

Travail d'Étude et de Recherche de Master 2
Identités Linguistiques, Représentations Nationales et Transferts Culturels

Mémoire rédigé par Hélène Joubert

Sous la direction du Pr. Georges Letissier

Du succès à l'oubli :
Analyse et réévaluation de l'œuvre de Charles Reade.

Université de Nantes
Département d'Anglais
Septembre 2012

« ... when many that are great shall be small,
and the small great ... »

The Cloister and the Hearth

SOMMAIRE

Introduction.	5
I. Roman populaire et paralittérature.	9
I.1. Le roman comme objet artistique et commercial.	10
I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public.	10
I.1.2. Une œuvre qui répond aux attentes des lecteurs.	15
I.1.3. La dichotomie réception par le public et réception critique.	20
I.2. Mélodrame, sensation et propagande : des genres propices à l'instauration d'une écriture paralittéraire.	25
I.2.1. Le mélodrame sous forme romanesque.	25
I.2.2. « Un romancier investi d'une mission » : l'écriture propagandiste.	32
I.2.3. « Pioneering forays into forbidden territory » : le roman à sensation.	39
I.3. De <i>storyteller</i> à <i>novelist</i> : pas une frontière, un continuum.	45
I.3.1. Une évaluation difficile.	45
I.3.2. L'œuvre de Charles Reade à mi-chemin entre littérature et paralittérature.	47
I.3.3. L'hésitation entre littérature et paralittérature, un phénomène plus général.	53
II. Conventions et transgression : entre imitation du modèle et rébellion.	56
II.1. La vérité selon Reade : sa conception du réalisme.	57
II.1.1. Sa méthode : les faits pour atteindre le vrai.	57
II.1.2. S'affranchir des règles pour mieux représenter le réel.	60
II.1.3. Le réalisme de Reade atteint-il ses objectifs ?	65
II.2. Une apparence de conformisme.	68
II.2.1. La reprise de poncifs victoriens.	68

II.2.2. Des intrigues typiques ?	74
II.2.3. L'effet d'attente trompée comme emblématique de l'écriture de Reade.	80
II.3. Une rébellion en demi-teinte.	83
II.3.1. Critique du système et indulgence.	83
II.3.2. L'héroïne readienne : entre émancipation et soumission.	88
III. L'œuvre à l'épreuve du temps.	96
III.1. Le destin d'une œuvre victorienne.	97
III.1.1. La fin des 'sensation novels' et la suprématie du réalisme.	97
III.1.2. De nouveaux critères de valeur littéraire.	99
III.1.3. L'inscription de Charles Reade dans la réception critique de la littérature victorienne.	106
III.2. Le destin d'une œuvre entre littérature et paralittérature.	111
III.2.1. Les angles d'approche critiques.	111
III.2.2. Fiction populaire et paralittérature.	114
III.2.3. Une ambiguïté défavorable.	117
III.3. Vers une réhabilitation de l'œuvre de Charles Reade ?	120
III.3.1. Une œuvre toujours pertinente aujourd'hui ?	120
III.3.2. Des qualités autres que littéraires.	122
III.3.3. Pour une perception plus exacte de la littérature victorienne.	123
Conclusion.	126
Bibliographie.	128
Annexes.	135

INTRODUCTION

En 1906 paraît une illustration dans *The Strand Magazine* représentant divers auteurs victoriens (voir Annexes). Certains ont l'air de géants, d'autre de lilliputiens, leur taille étant proportionnelle à la popularité dont ils jouissaient de 1886 à cette date. Sans grande surprise, Charles Dickens est le plus grand, devançant de près d'une tête l'écrivain qui arrive en deuxième position, W. M. Thackeray. Apparaissent également Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson, Henry James, Charlotte Brontë, George Meredith et Anthony Trollope, des auteurs qui sont aujourd'hui encore des grands noms de l'époque victorienne. On remarque cependant que certains manquent à l'appel, comme Emily Brontë ou George Eliot ; d'autres, au contraire, sont présents alors que leurs noms sont aujourd'hui oubliés du grand public. Parmi ceux-ci, on trouve Marie Corelli, Mrs. Humphry Ward, Hall Caine, ou encore Charles Reade. Ce dernier est représenté au dernier rang, vieil homme barbu dont la tête dépasse à peine derrière celle d'Edward Bulwer-Lytton.

De son vivant, Charles Reade (1814-1884) était pourtant l'un des auteurs britanniques les plus populaires, certains de ses romans, comme *Hard Cash*, *It Is Never Too Late To Mend* ou *The Cloister and the Hearth* – titres qui n'évoquent plus rien pour le lecteur du XXI^e siècle –, devenant de véritables best-sellers aussi bien au Royaume-Uni, qu'en France ou aux Etats-Unis. Les critiques et articles de journaux de l'époque, ainsi que les mentions de Charles Reade par d'autres auteurs du XIX^e siècle dont les écrits nous sont parvenus, nous révèlent à quel point son succès était immense. William Dean Howells parle ainsi de la vogue qu'a connue Reade, et du grand effet que cet auteur a eu sur sa génération (Howells, 83-4). Malgré certains désaccords parmi les critiques quant à la place qu'il devrait occuper, la popularité de Reade était évidente.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Du grand public, Charles Reade est complètement inconnu. L'étudiant passionné de littérature victorienne, lui, peut avoir rencontré son nom au cours d'une recherche pointue sur Wilkie Collins, auteur qu'il aurait à son tour découvert au hasard d'un travail sur Charles Dickens. Si l'on en croit les données trouvées sur le site *Project Gutenberg* (voir les tableaux en Annexe), c'est bien ainsi que se classent ces romanciers par ordre de popularité. Charles Dickens, indétrônable avec les quelques 12 227 téléchargements de son roman le plus prisé, *Great Expectations*, domine largement les deux autres. Vient ensuite Wilkie Collins, écrivain longtemps oublié mais dont les œuvres sont actuellement remises au goût du jour : ses deux romans les plus populaires, *The Woman in White* et *The Moonstone*, comptabilisent chacun plus de deux mille téléchargements. L'œuvre considérée comme majeure de Charles Reade obtient des résultats plus faibles, mais comparables, avec quelque 1150 téléchargements. Cependant, aucune autre de ses œuvres ne dépasse les cinquante téléchargements, alors que pour Wilkie Collins, c'est son roman le moins téléchargé qui atteint un chiffre comparable (42 téléchargements).

Une analyse d'ouvrages spécialisés sur la littérature britannique, et plus particulièrement sur la littérature victorienne, donne des résultats similaires à ceux des données de *Project Gutenberg*. Charles Dickens est mentionné dans tous les ouvrages, sans exception, et à de nombreuses reprises. Wilkie Collins, quant à lui, obtient presque toujours une ou plusieurs mentions, alors que Charles Reade est loin d'être cité dans tous les ouvrages (voir les données en Annexe). Si, dans les années 1930 et 1940, son œuvre a encore suscité quelques travaux critiques (Wayne Burns, Emerson Grant Sutcliffe, Lewis F. Haines), les décennies suivantes l'ont vue tomber dans un oubli presque total.

La plupart des critiques, particulièrement au XX^e siècle, s'accordent ainsi à dire que Charles

Reade n'est pas un grand romancier, et ne mérite donc pas la même attention que Charles Dickens ou William M. Thackeray. Mais aucun ne semble se poser la question suivante : si Charles Reade n'est qu'un écrivain de second ordre, pourquoi a-t-il connu un tel succès de son vivant, et pourquoi certains (Swinburne notamment) l'ont-ils considéré comme un des grands de leur époque ?

Il est intéressant de comparer le destin qu'a connu Charles Reade à ceux de deux autres auteurs victoriens déjà mentionnés, qui jouissaient d'une au moins aussi grande popularité de leur vivant : Charles Dickens et Wilkie Collins. Alors que le premier est devenu *la* figure emblématique de la littérature victorienne, le second est un auteur que la critique du XX^e siècle a considéré comme mineur, mais qui se voit progressivement réhabilité au XXI^e siècle. Dans l'ouvrage de Baker & Womack (2002), Collins est ainsi compté parmi les romanciers majeurs de la période victorienne. Si le succès des trois auteurs était comparable à l'époque, le temps a créé des inégalités très marquées entre eux. Pour analyser l'évolution de ces œuvres à travers le temps, nous nous appuyerons sur la théorie de la réception (principalement telle que la définit Jauss). La réception d'une œuvre s'opère lorsque celle-ci est lue par son public ; ce dernier joue un rôle crucial puisque c'est lui qui détermine le destin de l'œuvre :

La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle. (Jauss, 49)

L'étude de la réception d'une œuvre est ainsi très utile à sa compréhension, puisque « l'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence » (Jauss, 51-2) : elle va être perçue différemment selon les époques, selon les lecteurs (grand public ou critiques), en somme, selon l'« horizon d'attente », dont Jauss donne la définition suivante : « système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (54). Nous tenterons donc d'intégrer les éléments que nous apporte la théorie de la réception tout au long de notre analyse de l'œuvre de Charles Reade.

Cette réflexion sur la réception de l'œuvre de Charles Reade soulève une autre question,

celle de la formation du canon littéraire. Dickens, même si la réception de son œuvre par la critique a connu des hauts et des bas, est presque immédiatement entré dans le canon victorien ; Collins, lui, est en train d'y être intégré, tandis que Charles Reade demeure en marge. Qu'est-ce qui détermine l'entrée d'une œuvre ou d'un auteur dans le canon ? Que recouvre exactement cette notion ? Peut-on arriver, comme l'espérait David Cecil, à une forme de « verdict final » (Cecil, 13) quand on évalue des œuvres littéraires ? Selon Samuel R. Delany, le canon est un système de classification des œuvres littéraires selon certaines valeurs : « [the canon] functions [...] as a way of reading – or, more accurately, as a way of organizing reading over the range of what has been written » (Delany, 338-9). Si cette définition peut paraître simple, elle décrit en fait une réalité bien plus complexe. Le canon est à la fois ce qui cherche à stabiliser la perception de la littérature, en mettant en avant certains auteurs et certaines œuvres qu'il veut immuables, tout en étant lui-même un mode de classification profondément instable et sujet à de nombreuses variations : « The canon is nothing but value. It is a complex system of interlocking, stabilizing and destabilizing – constantly circulating, always shifting – values » (Delany, 357). George P. Landow explique ainsi les implications du canon :

Belonging to the canon confers status, social, political, economic, aesthetic, none of which can easily be extricated from the others. Belonging to the canon is a guarantee of quality, and that guarantee of high aesthetic quality serves as a promise, a contract, that announces to the viewer, « Here is something to be enjoyed as an aesthetic object. [...] » [...] Gaining entrance [to the canon] clearly allows a work to be enjoyed ; failing to do so thrusts it into the limbo of the unnoticed, unread, unenjoyed, un-existing. (Landow, *The Victorian Web*)

Charles Reade a-t-il toujours été en dehors du canon ? Pourquoi n'en fait-il pas partie aujourd'hui ? Peut-il y être un jour intégré ? Telles sont certaines des questions auxquelles nous essayerons de répondre.

Le troisième concept majeur que nous tenterons de prendre en compte dans notre analyse de l'œuvre de Charles Reade est celui de paralittérature. Nous nous baserons pour cela sur les réflexions de Daniel Couégnas sur ce sujet. Etymologiquement, la paralittérature est tout ce qui est en marge de la littérature, tout ce qui n'est pas tout à fait de la littérature. Il serait impossible de donner une définition fidèle de cette notion et d'en expliquer les implications en seulement quelques lignes ; c'est pourquoi elle sera développée plus en détail ultérieurement.

Réception, canon littéraire et paralittérature : tels sont les trois concepts principaux qui

devraient étayer notre réflexion sur l'œuvre de Charles Reade et qui devraient nous permettre de répondre aux questions suivantes : pourquoi l'œuvre de Charles Reade a-t-elle connu un tel succès au XIX^e siècle ? Pourquoi est-elle si vite tombée dans l'oubli ? S'ils étaient appréciés du public victorien, pourquoi les romans de Reade ne sont-ils plus lus par les lecteurs du XXI^e siècle ? Mériteraient-ils une réévaluation ?

Dans un premier temps, nous analyserons en détail les raisons du succès de Charles Reade à l'époque victorienne, en voyant en quoi ce dernier était un auteur populaire et quelles relations son écriture entretient avec le concept de paralittérature. Nous tenterons ensuite de déterminer dans quelle mesure l'œuvre de Reade respecte les conventions victorienne et les transgresse, en quoi Reade se rapproche du canon victorien et en quoi il s'en éloigne. Enfin, nous essayerons de comprendre quels facteurs ont mené au déclin rapide de l'œuvre de Reade et nous poserons la question de sa réhabilitation.

« Reade was [...] a scholar who happened to prefer popular science to the classics.
[...] he is one of the best 'escape' novelists we have » (Orwell)

I. ROMAN POPULAIRE ET PARALITTERATURE.

Cette partie devrait apporter des éléments de réponse aux questions suivantes : pourquoi Charles Reade était-il très apprécié par le public de son vivant et pourquoi les critiques ne partageaient-ils pas pour la plupart cet avis ? Pourquoi sa popularité a-t-elle été de courte durée ?

Nous verrons que Charles Reade peut être décrit comme un auteur de romans populaires – roman populaire s'entendant à la fois comme roman qui *s'adresse* à un large lectorat et comme roman connaissant un grand succès auprès de ce public – qui relèvent en partie de ce que l'on appelle aujourd'hui paralittérature. Cette appartenance à la paralittérature expliquerait l'engouement de l'époque pour ses romans ainsi que, en partie, la brièveté de leur succès. Nous tenterons d'analyser dans le détail les techniques employées par Reade pour attirer l'attention du public et retenir ses faveurs, et d'expliquer en quoi son œuvre tend vers le modèle paralittéraire.

I.1. Le roman comme objet artistique et commercial.

Charles Reade, comme de nombreux autres romanciers victoriens (Charles Dickens et Wilkie Collins y compris), était conscient de l'aspect commercial de ses œuvres. En 1872, il se félicitait de pouvoir vivre – assez luxueusement d'ailleurs – de sa plume : « with the proceeds of a pen that never wrote a line till I was 35 years of age I have got me 3 freeholds in the Brompton Road, a leasehold in Albert Terrace, a house full of rich furniture and pictures and a few thousands floating » (cité par Sutcliffe, « Charles Reade's Notebooks », 82). De son propre aveu, la raison pour laquelle Reade a consacré une grande partie de sa carrière à l'écriture de romans, alors que sa passion première était pour la scène et qu'il estimait que ses talents tout comme ses penchants étaient mieux adaptés à l'écriture dramatique¹, réside dans les plus grands bénéfices qu'il pouvait tirer de la forme romanesque². En Angleterre, le théâtre ne permettait pas les mêmes profits que le roman³. Son écriture a donc été influencée, dans une certaine mesure, par ses préoccupations pour les ventes de ses livres et les bénéfices qu'ils pouvaient générer. Or il est communément admis, comme le rappelle Daniel Couégnas, que la prise en compte de cet aspect financier du roman est le plus souvent associée à la paralittérature :

Une opinion assez couramment répandue tend à reconnaître à la « paralittérature » plus volontiers qu'à tout autre production textuelle son caractère d'objet commercial. Née avec la révolution industrielle, la paralittérature avait pour vocation de se vendre en grande quantité. (Couégnas, 29)

Le roman paralittéraire peut en effet se définir comme un « produit culturel de masse » (Ibid., 67).

I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public.

Nous allons analyser comment les romans de Charles Reade cherchaient à atteindre un vaste lectorat, allant de l'élite à la classe ouvrière – ou en tous cas, la part de la classe ouvrière ayant les

¹ « [M]y talent, whatever it may be, is rather for the drama than the novel » (cité par Burns, 66). En cela il rejoint Wilkie Collins, qui écrivait dans son « memorandum » : « If I had been a Frenchman, all the stories I have written [...] would have been told in the dramatic form [...] if I know anything of my faculty it is a dramatic one » (cité par Burns, 66).

² Burns cite Reade qui dit avoir été « littéralement poussé vers le roman par de mauvaises lois et des pratiques corrompues » (Burns, 66). Burns offre sa propre explication de la reconversion de Reade : « much as he loved the drama, he loved success even more » (Burns, 114).

³ « The novel as a form, however, offered far more lucrative financial prospects [than the theatre] » (Adams, 204).

moyens financiers et le niveau d'instruction requis pour avoir accès aux romans.⁴ Les œuvres de Reade connaissent au moins deux à trois publications. Certaines sont d'abord parues sous la forme de feuilleton dans des magazines tels que *The London Journal* (pour *White Lies*), *Once a Week* (pour *A Good Fight*, dont sera tiré une version révisée et augmentée qui portera le titre *The Cloister and the Hearth*), *All the Year Round* (pour *Hard Cash*, alors publié sous le titre *Very Hard Cash*), *Argosy* (pour *Griffith Gaunt*), *The Cornhill Magazine* (pour *Put Yourself In His Place*), *Cassell's Magazine* (*A Terrible Temptation*), *The Graphic* (*The Wandering Heir*), *Life* (*Singleheart and Doubleface*) et *Temple Bar* (*A Perilous Secret*). Nombre de ses romans parurent ensuite (ou en guise de première édition) sous forme de « three-deckers », une édition en trois volumes rendue canonique par les « circulating libraries » (bibliothèques qui étaient de véritables institutions à l'époque). *It Is Never Too Late To Mend* fut ainsi le premier « three-decker » de Reade en 1856 ; il fut suivi de *White Lies* en 1857, *Hard Cash* en 1863, *Griffith Gaunt* en 1866, *Foul Play* en 1868, *Put Yourself In His Place* en 1870, *A Terrible Temptation* en 1871, *A Simpleton* en 1873, *A Woman-Hater* en 1877. D'autres parurent soit en deux volumes (*Love Me Little, Love Me Long, A Perilous Secret*), soit même en quatre pour *The Cloister and the Hearth* en 1861. Le fait que la plupart des romans de Reade ait été publiée en trois volumes tendrait à les promouvoir comme fiction sérieuse (et non paralittérature), puisque telle était la façon dont on publiait tous les romans « respectables »,⁵ ceux-ci s'adressant à un public très aisé et à une forme d'élite. Une fois les ventes de ces éditions onéreuses écoulées, tous connaissent une autre édition (ou une première dans certains cas) en un seul volume, moins coûteux. Cependant, un certain nombre des romans de Charles Reade (dont ses deux premiers, *Christie Johnstone* et *Peg Woffington*, et quelques-uns écrits vers la fin de sa carrière, *The Wandering Heir*, *The Jilt*, *Singleheart and Doubleface*) ne parurent

⁴ Simon Eliot explique toutes les conditions nécessaires à la lecture de romans parmi la classe ouvrière : cela implique la décision de dépenser une somme assez considérable par rapport au salaire hebdomadaire (David, 38), le choix de l'investir dans cette activité culturelle plutôt que dans un autre loisir, ainsi que de consacrer ses heures libres à cela plutôt qu'à une autre activité (David, 38), la nécessité d'avoir accès à au moins une personne alphabétisée qui puisse lire le livre à voix haute (David, 44).

⁵ « [F]or most of the nineteenth century the three-volume set [...] was the fashionable, respectable, and high-status way of publishing the first edition of a novel. » (« The business of Victorian publishing » par Simon Eliot, dans David, 38). La réputation de la publication en trois volumes est également analysée par Mary Poovey : « the libraries introduced two alternative definitions of literary value, neither of which had anything to do with merit or the market. The first of these definitions was purely formal ; it derived from the three-volume format libraries wanted new novels to take so that they could lend parts of a single work to three subscribers simultaneously » (Poovey, 440-1). Sutcliffe, lui aussi, remarque à propos du « three-decker » : « Thus was fostered the impression that no writer of fiction was important who did not write at length » (Sutcliffe, « Plotting in Reade's Novels », 834). Voir aussi : Dennis (63-4), Phillips (54), Smith (57), Fantina (25).

qu'en un seul volume, ce qui lui valut d'être tout d'abord considéré comme un auteur de littérature de « second rang », s'adressant à un lectorat populaire, puisque la fiction qui ne paraissait pas en trois volumes lui était la plupart du temps destiné.⁶ Reade eut beaucoup de mal à se défaire de cette réputation. Sa volonté de toucher aussi bien le public populaire que l'élite, auprès de qui ses origines et son éducation le recommandaient,⁷ explique qu'il ait rapidement abandonné la forme courte pour ne produire pendant un temps que des « three-deckers » et ne revenir au volume unique qu'en 1875, sa réputation de romancier étant alors fermement établie et ayant atteint son sommet pendant la décennie précédente.

Ces multiples éditions en différents formats, d'après l'analyse de Shillingsburg, permettaient à l'auteur de toucher un vaste public.⁸ Il semblerait que la publication en feuilletons ait réellement élargi le public ayant accès aux romans, en créant un nouveau marché plutôt que d'empiéter sur celui déjà existant. C'est ce sur quoi Charles Reade compte lorsqu'il fait le choix de faire paraître *White Lies* dans le *London Journal*,⁹ un périodique appartenant plutôt à la presse à sensation, donc populaire.¹⁰

Les prix des romans de Charles Reade allaient donc de trente et un shillings et six pence sous forme de « three-decker » à une livre payée en plusieurs fois lorsque publiés en magazine. Ils pouvaient aussi s'acquérir à deux shillings en un volume, ou dans les « circulating libraries », principalement fréquentées par les classes moyennes,¹¹ où l'on pouvait emprunter des livres volume par volume pour le prix d'une guinée par an.

Charles Reade, pouvant toucher un public aussi large, fait donc en sorte que sa fiction

⁶C'est ce que relève Patricia Pulham : « not all fiction was published in the three-decker form, particularly that which was aimed at the working-class market. » (Williams, 448)

⁷Voir Fantina, 21-2.

