant ? La contrainte générique offre plus qu'un vocabulaire structurel aisément identifiable par un public conquis d'avance par l'effet de reconnaissance ainsi produit. Elle constitue une formule stylisée permettant de mieux cerner les mécanismes de conquête de la félicité, une formule débarrassée de tout semblant de plausibilité et qui revendique sa propre facticité. Ainsi la facticité du code littéraire permet-elle le déploiement de cette "passion du sens" qui pour Peter Brooks, après Roland Barthes, est propre au travail **herméneutique** de la lecture :

*What animates us as readers of narrative is la passion du sens, which I would want to translate as both the passion for meaning and the passion of meaning: the active quest of the reader for those shaping ends that, terminating the dynamic process of reading, promise to bestow meaning and significance on the beginning and the middle<sup>1</sup>.*

Sans doute l'efficacité de la formule réside-t-elle dans sa simplicité : "A young girl is deciding whom to marry. There is our donnée, and nothing could seem more natural or more like ordinary life<sup>2</sup>". La donnée de base est aussi vraisemblable que les circonstances de sa réalisation sont foncièrement invraisemblables. Le motif diégétique est en cela aussi atemporel que le contexte de sa dramatisation est, nous le verrons, historiquement déterminé et c'est la maîtrise de la formule de base, la manière dont chaque élément de l'architecture événementielle, actantielle ou symbolique est subordonné à l'effet organique recherché qui explique l'effet de permanence presque jamesien de cette œuvre<sup>3</sup>.

*Pride and Prejudice* emprunte plus qu'aucun autre roman d'Austen au vocabulaire de la romance et du conte, quand bien

---

<sup>1</sup>. Peter Brooks, *Reading for the Plot* (1984), Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1992, p. 19.

<sup>2</sup>. Marilyn Butler, "Disregarded Designs: Jane Austen's Sense of the Volume", in David Monaghan (ed.), *Jane Austen in a Social Context*, Londres : Macmillan, 1981, p. 50.

<sup>3</sup>. Analysant précisément la manière dont Austen parvient à rendre son sens de la structure imperceptible, à neutraliser ou à naturaliser les déterminations esthétiques dont elle joue pour créer une structure intégrée, Marilyn Butler va ainsi jusqu'à suggérer : "Jane Austen is perhaps the only novelist publishing before 1830 whose novels can be read as though Henry James had written them" (*ibid.*).

même celui-ci est adapté au contexte de l'Angleterre de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'union de Mr Darcy et d'Elizabeth est en effet de ces unions fabuleuses qui échappent aux normes du plausible et font de chimère justification. Si dans *Mansfield Park* l'union d'Edmund Bertram et de sa cousine, la vertueuse Fanny Price, rapproche deux consciences jumelles, si dans *Emma* le mariage entre l'héroïne éponyme et Mr Knightley ne fait que valider le *statu quo* puisque les deux personnages sont déjà au sommet de la hiérarchie sociale de Highbury, si dans *Persuasion*, l'union d'Anne Elliot et du Capitaine Wentworth vient conclure logiquement un récit inachevé dont la résolution est dans l'ordre des choses, tout semble en revanche devoir séparer Darcy et Elizabeth : la fortune, l'éducation, le milieu. La réussite de leur union semble être alors à la mesure du fossé social et mental qui tout d'abord les séparait.

Bien que l'évolution psychologique des protagonistes constitue le motif central du roman, cette mutation est subordonnée à un schéma événementiel qui ne se refuse aucun des stratagèmes parfois les plus outranciers de la romance. En cela ce roman anticipe déjà sur les recettes du mélodrame qui se développa durant le XIX<sup>e</sup> siècle. Non que les péripéties ainsi introduites dans le récit obéissent pour autant à la seule logique de l'action. Elles fonctionnent, à l'instar de celles du conte et du roman d'initiation, avant tout comme autant de rites de passage symboliques, d'épreuves dont les protagonistes ne triomphent qu'une fois qu'ils sont parvenus à en mesurer la portée symbolique et finalement éthique. Les péripéties ont certes une fonction diégétique. La fuite de la fille déchue, en l'occurrence Lydia, la confrontation avec une figure négative de l'ordre en la personne de Lady Catherine de Bourgh, contribuent certainement à relancer l'intrigue, mais ces deux topoï du conte et du récit d'initiation ne se voient investis d'un sens symbolique et ne fonctionnent qu'à condition d'être inscrits dans une structure éthique plus vaste qui fait de la romance un cadre dont le mode d'emploi esthétique est subsumé sous un discours éthique qui en transcende les contraintes. Plus exactement, *Pride and Prejudice* porte à son comble cette éthique de la syntaxe diégétique, analysée par Peter Brooks, qui fait de la combinatoire événementielle l'espace même de déploiement du sens.

Le cheminement de l'héroïne a, plus que dans les autres romans d'Austen, pour but l'intégration de celle-ci au sein d'une entité sociale et morale devant la supériorité de laquelle elle est contrainte de s'incliner. Paradoxalement et symétriquement, ce cheminement permet de révéler l'essence de cet ordre ancestral un temps occulté par des préjugés de classe qui n'en sont que la version dégradée. Darcy confesse ainsi au chapitre 58, quelle fut sa honte lorsqu'il mesura l'arrogance des paroles qui avaient été les siennes lors de sa première demande en mariage : "*The recollection of what I then said, of my conduct, my manners, my expressions during the whole of it, is now, and has been many months, inexpressibly painful to me*" (p. 296).

Le parcours des deux protagonistes est par conséquent symétrique et s'articule autour de la séquence centrale de la demande en mariage du chapitre 34. Autour de ce moment de confrontation, la structure d'ensemble de l'intrigue se conforme au schéma ternaire défini par Aristote, lequel schéma est implicitement reconduit dans la structure en trois volumes qui est celle de l'édition originale à laquelle les éditions les plus récentes du roman restent fidèles. Fermement charpentée, cette composition s'articule en trois volets correspondant aux trois étapes du parcours initiatique ou *progress* de l'héroïne<sup>2</sup>. La première partie voit l'héroïne se fourvoyer affectivement en ne parvenant pas à interpréter correctement les manœuvres de George Wickham dont les propos accusateurs à l'égard de Darcy semblent corroborer ses premières impressions<sup>3</sup> négatives. La deuxième partie correspond logiquement à la phase de complication de la situation initiale, la demande en mariage de Darcy et les révélations contenues dans sa lettre contraignant Elizabeth à relire la situation première, à réinterpréter le passé. La troisième partie, la plus stéréotypée des trois, soumet les sentiments nouveaux d'Eliza-

---

<sup>1</sup>. Harmondsworth : Penguin Classics, 1996.

<sup>2</sup>. On se méfiera des analogies qui consistent à lire dans cette structure en triptyque un emprunt au théâtre, car la *comedy of manners* est en règle générale écrite en cinq actes. La règle des trois volumes s'explique en fait plus certainement par les contraintes éditoriales de l'époque.

<sup>3</sup>. On se souviendra que le titre de la première version du roman était "*First Impressions*". Le parcours initiatique d'Elizabeth consiste bien sûr à réinterpréter correctement ses premières impressions.

beth et la constance de Darcy à la rude épreuve de la disgrâce sociale, sous l'effet de la fugue amoureuse de Lydia et de l'irresponsabilité de Wickham, et voit la loi du juste orgueil et une forme de *poetic justice* de nature à la fois éthique et idéologique l'emporter sur la vanité sans conscience d'une société aux valeurs simulacres. Si, comme le suggère David Lodge, le propre de la romance (ou, selon la terminologie de Lodge, *love story*) réside dans la réalisation différée du désir<sup>1</sup>, le troisième volume a bien pour fonction de soumettre les protagonistes à un test ultime par le biais duquel les dernières réticences ou intermittences du cœur seront suspendues. La fuite de Lydia et de Wickham est, au sens premier, une épreuve qui permettra de faire définitivement triompher les valeurs du bien et de la générosité (ou *liberality*), rétablira l'ordre et mettra en lumière la juste nature du héros tel qu'en lui-même la nécessité de se faire garant de la loi familiale et affective le révèle.