⁸« [S]uccessful novels were reprinted, either in second, third, or more printing of the same edition or, more interestingly, in a variety of different formats. [...] Multiple appearances of novels in this way reached many more readers than they would otherwise [...] Different formats and different prices reached different audiences or 'markets'. » (Baker, 37)

⁹C'est ce que rappelle O'Gorman : « It is likely that the fiction-carrying journal did not merely offer an alternative mode of purchase, it actually enlarged the gross size of the reading public by taking in a whole new sector of customers. Charles Reade, a professionally thoughtful novelist, made this point in 1856 on the subject of serialising a story in the *London Journal* : 'It is I am aware the general opinion that a story published in a penny journal is exhausted – I do not think so. I am a great believer in *rascally* bad type – I believe there is a public that only reads what comes in a readable form. [...] Events would seem to bear out Reade's belief that magazine and journal serialisation created second markets rather than redeploying old ones. » (O'Gorman, 280-1)

¹⁰« The *London Journal* had a somewhat sensational reputation. » (O'Gorman, 284)

¹¹« The minimum subscription of a guinea a year was not a huge sum, but it was enough to ensure that Mudie's was overwhelmingly middle class. » (David, 40)

s'adresse à tous, et que tous puissent être tentés d'acheter ses livres, sous une forme ou sous une autre. Les titres ont pour cela une fonction primordiale, puisque : « Dans le titre autant que dans le texte, mais d'une façon plus concentrée, plus ramassée, apparaissent les éléments qui participent de [...] 'la fonction de séduction' » (Couégnas, 44).

Comme l'indique D. Couégnas, « la paralittérature *motive* ses titres de la façon la plus claire, la plus directe, la plus *littérale* » (Couégnas, 41, en italique dans le texte). Pour cela, « [c]es titres font toujours référence au *contenu* , sans la moindre allusion formelle » (41, en italique dans le texte) : ce sont des titres « thématiques », selon la formulation de Genette. Ces indications sont vraies pour de nombreux romans populaires de l'époque victorienne. Pour ceux-ci, comme pour le modèle paralittéraire, « [l]a *thématique* des titres – et donc des romans – est inlassablement reprise » : « *pureté et déshonneur, vertu et péché, amour et mariage, justice et crime, richesse et pauvreté, aventure et mystère* » (Couégnas, 43, en italique dans le texte). Ce sont bien les thèmes que l'on retrouve chez Reade à travers des titres comme *White Lies, A Terrible Temptation* (« pureté et déshonneur, vertu et péché »), *Hard Cash* (« richesse et pauvreté »), *Love Me Little, Love Me Long* (« amour et mariage »), *Foul Play, It Is Never Too Late To Mend* (« justice et crime »), etc. Ils se retrouvent d'ailleurs chez de nombreux auteurs de romans à sensation. Les titres des romans de Wilkie Collins sont ainsi motivés de façon très claire, portent sur le *contenu* des romans et tournent autour des mêmes thèmes : « amour et mariage » pour *Miss or Mrs ?, Man and Wife* , « pureté et déshonneur, vertu et péché » pour *The New Magdalen, A Fair Penitent* , « aventure et mystère » pour *The Woman in White, After Dark, The Evil Genius* , « richesse et pauvreté » pour *My Lady's Money* , « justice et crime » pour *A Rogue's Life* , etc.

Pour les titres des romans de Reade tout comme pour les titres paralittéraires, « il n'est fait usage de la rhétorique qu'assez rarement », et lorsqu'elle est utilisée, « les métaphores relèvent du cliché, et les relations sémantiques antithétiques sont fréquemment utilisées. L'emphase règne » (Couégnas, 43). Une grande partie des titres des romans de Reade portent sur le personnage principal (*Peg Woffington, Christie Johnstone, Griffith Gaunt, The Wandering Heir, A Simpleton, A Woman-Hater*) ou sur le thème central (*Clouds and Sunshine, It Is Never Too Late To Mend, White Lies, Love Me Little, Love Me Long, The Cloister and the Hearth, Hard Cash, Foul Play, A Terrible Temptation, Singleheart and Doubleface*). Lorsqu'il est fait usage de métaphores, elles sont

facilement reconnaissables par tous. Le public sait ainsi d'emblée que *Clouds and Sunshine* ne va pas faire référence au temps qu'il fait mais à une alternance de périodes heureuses et moins heureuses dans la vie des personnages. Les titres *White Lies* et *Hard Cash* sont quant à eux des métaphores usées, passées dans le langage courant. Les métonymies du titre *The Cloister and the Hearth* sont elles aussi immédiatement identifiées par les lecteurs : le livre portera sur la dichotomie vie cléricale/vie familiale. L'interpellation directe du lecteur dans le titre *Put Yourself In His Place* a la même fonction que celle remplie par l'utilisation d'un point d'exclamation dans un titre : « interpellé directement le lecteur potentiel, [...] solliciter avec insistance sa participation émotive », ce qui, d'après Daniel Couégnas, est une caractéristique indéniablement liée au modèle paralittéraire (Couégnas, 44).

Par leur thématique, les titres des romans de Reade en rappellent d'autres : ils comportent, comme on l'a vu, des similarités avec ceux de Wilkie Collins par exemple. Or d'après Anne-Marie Thiesse, « le grand principe d'élaboration des titres est la répétition [...] Cela implique donc une intertextualité interne : tout renvoie à tout, rien ne doit être dit qui ne puisse être référé à du 'déjà-vu' ou du 'déjà-lu' », pour créer une sorte de « jeux d'échos » (cité dans Couégnas, 43). Ceci s'avère particulièrement vrai en paralittérature. Le modèle paralittéraire doit en effet créer une attente bien particulière chez ses lecteurs : il doit leur proposer un roman nouveau mais à la fois familier, ce que Daniel Couégnas explique ainsi :

En résumé, l'acheteur/lecteur de paralittérature veut aussi *du nouveau* tout autant que *du semblable*. Son adhésion *massive* est conditionnée par le retour, la répétition assurée de certains traits des produits, en même temps que par l'espoir d'y trouver une relative nouveauté [...]. (67, en italique dans le texte)

Le titre *The Wandering Heir* (1873) va donc rappeler, pour un lecteur victorien, celui du roman de Charlotte M. Yonge, *The Heir of Redclyffe* (1853), ou du roman d'Anthony Trollope, *Ralph the Heir* (1871). Mais cette intertextualité suggérée par les titres est aussi fortement présente à l'intérieur même de l'œuvre de Reade. *Love Me Little, Love Me Long* et *The Course of True Love Never Did Run Smooth* se font écho ; l'aspect proverbial du titre *Put Yourself In His Place* rappelle *It Is Never Too Late To Mend* ; *White Lies, A Terrible Temptation* et *A Perilous Secret* évoquent tous trois la même atmosphère de secret, dissimulation et danger d'être percé à jour, etc.

Si les titres de ses romans incitent les lecteurs à ouvrir ses livres, Charles Reade adopte aussi une présentation du texte censée ne pas intimider le lecteur mais l'inviter à commencer, ou à

reprendre, sa lecture. Ceci a déjà été relevé par Walter Phillips :

He steadily counted on the singular appearance of his printed page to stimulate attention. It is an excessively broken page, abounding in sentence paragraphs, tricks with the type, and unique childish illustrations which recall the vagaries of Sterne and of Dickens. (Phillips, 211)

Ainsi, la page 108 de *The Cloister and the Hearth* commence par une succession de cinq très courts paragraphes, dont le plus long ne comporte que trois phrases¹² – ce qui a pour effet de donner de l'intensité à l'action, mais aussi de rendre la lecture facile et agréable. Le chapitre auquel ces paragraphes appartiennent fait, quant à lui, à peine plus d'une page. Une page d'un roman de Charles Reade se rapproche donc de celle d'un roman paralittéraire : « A l'opposé des pavés de texte à la manière balzacienne, qui répugne à l'alinéa, la page 'paralittéraire' est aérée, peu rébarbative » (Couégnas, 99).

L'importance du dialogue dans les romans de Reade contribue également à cet effet, mais la question de sa place et de sa fonction sera développée ultérieurement (voir « I.2.1. Le mélodrame sous forme romanesque »).

On voit donc que, par les différents formats de publication utilisés, à travers les titres de ses œuvres – titres qui tendent bien souvent vers ceux du modèle paralittéraire tel que défini par Daniel Couégnas – et à travers la façon dont le texte se présente au lecteur, Charles Reade met en application diverses pratiques pour attirer un lectorat considérable et hétérogène. Après ces considérations sur les œuvres de Reade en tant qu'objets mis à disposition du public, intéressons-nous maintenant à leur contenu. Nous verrons en quoi les textes s'inscrivent dans le prolongement des techniques déployées par l'auteur pour capter l'attention du public et trahissent, outre un souci de qualité artistique, une préoccupation pour des considérations commerciales, puisqu'ils cherchent à plaire au plus grand nombre.

I.1.2. Une œuvre qui répond aux attentes des lecteurs.

¹² Leur brièveté permet de les retranscrire ici :

« Wouverman peered round the bark cautiously: there was the arrow's point still aimed at him. He saw it shine. He dared not move from his shelter.

When he had been at peep-bo some minutes, his companions came up in great force.

Then with a scornful laugh, Martin vanished, and presently was heard to ride off on the mule.

All the men ran up together. The high ground commanded a view of a narrow but almost interminable glade.

They saw Gerard and Margaret running along at a prodigious distance; they looked like gnats; and Martin galloping after them *ventre à terre*. »

Si Reade connaissait un tel succès populaire, c'est parce que sa fiction répondait aux attentes des lecteurs. A cette époque, le roman jouissait rarement d'une haute estime, puisque l'opinion publique la plus répandue envisageait le divertissement comme sa fonction première – voire même sa seule fonction.¹³ C'est du moins ce qu'exprime un article de 1887 intitulé « To Those About to Write a Novel », affirmant du lecteur de romans moyen : « all he asks is that he may be amused and interested without taxing his own brains » (*Saturday Review* [22 jan. 1887], 122). De nombreux lecteurs s'attendaient donc à trouver dans les romans des récits plaisants et distrayants. Ces attentes rejoignent celles du lecteur de paralittérature qui n'escompte pas, et ne demande pas à trouver autre chose dans ses lectures.

Les romans de Charles Reade remplissent parfaitement ce premier critère de divertissement. Un critique américain dit de ses premiers romans courts (*Peg Woffington*, *Christie Johnstone*, *Clouds and Sunshine*) qu'ils sont une parfaite « récréation mentale » pour un gentleman après une journée de travail.¹⁴

Tous les romans de Reade racontent une histoire centrée sur l'action – qui compte plus que la description ou que la présentation psychologique des personnages.¹⁵ Cette prédominance est d'ailleurs la marque du modèle paralittéraire, comme le définit Daniel Couégnas : « Il me semble donc qu'une œuvre tend vers le *modèle paralittéraire* dès qu'elle apparaît comme exclusivement narrative, dominée par le code herméneutique et conduite par les effets de suspens » (Couégnas, 150).¹⁶ Pour que les incidents s'enchaînent rapidement, Charles Reade n'hésite pas à résumer plusieurs années de la vie d'un personnage en à peine quelques lignes, s'excusant auprès du lecteur de n'avoir aucun événement digne d'intérêt à raconter sur cette période-là. Ainsi, dans *Griffith Gaunt*, Reade ne s'attarde pas sur les « heureuses périodes de monotonie » pendant lesquelles les

¹³Voir Dennis, 52 (« One concern of fiction, of course, had always been entertainment [...] One purpose of the Victorian tale was no different : fiction was there to divert and to amuse. [...] To its detractors, fiction had no other function. »).

¹⁴« [T]he tales are short, and easily despatched, – the very thing for a man to take up as a gentle mental recreation after the severer labors of his profession. » (*North American Review* 82:171, 370)

¹⁵C'est ce que remarque Walter Phillips dans *Dickens, Reade, and Collins : Sensation Novelists* : « Believing that narrative effects hit hardest when put in the fewest words possible and the plainest, he made all else subordinate to the purpose of getting on with his incident, and studied brevity and picturesqueness. » (Phillips, 202).

¹⁶Couégnas identifie la « domination du narratif dans l'espace textuel » comme l'un des traits « *tendant vers le modèle paralittéraire* » (Couégnas 181-2).

personnages « ne fournissent aucun sujet excitant ni même intéressant à ce narrateur ». ¹⁷ Ces ellipses narratives sont parfois plus brusques encore, comme dans *A Terrible Temptation*, où le narrateur se contente de dire : « Our story now makes a bold skip » (*A Terrible Temptation*, 151). Comme le rappelle Sutcliffe, Reade est bien conscient que la vie se compose très rarement d'autant d'incidents intéressants s'enchaînant à une cadence folle, telle qu'il la décrit dans ses romans, mais lorsqu'il écrit, le romancier suit le principe suivant : « Interest flags when trouble ceases » (*A Perilous Secret*, 156). ¹⁸ Il le justifie par ailleurs dans *Hard Cash* : « all narratives [...] except those which [...] nobody reads, abridge the uninteresting facts [...] and dwell as Nature never did on the interesting » (*Hard Cash II*, 229). ¹⁹

L'auteur met en place différentes autres techniques pour que ses lecteurs continuent d'être intéressés par l'histoire et divertis. ²⁰ L'une de celles-ci consiste à annoncer au lecteur un des événements à venir et à solliciter ainsi son imagination pour qu'il tente de deviner comment et pourquoi cela va se produire. Reade a recours à ce procédé par deux fois en seulement une dizaine de pages dans *The Cloister and the Hearth* : il avertit tout d'abord ses lecteurs qu'ils perdraient leur temps à essayer de deviner comment trois effets qu'il vient de mentionner vont avoir lieu – mais par là même, les invite à le faire. ²¹ Puis, à la fin du chapitre 51, le narrateur prévient qu'un personnage fera bientôt usage d'une information qu'il détient, tout en suggérant au lecteur que ce qu'il vient d'avouer ne gâchera pas sa lecture, puisque l'intérêt réside dans la manière dont le personnage utilisera l'information. ²²

Pour inciter le lecteur à continuer sa lecture, Charles Reade termine presque tous ses chapitres par des situations à suspense, « son idéal étant apparemment d'investir chaque chapitre d'un

¹⁷ « For many years they did not furnish any exciting or even interesting matter to this narrator. And all the better for them : without these happy periods of dullness our lives would be hell [...] » (*Griffith Gaunt*, 47).

¹⁸ Voir « Unique and Repeated Situations and Themes in Reade's Fiction », Sutcliffe, 221.

¹⁹ Voir l'article déjà mentionné de Sutcliffe, 222.

²⁰ Sutcliffe analyse plusieurs des techniques que Reade utilise pour créer du suspense dans « Plotting in Reade's Novels », 850-8. Il identifie les avertissements, les mouvements rapides, les luttes, les attentes et les points culminants.

²¹ « All these anxieties, and, if I may be permitted, without disrespect to the dead, to add, all this twaddle, that accompanied them, were shortly suspended by an incident that struck nearer home; made Tergou furiously jealous of Catherine, and Catherine weep. And, if my reader is fond of wasting his time, as some novel readers are, he cannot do it more effectually than by guessing what could produce results so incongruous. » (*The Cloister and the Hearth*, 339)

²² « Next week they went to Rotterdam, bag and baggage, and lodged above a tailor's shop in the Brede-Kirk Straet. Only one person in Tergou knew whither they were gone. The Burgomaster. He locked the information in his own breast. The use he made of it ere long, my reader will not easily divine : for he did not divine it himself. But time will show. » (347)

frisson qui lui est propre ».²³ La publication de ses romans sous forme de feuilleton y est probablement pour beaucoup. Cependant, Phillips remarque que Wilkie Collins et Charles Dickens, dont les œuvres paraissent elles aussi dans des magazines et journaux et peuvent être rapprochées de diverses manières de celles de Reade, n'utilisent pas ce procédé aussi fréquemment, et que « le fait de constamment arranger des coups de théâtre à intervalles rapprochés n'est vraiment caractéristique que de la méthode de Reade ».²⁴

Comme l'ont justement fait remarquer certains critiques, la structure habituelle d'un roman de Reade – qui est plus généralement celle d'un très grand nombre de romans victoriens – est d'entremêler deux fils narratifs différents.²⁵ Ainsi dans *Christie Johnstone*, le lecteur suit d'un côté l'histoire d'amour de Lord Ipsden et Lady Barbara, et d'un autre celle de Christie et Charles Gatty, les vies de ces quatre personnages étant plus ou moins toutes liées les unes aux autres.²⁶ Pour stimuler sans cesse l'intérêt de ses lecteurs, Reade passe régulièrement d'un fil narratif à l'autre. L'abandon d'un de ces fils narratifs correspond d'ailleurs bien souvent à un point culminant dans ce récit, pour laisser le lecteur encore plus en haleine quant au devenir de l'un des personnages. C'est ainsi que, dans *The Cloister and the Hearth*, Reade interrompt brusquement le récit des aventures de Gerard, alors que celui-ci, loin de chez lui, accablé, épuisé et presque désespéré, vient de s'écrouler dans la neige à la nuit tombante, « exposé aux dangers du mauvais temps, des bêtes sauvages, de la faim » (*The Cloister and the Hearth*, 274), pour reprendre l'histoire de Margaret Brandt, restée en Hollande.

Mais de nombreux lecteurs victoriens attendaient aussi d'un roman qu'il leur procure une forme d'instruction.²⁷ C'est cette opinion qu'exprime un critique américain dans la *North American*

²³ « his ideal apparently being to impart a distinct thrill to every chapter » (Phillips, 187).

²⁴ « On the evidence of the serials in *All the Year Round* this constant arrangement of climax and curtain at short intervals is really representative of Reade's method only. It is one of his obsessions. [...] It seems a pretty certain conclusion that, as contrasted with Reade, Collins and Dickens were fond of longer periods of suspense, and of more varied expedients to retain interest. They slowly built up and elaborated their climaxes with a copiousness of detail and of rhetorical dalliance that Reade rejected altogether. » (Phillips, 88)

²⁵ Voir Smith, 57-8, 155 ; « Plotting in Reade's Novels », 842.

²⁶ Voir Smith, 58 : « The plot of *Christie Johnstone* is characteristic in that two stories weave in and out ; but it is uncharacteristic in that the aristocratic story [...] is really an elaborate Victorian frame for the salty, herring-flavored working-class romance ».

²⁷ Voir Dennis, 53 (« one of the most important functions of the novel, as it was perceived by a great many of its readers, was instruction. In an age of bewildering change an increasingly literate society looked to the novel for guidance and direction. ») ; David, 6 (« Novels allowed you to learn something about things, places, and people, formerly unknown. »).

Review du mois d'avril 1856 : pour lui, de nombreux lecteurs attendent désormais d'un roman qu'il soit plus qu'un simple divertissement, qu'il assume également la fonction des « traités volumineux, ardu et arides de philosophie et de morale », qu'il fasse office de « législateur et de théologien », qu'il remplace « les essais polémiques et les pamphlets politiques » et qu'il contribue à « la formation d'une opinion ». ²⁸ Cette fonction du roman était souvent considérée comme aussi importante que la première :

Le roman « réaliste », souvent lu à voix haute et en public, doit donc certes divertir son lecteur, mais l'aider aussi à se forger une idée des problèmes modernes, et à esquisser des solutions acceptables. (Regard, 127)

En cela, les romans de Charles Reade présentaient l'attrait de traiter sans détour du monde moderne dans toute sa complexité et sous tous ses aspects, puisque Reade a écrit aussi bien des romans à sensation, basés autant que possible sur des « faits » collectés dans des journaux ou provenant d'autres sources, que des romans défendant une cause (sensation et romans à thèse ne s'excluant pas mutuellement), des romans sur les colonies (*It Is Never Too Late To Mend, A Simpleton*), sur la vie londonienne (*Peg Woffington*), sur la vie rurale (*Clouds and Sunshine, Christie Johnstone*), sur les voyages maritimes (*Foul Play, Hard Cash*), sur des questions d'actualité (*The Wandering Heir* est inspiré de l'affaire Tichborne qui passionna les Victoriens dans les années 1860 et 1870 ; *Griffith Gaunt* traite de bigamie, un sujet longtemps au cœur de l'actualité avec l'affaire Yelverton²⁹), etc.³⁰ Tous sont autant de facettes du monde victorien. Même les romans qu'il situe au XVIII^e et au XV^e siècles reflètent de nombreux aspects de la société victorienne : le XVIII^e semble parfois n'être qu'un prétexte pour se situer dans le contexte des mœurs plus libérées de cette époque³¹ et aborder plus ouvertement la question de la sexualité.³² Même dans *The Cloister and the Hearth*, dont l'action se situe dans divers pays européens au milieu du XV^e siècle, Reade fait

²⁸ « Modern fictions, we know, are expected to do, not only their own legitimate work, but also that of the hard, dry, voluminous treatises on philosophy and morals of former times ; they are expected to supply the place of legislators and divines, to obviate the necessity for polemical essays and political pamphlets, in short, to perform all the functions which the several departments of literature could scarcely accomplish half a century ago » ; « Modern fiction is directed to the formation of opinion » (*North American Review* 82:171, 373 et 379).

²⁹ Voir Fantina, 128-9.

³⁰ Voir « Unique and Repeated Situations and Themes in Reade's Fiction », Sutcliffe, 229-30.

³¹ Dans *Griffith Gaunt*, le narrateur rappelle à ses lecteurs victoriens : « morals were much looser then than now » (*Griffith Gaunt*, 47).