À chaque volume sa logique interne et sa tonalité qui sont exemplaires de sa fonction diégétique. Des trois volumes, le premier est le plus réaliste, puisqu'il montre l'impossible articulation entre l'économie du mariage et l'économie des affects. L'intrigue sentimentale canonique mettant en scène Jane et Bingley se voit entravée par les exigences impérieuses des lois de la promotion sociale. Parallèlement le genre de la romance incarné par Jane et Bingley est relayé et dévoyé par la dure loi de la satire qui préside au traitement de la comédie des erreurs opposant Elizabeth et Mr Collins. Aux espoirs suscités par l'arrivée de Bingley et Darcy à Netherfield, à la péripétie comique de la demande en mariage de Mr Collins succèdent la stase et l'échec. Fort logiquement, le premier volume ouvre et se conclut sur un dialogue infructueux entre Mr et Mrs Bennet tous deux enfermés dans une amertume solipsistique qui ne laisse aucune prise à la raison. Le registre comique ne saurait masquer le fait que la stricte loi du patriarcat incarné par l'*entail*<sup>2</sup> semble supplanter celle du cœur, que la raison économique triomphe à travers le

<sup>1</sup>. David Lodge, "Jane Austen's Novels: Form and Structure", in J. David Grey (ed.), *The Jane Austen Handbook*, Londres : The Athlone Press, 1986, p. 166.

<sup>2</sup>. Cette règle définit l'ordre de priorité des héritiers. Mr Bennet n'ayant pas accordé à la question de sa succession l'intérêt nécessaire, les biens des Bennet seront soumis à la règle la plus commune ("*in fee tail male*") qui interdit à une femme d'hériter. Ces biens reviendront, par conséquent, à l'héritier mâle le plus proche, Mr Collins.

mariage de Charlotte Lucas et de Mr Collins et que Longbourn House semble irrévocablement livrée à l'incertitude et à la déraison illustrées par le dernier échange entre Mr et Mrs Bennet :

*"I never can be thankful, Mr Bennet, for anything about the entail. How any one could have the conscience to entail away an estate from one's own daughters I cannot understand; and all for the sake of Mr Collins too!—Why should he have it more than anybody else?"*

*"I leave it to yourself to determine," said Mr Bennet. (p. 109)*

La réponse que Mr Bennet fait à la question naïvement cruciale que pose Mrs Bennet est plus qu'un tour de passe-passe rhétorique faisant tourner court la discussion. Le lecteur comme Mrs Bennet est renvoyé à un état de doute et de frustration auquel il reviendra à la romance de remédier en restaurant l'ordre ancien et en dissipant l'incertitude économique à laquelle Jane et Elizabeth sont confrontées. La question de Mrs Bennet manifeste certes une incompréhension profonde des mécanismes de la société patriarcale. L'ineptie de cette question (*"Why should he have it more than anybody else?"*) prend cependant une autre couleur à la lumière de la logique de la romance qui en effet discrédite Mr Collins et qui saura le ramener au rôle ancillaire qui doit être le sien, ainsi qu'en témoigne au chapitre 60 la lettre cynique que Mr Bennet lui envoie : *"Elizabeth will soon be the wife of Mr Darcy. Console Lady Catherine as well you can. But, if I were you, I would stand by the nephew. He has more to give"* (p. 308). À la loi moderne de l'économie successorale s'opposera celle plus ancestrale encore du conte ou de la romance qui récompensera les personnages selon une autre échelle de valeurs.

Alors qu'à l'issue du premier volume la réalité des rapports de force sociaux semble avoir eu raison des folles aspirations à la félicité de Jane et d'Elizabeth, les volumes suivants réintronisent la loi du cœur mais aussi celle de l'introspection. Paradoxalement le cheminement initiatique de l'héroïne et l'exploration moderne de l'être sont ici comme sanctionnés et validés par le triomphe d'une structure qui semble devoir tout d'abord contredire l'émergence d'une conscience moderne en confinant les personnages à des rôles stéréotypés. Le propos des volumes deux et trois est en fait de subordonner aux certitudes de la romance les leçons de l'introspection à laquelle se livrent Elizabeth et Darcy — l'introspection de ce

dernier se déroulant dans une sorte de hors champ narratif. Fort logiquement l'idylle convenue de Jane et Bingley, figurines sans épaisseur psychologique, est alors reléguée au second plan et soumise à la résolution de l'intrigue opposant puis réunissant Elizabeth et Darcy.