³² Voir Fantina, 28 : « It is telling that Reade chose to set two of his novels in that century and one in the fifteenth century, perhaps to allow for greater sexual content » ; 82-3 : « Reade knew well that he lived in a repressive era [...] With several of his novels set in the distant past, Reade appears to have recognised the 'encroachment' of power on 'bodies and their pleasures' described by Foucault ».

comprendre à ses lecteurs que c'est aussi de leur monde qu'il leur parle. Ses comparaisons comportent parfois un comparant moderne, créant ainsi un lien direct entre passé et présent, comme dans la description de la Princesse Clelia, dont le bras « s'élevait et s'abattait comme le piston d'une machine à vapeur moderne » (*The Cloister and the Hearth*, 471),³³ lorsqu'elle frappe sa servante. Ces comparants victoriens peuvent rendre les images plus « parlantes » au lecteur, en évoquant ce qu'il connaît bien, comme lorsqu'un geste d'un cardinal est comparé à celui d'Arthur Wellesley, Duc de Wellington (1769-1852).³⁴ Les réflexions du narrateur l'amènent également à parler de la société victorienne, soit pour critiquer ou louer certains de ses aspects, soit pour la rapprocher de celle du Moyen-Age, ou au contraire, marquer leurs différences. Reade fait ainsi remarquer, et ce souvent sur un ton humoristique, que certaines choses ne changent pas, quelle que soit l'époque : « Gravity, an institution which flourished even then, resumed its sway » (*The Cloister and the Hearth*, 303) ; « Beauty knew its business then as now » (370). D'autres considérations tentent de faire comprendre aux lecteurs les différences entre les mentalités médiévale et victorienne, tantôt penchant en faveur de l'une, et tantôt tournant à l'avantage de l'autre. Lorsque le narrateur observe : « [m]uch higher prices were going for *copying*, than *authorship* ever obtained for centuries under the printing press » (*The Cloister and the Hearth*, 449), les italiques ne laissent aucun doute quant à l'engagement personnel de l'auteur dans cette phrase : c'est bien de sa situation, et de celle de beaucoup d'autres romanciers victoriens, dont Reade parle. Il exprime ici la même récrimination que celle qu'il développe dans son pamphlet *The Eighth Commandment* (qu'il publie à peine un an plus tôt que *The Cloister and the Hearth*) : un écrivain touche peu d'argent par rapport à ce qui devrait lui revenir de droit.³⁵ Même lorsque le narrateur s'efface, le récit contient certaines traces de réflexions modernes, notamment en ce qui concerne les problèmes religieux. Le narrateur n'a alors pas besoin d'intervenir directement pour montrer ce que Reade considère comme la supériorité de l'évangélisme victorien sur le catholicisme et sur les formes de protestantisme ne partageant pas les mêmes croyances. L'incident du goûteur buvant le vin de messe et mangeant l'hostie avant le Pape pour vérifier que ceux-ci ne sont pas empoisonnés (*The Cloister and the Hearth*, 460-1) amène entre le héros et un moine une discussion sur la transsubstantiation (une doctrine à laquelle Reade n'adhérait pas, mais

³³ « [I]t rose and fell like the piston of a modern steam-engine. »

³⁴ « [T]he cardinal fingered his skull cap as our late Iron Duke his hat » (*The Cloister and the Hearth*, 450).

³⁵ Dickens lui-même a estimé avoir signé un contrat désavantageux et n'avoir pas été assez payé au début de sa carrière. Voir Norman Feltes, « The moment of Pickwick, or the production of a commodity text », dans *Popular Fictions. Essays in Literature and History*.

acceptée par les catholiques et certains protestants), de laquelle il ressort que, de nombreux prêtres étant morts du poison contenu dans une hostie, celle-ci ne peut pas changer radicalement de substance lorsqu'elle est consacrée. De bien des manières, *The Cloister and the Hearth* traite donc autant du monde victorien que de l'Europe du XV^e siècle.

Charles Reade a particulièrement à cœur la fonction d'instruction du roman lorsqu'il utilise cette forme pour traiter de problèmes de société et amener une prise de conscience du public victorien, mais cet aspect sera développé plus en détail ultérieurement.³⁶

Dans tous ses romans, Charles Reade apporte donc au public de son époque exactement ce que celui-ci demande : « Le lecteur victorien veut qu'on lui parle de ce monde qu'il connaît et qui le fascine, mais qui est aussi, paradoxalement, une source de questionnements et d'angoisses » (Laroque, 481).

I.1.3. La dichotomie réception par le public et réception critique.

En lisant aujourd'hui les critiques que les œuvres de Charles Reade ont reçues au moment de leur parution, on peine à imaginer le succès qu'il a pourtant connu. Il rejoint en cela son contemporain Wilkie Collins, qui, malgré l'immense succès de ses romans (notamment de *The Woman in White* et *The Moonstone*), ne fut pas épargné de son vivant par la critique.³⁷ L'accueil fait à *The Woman in White*, avec ses « critiques malveillantes » d'une part et son « succès fou auprès des lecteurs » (*The Woman in White*, xi) d'autre part, est en certains points comparables à celui réservé à *Griffith Gaunt*, qu'un auteur du *American Art Journal* (1866) résume ainsi : « Il est probable qu'aucune œuvre de fiction produite ces cinquante dernières années n'ait créé une telle sensation et reçu des critiques aussi sévères que *Griffith Gaunt*. »³⁸ C'est pourquoi cette phrase de Norman Page, à propos de l'œuvre de Collins, peut tout aussi bien s'appliquer à notre auteur : « en certaines occasions, un roman condamné par la critique obtenait tout de même un succès populaire. Nous ne

³⁶Voir « 1.2.2. « Un romancier investi d'une mission » : l'écriture propagandiste. »

³⁷Voir Page, xiii : « there were at times disparities between the enthusiasm for his work manifested by the book-buying and book-borrowing public and the pronouncements of the usually anonymous arbiters of taste who reviewed for the leading newspapers and journals. » Page cite un article du *Spectator* du 28 septembre 1889 qui va dans le même sens : « He was an extremely popular writer – deservedly popular, as we think – who was not very highly esteemed ».

³⁸« Probably no work of fiction produced within the last half century has created such a sensation and received so much severe criticism as *Griffith Gaunt*. » (*The American Art Journal* 6:7, 103)

devons pas faire l'erreur de supposer que les critiques publiées indiquent de façon certaine la réception de ces romans dans un sens plus large, par le public aussi bien que par les critiques. »³⁹ Les critères utilisés pour déterminer à quel point les œuvres étaient populaires ne se basent donc pas uniquement sur les critiques de ses romans mais doivent aussi comprendre certaines données objectives telles que le nombre de livres vendus, le nombre de rééditions, etc.

Les indices montrant l'immense succès de Charles Reade auprès du public sont nombreux. D'après les chiffres avancés par Sutherland, la première édition bon marché de *It is Never Too Late To Mend* se serait vendue à 2700 exemplaires en deux jours seulement (Sutherland, 530). Peu de temps auparavant, Reade avait écrit dans une lettre à Fields datée du 9 décembre que deux éditions à trente shillings avaient déjà été écoulées et que le roman était toujours en demande (*Charles Reade*, 174). Les œuvres de Charles Reade se vendaient non seulement en Grande-Bretagne, mais aussi aux Etats-Unis (d'après Sutherland, il fut l'un des premiers romanciers britanniques à établir un important lectorat dans ce pays⁴⁰ ; ainsi, Reade affirme, dans sa réponse aux critiques que lui adresse le *Times*, que ses éditeurs américains ont vendu plus de 370 000 exemplaires de *A Terrible Temptation* [*Readiana*, 441]) et sur le continent : nombre de ses romans furent publiés par Bernhard Tauchnitz de Leipzig, sans être traduits (d'après Shillingsburg, cela constituait une source de revenus considérable).⁴¹ Sutherland précise d'ailleurs que Reade a toujours compté parmi les romanciers les mieux payés (Sutherland, 530) : par exemple, *Hard Cash* lui rapporta la somme de 3000 livres, uniquement pour sa publication en feuilleton, une somme comparable à celles qu'obtenait Dickens.⁴² Phillips indique que ses romans *Griffith Gaunt* et *Foul Play* lui valurent respectivement 1500 et 2000 livres.⁴³

Les romanciers victoriens pouvaient ainsi connaître un grand succès populaire sans que celui-ci soit doublé d'un succès critique : « Negative institutional criticism had little effect on the

³⁹ « [T]here were occasions on which a novel condemned by the critics nevertheless achieved a popular success. We must not make the mistake of supposing that published criticism is an infallible guide to the reception of these novels in the wider sense, by public as well as reviewers. » (Page, 4)

⁴⁰ « Reade was one of the first British novelists successfully to establish a professional base in America, where he was [...] a best-selling author » (Sutherland, 530).

⁴¹ « Beginning in 1847 and developing through the century as an increasingly important mode of publication and source of income for British authors were the continental editions in English published for the tourist trade [...] Of the continental publishers, the most important was Bernhard Tauchnitz of Leipzig. » (Baker, 36)

⁴² « Dickens received somewhere from £2500 to £3000 for *Pickwick*, £3000 each for *Barnaby Rudge* and *Nicholas Nickleby* for limited sale of copyright; £200 for each monthly number of *Martin Chuzzlewit* » (Phillips, 65).

⁴³ « Reade's next two novels, *Griffith Gaunt* and *Foul Play*, represent his most highly paid work. For the first he had £1500; for *Foul Play* £2000 from Smith of *The Cornhill* » (Phillips, 116). On retrouve ces mêmes chiffres dans son article du *Dictionary of National Biography*, 1885-1900, Vol. 47.

prestige that the general public bestowed upon the authors, even if they were sometimes condemned by their peers » (Fantina, 29). Il apparaît que Reade, Collins et bien d'autres étaient pleinement conscients, comme le remarquent Page (à propos de Collins)⁴⁴ et Phillips (à propos des auteurs victoriens en général),⁴⁵ du fait que pour un grand nombre de lecteurs victoriens, les critiques n'avaient qu'une faible influence. Le choix que fait Reade de répondre aux attentes des lecteurs plutôt que de se préoccuper de celles des critiques prend alors tout son sens.

Nous avons déjà vu en quoi les romans de Reade comblaient les attentes de ses lecteurs ; voyons maintenant en quoi ils ne satisfaisaient pas les critiques et quels reproches ceux-ci lui adressaient.

Malgré son succès et sa popularité (qui, comme le rappelle Sutherland, connurent tout de même des hauts et des bas pendant toute sa carrière⁴⁶), la mauvaise réception de ses œuvres par la critique ne laissait pas Reade indifférent. Sutcliffe a ainsi relevé cette phrase de Reade à propos de son roman *A Terrible Temptation* :

Was anything of mine ever praised as heartily and eloquently as here an excellent and innocent story is abused ? Through my whole career it has been so : a little faint reluctant praise. Bushels of insolent vituperation. » (Sutcliffe, « Charles Reade's Notebooks », 82)

Les critiques négatives de l'œuvre de Reade se divisent en deux catégories principales.

D'une part, les critiques lui reprochaient souvent son immoralité, à tel point que Reade inventa un terme pour désigner ces journalistes qui s'offusquaient facilement, et cherchaient des traces de vice là où il n'y avait pas besoin d'en voir : « prurient prudes » (*Readiana*, 378). Les romans *Griffith Gaunt* et *A Terrible Temptation* furent particulièrement la cible de telles attaques : on reprochait au premier d'inciter les lecteurs à ressentir sinon de la sympathie, du moins de la clémence envers le héros bigame, et au deuxième de rendre intéressant le personnage de Rhoda Somerset, une femme issue de la classe ouvrière et qui s'était élevée dans le monde grâce à ses charmes et à certains compromis avec la morale victorienne.⁴⁷ Nous reviendrons ultérieurement sur

⁴⁴« [Collins] was keenly aware of the vast and growing mass of readers and potential readers who were deaf to the pontifications of the reviews » (Page, 4).

⁴⁵« [K]nowing the public, not the bookseller, to be the arbiter of his fate, to the public directly he [the writer] appeals. » (Phillips, 107)

⁴⁶« For all his popularity, Reade was never a comfortable, nor entirely safe author » (Sutherland, 531).

⁴⁷Voir Fantina, 132-3, 83 ; Smith, 78-9 (« When [*Griffith Gaunt*] was published in America, didactic moralists were in such a state of hysterical indignation that charges of indecency and immorality were hurled at the book before it was on the booksellers' shelves »), 87.

ces critiques portant sur la dimension morale de œuvres de Reade (voir III.1.2.).

Les principaux reproches des critiques portaient sur le caractère artistique de ses romans – ou plutôt sur l'absence de celui-ci. Reade se voyait reprocher, tout comme Wilkie Collins, de ne pas atteindre, malgré certains traits de génie, le statut de romancier à part entière. Tous deux étaient perçus comme des *storytellers*, des conteurs doués pour accrocher l'attention de leurs lecteurs, sans que leurs œuvres puissent être considérées comme de la « grande » littérature. On retrouve cette même évaluation des œuvres des deux auteurs dans la critique de *A Good Fight*, qui reconnaît le mérite de Reade en tant que conteur, mais déplore qu'il ne parvienne pas à être plus que cela,⁴⁸ et la critique de *The Woman in White*, qui, tout en reconnaissant les qualités de ce roman, affirme qu'il est par nature différent des « grands romans » avec lesquels il ne peut pas rivaliser ni même être comparé.⁴⁹ Ce que les critiques de l'époque cherchaient à exprimer dans ces commentaires, soit en restant évasifs sans parvenir à définir ce « quelque chose » qui manque au roman, soit en recourant à la métaphore des métaux différents, c'est précisément la différence entre littérature et paralittérature.

La dichotomie de la réception par la critique et de la réception par le public reflète la dichotomie du roman comme objet artistique d'un côté, et objet commercial de l'autre. En tant qu'objets commerciaux destinés à satisfaire le plus grand nombre, les romans de Reade étaient un succès. Mais en tant qu'objets artistiques, ils étaient loin de faire l'unanimité, tout comme les romans de Wilkie Collins, ou même parfois de Charles Dickens. De Wilkie Collins, les critiques se plaisaient à dire qu'il était un « ingénieux constructeur » au « talent mécanique », « le charpentier le plus ingénieux de sa profession », « un mécanicien très astucieux », admirant ainsi la façon qu'il avait de construire ses intrigues et de les développer, tout en rabaisant son talent comme n'étant que celui d'un romancier de « second rang ».⁵⁰ Charles Dickens lui-même n'était pas toujours à l'abri de critiques négatives portant sur la qualité artistique de ses œuvres. Un auteur du *Dublin University Magazine* parle ainsi, à propos de *Great Expectations*, de la « faiblesse grandissante de celui qui fut

⁴⁸ « Mr. Reade has great merit as a storyteller, whatever may be said of his deficiency in style, or his handling of character. [...] If you join him at the beginning, you must accompany him to the end of his story. But you read on, continually expecting what you do not get, and closing the book disappointed » (*Crayon* 7:1, 32).

⁴⁹ « Estimated by the standard of great novels, *The Woman in White* is nowhere. It certainly is not pure gold. It is not even gold with an alloy. It is an inferior metal altogether, though good and valuable of its kind » (Page, 84).

⁵⁰ « He [...] is a very ingenious constructor ; but ingenious construction is not high art [...] Mechanical talent is not enough to entitle a man to rank as a great artist » (Page, 84) ; « a very clever mechanist and a very inferior novelist » (Page, 21) ; « the most ingenious carpenter in the trade » (Page, 25) ; « a good second-class novelist » (Page, 30). Trollope exprime le même mélange de compliment et de dévalorisation lorsqu'il dit de *The Woman in White* : « The construction is most minute and wonderful. But I can never lose the taste of the construction » (*The Woman in White*, xii).

jadis un grand génie » (*Great Expectations*, 622) et Margaret Oliphant dit de ce roman qu'il est « faible, fatigué et fade » (625) par rapport à ses autres œuvres. A Reade, ainsi qu'à Collins, on concédait un grand talent pour ce qui est de capter l'attention de ses lecteurs et de bien raconter ses histoires,⁵¹ mais rarement plus. Le même vocabulaire des métiers manuels est appliqué au talent de Reade, tout comme au talent de Collins.⁵²

L'opposition entre ces deux aspects de l'œuvre littéraire – commercial et artistique – trouve une illustration au sein même de l'œuvre de Reade, dans l'épisode de la peinture et des cartes à jouer de *The Cloister and the Hearth* (440-2). A ce moment du récit, Gerard, qui est arrivé à Rome, a pour voisin un peintre, Pietro Vanucci, dont l'œuvre, pourtant d'une grande qualité artistique, ne se vend pas. Pour gagner de l'argent en attendant la gloire, Gerard lui propose de l'aider à peindre des jeux de cartes. En découvrant que les jeux de cartes se vendent facilement, alors que sa toile n'a toujours pas trouvé acheteur, Pietro s'indigne ; plus pragmatique, Gerard accepte cet état de fait et s'applique du mieux qu'il peut à illustrer ces cartes, parvenant même à créer un petit chef-d'œuvre en son genre en représentant une des dames sous les traits de sa fiancée, Margaret. On peut voir dans la peinture de Pietro Vanucci une œuvre d'art comme l'est un « grand » roman littéraire, et dans les jeux de cartes, simples divertissements, un équivalent des romans paralittéraires : leur valeur artistique est moindre (ou du moins considérée comme telle) mais elles remplissent mieux les critères commerciaux. Dans les réactions des deux personnages, on peut deviner celle de Reade par rapport à l'évaluation de ses romans : la réaction de Pietro, scandalisé à l'idée qu'un objet non artistique soit plus apprécié qu'une œuvre d'art, représente un idéal dans lequel la dimension

⁵¹Une critique de *It Is Never Too Late To Mend*, après avoir énuméré certains traits caractéristiques de l'écriture de Reade, conclut : « [it] makes the reading of what is rather a lengthy novel, easy and time-forgetting. Open it everywhere, and you somehow become interested » (*The Crayon* 1856, 349) ; « We all know his power of giving interest to a story, and holding us bound and unable to lay the book down till we have read to the very end » (*Athenaeum* 1871, 167) ; « Mr. Reade has often proved his power to write very entertaining stories, and to get up a series of incidents which keep alive the reader's attention, and insure his finishing the volume if he once begin it » (*North American Review* (Juillet 1859), 258) ; « Our author is by no means deficient in a certain kind of talent, of the temporarily attractive species » (*North American Review* (Avril 1856), 368). A propos du talent de Wilkie Collins, un critique de l'*Athenaeum* écrit : « Mr. Collins possesses the art of fixing his reader's attention throughout the whole of a narrative of intrigue in a higher degree, perhaps, than any other English novelist » (*Athenaeum* 1870, 46).

⁵²Il est notamment employé dans une critique de *The Cloister and the Hearth* : « we must say that it has many merits ; but that there is a coarseness of *workmanship* which takes away both from the value of the story and the pleasure of the reader » (*Athenaeum* 1861, 577, mes italiques). Même Swinburne, qui voyait pourtant en Reade un grand écrivain, emploie le champ lexical de l'artisanat et non de l'art pour parler de ses qualités : « [Reade is an] energetic and able *craftsman* in the *trade* of narrative fiction » (Swinburne, 271, mes italiques).

commerciale n'entrerait pas en compte. Vanucci finit par peindre des cartes par dépit et dans un esprit de vengeance envers le monde entier qui méconnaît son talent artistique et préfère s'adonner au passe-temps vicieux qu'est le jeu. La réaction de Gerard, elle, montre une conscience que le marché de l'art est régi par des lois similaires à celles des autres marchés : il faut que l'artiste sache s'adapter et répondre aux attentes du public, qui est avant tout une clientèle – ce qui ne veut pas dire que cela le rendra incapable de produire des œuvres d'une grande qualité.

Lorsque l'on fait une distinction entre valeur commerciale et valeur artistique d'un roman, on comprend mieux l'attitude double du public et des critiques face aux romans de Charles Reade.

I.2. Mélodrame, sensation et propagande : des genres propices à l'instauration d'une écriture paralittéraire.

Les critiques négatives que recevaient Charles Reade étaient également dues au fait que son écriture se rattache à trois styles ou sous-genres largement dénigrés par la critique et considérés comme une forme de littérature non sérieuse : le mélodrame, le roman de propagande et le roman à sensation. En effet, au XIX^e siècle, les distinctions entre haute culture et culture populaire deviennent marquées, et les romans à sensation, les « Newgate novels », les « penny weeklies », et plus généralement, la littérature qui vise un très large public, se rangent dans la deuxième catégorie.⁵³

I.2.1. Le mélodrame sous forme romanesque.

Le mélodrame était un genre essentiellement populaire, comme le rappelle Andrew Sanders : il émanait « d'un goût populaire pour le spectacle » et dominait « l'imagination populaire sous la forme de fiction et de théâtre bon marché » (Sanders, 437).⁵⁴ D'après la définition de Martha Vicinus, le terme « mélodrame » « fait référence de façon *péjorative* à un *excès* d'émotion, disproportionné par rapport à son objet, à des personnages *excessivement* simplifiés [...] et à de nombreuses coïncidences remarquables et *improbables* [...] » (Vicinus, 127, mes italiques), coïncidences qui participent de « l'*absurdité* de ses intrigues » (Sanders, 437, mes italiques). Kate Flint rappelle que le genre se base aussi « sur des *extrêmes* de vertu et de méchanceté » (Matthew, 246, mes italiques), et Sanders qu'il est sujet à de « fréquents *excès* », tels qu'une grandiloquence

⁵³C'est ce que rappelle Kate Flint : « the claims of a dominant high culture – the supposedly enduring qualities of 'the best that is known and thought in the world', to use Matthew Arnold's formulation in 'The function of criticism at the present time' (1865) were set against a whole range of popular demons » (Matthew, 235). Elle envisage les distinctions entre les classes comme la raison de cette différenciation : « Class differentiation, a source of both anxiety and comedy which permeated the period, lies at the bottom of the need to force such distinctions [between high and low culture] » (235). Voir aussi David 20 : « Increasingly, a distinction developed between intellectually, psychologically and aesthetically demanding fiction, and that which primarily served the needs of escapism and relaxation. »

⁵⁴« Victorian melodrama, a form developed variously from a popular taste for spectacle, from folk-story and press reports, from accounts of criminal enterprise and criminal deviation, from Gothic and historical fiction, from continental romantic theatre and native romantic sentiment » ; « Melodrama as an art form held sway over the popular imagination both as cheap fiction and cheap theatre » (Sanders, 437).

presque toujours ridicule (Sanders, 437, mes italiques). Les dialogues, les personnages et les situations du genre tombent souvent dans le stéréotype ; ou, selon la formule de Kate Flint, le mélodrame « prospérait dans le cliché » (Matthew, 246).⁵⁵ Ces définitions laissent entrevoir d'une part le public visé, et d'autre part le point de vue défavorable de la critique, aujourd'hui encore par rapport à ce genre.

Charles Reade a écrit de nombreux mélodrames, tels que *The Lost Husband*, *Two Loves and a Life*, *Singleheart and Doubleface*, *The Double Marriage*, *Kate Peyton's Lovers*, *The Scuttled Ship*, etc. Les trois premières œuvres citées sont des pièces écrites pour le théâtre à l'origine, mais dont certaines ont fait l'objet d'une adaptation sous forme romanesque ; à l'inverse, les trois dernières sont des mélodrames tirés de ses romans (respectivement *White Lies*, *Griffith Gaunt* et *Foul Play*). Nombre des romans de Charles Reade, qu'ils soient adaptations ou supports de futures adaptations,⁵⁶ comportent donc de nombreux éléments mélodramatiques – et ces éléments mélodramatiques sont bien souvent caractéristiques du modèle paralittéraire.

C'est bien ainsi que Charles Reade envisage ses romans : comme des pièces de théâtre écrites sous forme romanesque. Il appelle ses premiers romans des « histoires dramatiques » : il applique les termes « dramatic story » à *Peg Woffington* dans la dédicace, et à *Christie Johnstone* dans une « auto-critique » de ce roman ; son court roman *Art* comporte le sous-titre « A Dramatic Tale ». D'après Phillips, cette façon de concevoir le roman était commune à Reade, Collins et Dickens.⁵⁷

Les liens étroits que les romans de Reade entretiennent avec le théâtre, et plus particulièrement le mélodrame,⁵⁸ sont en eux-mêmes des facteurs de « paralittéarité ». Couégnas identifie le texte paralittéraire comme spécialement apte à subir « divers modes de 'déformations infligées à l'hypotexte' (Genette) » (Couégnas, 134), tels que la traduction (134-5), la réduction

⁵⁵ « The plots of melodramas were unquestioningly improbable, the genre depending not just on extremes of virtue and villainy, but on deception, conspiracy, coincidence, unmasking, and revenge, frequently coupled with violence and strong romantic passions. It thrived on cliché. » (Matthew, 246)

⁵⁶ Selon Sutcliffe, « [Reade] wrote most of his novels, then, with a glance either backward or forward to the stage » (« The Stage in Reade's Novels », 656).

⁵⁷ « their literary creed [was] the unanimous belief in the three that as the play is spoken drama, so the novel should be written drama. » (Phillips, 91)

⁵⁸ Couégnas dit du mélodrame qu'il peut être considéré comme « le double théâtral du roman populaire ». Cela ne signifie pas que le mélodrame est nécessairement paralittéraire, mais que, tout comme le roman populaire, il est un lieu propice au développement d'un mode d'écriture/lecture paralittéraire (voir note de bas de page, Couégnas, 79).

(135-8) et différentes formes de transpositions (138-40), parmi lesquelles celle qui va « du roman vers le théâtre » nous intéresse tout particulièrement. La transposition du roman populaire vers le mélodrame est aisément réalisable grâce aux traits communs que ces deux genres partagent, puisque « les recours à l'emphase, au pathétique, aux situations types de la paralittérature romanesque, constituent les principaux ressorts du mélodrame, qui pourrait être considéré comme le double théâtral du roman populaire » (138). Sanders voit d'ailleurs cette facilité à passer d'une forme de fiction à une autre d'un œil désapprobateur (sans pour autant la définir comme marqueur de paralittérarité) dans son appréciation du mélodrame victorien : « Throughout the mid-century the novel fed the theatre and the theatre the novel to the detriment of both » (Sanders, 437).

Sutcliffe, dans « The Stage in Reade's Novels », définit trois aspects principaux de l'influence du théâtre sur les romans de Reade : l'importance du dialogue, ses efforts pour que les lecteurs puissent s'imaginer l'action comme si elle se déroulait sous leurs yeux, son utilisation des conventions, des techniques et des effets théâtraux. Sans reprendre toute l'analyse de Sutcliffe, remarquons juste que Reade lui-même a relié « la quantité de pur dialogue » dans *Christie Johnstone* au théâtre,⁵⁹ que l'auteur présente généralement l'action et les personnages de ses romans dramatiquement et non analytiquement,⁶⁰ et que de nombreux passages de ses romans auraient un effet bien plus grand sur scène que sur papier.⁶¹ Charles Reade déplore d'ailleurs à de nombreuses reprises que les mots couchés sur le papier puissent transmettre si peu d'émotions comparés à ceux prononcés sur scène. Ainsi, le narrateur se lamente de ne pouvoir qu' « essayer vainement de retranscrire » la façon dont Margaret demande à Luke d'aller chercher Gerard (*The Cloister and the Hearth*, 569), et regrette que le ton employé par Lady Bassett soit « impossible à communiquer par une description que j'en donnerais » (*A Terrible Temptation*, 121).

La grande importance que Reade donne au dialogue dans ses romans, outre le fait qu'elle relève de son habitude de l'écriture dramatique et qu'elle contribue à la création d'une page paralittéraire « aérée » (voir « I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public »), participe aussi de l'illusion référentielle : « l'utilisation inflationniste du discours direct nous semble être l'un des procédés cardinaux qui entretiennent l'illusion référentielle dans le texte paralittéraire » (Couégnas, 98-9). Or l'illusion référentielle est une des caractéristiques tendant vers le modèle paralittéraire :

⁵⁹Voir Smith, 62.

⁶⁰Voir « Psychological Presentation in Reade's Novels », « The Stage in Reade's Novels ».

⁶¹Voir Smith, 55 (« the best scenes depend upon stage effects » ; « Some scenes are so painfully close to vaudeville that they make little impression when read »).

« il semble bien [...] que la majorité des œuvres regroupées plus ou moins intuitivement sous l'étiquette 'paralittérature' se caractérisent notamment par le recours à des mécanismes textuels contribuant à donner l'illusion que s'abolissent les barrières entre réalité et fiction » (Couégnas, 84 ; voir aussi : 87, 182). L'illusion référentielle créée par le discours direct est d'ailleurs renforcée dans les romans de Reade par le faible nombre d'incises de narration (dans *Christie Johnstone*, un dialogue de neuf répliques entre Lady Barbara et Lord Ipsden ne comporte ainsi qu'une seule incise [*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 168], et dans *A Terrible Temptation*, un échange de 15 répliques entre Sir Charles Bassett et son fils Compton n'en comporte aucune [*A Terrible Temptation*, 152]). Elles sont parfois même complètement abandonnées au profit d'une présentation propre au dialogue écrit d'une pièce de théâtre : le nom du personnage, écrit en italique, est alors placé en début de ligne et suivi de la réplique, comme c'est le cas dans *Peg Woffington* (69), *Christie Johnstone* (151-2, 153, 165, 169), *Hard Cash* (Vol. I, 149-50), etc.

La fiction de Charles Reade est, comme nous l'avons vu, sans conteste liée au genre mélodramatique, ce qui la rapproche du modèle paralittéraire. Outre l'influence avouée du théâtre sur ses romans, l'intrigue d'un grand nombre de ceux-ci voit les « méchants » s'opposer aux « gentils ». Richard Bassett déploie toute sa vilenie dans la querelle qui l'oppose à Sir Charles et Lady Bassett dans *A Terrible Temptation* : il recourt à l'écriture de lettres anonymes, à la calomnie, et profite sans scrupule des défauts de la loi pour envoyer son cousin dans un asile psychiatrique et l'y maintenir aussi longtemps que possible. Dans *Hard Cash*, Mr. Hardie est si égoïste qu'il n'hésite pas à voler l'argent dont ses enfants doivent hériter et à faire enfermer son propre fils Alfred pour protéger ses intérêts ; sa personnalité forme ainsi un contraste marqué avec celle de David Dodd, pour qui l'argent n'a d'importance que dans la mesure où il permet d'assurer l'avenir de ses enfants. Pour ne laisser aucun doute quant à qui tient le rôle du méchant, l'auteur va jusqu'à faire dire à Richard Hardie : « As if I care who lives or dies ». (*Hard Cash* I, 331) Les personnages sont ainsi parfois réduits à n'être que des incarnations de vices ou de vertus, comme le lui reproche l'auteur de son article dans le *Dictionary of National Biography*, en ce qui concerne les personnages de *It Is Never Too Late To Mend*.⁶² Joséphine de *White Lies* est l'idéal féminin de l'époque victorienne personnifié, belle, douce, soumise à sa famille et aux hommes qui l'entourent, altruiste jusqu'au

⁶² « The personages are mere embodiments of virtues or vices, insufficiently shaded, and consequently failing to convince the reader of their vitality. »

sacrifice de soi. Sir Charles Pomander de *Peg Woffington*, « gentleman du vice, qu'il dénommait plaisir », ⁶³ représente la débauche de la noblesse décadente. Cette simplification dans la présentation des personnages est à la fois l'un des traits du mélodrame, ⁶⁴ du roman à sensation, ⁶⁵ mais aussi du modèle paralittéraire : « Les personnages de romans populaires [...] ne sont guère que des épures bi-dimensionnelles dont l'efficacité narrative s'embarrasse peu de 'subtilités psychologiques' » (Couégnas, 154) – tout comme l'est leur division manichéenne entre « gentils » et « méchants ». ⁶⁶

On retrouve ainsi, dans presque toutes les œuvres de Reade, certains personnages types qui varient peu d'un roman à l'autre. Parmi ceux-ci, relevons le « héros plein de ressources », dont Gerard Eliassoen, Alfred Hardie, David Dodd, Robert Penfold et Henry Little sont quelques incarnations (et qui est parodié sous les traits de Faraday Little dans *Handsome Is as Handsome Does* de Bret Harte) ; « l'héroïne presque parfaite » que l'on retrouve en Margaret Brandt, Julia Dodd, Joséphine de Beaurepaire et qui souvent se rapproche un peu trop de la définition que fait Thackeray de l'héroïne de roman telle qu'il faut la dépeindre pour être sûr d'obtenir un grand succès auprès des lectrices ⁶⁷ ; « le méchant », un stéréotype qui regroupe les personnages de Sir Charles Pomander, Richard Bassett, Gysbrecht Van Swieten, Cornelis et Sybrandt, Grotait, Coventry, Meadows, etc. Ces stéréotypes correspondent à ceux relevés par Daniel Couégnas dans les romans paralittéraires, s'articulant autour de trois « sphères » : la sphère du Vengeur (généralement, le héros), celle de la Victime (souvent l'héroïne ; cependant, ce rôle, et c'est bien là une particularité

⁶³ Ainsi est-il décrit lors de sa première apparition : « This Sir Charles Pomander was a gentleman of vice : pleasure he called it. » (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 12)

⁶⁴ Voir les définitions du mélodrame plus haut, caractérisé notamment par ses « personnages excessivement simplifiés ». Sutcliffe dit également des personnages des romans de Reade : « In his fiction the elderly male adviser, the flirting or the innocent young confidante or ingenue, the hero, and especially the villain follow regular patterns for which the stage is no doubt in part responsible » (« The Stage in Reade's Novels », 657).

⁶⁵ Mansel déplore que les personnages de romans à sensation ne présentent pas d'intérêt en eux-mêmes, mais soient subordonnés à l'intrigue, ce qui en fait de simples pantins : « The human actors in the piece are, for the most part, but so many lay-figures on which to exhibit a drapery of incident » (Mansel, 486) ; « Deep knowledge of human nature, graphic delineations of individual character [...] would be a hindrance rather than a help to a work of this kind » (Ibid., 486).

⁶⁶ « [L]es mécanismes d'identification procèdent d'un manichéisme sans nuance. » (Couégnas, 98)

⁶⁷ « Thackeray knew well enough the recipe for success, if his regard for truth had permitted him to use it. 'You would have the heroine of your novel so beautiful that she would charm the hero with her appearance; surprise and confound the bishop with her learning, outride the squire and get the brush; and when he fell, whip out a lancet and bleed him; rescue from fever and death the poor cottagers the physician had given up; make twenty-one at the butts when the poor captain scored only eighteen ; give him twenty at fifty in billiards and beat him; and draw tears from the professional Italian people by her exquisite performance (of voice or violincello [*sic*]) in the evening — I say that if the novelist would be popular with the ladies — the great novel readers of the world — this is the sort of heroine who would carry him through half a dozen editions.' » (Phillips, 95-6)

notable de Reade, est parfois tenu par un personnage masculin, comme Charles Gatty dans *Christie Johnstone* et celle du Méchant (Couégnas, 172-3).

Si les personnages des romans de Reade peuvent bien souvent se réduire à de simples stéréotypes, certaines situations dans lesquelles l'auteur les place relèvent elles aussi du stéréotype mélodramatique. On retrouve ainsi, dans les romans de Charles Reade, le « patriotisme affirmé », « la juxtaposition facile du Bien et du Mal » (Sanders, 437), les « conflits entre le foyer et le monde extérieur » (Vicinus, 129), les « sacrifices de soi » auxquels sont particulièrement sujets les personnages féminins (Vicinus, 133, 136), les « intenses passions » (Matthew, 246), l'expression exagérée des sentiments, les coïncidences incroyables, et bien sûr, les fins, heureuses ou non, dans lesquelles la justice poétique prévaut. Nous reviendrons ultérieurement sur certaines situations communes au mélodrame et au roman à sensation – telles que celles qui amènent suspens et rebondissements, et celles qui contiennent improbabilités et coïncidences –, sur les situations qui amènent à l'expression d'un sens patriotique et sur les situations d'abnégation dans lesquelles sont traditionnellement placées les héroïnes. Intéressons-nous tout d'abord brièvement aux situations dans lesquelles les personnages sont amenés à exprimer leur sentiments de façon outrancière, à travers l'exemple de la malédiction. « The curse and the threat of revenge come from the heart of melodrama », rappelle Sutcliffe (« The Stage in Reade's Novels », 681). Elles sont l'occasion pour les personnages de laisser libre cours à la manifestation de leur sentiment, avec une éloquence qui peut sembler très artificielle, et pour l'auteur d'avoir recours à l'exagération et à l'emphase pour tenter d'extraire tout le potentiel mélodramatique de la scène. Ainsi, lorsque le notaire Perrin jure de se venger des dames de Beaurepaire, le narrateur insiste sur le contraste que forme ce petit homme mesquin avec la noble figure de Joséphine, à la fois Junon et Athéna :

She followed him [...] beautiful and terrible as Michael driving Satan. He dared not, or could not stand before her : he writhed and cowered and recoiled all down the room, while she marched upon him. But the driven serpent hissed horribly as it wriggled away. « You shall both be turned out of Beaurepaire by me, and forever; I swear it, parole de Perrin. » (*White Lies*, 60)

Cette scène a tout du mélodrame (avec ses effets visuels frappants, sa « juxtaposition du Bien et du Mal » et son langage emphatique) mais aussi de la paralittérature, puisque l'affrontement entre Joséphine et Perrin devient une véritable allégorie que le narrateur ne manque pas d'explicitier pour les lecteurs : Perrin est Satan, et Joséphine un ange qui le terrasse. Ces deux traits – le recours à des

allégories très simples⁶⁸ et l'explicitation sans équivoque⁶⁹ – font tendre le roman vers le modèle paralittéraire.

Nous avons déjà vu, avec la description des personnages, comment Reade fait cohabiter le Bien et le Mal dans ses romans. A travers les actions des « méchants » qui vont à l'encontre des intérêts des « gentils », l'histoire avance par phases, dans un mouvement dialectique de crises et de résolutions temporaires, jusqu'à la résolution finale ; ce que Daniel Couégnas décrit ainsi :

Au sein de la complexité du texte se joue un mouvement en deux temps successifs, de *tension dramatique* (avec la « péripétie »), puis de *détente*, répété, souvent très artificiellement, jusqu'à la fin du roman. Ce rythme, à l'intérieur du système idéologique paralittéraire, correspond le plus souvent au flux et au reflux des « forces du Mal » [...] (Couégnas, 73, en italique dans le texte)

Prenons l'exemple de *The Cloister and the Hearth*. « L'intérêt » des « gentils » que sont Gerard et Margaret est de pouvoir vivre leur histoire d'amour. Mais cet intérêt est constamment contré par les actions des « méchants » : le bourgmestre force Gerard à l'exil, Sybrandt et Cornelis l'y maintiennent en lui faisant croire que Margaret est morte. La résolution finale intervient après le retour de Gerard en Hollande, dans le compromis que lui et Margaret trouvent entre vie cléricale et vie familiale. Dans *A Terrible Temptation*, la résolution finale est encore moins mitigée lorsque, après que Richard Bassett a élaboré plan sur plan pour détruire le bonheur de son cousin et hériter de sa fortune et de son titre, le mariage des enfants des deux familles rivales réconcilie leurs intérêts divergents et abolit le conflit.

On voit ainsi que dans ces romans, la création ou le maintien de l'unité de la famille est l'idéal recherché par les « gentils » : Gerard veut fonder une famille avec Margaret sans détruire les liens qui l'unissent à ses parents (si possible), ni ceux qui unissent sa fiancée à son père ; Sir Charles Bassett veut qu'une descendance soit issue de son mariage pour consolider la lignée des Bassett ; David Dodd court de grands dangers pour assurer l'avenir de sa famille, tandis que Mrs. Dodd tente

⁶⁸Voir Couégnas, 164 : « Les personnages paralittéraires sont au plus près de *concepts anthropomorphisés*, ce sont des *allégories* ».

⁶⁹Voir Couégnas, 109 : « Il faudrait également insister sur le souci paralittéraire de ne pas éparpiller, disperser, mélanger les sens, mais de rester clair, non ambigu » ; 123 : « [l'auteur paralittéraire] n'hésite pas à les 'décoder' [les détails] de la manière la plus explicite : le roman populaire est souvent un genre *bavard* et *lourd* quant à ses effets de sens » ; 157 : « 'Il faut que le trait passe légèrement', écrivait Barthes à propos des mécanismes du sens dans la littérature romanesque classique. Une tradition opposée, 'paralittéraire', *emphatise* ses effets, *multiplie* les procédés de *soulignement*, *accumule* les traits *convergents* et les *explicite* sans la moindre retenue » ; 182 : le modèle paralittéraire est marqué par un « système '*pansémique*', *redondant*, *marqué par la polarisation idéologique*. *Le lecteur est confiné dans un rôle de 'reconnaissance' du sens.* »

de faire en sorte que le mariage de sa fille n'entre pas en conflit avec les intérêts de la famille Hardie, et de préserver ainsi l'unité des deux familles.⁷⁰ Cette unité est constamment menacée de l'extérieur (par les circonstances, par les méchants), ce qui crée la tension mélodramatique.⁷¹

A cela s'ajoute l'utilisation, elle aussi mélodramatique, de clichés stylistiques qui, selon R. de Gourmont, sont l'apanage de la « mauvaise littérature », « de la littérature de feuilleton, qui donne l'impression d'un 'cerveau anonyme', et des imitateurs des grands écrivains, qui clichent leurs procédés » (Amossy & Herschberg-Pierrot, 12). Ainsi, le vocabulaire que Reade utilise pour évoquer l'amour se nourrit de nombreux clichés littéraires : l'amour est décrit comme un combat dans *Peg Woffington*,⁷² comme servitude volontaire avec l'expression « chaîne dorée » (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 30). L'être aimé est un « ange » (*White Lies*, 43), ou une « étoile polaire » qui guide l'amant (45), etc.

En outre, Reade a souvent recours à des associations de mots qui s'apparentent aux clichés : « le roi des arbres » pour désigner un chêne (*White Lies*, 29), le « cristal » pour la transparence (81), la référence à la neige pour signifier blanc (102). Il utilise également de nombreuses expressions toutes faites, métaphores et comparaisons banalisées et passées dans le langage courant, qui ne dénotent aucune créativité linguistique : « still as mice » (*White Lies*, 41), « play with fire » (45), « cool as a cucumber » (57, 83). Cet « emploi massif du cliché » (Couégnas, 91) tendrait à rapprocher les romans de Reade du modèle paralittéraire, d'autant que dans les cas que nous venons de citer, « le cliché [...] est parfaitement 'improductif' » (98).

Certains de ces clichés font d'ailleurs partie des « tics de langage » de l'auteur et se retrouvent dans plusieurs romans : la comparaison « still as a mouse » ou « still as mice » est présente dans *Love Me Little, Love Me Long* (405), *A Simpleton* (314), *Hard Cash* (Vol. II, 168), *It Is Never Too Late To Mend* (671), et dans *White Lies*, comme indiqué précédemment. L'expression

⁷⁰La conclusion de ce roman est particulièrement éloquent sur ce sujet : « Almost my first word was that [Mrs. Dodd] and her children were bosom-friends; and my last is to congratulate them that it was so. Think of their various trials and temptations, and imagine what would have become of them if family love and unity had not abounded. Their little house was built on the sure foundation of true family affection: and so the winds of adversity descended, and the floods came, and burst upon that house, but could not prevail against it; it was founded on a rock. » (*Hard Cash*, 337)

⁷¹Ce thème de la famille attaquée par des forces extérieures se retrouve également dans le roman à sensation : « Sensation fiction became the genre of the home under siege. » (Adams, 201)

⁷²« [H]e fastened on two velvet lips, that did not shun the sweet attack, but gently parted with a heavenly sigh ; while her heaving bosom and yielding frame and swimming eyes confessed her conqueror » (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 32).