Un effet de diptyque vient se superposer à la composition en triptyque. Au centre de la structure tripartite se trouvent en effet la demande en mariage de Darcy et la conversion morale et affective de l'héroïne qui occupent presque le centre géométrique du second volume et par conséquent de l'ensemble du roman. *Pride and Prejudice* se démarque en cela des autres œuvres d'Austen qui évitent à l'inverse l'effet de diptyque en décalant la naissance du sentiment amoureux vers leurs marges diégétiques. *Sense and Sensibility* est en cela exemplaire qui fait converger les destinées d'Elinor Dashwood et d'Edward Ferrars dès le chapitre 4, tandis que Marianne ne s'attache au Colonel Brandon que dans les toutes dernières pages du roman, le roman court-circuitant ainsi en grande partie la logique strictement événementielle pour se concentrer plus étroitement sur les mouvements du cœur, sur la vie intérieure des personnages. *Emma* fait de même le choix de n'éveiller l'héroïne à ses propres sentiments que dans les dernières pages du roman, au chapitre 47 (le roman en comportant cinquante-cinq), l'essentiel du texte étant par conséquent consacré à la peinture ironique des malentendus et des contre-sens dans lesquels elle se complaît.

L'effet de diptyque est corroboré dans *Pride and Prejudice* par le déplacement géographique d'Elizabeth qui peu à peu s'éloigne de Longbourn et se rapproche des terres de Darcy. Le rapprochement est tout d'abord de nature métonymique : en côtoyant Lady Catherine de Bourgh à Rosings, Elizabeth se tient à la lisière de l'univers de Darcy. En entreprenant un voyage dans le Derbyshire avec les Gardiner à la fin du deuxième volume, elle se rapproche cette fois effectivement de Pemberley. Tout, dès lors, oppose les conclusions du premier et du deuxième volumes. À la stase succède le mouvement : *"To Pemberley, therefore, they were to go"* (p.198). L'action est ainsi relancée pour entrer dans une phase de complication ultime et de résolution. L'incertitude fait place à une logique événementielle supérieure qui échappe à l'héroïne et

transparaît dans la périphrase *they were to...* et l'adverbe *therefore*. Cette conclusion ne fait ainsi que rendre explicite le mouvement inexorable de la romance qui, pour être auparavant resté sous-jacent, n'en était pas moins déjà à l'œuvre.

Nombreux sont les critiques qui, louant Austen pour l'ironie sagace avec laquelle elle parvient à démonter les mécanismes sociaux qui gouvernent l'échelle des valeurs, s'étonnent parallèlement de son recours manifeste au vocabulaire événementiel de la romance dans le troisième volet de *Pride and Prejudice*, voyant dans l'accumulation des motifs conventionnels une forme de renoncement esthétique et éthique à l'iconoclasme qui régnait dans la première partie :

*The last third of the book [...] does in fact diminish suddenly in density and originality: that is, beginning with Lydia's elopement. We get a conventional chase by an outraged father, a friendly uncle, and a now impeccable hero; we get outbursts of irrelevantly directed moral judgement, and a general simplification of the problems of motive and will down to the level of the Burneyan novel*<sup>1</sup>.

Les attendus critiques sont ici transparents qui opposent de manière presque manichéenne le schéma contraignant de la romance et celui, libérateur, du récit moderne basé sur la motivation et le réalisme psychologique. Une rapide historiographie de la critique nous permettrait aisément cependant de montrer comment ce même réalisme psychologique est aussi le fruit de conventions idéologiques et esthétiques qui, pour avancer masquées, n'en constituent pas moins des constructions sémiotiques et culturelles<sup>2</sup>. L'importance accordée par ailleurs, dans le sillage de l'étude de Wayne Booth<sup>3</sup>, à l'impact subversif et distanciant de l'ironie, contribua symétriquement à discréditer un recours à la romance qui, dans

<sup>1</sup>. Marvin Mudrick, "Irony as Discrimination: *Pride and Prejudice*", in Juliet McMaster (ed.), *Jane Austen's Achievement*, Londres: Macmillan, 1976, p.92. Sur cet apparent appauvrissement de la dernière partie du roman, voir aussi l'étude de Reuben A. Brower dans le même volume.

<sup>2</sup>. On se permettra de renvoyer le lecteur aux études tant de Georg Lukacs que de Roland Barthes ou de Philippe Hamon sur l'esthétique réaliste. On pourra aussi se reporter à l'ouvrage de Dennis Walder (voir bibliographie).

<sup>3</sup>. Bien que, lorsque dans *The Rhetoric of Fiction* Wayne Booth analyse le fonctionnement de l'ironie chez Austen, il se concentre en priorité sur *Emma*, on ne saurait sous-estimer l'influence de cette étude sur l'ensemble de la critique austenienne.