« cool as a cucumber », elle, se retrouve dans *Love Me Little, Love Me Long* (107, 411), *Hard Cash* (Vol. I, 259, 326), *It Is Never Too Late To Mend* (375, 670), *A Woman-Hater* (13, 144) et *White Lies*. A cela s'ajoute bien d'autres tics de langage et habitudes d'écriture, que les parodies de Bret Harte (*Handsome Is as Handsome Does*, suite imaginée de *Put Yourself In His Place*) et Charles Henry Webb (*Liffith Lank, or, Lunacy*, version parodique de *Griffith Gaunt, or, Jealousy*) ont relevés : les phrases latines dont tous les romans de Reade sont parsemés,⁷³ les répliques en français que presque tous les personnages principaux prononcent à un moment ou un autre, les sentences exprimant sagesse populaire ou réflexion du narrateur-auteur (parfaitement parodiées dans *Liffith Lank*, dont le cinquième chapitre s'ouvre avec cette vérité universelle : « None so blind as those that CAN'T see ! » [*Liffith Lank*, 22]), les phrases inachevées, abruptement interrompues par « — », la façon que le narrateur a de remplacer le nom d'un personnage par sa caractéristique principale,⁷⁴ l'utilisation fréquente d'abréviations telles que « i.e. », etc. On peut ainsi remarquer que l'abréviation « viz. » traverse presque tous ses romans, et est présente pas moins de neuf fois dans *Put Yourself In His Place* et *The Cloister and the Hearth*, huit dans *A Woman-Hater*, sept dans *A Terrible Temptation*, ou même dix fois dans *A Simpleton*. Or, comme le rappelle Daniel Couégnas, c'est le propre du modèle paralittéraire que d'être « traversé par tous les tics du langage » (Couégnas, 75).

1.2.2. « Un romancier investi d'une mission » : l'écriture propagandiste.

Charles Reade envisage également la littérature comme praxis : écrire un roman est une action en vue d'un résultat pratique qui va transformer le monde existant. En effet, Reade était un auteur engagé qui cherchait à réformer certains aspects de la société à travers ses œuvres, « a novelist with a mission, bent on exposing current evils » (Selon l'expression de Walter Allen, citée par Bragg, 296).⁷⁵ Pour lui, cela faisait partie intégrante du rôle du romancier, qui devait être là pour « digérer les faits bruts » et les présenter aux lecteurs de façon à leur ouvrir les yeux sur certains

⁷³Dès la première page de *Liffith Lank*, une phrase en latin conclut un paragraphe ; s'ensuit le commentaire : « Here a little explanation is necessary – not of my Latin, for that will be found among the 'Words, Phrases, and Quotations from Foreign Languages' in the appendices of all modern dictionaries » (*Liffith Lank*, 7-8).

⁷⁴Caroline Coventry devient ainsi « Miss Impudence » dans la parodie de Bret Harte (*Handsome Is as Handsome Does*, 4), tout comme Mrs. Dodd est appelée « Mrs. Placid », Edward « Sir Imperturbable » (*Hard Cash*, 174, 45), ou Charles Pomander « Machiavel » (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 38).

⁷⁵Voir aussi : Fantina, 2 (« Reade [...] felt that part of the purpose of the novel should be to comment upon social evils, thereby prompting action to reform institutions and behavior. »)

sujets.⁷⁶ Il se rapproche en cela de Wilkie Collins dans la deuxième moitié de sa carrière, à partir de la parution de *Man and Wife*. Presque chacun de ses romans portait alors sur un travers ou une déficience de la société victorienne : les horreurs de la vivisection dans *Heart and Science*, l'exclusion des femmes déchues (« fallen women ») dans *The New Magdalen*, l'injustice de certaines lois (sur le mariage dans *Man and Wife*, sur le verdict « non prouvé » délivré par les tribunaux écossais dans *The Law and the Lady*), etc. A travers ces romans, son but était de faire changer l'opinion publique. C'est cette même démarche qui motive l'écriture de *It is Never Too Late To Mend* (dénonçant les mauvais traitements dans les prisons), de *Hard Cash* (mettant l'accent sur l'horreur qu'est l'incarcération d'un homme sain d'esprit dans un asile d'aliénés – un thème que Reade reprendra ensuite dans *A Terrible Temptation*), *Put Yourself In His Place* (portant sur la violence exercée par les syndicats), etc.⁷⁷ Pour Reade, cette dénonciation de torts et d'abus rendait ses romans meilleurs, puisque cela leur donnait une « idée directrice ».⁷⁸

Or, en ce qui concerne Collins, ses derniers romans étaient considérés comme inférieurs à ses écrits antérieurs.⁷⁹ Son style était jugé trop « propagandiste » : on regrettait qu'il ait choisi ce moyen pour transmettre ses idées,⁸⁰ et on déplorait qu'il fasse primer le message moral sur la qualité

⁷⁶Reade exprime ainsi comment il voit son rôle de romancier : « [I]t is my business, and my art, and my duty, to make you ladies and gentlemen realize things, which the chronicler presents to you in his dim, and cold, and shadowy way ; and so they pass over your mind like idle wind » (lettre écrite par Reade, citée par Burns, *Charles Reade*, 155). Dans le dernier paragraphe de *Put Yourself in His Place*, il développe cette idée : « I have drawn my pen against cowardly assassination and sordid tyranny; I have taken a few undeniable truths, out of many, and have labored to make my readers realize those appalling facts of the day which most men know, but not one in a thousand comprehends, and not one in a hundred thousand REALIZES, until Fiction [...] comes to his aid, studies, penetrates, digests the hard facts of chronicles and blue-books, and makes their dry bones live. » (*Put Yourself in His Place*, 642)

⁷⁷Dans son ouvrage intitulé *Charles Reade*, Elton E. Smith consacre tout un chapitre aux romans à thèse, « On Social Issues ». Il inclut dans cette catégorie : *It is Never Too Late To Mend*, *Love Me Little*, *Love Me Long*, *Hard Cash*, *Foul Play*, *Put Yourself In His Place*, *A Woman-Hater*. Cependant, certains des romans traités dans le chapitre « Studies of Women » contiennent aussi des éléments de propagande sur des sujets plus ou moins sérieux et importants : le traitement des « femmes déchues » est évoqué dans *Clouds and Sunshine*, les divisions sexistes imposées par les vêtements est le sujet de *The Bloomer* (qui porte aussi le titre *Propria Quae Maribus*), le thème des enfermements arbitraires dans des asiles d'aliénés revient dans *A Terrible Temptation*, *A Simpleton* s'attaque au port du corset, etc.

⁷⁸« [Charles Reade] felt that his sensational novels were better than those of some of his contemporaries because they had 'a leading idea', – an attack on some social malpractice » (« Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », 583).

⁷⁹Norman Page résume ainsi les avis des critiques : « his moralizing and propagandizing was at best an irksome superfluity and at worst an offence against public morality » (Page, 28). Il précise également : « The propaganda element in [Collins's] late novels was at times a serious obstacle to critical approval. » (28)

⁸⁰C'est ce qu'exprime un critique de l'*Athenaeum* à propos de *Man and Wife* : « We wish Mr. Collins all success in his crusade. It may, perhaps, be doubted whether fiction is in general the best weapon with which to attack social abuses. » (*Athenaeum* [juil. à déc 1870], 45)

de sa fiction, à tel point que cela donna lieu à un distique du poète Swinburne : « What brought good Wilkie's genius nigh perdition ? / Some demon whispered – 'Wilkie ! Have a mission' ». Henry Mansel, dans son article sur le roman à sensation, dit encore préférer ceux qui ne contiennent pas de message à ceux qui ont un but didactique. Il trouve en effet que les raisonnements de ces romanciers dans leurs efforts d'argumentation comportent de nombreux défauts, et que le style adopté dans les passages didactiques est déplorable, même chez un grand romancier comme Dickens.⁸¹ En 1919, avec le recul que lui permet quelques dizaines d'années d'écart avec leur première publication, Phillips confirme combien il était nuisible pour les œuvres de Dickens, Collins et Reade de soutenir une cause.⁸²

Un but trop explicitement didactique était donc vu plutôt comme une tare dans une œuvre littéraire⁸³. Cela n'empêchait pas que de nombreux romanciers, Dickens y compris, envisagent la littérature comme investie d'une mission sociale,⁸⁴ et défendent de (plus ou moins) grandes causes dans leur fiction,⁸⁵ ce que E.-D. Forgues ne manque pas de faire remarquer dans *La Revue des Deux Mondes* :

Faire du roman un moyen de réforme dans l'ordre matériel ou moral, c'est-à-dire soutenir, propager par les seules armes de la fiction une idée pratique, une idée de progrès, combien de fois l'esprit anglais ne s'est-il pas proposé une pareille tâche ! (« Une réforme par le roman », 669)

⁸¹« [I]t is better that the excitement of a sensation novel should evaporate in froth and foam, than that it should leave a residuum behind of shallow dogmatism and flippant conceit » (Mansel, 487). A propos de Dickens, Mansel écrit : « by a just retribution, the passages that are written in this spirit are generally the worst in his works. He never sinks so nearly to the level of the ordinary sensation-novelist as when he is writing 'with a purpose' » (488).

⁸²« Not to students and critics only, but to readers generally the burden of specific purpose appears to have spoiled the flavor of brilliant work. One and all are best remembered now for tales that had no thesis — Dickens for *David Copperfield* and *Great Expectations*, Reade for *Peg Woffington*, *Christie Johnstone*, and *The Cloister and the Hearth*, Collins for *The Woman in White* and *The Moonstone*. » (Phillips, 106)

⁸³Citons un dernier exemple : un critique du *Graphic*, dans un article sur *Man and Wife*, dit des romans à thèse : « This species of fiction can only be made attractive by a writer of unusual power. There is something unpalatable in a combination of argument with romance » (*The Graphic* 33 [16 juil. 1870], 63)

⁸⁴« Until about 1870, literature mainly reflected [...] the belief that literature had a mission to expose social problems and arouse people's moral consciousness » (Grellet, 107) ; « [le romancier] assume un rôle de redresseur de torts, veut corriger les abus – sans pour autant se livrer à une critique fondamentale du système » (Laroque et al., 481-2).

⁸⁵Voir Law & Maunder, 124 : « Novelists with a mission were hardly a *rarity* in the Victorian period. [...] Major writers were themselves by no means immune to the attraction of didacticism, often combining the roles of novelist and journalist in rather similar fashion. » ; Phillips, 121 : « a professed moral purpose — even a reformatory thesis — is no safe distinction among the Victorian novelists. Early or late, most tale-tellers of note preached definite reform, literary, social, or religious, in the then favorite novel-shape » ; Smith, 104-5 : « [Reade] cast himself in the pleasing romantic role of knight-errant who went striding across a kingdom to find those legal or social wrongs that he believed only the writer of fiction could redress. Reade was by no means alone in such an attempt » : Smith cite alors comme exemples Charles Dickens, Harriet Martineau et Benjamin Disraeli.

Les œuvres didactiques de Reade étaient parfois louées pour leur dessein moral,⁸⁶ étant donné que les Victoriens voyaient dans le roman une forme d'instruction.⁸⁷ Mais on reprochait également à ces mêmes œuvres de n'être pas fidèles à la réalité, d'exagérer les torts et les injustices et de les présenter de façon mélodramatique dans le seul but d'être plus persuasif. Reade se targuait de n'avoir inventé aucun des incidents relatés dans ses romans à but social. Dans sa préface à *Hard Cash*, l'auteur invite même quiconque serait intéressé à venir voir les « preuves » qu'il a accumulées.⁸⁸ Si Reade s'était ainsi prémuni contre ceux qui objecteraient qu'il inventait de toutes pièces des torts inexistantes, il restait vulnérable aux accusations d'exagération, semblables à la mise en garde adressée à Collins dans une critique de *Man and Wife* : « he may easily do more harm than good to the cause he advocates, especially if he misstates or exaggerates it » (*Athenaeum* 1870, 45). Phillips rapporte ainsi : « Trollope, quite representatively of a large part of the public, thought that Reade's reformatory novels exaggerated and falsified the objects of attack. » (Phillips, 101). C'est à la fois ce fond de vérité et cette déformation des faits que E.-D. Forgues commente dans *Hard Cash* :

Nous voyons ainsi défiler devant nous une série de tableaux trop horribles, il faut l'espérer, pour qu'on puisse les croire fidèles, trop précis en revanche, trop minutieusement détaillés, tracés d'une main trop sûre et trop ferme, pour qu'on en méconnaisse le caractère anecdotique, l'authenticité partielle. Il y a là, — comme il arrive presque toujours, quand le roman touche à une question d'économie sociale, — un manque absolu de proportions entre les abus dénoncés et le relief que leur prête l'imagination échauffée de l'écrivain. (« Une réforme par le roman », 682)

Ces mêmes reproches lui ont été adressés pour *Put Yourself In His Place* et *It Is Never Too Late To Mend*.⁸⁹

Allant de pair avec cette tendance à l'exagération, un autre défaut de ses romans de propagande consistait à simplifier excessivement ses personnages, jusqu'à ce que ceux-ci ne soient plus que des incarnations de grandes idées ou de faits.⁹⁰ Si Swinburne, comme une bonne partie des critiques, déplore cette faiblesse dans l'écriture de Reade, considérant ces incarnations comme des

⁸⁶C'est le cas d'une critique de *It Is Never Too Late To Mend* parue dans *The North American Review* en 1857 : « The entire work is pervaded by strong and high moral purpose ; and by means of it the author has assumed and fortified his position, as that of one whose office is not to amuse, but to instruct, reform, and elevate. » (280)

⁸⁷Voir « I.1.2. Une œuvre qui répond aux attentes des lecteurs ».

⁸⁸« [T]he best evidence has been ransacked ; and a large portion of this evidence I shall be happy to show at my house to any brother writer who is disinterested, and really cares enough for truth and humanity to walk or ride a mile in pursuit of them. » (*Hard Cash* Vol. I, 3-4)

⁸⁹Dans le *National Dictionary of Biography*, la remarque suivante s'applique à *It Is Never Too Late To Mend* : « His descriptions of the brutalities of the prison-house, although vigorous, were grossly exaggerated, and mainly on this score the book met with an unfavourable reception from the reviewers » (Kent, 356).

⁹⁰Voir « I.2.1. Le mélodrame sous forme romanesque. »

« échecs », des marionnettes dont les fils sont bien trop visibles,⁹¹ le fait de transformer les personnages en incarnations de concepts plus vastes n'est pas jugé négativement par tous. Selon un critique américain, cela donne de la force aux idées transmises.⁹² La présentation des personnages est faite de façon à amener le lecteur soit à les rejeter complètement dans le cas des stéréotypes négatifs (Hawes dans *It Is Never Too Late To Mend*, Hardie senior dans *Hard Cash*, Grotait dans *Put Yourself In His Place*), soit à les accepter entièrement et à tenter de suivre leur exemple s'ils sont présentés de façon indubitablement positive (Parson Eden dans *It Is Never Too Late To Mend*). Burns remarque ainsi que Reade a tenté de faire de Hawes un « Satan moderne » et de Eden une figure christique (Burns, 165) : les lecteurs savent donc sans l'ombre d'un doute lequel est l'exemple à suivre et lequel est à honnir.

L'exagération des incidents et des personnages sert à élever le pathos en argument.⁹³ Reade fait appel aux émotions et aux sentiments de ses lecteurs : il veut leur faire ressentir empathie et sympathie pour ses personnages « victimes », horreur et répugnance envers ses personnages « méchants », et approbation des actions du héros redresseur de torts. On retrouve ici les trois « sphères » de personnages paralittéraires décrites par Couégnas ainsi que leur fonction :

[La] fonction pragmatique [du Vengeur] est de passionner, d'exalter, de rassurer. (Couégnas, 172)
La fonction pragmatique de la Victime est d'*émouvoir*, d'apitoyer. (173)
[La] fonction pragmatique [du Méchant] est d'*indigner* et/ou de *faire peur*. (173)

Ce recours à l'émotionnel plutôt qu'au rationnel est également un des procédés du roman paralittéraire⁹⁴ : « Il s'agit d'*émouvoir* le lecteur, de faire du *pathétique*, lequel s'accommode mieux de procédés plus grossiers, plus emphatiques, plus soucieux d'efficacité et de dynamisme narratif »

⁹¹ « [H]is didactic types or monitory figures are always unmistakable – and unmistakable as failures. [...] they are the creatures of a mecanist. You see the action of the wirepuller behind at every movement they make » (Swinburne, 281).

⁹² « Neither Hardie nor Eden nor Rhoda Gale is to be tried by the every-day standard of quiet probabilities ; each of them is the entirely possible embodiment of one intense idea, which each impresses on the reader with a force that keeps it clearly marked when the whole surrounding incident and action of the story is forgotten. » (*North American Review* 125:258 [Sept.-oct. 1877], 390)

⁹³ « Reade, as a novelist steeped in the tradition of melodrama, wrote his fictions to engage the emotions of his readers. In the individual reader of whatever social station, he wished to inspire passion and anger rather than sober reflection. [...] Reade's fictions are [...] self-consciously passionate and are directed at the reader at a visceral level. » (Fantina, 44-5)

⁹⁴ Il se retrouve aussi dans le roman à sensation. Mansel insiste sur le fait que ce n'est pas l'intellect qui est sollicité dans ces romans, à travers l'expression « preaching to the nerves instead of the judgement » (Mansel, 482).

(Couégnas, 110). Les romans à thèse de Reade ne vont pas tant chercher à convaincre le lecteur qu'à le persuader : l'auteur va donc chercher à choquer, à susciter chez ses lecteurs une réponse émotionnelle et non intellectuelle. Le but moral et social de ses romans sert alors de justification à tous les excès de pathos. Reade s'autorise un style plus poignant et vibrant qu'à l'habituel, usant des effets rhétoriques les plus lourds, pour décrire l'injustice de la mort de Josephs, qui s'est suicidé en prison :

Josephs has committed the smallest theft imaginable. He has stolen food. For this the law, professing to punish him with certain months' imprisonment, has inflicted capital punishment; has overtaken, crucified, starved – overtaken, starved, crucified – robbed him of light, of sleep, of hope, of life; has destroyed his body, and perhaps his soul. (*It Is Never Too Late To Mend*, 345)

En l'espace de quatre lignes, Reade dénonce l'absurdité de la « justice » en adoptant un style qui fait côtoyer sécheresse (dans les deux premières phrases) et abondance (dans la dernière) ; qui contraste la phrase courte décrivant le délit et la longue période qui décrit le châtement et qui ne se termine qu'avec l'anéantissement de l'âme ; et enfin, qui souligne encore la relation antithétique entre « le plus petit vol imaginable » et « la peine capitale ». Il personnifie la loi, faisant de celle-ci une entité sauvage, brutale et sans merci, à laquelle il associe des sonorités dures à travers les allitérations d'occlusives « p », « t », « c », souvent mises en relief par leur position accentuée (« **professing ... punish ... certain ... imprisonment ... inflicted capital punishment** »). Il donne à son discours toute l'emphase possible en utilisant l'anaphore « has » (« has inflicted ... has overtaken ... has destroyed »), puis « of » (« of light, of sleep, of hope, of life »), en jouant sur des rythmes ternaires (« overtaken, crucified, starved – overtaken, starved, crucified ») et binaires (« of light, of sleep, of hope, of life »), rythme qui s'accélère avec l'asyndète jusqu'à « son corps ». La répétition avec variation insiste sur les tortures infligées au prisonnier, et la paronomase de « light » et « life », annonce que le priver de l'un, c'est le priver de l'autre. Après la description des tortures physiques, le narrateur glisse progressivement vers les tortures mentales et spirituelles, en remplaçant les besoins du corps (« lumière », « sommeil ») par les besoins de l'esprit (« espoir »), ce qui ne laisse plus aucun doute quant à l'anéantissement complet de cet être humain, que Reade laisse à l'appréciation du lecteur dans l'apodose, avec l'introduction du « peut-être ».

Le pathétique de chaque scène d'injustice est ainsi exploité à son maximum et fait office d'argumentation.

La mise en avant d'une finalité pratique peut aussi entrer en conflit avec la définition de la

littérature comme œuvre d'art, dont la finalité doit être de caractère esthétique, désintéressé et non utilitaire.

Prenons la définition que Hegel donne d'une œuvre d'art et de son but dans son *Esthétique*. Il en vient à dire qu'un des buts souvent avancé est « celui du *perfectionnement moral* » :

On ne peut nier qu'un des effets de l'art ne soit d'adoucir et d'épurer les mœurs (*emollit mores*). En offrant l'homme en spectacle à lui-même, il tempère la rudesse de ses penchants et de ses passions ; il le dispose à la contemplation et à la réflexion ; il élève sa pensée et ses sentiments en les rattachant à un idéal qu'il lui fait entrevoir, à des idées d'un ordre supérieur. L'art a, de tout temps, été regardé comme un puissant instrument de civilisation, comme un auxiliaire de la religion : il est, avec elle, le premier *instituteur des peuples* ; c'est encore un moyen d'instruction pour les esprits incapables de comprendre la vérité autrement que sous le voile du symbole et par des images qui s'adressent aux sens comme à l'esprit. (Hegel, 29)

Mais il réfute immédiatement après que l'instruction morale puisse être considérée comme ce vers quoi l'art doit tendre :

Mais cette théorie, quoique bien supérieure aux précédentes, n'est pas non plus exacte. Son défaut est de confondre l'*effet moral* de l'art avec son véritable *but*. [...] Que l'on prenne garde, cependant, qu'en assignant ainsi à l'art un but étranger, on ne lui ravisse la liberté, qui est son essence et sans laquelle il n'y a pas d'inspiration ; que, par là, on ne l'empêche de produire les effets qu'on attend de lui. (29)

Si l'art peut ainsi amener l'homme à corriger sa morale et ses mœurs, on ne doit pas pour autant en faire sa visée pratique. La morale a pour but le *bien*, et l'art a pour but le *beau*. Ces deux concepts étant distincts dans la philosophie occidentale moderne (ce qui n'est par contre pas le cas dans la philosophie antique grecque), ces deux buts ne doivent pas être confondus :

Le véritable but de l'art est donc de représenter le beau, de révéler cette harmonie. C'est là son unique destination. Tout autre but, la *purification*, l'*amélioration morale*, l'*édification*, l'*instruction*, sont des accessoires ou des conséquences. (31)

On retrouve ici la distinction déjà observée avec l'épisode de la peinture et du jeu de cartes dans *The Cloister and the Hearth*. La peinture de Vanucci est une œuvre d'art car elle n'a pas d'autre but que d'être belle en soi, alors que les cartes à jouer sont regardées avec mépris par l'artiste car leur finalité vient de leur utilisation (même si cette utilisation n'a ici pour but ni l'édification morale ni l'instruction).

C'est cette même vision de l'art qu'exprime Oscar Wilde :

As long as a thing is useful or necessary to us, or affects us in any way, either for pain or for pleasure, or appeals strongly to our sympathies, or is a vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of art. To art's subject-matter we should be more or less indifferent. (Wilde, 24)

Ceci explique en partie pourquoi la littérature trop explicitement « propagandiste » peut être

jugée comme « inférieure » à une littérature qui ne présenterait pas ce but-là⁹⁵. Or certains romans de Reade annoncent très explicitement leur but d'amélioration. Nous avons déjà cité le but avoué de *Put Yourself In His Place* ; à la fin du trentième chapitre de *Hard Cash*, le narrateur demande aux lecteurs de réfléchir à la situation d'un homme sain d'esprit enfermé dans un asile, les invitant clairement à se sentir personnellement concernés par cette situation⁹⁶ ; *A Woman-Hater* se termine par une apostrophe aux lecteurs pour leur ouvrir les yeux sur la condition de la femme, l'auteur espérant que si la cause plaidée dans son roman est prise en compte, toute la civilisation progressera.⁹⁷

Reade tenait le roman en très haute estime : il considérait la fiction (sous forme romanesque ou théâtrale) comme « le plus haut, le plus vaste, le plus noble et le meilleur de tous les arts » (*Put Yourself In His Place*, 642). Il peut sembler alors étrange qu'il décide de mettre cet art « au service » d'une cause, de n'en faire qu'un moyen, et pas une fin en soi.

I.2.3. « Pioneering forays into forbidden territory »⁹⁸ : le roman à sensation.

Selon Adams, l'œuvre de Reade tient à la fois des romans à thèse et des romans à sensation.⁹⁹ Les romans à sensations connaissaient un immense succès populaire pendant les

⁹⁵Oscar Wilde jugeait ainsi l'œuvre de Reade : « I do not know anything in the whole history of literature sadder than the artistic career of Charles Reade. He wrote one beautiful book, *The Cloister and the Hearth*, [...] and wasted the rest of his life in a foolish attempt to be modern, to draw public attention to the state of our convict prisons, and the management of our private lunatic asylums. [...] Charles Reade, an artist, a scholar, a man with a true sense of beauty, raging and roaring over the abuses of contemporary life like a common pamphleteer or a sensational journalist, is really a sight for the angels to weep over. » (Wilde, 24-5)

⁹⁶« Pray think of it for yourselves, men and women, if you have not *sworn* never to think over a novel. Think of it for your own sakes ; Alfred's turn to-day, it may be yours to-morrow. » (*Hard Cash* I, 514)

⁹⁷« Realize the hard condition of women. Among barbarians their lot is unmixed misery; with us their condition is better, but not what it ought to be, because we are but half civilized, and so their lot is still very unhappy compared with ours. [...] Their very mothers — for want of medical knowledge in the sex — clasp the fatal, idiotic corset on their growing bodies, though thin as a lath. So the girl grows up, crippled in the ribs and lungs by her own mother; and her life, too, is in stays—cabined, cribbed, confined: unless she can paint, or act, or write novels, every path of honorable ambition is closed to her. We treat her as we do our private soldiers—the lash, but no promotion; and our private soldiers are the scum of Europe for that very reason, and no other. I say that to open the study and practice of medicine to women folk, under the infallible safeguard of a stiff public examination, will be to rise in respect for human rights to the level of European nations [...] it will tend to elevate this whole sex, and its young children, male as well as female, and so will advance the civilization of the world » (*A Woman-Hater*, 250-1).

⁹⁸Winifred Hughes parle des « pioneering forays of Collins, Reade, and Braddon into forbidden territory » (cité dans Harrison & Fantina, 65).

⁹⁹« Reade's success marks an intriguing intersection of sensation and gothic within the 'novel with a purpose' » (Adams,

décennies de 1860 et 1870.¹⁰⁰ Ce sous-genre se définit par l'action, les rebondissements, les intrigues, le suspense, les identités secrètes, les meurtres, disparitions et autres crimes que l'on retrouve dans presque chaque chapitre.¹⁰¹

La plupart des romans de Reade appartient à ce sous-genre et en reprend les principaux thèmes : bigamie (dans *Griffith Gaunt*), procès (*Griffith Gaunt*, *A Terrible Temptation*, *Hard Cash*), détention arbitraire dans un asile d'aliénés (*Hard Cash* et *A Terrible Temptation*), existence d'un conjoint révélée à un moment critique (*Peg Woffington*), mensonges en tout genre (*White Lies*), fausses identités (*A Perilous Secret*, *A Terrible Temptation*, *Peg Woffington*) personnages suspects, retournements de situations, etc.

Le roman à sensation était dévalorisé par la critique qui le voyait comme pur divertissement, très souvent immoral qui plus est¹⁰² : elle le considérait comme un « symptôme du déclin national »,¹⁰³ un « stimulant dégradant qui gratifiait un appétit dépravé ». ¹⁰⁴ Ces métaphores de corruption morale et physique sont utilisées par Henry Mansel dans sa critique de vingt-quatre romans à sensation :

[W]orks of this class manifest themselves as belonging [...] to the morbid phenomena of literature – indications of a wide-spread corruption, of which they are in part both the effect and the cause ; called into existence to supply the cravings of a diseased appetite, and contributing themselves to foster the disease, and to stimulate the want which they supply. (Mansel, 482-3)

Métaphores qu'il reprend en conclusion : « [T]he existence of an impure or silly crop of novels, and the fact that they are eagerly read, are by no means favourable symptoms of the conditions of the body of society. » (512).

En rappelant que ces romans sont « lus avidement » et qu'ils sont « un fait important de la littérature de cette époque » (Mansel, 512), Mansel reconnaît leur succès auprès du grand public.

224).

¹⁰⁰ Debenham les décrit comme : « hugely popular novels of crime and passion that scandalized and enthralled reviewers and the British reading public in the 1860s. » (Baker & Womack, 209)

¹⁰¹ Pour des définitions du roman à sensation, voir Adams, 201 ; Sutherland, 570 ; Regard, 132 ; Williams, 447 ; Baker, 209-21 ; Brantlinger, « What Is 'Sensational' about the 'Sensation Novel' ? » ; Harrison & Fantina, « 'Highly flavoured dishes' and 'highly seasoned garbage' – Sensation in the Athenaeum », etc.

¹⁰² Sur ce point, voir les commentaires de Mansel : « Excitement, and excitement alone, seems to be the great end at which they aim – an end which must be accomplished at any cost by some mean or other » (Mansel, 482). Cette dernière expression, « some mean or other », suggère le peu de scrupules des romanciers à faire des entorses à la morale. Sur la moralité des romans à sensation, voir Adams, 201 : « [sensation] made the shudder a premonition of moral outrage. »

¹⁰³ D'après Helen Debenham : « widely seen as a symptom of national decline » (Baker & Womack, 210).

¹⁰⁴ « The popularity of a genre appealing to 'sensation' aroused fears that it was a degrading stimulant gratifying a debased appetite » (Adams, 201).

Les romans à sensation étaient ainsi marqués comme appartenant à la « littérature populaire », pouvant être lus aussi bien par « la cuisinière et sa maîtresse, sans parler du valet et de son maître » (Baker & Womack, 213), par opposition à une forme de littérature « sérieuse »,¹⁰⁵ que seule une élite lirait.

Une des caractéristiques principales du roman à sensation réside dans le fait que le récit soit dominé par l'action, le suspens et les rebondissements. Nous avons déjà vu en quoi les romans de Reade remplissent ce critère (voir « I.1.2. Une œuvre qui répond aux attentes des lecteurs » pour les techniques mises en place par Reade). Cependant, on observe que certains des incidents et certaines des situations utilisés pour créer ces effets se répètent à travers l'œuvre de Charles Reade, faisant plus généralement écho à des romans à sensation écrits par d'autres auteurs. Ainsi, l'utilisation de la bigamie comme élément de l'intrigue se retrouve dans *White Lies*, où l'héroïne épouse un autre homme lorsqu'elle croit son mari mort à la guerre, *A Terrible Temptation*, où la bigamie joue un rôle mineur lorsque la servante Mary Wells décide de considérer son mari mort en mer pour pouvoir se remarier, *Singleheart and Doubleface*, dans lequel le mari dévoyé de l'héroïne, et qui forme avec elle un couple très mal assorti, prend une seconde épouse aux Etats-Unis, *Peg Woffington*, où Ernest Vane est bigame, sinon dans les faits, du moins d'intention, et bien sûr *Griffith Gaunt*, dans lequel le héros est intentionnellement bigame. La bigamie est un thème également utilisé dans de nombreux autres romans à sensation, tels que *Lady Audley's Secret* et *Aurora Floyd* de M.E. Braddon ; Henry Mansel déplore ainsi compter pas moins de huit histoires de bigamie parmi les romans à sensation auxquels il s'intéresse dans son article de la *Quarterly Review*.¹⁰⁶ La reprise inlassable de ce même thème dans de nombreux romans anglais a aussi donné lieu à cette remarque de E.-D. Forgues :

Soit dit en passant, la bigamie elle-même joue un rôle considérable dans les romans anglais [...] depuis *Jane Eyre*, où M. Rochester est bigame d'intention, sinon de fait, jusqu'à *No Name*, le dernier succès de M. Wilkie Collins, la même combinaison a été reproduite dans vingt ouvrages dont nous pourrions aligner ici les titres. (« Miss M. E. Braddon et le roman à sensation », 954)

La répétition des incidents s'effectue parfois à l'intérieur d'un même roman de Reade. Dans

¹⁰⁵ Debenham rappelle : « [sensation novels] marked the emergence of a real distinction between 'serious' and 'popular' fiction » (Baker & Womack, 209).

¹⁰⁶ « Of particular offences, [...] undoubtedly the first place must be given to Bigamy. [...] It is astonishing how many of our modern writers have selected this interesting breach of morality and law as the peg on which to hang a mystery and a dénouement. Of the tales on our list, no less than eight are bigamy stories : 'Lady Audley's Secret', 'Aurora Floyd', 'Clinton Maynyard', 'Recommended to Mercy', 'The Law of Divorce', 'The Daily Governess', 'Only a Woman', 'The Woman of Spirit' » (Mansel, 490).

Hard Cash, le même procédé est ainsi utilisé pour retarder la libération d'Alfred Hardie : par deux fois, alors qu'il est sur le point de pouvoir enfin sortir de l'asile dans lequel il est retenu (une fois en s'échappant, une fois légalement), il se voit transféré dans un nouveau lieu de captivité. Dans *The Cloister and the Hearth*, Smith regrette la récurrence des auberges sur la route de Gerard, ce qu'il attribue au fait que Reade ait lu un traité sur les auberges au Moyen-Age, et la répétition d'un stratagème pour déjouer les intentions funestes de deux bandes de voleurs, ce qu'il explique en supposant que Reade avait écrit deux versions différentes d'un même incident, sans pouvoir se résoudre à abandonner aucune des deux variantes (Smith, 144-5).

Sutcliffe a déjà analysé en détail le phénomène de répétition dans les romans de Charles Reade, observant que presque tous suivent un même schéma : le héros doit partir loin de chez lui, pour des raisons qui varient peu (besoin d'argent, principalement) ; pendant ce temps, l'héroïne est courtisée, alors que d'autres personnages tentent de séduire le héros ; de fausses nouvelles sont annoncées (des personnages sont ainsi supposés morts ou inconstants) ; des docteurs prescrivent des remèdes absurdes ; et après bien des péripéties, le héros et l'héroïne finissent par être réunis (pour une étude plus détaillée, voir « Unique and Repeated Situations and Themes in Reade's Fiction »). Sutcliffe affirme ainsi :

It seems probable that he followed certain plot formulas for the main outlines of his plot (apparently recognizing his lack of inventiveness here), and that he tied to this chain whatever out-of-the-way incidents he could attach, conveniently or ingeniously. (« Unique and Repeated Situations and Themes in Reade's Fiction », 229)

Reade utilise tellement souvent les mêmes « recettes » narratives que Smith qualifie l'histoire de Gerard et Margaret, relatée dans le *Compendium* d'Erasmus, de « parfaite 'intrigue readienne' – vieille de quatre cent trente-cinq ans ! » (Smith, 151), avant de montrer les nombreux parallèles entre ce récit et les romans de Reade.¹⁰⁷

Cette façon d'utiliser une même trame narrative avec quelques variations est décrite par Jack London dans *Martin Eden*. Le héros de l'histoire, un écrivain, utilise la même recette pour tous ses romans :

Cette formule consistait en trois parties :

- 1) un couple d'amoureux sont arrachés l'un à l'autre ;
- 2) un événement quelconque les réunit ;

¹⁰⁷ « In the Erasmus Compendium – musty, dry, factual – Charles Reade uncovered the perfect 'Reade plot' – four hundred and thirty five years old ! The medieval autobiographic fragment is full of event, and Reade is a master of eventful narrative. The plot hinges on a picaresque journey, and Reade casts his heroes far from home. » A cela, Smith ajoute quatre autres traits communs à la chronique médiévale et aux romans de Reade.

3) mariage.

Les deux premières parties pouvaient se varier à l'infini, mais la troisième était immuable. Ainsi, le couple amoureux pouvait être séparé :

- 1) par erreur ;
- 2) par fatalité ;
- 3) par des rivaux jaloux ;
- 4) par de cruels parents ;
- 5) par des tuteurs rusés ;
- 6) par des voisins cupides, etc.

Ils pouvaient être réunis :

- 1) par une bonne action de l'amoureux ou de l'amoureuse ;
- 2) par un changement de sentiment de l'un ou de l'autre ;
- 3) par la confession volontaire ou forcée du tuteur rusé, du voisin cupide ou du rival jaloux ;
- 4) par la découverte d'un secret ;
- 5) par la prise d'assaut du cœur de la jeune fille ;
- 6) par une abnégation sublime du jeune homme, et ainsi de suite à l'infini [...] (*Martin Eden*, 277)

Daniel Couégnas commente cette « formule simple et efficace pour produire rapidement des fictions », ce « procédé de création narrative » « économique et souple » et remarque « sa formidable productivité » (Couégnas, 57, en italique dans le texte), son fonctionnement automatique, alors que l'auteur « fait se superposer une diversité superficielle et une invariabilité profonde » (57-8). Pour Couégnas, cette répétition des mêmes thèmes et situations est une marque de la paralittérature :

C'est en effet par le biais de la répétition – de la reprise, de la redondance, du ressassement, de la multiplication –, phénomène polymorphe, mais toujours jugé sévèrement, selon divers critères, par le sens commun, que l'on perçoit la production dite « paralittéraire ». (56)

Il semble que Charles Reade ait eu conscience de l'effet dommageable de la répétition. C'est du moins ce que laisse penser les objections qu'il évoque contre la retranscription littérale des sermons de Gerard :

I would give liberal specimens, but for five objections : it is difficult ; time is short ; I have done it elsewhere ; an able imitator has since done it better ; and similarity, a virtue in peas, is a vice in books. (*The Cloister and the Hearth*, 566)

Il donne ici plusieurs raisons pour ne pas avoir à se répéter. Mais s'il écourte alors la répétition, il ne l'évite pas complètement. En effet, dans les lignes qui suivent, le sermon de Gerard (maintenant devenu Frère Clement) est décrit pendant tout un long paragraphe, détaillant le cheminement que suit l'orateur et citant même ses paroles. Et ce passage fait de plus écho à un précédent sermon de Gerard, son premier, qui, s'il n'est pas cité mot pour mot, est représenté de façon frappante, tout comme l'impact qu'il produit sur la foule qui l'écoute. La déclamation de sermons avait déjà fait

l'objet de longues descriptions dans *It Is Never Too Late To Mend* : au chapitre 7, la manière dont Eden prononce son sermon et le contenu de celui-ci sont décrits pendant trente-cinq lignes (*It Is Never Too Late To Mend*, 80-1) ; quelques chapitres plus tard, un sermon du même pasteur est retranscrit, en alternant discours indirect, style indirect libre et discours direct, et en présentant occasionnellement les réactions des prisonniers à qui ce sermon est adressé, sur pas moins de trois pages (190-3).

Charles Reade reprend ainsi très souvent les mêmes thèmes et les mêmes intrigues, qu'il va décliner de différentes façons, en variant les incidents, pour satisfaire les attentes exprimées dans la formule suivante : « 'paralittérature' => 'nouveau' = 'semblable' » (Couégnas, 68). Cette formule « résumerait l'horizon d'attente' du lecteur de paralittérature : le *genre* apporte le plaisir de la *conformité*, de la *répétition* ; dans ce cadre, on attend le plaisir de la *nouveauté*, on veut être *surpris* » (68, en italique dans le texte). Les romans à sensation remplissent parfaitement ces critères de répétition et nouveauté, comme l'avait remarqué Mansel dans son article sur ce sous-genre : « Yet even the dullest uniformity admits of a certain kind of variety » (Mansel, 487). Il caractérise ces variations en utilisant la métaphore du jeu d'échec : « Each game is played with the same pieces, differing only in the moves. » (486).

Le fonctionnement du roman à sensation est ainsi le même que celui de la littérature populaire en général :

Le romancier populaire, par exemple, reprend un fond commun de situations et de rôles narratifs en usant d'une écriture *souvent* banalisée, normalisée, transparente pour le public le plus vaste : il produit sa version personnelle (souvent pas très personnelle...) et donne des *variantes* de quelques grands mythes s'il dépasse le stade de la simple *réécriture* [...] (Couégnas, 63, en italique dans le texte)

Le fait que le même schéma narratif se retrouve dans la trame de presque tous les romans à sensation questionne alors le statut de ces œuvres puisqu'elles peuvent s'apparenter plus à des « biens de grande consommation », produits presque mécaniquement en suivant des formules connues, qu'à des « œuvres d'art ». ¹⁰⁸ On retrouve cette distinction entre « art » au sens noble du terme et une forme d'« artisanat » dans l'appellation « storyteller » que certains critiques préféreraient donner à Reade plutôt que « novelist ».

Au mode de production du roman à sensation – suivant des formules rigides, presque mathématiques – est lié son aspect commercial, ce que Mansel décrit ainsi :

¹⁰⁸ « [T]heir apparently infinitely repeatable variations on a theme reduced literature from an art form to a mass-produced commodity. » (Baker & Womack, 213)

No divine influence can be imagined as presiding over the birth of [the sensation novelist's] work, beyond the market-law of demand and supply ; no more immortality is dreamed of for it than for the fashions of the current season. A commercial atmosphere floats around works of this class, redolent of the manufactory and the shop. The public wants novels, and novels must be made – so many yards of printed stuff, sensation-pattern, to be ready by the beginning of the season. (Mansel, 483)

On retrouve alors dans le roman à sensation à la fois l'intérêt financier et le « produit culturel de masse » décrits comme faisant tendre l'œuvre vers le modèle paralittéraire par D. Couégnas (Voir « I.1. Le roman comme objet artistique et commercial »).

En rapprochant le roman à sensation de la paralittérature, on comprend pourquoi ce sous-genre avait si peu de succès auprès de la critique (qui l'estimait inférieur, moralement et artistiquement, à une littérature plus « sérieuse ») et autant auprès du public, dont les attentes étaient comblées « par le retour, la répétition assurée de certains traits des produits, en même temps que par l'espoir d'y trouver une relative nouveauté » (Couégnas, 67).

I.3. De « storyteller » à « novelist » : pas une frontière, un continuum.

I.3.1. Une évaluation difficile.

Tous les critiques ne voyaient pas en Charles Reade un écrivain « paralittéraire », auteur de romans divertissants et bien écrits, mais qui ne pouvaient rivaliser avec les chefs-d'œuvre de romanciers « sérieux ». ¹⁰⁹ Vers la fin de la carrière de Reade, Walter Besant avance qu'il est l'écrivain « connu du plus grand nombre, le plus lu et le plus admiré ». ¹¹⁰ A propos de *Griffith Gaunt*, un critique du *American Art Journal* affirme : « [Griffith Gaunt is] a novel which, in after years, will stamp him as one of the giants of literature of the nineteenth century. Next to Thackeray, Mr. Reade is, without a doubt, the greatest novelist of the age » (*American Art Journal* 6:7 [8 déc. 1866], 103). Il ajoute que ce roman est « la plus grande œuvre de son époque » et que son auteur a toutes les qualités requises pour être un grand romancier « que les gens liront et admireront à jamais ». ¹¹¹ Dans *My Literary Passions*, W. D. Howells raconte que dans les années 1860, lui et ses amis se demandaient si Reade ne méritait pas d'être considéré comme plus important encore que Thackeray, Eliot et Dickens. ¹¹² Un article du *New York Times* écrit à l'occasion de la parution de la biographie de Charles Reade (1887) se montre presque aussi élogieux : « He will never approach Thackeray, but he was close to Dickens and wrote better English, and was more familiar with the subjects he treated than any other novelist we know of, Balzac alone excepted » (« New Publications ; Charles Reade », *The New York Times* [8 mai 1887]). Henry James le voyait comme « un lointain parent de Shakespeare » ¹¹³ et Swinburne espérait de certains passages de ses romans qu'ils vivraient « aussi longtemps que la langue anglaise ». ¹¹⁴ Harry Quilter, dans un article paru dans le *Times* du 3 octobre

¹⁰⁹ Voir « I.1.3. La dichotomie réception par le public et réception critique. »

¹¹⁰ « [O]f all living men who write novels, he is the most widely known, the most read, and the most admired. » (Besant, 199)

¹¹¹ « [Griffith Gaunt,] we do not for instant hesitate to pronounce the greatest work of the age. » ; « Mr. Reade is possessed of all the necessary requisites of a great novelist – a novelist who [...] the people will always read and admire. » (103)

¹¹² « [S]ome of us were questioning whether we ought not to set him above Thackeray and Dickens and George Eliot [...] so great was the effect that Charles Reade had with our generation » (Howells, 123). Au moment où Howells écrit, il a cependant changé d'avis.

¹¹³ « a distant kinsman of Shakespeare » (James, 207).

¹¹⁴ « He has left not a few pages which if they do not live as long as the English language will fail to do so through no fault of their own, but solely through the malice of accident, by which so many reputations well worthy of a longer life have been casually submerged of eclipsed » (Swinburne, 271-2). Swinburne est cependant conscient que, même

1889 à la mort de Wilkie Collins, identifie les cinq auteurs ayant le plus contribué à faire du roman un genre littéraire sérieux comme étant « Thackeray, Dickens, George Eliot, Charles Reade et Wilkie Collins ». ¹¹⁵

Les critiques encensant et élevant Reade au même rang que Dickens, Collins, Thackeray, etc. sont trop nombreuses pour être ignorées. Ceux qui voyaient en Reade un grand romancier et prédisaient qu'il serait retenu par la postérité étaient-ils alors aveuglés par son art « culinaire » (selon l'expression de H. R. Jauss) ou avaient-ils raison de le voir comme plus qu'un simple « storyteller » ? Pour reprendre la formulation de Roland Barthes, les romans de Reade relèvent-ils du « texte de plaisir », « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture », ou bien du « texte de jouissance », « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (Barthes, 22-3) ? En d'autres termes, Charles Reade n'est-il qu'un auteur de paralittérature ou peut-il être considéré comme un auteur de littérature à part entière ? Nous allons donc tenter de montrer que « l'écart esthétique », que Jauss définit comme « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un 'changement d'horizon' en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience » (Jauss, 58), n'est peut-être pas aussi réduit qu'il n'y paraît dans les romans de Charles Reade.

La difficulté de cette évaluation tient au fait que, entre littérature et paralittérature, il n'existe pas de frontière marquée, mais que les « tendances [...] s'affirment progressivement, sans rupture absolue, d'un côté ou de l'autre d'une échelle reliant les pôles idéaux de la littérarité et de la paralittérarité » pour former un « continuum » (Couégnas, 183). Charles Reade va ainsi présenter des traits relevant du modèle paralittéraire et d'autres du modèle littéraire, ce qui fait que son positionnement sur l' « échelle » ou le « continuum » qui relie ces deux modèles est compliqué, fluctuant selon ses œuvres, et même à l'intérieur de chaque œuvre. C'est ce qui fait dire à Swinburne

s'il estime que Reade mérite d'être retenu par la postérité, ce ne sera peut-être pas le cas : « No man was ever at more pains to impair his own prospects of literary survival. » (272)

¹¹⁵ Page paraphrase et cite cet article : « [Quilter] refers to Collins's worldwide fame, and suggests that, in the development of fiction towards the status of a serious literary genre during the nineteenth century, 'five writers bore a chief part – Thackeray, Dickens, George Eliot, Charles Reade, and Wilkie Collins. » (Page, 30)

que, « eût-il souvent écrit aussi bien qu'il lui arrivait de le faire – ou bien, eût-il souvent écrit aussi mal qu'il lui arrivait parfois de le faire – il n'y aurait aucun débat possible sur le sujet »¹¹⁶ de sa place dans le monde littéraire : il serait alors aisé de le classer soit comme auteur de littérature dans le premier cas, soit de paralittérature dans le deuxième. Mais tel n'étant pas le cas, Reade occupe une sorte d'entre-deux difficile à définir, comme le montre l'évaluation que fait Elton Smith :

[I]f Charles Reade is not Charles Dickens's greater successor, neither is he entirely unimportant and irrelevant. Instead, he occupies a worthy but lesser position among those who are not quite first rank and yet are better than second [...] (Smith, 9)

Nous avons déjà analysé en quoi les romans de Charles Reade tendent vers le modèle paralittéraire ; voyons maintenant en quoi ils s'en démarquent.

I.3.2. L'œuvre de Charles Reade à mi-chemin entre littérature et paralittérature.

Il apparaît que les romans de Charles Reade ne peuvent pas être définis comme exclusivement paralittéraires, à la fois parce qu'ils dépassent certains traits paralittéraires, allant, en quelque sorte, au-delà de leur utilisation ou leur fonctionnement dans la paralittérature, et parce qu'ils en présentent d'autres qui sont signes de littérarité. Ces derniers traits, Daniel Couégnas les définit comme « traits 'repoussoirs', [...] *éléments d'incompatibilité* » avec le modèle paralittéraire (Couégnas, 182, en italique dans le texte). Intéressons-nous dans un premier temps aux caractéristiques qui tendraient à faire des romans de Reade de la paralittérature, si l'auteur ne « débordait » leur utilisation et le fonctionnement habituel de ceux-ci dans un mode de lecture/écriture paralittéraire.

Nous avons vu que Charles Reade faisait un grand usage des stéréotypes, aussi bien au niveau des personnages que du langage employé. Pour ce qui est des clichés stylistiques, leur utilisation est contrebalancée par certains passages dans lesquels l'auteur fait preuve d'une grande inventivité et créativité littéraire. Il arrive souvent que Reade utilise des métaphores et autres figures de style pour le moins inhabituelles. C'est alors qu'intervient le dépassement de la norme paralittéraire :

c'est précisément par l'écart entre la norme rhétorique, qui assigne telle métaphore usée ou telle épithète « de nature » à la qualification d'un substantif, et le choix d'une expression plus rare que

¹¹⁶ « If he had often written as well as he could sometimes write – or, again, if he had often written as ill as he could sometimes write – there would be no possibility of dispute on the subject. » (Swinburne, 271)

peuvent se glisser l'étonnement, un instant créateur de réflexion ou de saisissement, la sensibilité intime du lecteur, en même temps que se bloque momentanément le processus vertigineux de lecture rapide paralittéraire. (Couégnas, 113)

C'est ce « blocage momentané » que le lecteur ressent lorsque la sortie d'un personnage est comparée à un cinquième acte – une comparaison particulièrement adéquate dans un roman sur le monde du théâtre (« he went off like a fifth act » [*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 41]). La nouvelle « The Box Tunnel » regorge de figures de style qui stimulent l'attention du lecteur par leur originalité : la couleur d'un châle devient ainsi objet de questionnement (« a Scotch shawl that agreeably evaded the responsibility of colour » [« The Box Tunnel », *Readiana*, 1]), la description d'une moustache (« sub-nasal pig-tails, on which soup is suspended like dew on a shrub » [1-2]) emprunte aux vocabulaires scientifique, familier et homérique ; les zeugmas sont bien créateurs d'étonnement, par la coordination d'éléments concrets et abstraits (« he was going down with us to Bath and immortality » [Ibid, 2] ; « the voice of fear, of dishonesty, and of Richard Hardie » [*Hard Cash I*, 438] ; « David Dodd, who was hovering near in jealous anguish and a cutter » [*Hard Cash II*, 56]).

Si les descriptions des personnages – et tout particulièrement des personnages féminins – n'échappent pas à certains clichés, Charles Reade est aussi capable d'insérer dans ses portraits des images singulières, voire insolites. On retrouve ainsi dans les descriptions des héroïnes de nombreux points communs : leurs cheveux forment de « glorieuses masses »,¹¹⁷ leurs yeux sont eux aussi « glorieux »¹¹⁸ ou assimilés à ceux d'une colombe,¹¹⁹ leurs cils sont longs et soyeux, voire « glorieux » eux aussi,¹²⁰ etc. Mais il arrive que Reade utilise volontairement de tels clichés, comme lorsqu'il décrit un jeune homme déguisé en femme¹²¹ : ces clichés servent alors à tromper le lecteur,

¹¹⁷Voici une liste non exhaustive de cette combinaison de mots, à quelques variations près, appliquée aux personnages féminins des romans de Charles Reade : « glorious masses of dark red hair » (*Arabella Bruce, A Terrible Temptation*, 1) ; « her glorious hair » (*Helen Rolleston, Foul Play*, 189) ; « glorious mass » (*Julia, Hard Cash I*, 476).

¹¹⁸L'expression « glorious eyes » est appliquée à Peg Woffington (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 55), Rosa Lusignan (*A Simpleton*, 1), Ruperta Bassett (*A Terrible Temptation*, 162).

¹¹⁹L'expression « dove-like » est appliquée aux yeux ou au regard de Mabel Vane (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 65), Helen Rolleston (*Foul Play*, 230), Susan Merton (*It Is Never Too Late To Mend*, 73), Julia et Mrs. Dodd, Jane Hardie (*Hard Cash I*, 50 et 130), Bella Bruce (*A Terrible Temptation*, 1).

¹²⁰Ceci est également une liste non exhaustive : « glorious eyelashes », « silky lashes », « eyelashes long and silky » (*Julia, Hard Cash I*, 63, 64 et 25) ; « long silky lashes » (*Kate, The Cloister and the Hearth*, 5), « long silken lashes » (Joséphine et Rose de Beaurepaire, *White Lies*, 15).

¹²¹« Her face a perfect oval, her forehead white, her cheeks a rich olive with the eloquent blood mantling below ; and her glorious eyes fringed with long thick silken eyelashes, that seemed made to sweep up sensitive hearts by the half-dozen. Saucy red lips, and teeth of the whitest ivory » (*The Cloister and the Hearth*, 488) ; les italiques indiquent tous les clichés associés à la description féminine.

puisque celui-ci les associe immédiatement à la description d'un personnage féminin, sans penser qu'ils puissent s'appliquer à un homme. Cependant, certains portraits se composent d'un vocabulaire et d'images plus originaux, comme celui d'Edward Dodd, dont la chevelure brune est comparée à un faucon venant de se poser sur la colonne de son cou (« like some glossy falcon new lighted on a Parian column » [*Hard Cash* I, 25]).

Si, comme on l'a vu, le vocabulaire est souvent peu varié (particulièrement dans les descriptions), il n'est pas pour autant toujours confiné aux mêmes champs lexicaux comme c'est le cas en paralittérature : « Le vocabulaire compliqué ou spécialisé est rare (puisque'on n'entre' que superficiellement dans le 'réel') : les champs lexicaux exploités sont toujours les mêmes » (Couégnas, 102). Pour tous les sujets dont il traite, Reade fait de nombreuses recherches, ce qui lui permet d'être très précis et parfois très pointu sur le vocabulaire, que ce soit celui utilisé par les médecins (*Hard Cash*, *A Terrible Temptation*, etc.), par les marins (*Hard Cash*), par les étudiants d'Oxford (*Hard Cash*), ou que ce soit celui qui désigne les vêtements médiévaux (*The Cloister and the Hearth*).

Les personnages ne sont pas tous aussi stéréotypés qu'ils peuvent paraître au premier abord. Charles Reade va ainsi souvent au-delà de la dichotomie bon/mauvais généralement admise par le mélodrame : dans *A Terrible Temptation*, le « méchant », Richard Bassett, n'est pas puni à la fin : la querelle qui l'oppose à son cousin cesse simplement d'exister, et en retirant la raison de ses mauvaises actions, le personnage en lui-même n'est pas mauvais. *White Lies*, *Griffith Gaunt*, *Christie Johnstone* ne comportent aucun « méchant », excepté quelques personnages mineurs (le notaire Perrin dans *White Lies*, Carolyn Rider dans *Griffith Gaunt*) ; Mrs Gatty dans *Christie Johnstone*, bien que l'adversaire de son fils et surtout de Christie puisqu'elle s'oppose à leur mariage, n'entre pas dans l'opposition binaire bon/mauvais : elle est présentée comme une mère qui a à cœur, à sa façon, les intérêts de son fils.

Même Richard Hardie, le « méchant » incontestable de *Hard Cash*, n'est pas d'emblée présenté comme tel. Lorsqu'on entend parler de lui pour la première fois, Alfred le présente comme un bon père, et en fait même une « brillante eulogie » (*Hard Cash* I, 142), car c'est ainsi qu'il le voit. Si les lecteurs peuvent entretenir certains doutes sur le principe d'éducation de Richard Hardie (qu'Alfred résume par « Please yourselves [...] and how much money shall you want ? » [142]), ils

ne le voient pas alors comme foncièrement mauvais. En comparaison, David Dodd, pourtant le « gentil » qui s'opposera à Richard Hardie, n'a jusque-là été présenté que comme un « visiteur occasionnel » dans sa propre famille (23), et comme un mari dont les amis de sa femme ne se rappellent même pas le prénom (84). Les doutes que l'auteur laisse planer quant à la personnalité des deux pères sont cependant vite éclaircis avec la lettre de Hardie interdisant le mariage de son fils et les descriptions de plus en plus élogieuses qui sont faites de Dodd. Mais ce bref moment d'incertitude au début de l'histoire a laissé entrevoir au lecteur un côté positif du « méchant » de l'histoire et un aspect plus nuancé d'un des personnages autrement décrit comme indéniablement bon. Un autre rapprochement entre les personnalités des deux pères est créé à travers leurs comparaisons avec des lions, ce qui montre certaines similitudes dans leurs caractère et attitudes. Si l'on compare les descriptions qui sont faites de Richard Hardie¹²² et de David Dodd,¹²³ on remarque qu'elles tournent même à l'avantage du premier, le second n'étant comparé qu'à un lion blessé. L'auteur-narrateur n'attribue à Dodd les caractéristiques du noble animal que lorsqu'il est en position de faiblesse, alors que Hardie peut l'incarner dans toute sa majesté.

Si la représentation psychologique des personnages n'est pas toujours aussi poussée que dans des romans faisant partie du canon littéraire, elle témoigne tout de même la plupart du temps d'une assez fine observation des hommes de la part de l'auteur, qui parvient à reproduire fidèlement leurs idiolectes. D'après une anecdote racontée dans *Charles Reade As I Knew Him*, John Coleman aurait reconnu dans la façon de parler du Dr Dickson, un ami de Reade, la manière, l'accent et les tics de langage du Dr Sampson de *Hard Cash* (Coleman, 15). Charles Reade dépasse ainsi certains traits qui semblent pourtant tendre vers le modèle paralittéraire.

Reade utilise parfois ces mêmes traits pour les parodier. Il se sert ainsi de la « fausse sortie », une convention du théâtre en général et du mélodrame en particulier, pour un effet comique dans une scène de *The Cloister and the Hearth*. Le médecin qui est venu visiter Gerard voit ses conseils et prescriptions ignorés ; furieux, il tente une première sortie de la chambre du malade dans un silence digne. Mais il revient bientôt sur ses pas pour maudire Gerard avant de partir, avec toute la

¹²² « Mr. Hardie raised his head from his book and eyed his crouching, venomous assailant full in the face, majestically, as one can fancy a lion rearing his ponderous head, and looking lazily and steadily at a snake that has just hissed in a corner » (*Hard Cash* I, 327) ; « He walked up and down the parlor, chafing like an irritated lion » (419).

¹²³ « Dodd [...] uttered a cry like a wounded lion » (340) ; « The figure was white as a sheet, and seemed supernaturally tall, and it cried out in a voice like a wounded lion's » (374).

grandiloquence habituelle d'une telle malédiction de mélodrame, qui culmine en empruntant les mots de l'imprécation de David (2^e Livre de Samuel, 1:16) : « Ah! you reject my skill, you scorn my art. My revenge shall be to leave you to yourself; lost idiot, take your last look at me, and at the sun. Your blood be on your head ! » (*The Cloister and the Hearth*, 161). La parodie continue et s'amplifie avec les nouvelles prédictions d'agonie et menaces de plus en plus mesquines du médecin, qui ne parvient pas à se résoudre à passer la « porte infranchissable » de la chambre de Gerard, pour finalement sortir pour de bon à la septième tentative, non sans avoir été humilié par son patient entre-temps. Les effets mélodramatiques que Reade affectionne souvent sont ici utilisés à bon escient : en prenant une dimension parodique, ils dépassent leur fonctionnement paralittéraire, puisqu'un roman paralittéraire, selon Couégnas, est « un récit où le premier degré l'emporte » (Couégnas, 78) : « pour les œuvres dans lesquelles la tendance 'paralittéraire' est dominante, le texte privilégie nettement une lecture au premier degré » (98).

Nous avons déjà évoqué les titres des romans de Charles Reade comme tendant vers ceux du modèle paralittéraire. Cependant, ils comportent bien souvent des « traits 'repoussoirs' », lorsque l'auteur leur accole un sous titre et/ou une indication générique, qui témoignent d'une réflexion sur la littérature. Ainsi, les titres complets de *It Is Never Too Late to Mend*, *Hard Cash*, *The Wandering Heir*, *Singleheart and Doubleface*, *Jack of All Trades* et la première édition américaine de *The Cloister and the Hearth* comportent tous l'indication générique « A Matter-of-Fact Romance ». Cette indication s'éloigne du modèle paralittéraire en faisant référence à la forme et non au contenu, et en transcrivant les idées de l'auteur sur ce que doit être la fiction. Elle résume en quelques mots la façon dont Reade envisage ses romans ainsi que sa méthode de travail : collecter des faits réels pour étayer ses histoires. L'indication « A Dramatic Tale » accolée à *Art* porte sur la nature de ce court roman, adapté d'une pièce de théâtre et marqué par de nombreux effets dramatiques. Enfin, l'indication « A Story of the Day » ou « A Story of To-Day » que l'on retrouve dans les titres complets de *A Terrible Temptation* et *A Simpleton* porte quant à elle sur une autre préoccupation de Reade : trouver les matériaux pour ses romans dans des faits *actuels*, pour écrire des histoires de « l'ici et maintenant » comme le rappelle Phillips à propos du credo de Dickens, Collins et Reade, et plus généralement, du sous-genre du roman à sensation.¹²⁴

¹²⁴« This was the essential basis of their creed — the romance of the here and now » (Phillips, 128).

Il arrive également que les titres des romans de Reade ne soient pas aussi immédiats qu'ils n'y paraissent, puisque dans *Griffith Gaunt ; or, Jealousy*, le personnage principal est en fait Kate Peyton-Gaunt, et si la jalousie est l'élément structurant du roman, il n'en est pas l'objet principal : ce qui est étudié de près, ce n'est pas la jalousie (de Griffith et de Kate), mais la force de caractère de Kate et sa profonde indépendance, et la façon dont ces traits généralement considérés comme masculins (selon les conventions victoriennes) vont perturber son environnement. Sous le prétexte d'offrir un portrait d'une grande passion humaine, Reade laisse en fait ses lecteurs découvrir un contenu bien plus subversif que son titre ne le laisse entendre.

Outre les sous-titres et indications génériques, d'autres éléments de paratexte sont présents dans les romans de Reade : beaucoup d'entre eux comportent une préface ou une dédicace. Or, d'après Daniel Couégnas, les « éléments paratextuels, fréquents dans la 'grande' littérature, sont presque toujours absents de la paralittérature, qui ne fait guère usage des épigraphes et exergues, non plus que des dédicaces et des préfaces, parce que le métalangage participe des mécanismes de 'légitimation' littéraire » (Couégnas, 49). Reade fait usage de ces éléments du paratexte dès ses premiers romans : la dédicace de *Peg Woffington* rappelle la double nature du roman, à la fois comme « histoire dramatique » adaptée du théâtre et comme biographie ; *Christie Johnstone* comporte à la fois une dédicace et une « note » qui explique certains choix artistiques de l'auteur.

Daniel Couégnas identifie dans un texte plusieurs « éléments d'incompatibilité » avec le modèle paralittéraire : « l'affirmation de sa nature langagière, de l'opacité et de l'arbitraire des mots qui le constituent ; l'aveu, voire la mise en scène de sa nature fictionnelle ; le souci d'une certaine objectivité ou polyphonie idéologique, les marques du dialogisme » (Couégnas, 182). Si l'on retrouve assez peu ce dernier trait dans les romans de Reade, les deux premiers, eux, sont bien présents.

Reade esquisse dans certains de ses romans des réflexions sur le choix des mots en littérature. Lorsqu'il présente les façons de parler de Mrs. Dodd, Edward et Julia au début de *Hard Cash*, on peut entrevoir la position de l'auteur quant au langage qu'il veut utiliser dans ses romans. Il décrit la façon de s'exprimer de Mrs. Dodd comme étant polie et recherchée, voire précieuse¹²⁵ ; ce

¹²⁵ « '[S]lang' was too coarse a word for her to apply to slang : she excluded many a good 'racy idiom' along with the real offenders; and monosyllables in general ran some risk of having to show their passports. If this was pedantry, it went no further » (*Hard Cash* I, 24).

qui contraste avec la façon de parler de son fils, qui est beaucoup plus prosaïque et assez argotique : il utilise un langage ancré dans un temps et un lieu bien précis (dans ce cas : le vocabulaire et les tournures d'un élève d'Oxford du milieu du XIX^e siècle). Un juste milieu, qui semble être l'idéal de Charles Reade, est trouvé dans le langage de Julia : ses mots retranscrivent ce qu'elle pense vraiment – sa principale qualité ayant été décrite comme une forme de « transparence », d'adéquation complète entre physique et spirituel. Mais Reade montre par ailleurs qu'il a conscience que le langage ne peut pas être transparent. Dans *The Cloister and the Hearth*, il nous montre par deux fois qu'un même incident peut prendre des allures très différentes selon les mots choisis pour le raconter. La première fois, il utilise le style indirect libre pour relater l'histoire d'une bande de voleurs, mélangeant ainsi point de vue du narrateur et du voleur rescapé : le lecteur doit donc comprendre que « honnêtes gentilshommes » veut dire « brigands », « indépendance » veut dire qu'ils sont hors-la-loi, « vivre de son esprit dans la forêt » veut dire tendre des pièges pour survivre, etc. (*The Cloister and the Hearth*, 148-9). La deuxième fois où le lecteur est invité à une réflexion sur le langage intervient lors du récit des aventures de Gerard et Denys par ce dernier. Il raconte à la famille de Gerard ce qui leur est arrivé sur la route. Par la façon dont Denys choisit de narrer les événements, il semble faire advenir une version très différente de leur histoire, ses mots la remaniant à sa guise. Par la façon dont le narrateur présente l'histoire racontée par Denys, on comprend qu'il détecte derrière les mots de celui-ci l'intention qu'il leur donne – faire durer le suspens – et ce sont ces intentions qu'il transmet aux lecteurs :

[Denys] kept himself a quarter of an hour under water [...]. And even when Gerard had got hold of him, he was loth to leave the river [...] at last [he] was obliged to get out, for very shame, or else acknowledge himself a pike; so permitted himself to land, exhausted [...] (*The Cloister and the Hearth*, 327, mes italiques)

Ces deux épisodes (le récit du voleur et le récit de Denys) n'ont ainsi pas seulement une visée humoristique : ils présentent aussi une ébauche de réflexion sur le langage, le pouvoir des mots et le fait qu'ils signifient plus que leur sens littéral.

On retrouve souvent dans l'œuvre de Reade « l'aveu, voire la mise en scène de sa nature fictionnelle ». Ceci peut passer, simplement, par l'adresse directe aux lecteurs, ce qui arrive assez fréquemment, ou le rappel que les personnages ne sont que des personnages (comme dans *The Cloister and the Hearth*, où le narrateur annonce à un moment : « the soil was strewn with dramatis personæ » [*The Cloister and the Hearth*, 108]). Dans de nombreux romans, Reade va jouer des dimensions diégétique et méta-diégétique, en poussant parfois à l'extrême l'illusion référentielle, et

en rappelant en certaines occasions au lecteur qu'il n'est pas en train de vivre l'action racontée, mais de la lire, et qu'il a dans les mains un objet concret fait de pages qu'il doit tourner. Dans son court roman *Jack of All Trades*, Reade s'efface derrière le personnage-narrateur qui annonce dans une sorte de prologue qu'il a raconté son histoire dans ce livre (« I did one day lay down the gauge and take up the pen, in spite of my wife's sorrowful look » [*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 305]). Cette mise en abyme de l'écriture va donner lieu à un brouillage entre fiction et réalité, quand le narrateur invite ses lecteurs à rencontrer certains des personnages dont il parle.¹²⁶ Les efforts faits pour que les lecteurs s'imaginent vivre les aventures du personnage-narrateur (comme lorsque l'histoire est présentée non pas de façon omnisciente mais à travers ses sensations¹²⁷) sont contrebalancés par certains passages qui rappellent les réalités des conditions de lecture.¹²⁸

On remarque donc que les romans de Charles Reade dépassent par de nombreux aspects le modèle paralittéraire et se rapprochent alors du modèle littéraire, de sorte qu'ils se situent quelque part entre ces deux pôles. Mais cette fluctuation entre littérature et paralittérature n'est pas uniquement caractéristique de l'œuvre de cet auteur.

I.3.3. L'hésitation entre littérature et paralittérature, un phénomène plus général.

De nombreux auteurs victoriens, même parmi ceux qui sont aujourd'hui reconnus comme faisant partie du canon littéraire, présentent, dans leurs romans, certains traits tendant vers le modèle paralittéraire. L'œuvre de Reade n'est donc pas la seule à osciller entre littérature et paralittérature. Cette oscillation ne se retrouve d'ailleurs pas que dans les romans de l'époque

¹²⁶« Any gentleman or lady who wishes to know how a man feels when seized by an elephant, preparatory to being squelched, can consult this person ; he is a respectable tradesman ; his name is Johns ; he lives near Astley's Theatre, or used to, and for obvious reasons can tell you this one anecdote out of many such better than I can ; that is if he has not forgotten it, and *I dare say he hasn't* – ask him ! » (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 336, en italique dans le texte)

¹²⁷Comme le passage suivant, par exemple : « One day I was feeding her, when suddenly I thought a house had fallen on me. I felt myself crashing against the door, and there I was lying upon it in the passage with all the breath driven clean out of my body » (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 334).

¹²⁸Comme le passage suivant, rappelant au lecteur qu'il tient un livre entre les mains : « [The elephant's] best business in a real judge's eye was drinking a bottle of wine. The reader will better estimate this feat if he will fancy himself an elephant, and lay down the book now, and ask himself how he would do it, and read the following afterward » (346).

victorienne : aucune période n'en est exempte. Mais dans cette partie, nous nous intéresserons aux fluctuations entre les deux pôles de paralittéarité et littéarité uniquement chez certains contemporains de Reade.

Le premier critère que nous avons identifié comme tendant vers le modèle paralittéraire – le souci de l'aspect commercial du roman – était commun à de nombreux auteurs victoriens : ils cherchaient à toucher un lectorat aussi vaste que possible, et même si le profit personnel n'était pas leur objectif premier, cela entraînait tout de même en ligne de compte.¹²⁹ Ils allaient pour cela jusqu'à modifier leur fiction pour qu'elle s'adapte au mieux aux attentes des lecteurs : « authors entered into various types of dialogue with their readers, attending to their desires in various ways, and, effectively, trying to ensure that their potential purchasers chose *them* » (David, 24, en italique dans le texte).

Nous avons également déjà pu observer que l'écriture propagandiste – et le didactisme parfois simpliste qui va avec – était un trait tendant vers le modèle paralittéraire que l'on retrouve chez beaucoup d'écrivains victoriens, de Dickens à Disraeli, en passant par Gaskell et Collins.

Si les titres des romans de Charles Reade et Wilkie Collins sont eux aussi caractéristiques du modèle paralittéraire (voir « I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public »), cette observation peut s'étendre plus généralement à presque toutes les œuvres appartenant au sous-genre du roman à sensation, mais également à certains « domestic novels », pourtant considérés comme une forme de littérature plus sérieuse et plus noble.¹³⁰ Certains titres de romans d'Anthony Trollope, un auteur ouvertement opposé aux romans à sensation et prônant une forme de littérature où la présentation psychologique des personnages et la description prendraient le pas sur l'action,¹³¹ se rapprochent ainsi du modèle paralittéraire en reprenant certains de ses thèmes (*Kept in the Dark* et *The Eustace Diamonds* évoquent tous deux « aventure et mystère » [Couégnas, 43], une thématique paralittéraire), en s'adressant directement au lecteur (*Can You Forgive Her?*),¹³² ou indirectement, en lui faisant prendre le parti d'un personnage (*He Knew He Was Right*).

¹²⁹Voir Black & Macrauld, 305.

¹³⁰Voir Phillips, 107 : « The domestic was high-brow fiction ; the sensational of the Dickensians avowedly popular. »

¹³¹Voici comment Trollope résume sa vision d'un bon roman : « A novel should give a picture of common life enlivened by humour and sweetened by pathos » (Trollope, 107). Les intrigues alambiquées et abracadabrantes des romans à sensation sont donc exclues au profit de la description détaillée de personnages ordinaires.

¹³²Voir l'effet des adresses directes aux lecteurs : « I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public ».

Prenons maintenant l'exemple d'un romancier victorien dont la valeur littéraire est aujourd'hui incontestée : Charles Dickens. Les titres de ses romans correspondent aux critères paralittéraires déjà relevés : ils portent sur le contenu des romans et non sur la forme, et créent un jeu d'écho (trois commencent par « The Adventures of » ou « The Life and Adventures of », cinq se composent, sous leur forme abrégée, du prénom et nom d'un personnage masculin, etc.). Ce qui contribue également à leur donner un aspect paralittéraire, avant même de s'intéresser à leur contenu, est l'absence de préface de l'auteur (Charles Dickens estimait qu'un roman ne devrait pas avoir besoin d'une préface pour l'expliquer ou le justifier, qu'il devrait se suffire à lui-même¹³³). Tout comme les romans de Charles Reade et de Wilkie Collins, ceux de Dickens ont connu de nombreuses adaptations au théâtre : *Nicholas Nickleby* a ainsi été adapté dès 1838 au Adelphi Theatre, *The Cricket on the Hearth* dès 1845 au Surrey Theatre, une version de *David Copperfield* a été produite au théâtre de Drury Lane, etc. Ces adaptations étaient facilitées par le fait que dans les œuvres de Dickens, comme dans celles de Reade, l'action domine. On a adressé à Dickens les mêmes reproches qu'aux autres auteurs de romans à sensation : une intrigue comprenant des coïncidences improbables,¹³⁴ des personnages parfois stéréotypés,¹³⁵ etc. Tout comme on l'a vu pour l'écriture de Reade, celle de Dickens a elle aussi été influencée par le public pour lequel il écrivait et s'est adaptée à ses goûts. On sait par exemple qu'il a modifié la fin de *Great Expectations* pour qu'elle s'accorde mieux à ce qu'attendaient ses lecteurs, la publication sous forme de feuilleton permettant en effet d'avoir un retour du public et des suggestions faites entre la parution de deux épisodes.

Si l'œuvre de Dickens comporte ainsi certains traits dénotant une forme de fiction populaire et paralittéraire, cela n'empêche pas qu'elle fasse partie du canon victorien, et à très juste titre. Pourrait-il alors en être de même pour Charles Reade ?

¹³³Voir Phillips, 124 : « Dickens himself insisted that a book ought of all things to stand by itself — that is, without explanation or argumentative justification from its author ».

¹³⁴Henry Crabb Robinson a écrit à propos de *Great Expectations* : « there is an untruth and improbability in all the incidents and characters that destroys it entirely as a novel » (*Great Expectations*, 620). E. S. Dallas exprime le même regret dans son commentaire de ce même roman : « the story, though not impossible [...], is very improbable » (621-2).

¹³⁵Dans une critique de *Great Expectations*, J. M. Capes et J. E. E. D. Acton reprochent à Dickens de présenter « si peu de personnages et tant de caricatures » (*Great Expectations*, 624).

« *[T]he stylistic conformist was at the same time
a topical rebel.* » (Smith, 9)

II. CONVENTIONS ET TRANSGRESSION : ENTRE IMITATION DU MODELE ET REBELLION.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, l'écriture de Charles Reade est difficile à situer entre littérature et paralittérature. Par de nombreux aspects, ses œuvres pourraient faire partie du canon littéraire de l'époque ; elles sont en certains points semblables à celles d'auteurs aujourd'hui reconnus comme faisant partie des « grands romanciers » de la période victorienne (Charles Dickens, Thomas Hardy, Anthony Trollope, et Wilkie Collins).

Mais ses romans, comme toutes les œuvres des grands auteurs, ne font pas que s'inscrire dans les conventions littéraires de l'époque : ils jouent avec elles, les transgressent, les subvertissent...

Les relations compliquées que les œuvres de Reade entretiennent avec les conventions victorienne se retrouvent à différents niveaux : aux niveaux des conventions socio-littéraires, diégétiques, stylistiques, formelles, etc. Sur tous ces plans, on remarque à la fois une utilisation orthodoxe des codes et un effort d'émancipation de l'écriture par rapport à ceux-ci. Dans cette partie,

nous tenterons donc d'évaluer dans quelle mesure Reade respectait les normes littéraires victoriennes implicites, à quel point il les transgressait, et si l'affirmation de Smith citée en exergue se vérifie.

II.1. La vérité selon Reade : sa conception du réalisme.

Il pourrait paraître très artificiel, voire contre-productif, de séparer théorie créative et création. Cependant, les concepts, idées et méthodes de création littéraire développés et/ou utilisés par Reade méritent d'être étudiés distinctement pour bien comprendre en quoi ils sont à la fois novateurs par certains aspects, mais conventionnels par d'autres.

II.1.1. Sa méthode : les faits pour atteindre le vrai.

De nombreux critiques se sont intéressés à la méthode de Reade et à sa conception que la fiction doit reposer presque entièrement sur des faits.¹³⁶ Burns résume ainsi cette méthode, qui devait amener l'auteur à l'apogée du réalisme en fiction :

If facts equalled truth, then, the more facts the better, and the way to achieve ultimate truth, in literature as in other matters, was through a systematic application of the Baconian method. (*Charles Reade*, 133)

Une description assez exacte et détaillée de la façon de travailler de Reade nous est donnée dans un de ses romans. *A Terrible Temptation* met en scène le personnage de Rolfe, un écrivain qui ressemble considérablement à Reade par son caractère, par son implication personnelle auprès de ceux qui sont victimes d'abus du système (tout particulièrement, les personnes saines d'esprit qui se voient enfermées dans des asiles d'aliénés), et par le travail qu'il fait en amont de l'écriture de ses romans. Il décrit alors la « formidable collection de carnets », dûment classés et étiquetés, et la « vingtaine de folios qui contenaient des faits, idées et images classifiés »¹³⁷ (*A Terrible Temptation*, 82).

Dans ces carnets, Reade collectait des « faits », provenant de journaux, d'archives, de récits de voyages, et de bien d'autres sources, qu'il compilait thématiquement et indexait. Pour rédiger ses fictions, Reade s'inspirait d'un ou plusieurs faits principaux qu'il trouvait dans ses carnets, puis il

¹³⁶Pour des analyses détaillées, voir Sutcliffe, « Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », Haines, « Reade, Mill, and Zola : A Study of the Character and Intention of Charles Reade's Realistic Method », Burns, *Charles Reade* (en particulier les chapitres intitulés « Intellectual Development : The One Road to Truth », « The Beginnings of the Great System : Gold in Fictional Disguise » et « The System Systematized »).

¹³⁷« Underneath the table was a formidable array of note-books, standing upright, and labeled on their backs. There were about twenty large folios of classified facts, ideas, and pictures ». Pour plus de détails concernant les carnets de Reade et son environnement de travail, voir Haines, 471-5 ; Sutcliffe, « Charles Reade's Notebooks ».

puisait dans ceux-ci et dans d'autres ouvrages pour garantir l'exactitude de ce qu'il racontait et pour élaborer certains détails authentiques.

On retrouve ici l'objectif double de cette méthode : elle lui permet, d'une part, de trouver un fait marquant, autour duquel Reade construit son intrigue (de son propre aveu, Reade avait du mal à inventer de toutes pièces ses intrigues¹³⁸), qui donne souvent sa « thèse » au roman et dont il se sert pour attirer l'attention de ses lecteurs sur un problème social¹³⁹ ; d'autre part, de répondre à son souci d'exactitude, qu'il résume par cette phrase : « I propose never to guess where I can know » (cité par Sutcliffe, « Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », 582). Burns rapproche cette préoccupation pour l'authenticité et la véracité de ce qu'il avance du réalisme de Charles Kean au théâtre, considéré à l'époque comme novateur.¹⁴⁰

Cette volonté de s'appuyer sur des faits réels et de faire un travail de recherche assez poussé dans les domaines abordés par le roman n'est pas caractéristique de Reade uniquement. C'est ainsi que procédaient de nombreux auteurs. Pour l'écriture de *The Mystery of Edwin Drood*, Charles Dickens s'est ainsi inspiré de certains faits réels racontés dans *The Disappearance of John Ackland*, *A True Story* de Robert Lytton¹⁴¹ ; d'autres, à propos de la double personnalité d'un universitaire américain d'apparence respectable qui a tué un de ses collègues, lui ont été racontés lors de son séjour aux Etats-Unis.¹⁴² Il a également étayé son récit de matériaux glanés lors de sa visite d'une

¹³⁸ Il écrit ainsi au début de sa carrière : « Though I adapt French pieces, I can invent too, if I choose to take the trouble. And it *is* a trouble to me, I confess » (cité par Sutcliffe, « Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », 582). Sutcliffe commente : « He could invent, and he continued to invent, but he spurred invention on with materials drawn from life or from others' imaginations » (582).

¹³⁹ Pour une discussion plus détaillée des causes défendues par Reade dans ses romans, voir « 1.2.2. « Un romancier investi d'une mission » : l'écriture propagandiste ». Il semble bien que cet aspect de sa fiction que Reade considérait comme le plus important ait fait partie intégrante de sa vision du réalisme : « Inspired primarily by his love of truth and hatred of injustice, it was enlisted for the most part in the service of humanitarian social reforms. The demands of those reforms, Reade knew, inevitably implied realism in the strict sense : an appeal to his readers in terms of the actual facts of contemporary society. » (Haines, 466)

¹⁴⁰ Burns explique que Kean était à la tête d'un mouvement similaire au Pré-Raphaélisme, mais dans le monde du théâtre : « his primary aim was to secure the utmost fidelity to 'Nature' (i.e. Actuality) in the staging of all types of plays – from Shakespeare to melodrama. To this end, he adopted a naturalistic method approximating that of the Pre-Raphaelites. The Vestris-type realism was no longer sufficient : every word, every gesture, every costume had to be factually correct, and correct in every single particular » (*Charles Reade*, 99). Pour plus de détails, voir *Charles Reade*, 99-101.

¹⁴¹ Cette histoire commence ainsi : « In the following extraordinary narrative nothing is fictitious but the names of the persons ». Pour la façon dont ces faits ont influencé l'écriture de *The Mystery of Edwin Drood*, voir Baker.

¹⁴² Voir *The Mystery of Edwin Drood*, vi-vii.

fumerie d'opium, de la ville de Canterbury,¹⁴³ et a utilisé d'autres renseignements provenant de sources variées. George Eliot, tout comme Charles Reade, basait elle aussi ses romans en partie sur des faits : pour l'écriture de *Daniel Deronda*, s'est inspirée de Miss Leigh, qu'elle avait vu perdre à la roulette, pour le personnage de Gwendolen Harleth et la scène d'ouverture. De plus, elle a lu un nombre considérable d'ouvrages sur le judaïsme et l'histoire des Juifs pour établir de façon aussi exacte que possible le contexte de son roman.¹⁴⁴

Comme l'explique Sutcliffe, Reade avait donc des précédents pour cette méthode, mais il fut le premier à la systématiser.¹⁴⁵ Sa conception du réalisme diffère très peu de celle de ses contemporains : comme pour beaucoup d'entre eux, le réalisme victorien « envisage le monde réel comme possédant une signification ultérieure » ; le roman, qui offre une représentation de ce monde, est donc le moyen d'accéder à cette signification, ce qui explique sa tendance à être « didactique, moraliste, réformateur ». ¹⁴⁶ Seule la façon dont Reade procède pour atteindre cet objectif change.¹⁴⁷ Il tente de donner une rigueur quasi scientifique à ses recherches, ce qui constitue le « caractère pionnier de sa procédure d'écriture » (Haines, 463). Il revendique l'influence de Bacon et de l'empirisme plus généralement, ce qui explique sa volonté de partir de faits concrets pour atteindre une connaissance du réel.¹⁴⁸ Wayne Burns établit également un parallèle entre la façon de procéder de Reade et celle du mouvement pré-raphaélite. Si les peintres pré-raphaélites intégraient des personnes et des décors réels à des scènes imaginaires, ou vice versa, et peignaient d'après nature avec une attention méticuleuse pour les détails (« Pre-Raphaelitism in Reade's Early Fiction », 1154), c'est également ce vers quoi tendait Reade dans ses romans : inventer une histoire à partir de faits réels, observables.¹⁴⁹

¹⁴³ Voir *The Mystery of Edwin Drood*, vi.

¹⁴⁴ Voir l'introduction de Graham Handley, *Daniel Deronda*, ix-x.

¹⁴⁵ « [I]n June 1853, [...] he had definitely committed himself to a method for which he had precedents, but which no writer before had carried out so completely and so long » (« Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », 582) ; « [He was the] first English novelist to make a systematic use of human documents » (Haines, 463). Voir aussi Walter Frewen Lord : « he laboured over detail to an extent that far out-distances any other writer of his time » (cité par Smith, 106).

¹⁴⁶ Haines cite Robert Morss Lovett : « [English realism] regards the actual world as possessing an ulterior significance, and a picture of life as being, not an end in itself, but a means to the appreciation of this significance. Hence we find English realism didactic, moralistic, reformatory, symbolistic, in general concerned not only with representation of the actual but with its interpretation in terms of a meaning or purpose beyond itself. » (Haines, 465)

¹⁴⁷ « Though Reade's realism was thoroughly traditional in spirit and purpose, it was essentially novel in method. » (Haines, 466).

¹⁴⁸ Haines voit dans la philosophie empirique l'équivalent du réalisme en littérature : « Born of a passion for actuality, [English empiricism] corresponds to realism in literature » (Haines, 467).

¹⁴⁹ Pour le parallèle entre Reade et le mouvement pré-raphaélite, voir Burns, « Pre-Raphaelitism in Reade's Early

Mise en application, sa façon de procéder lui demandait un travail colossal, mais il ne doutait pas de son bien-fondé¹⁵⁰ : « I know my system is right », écrit-il le 20 juin 1853 dans son journal. « If I can work the above system, there is enough of me to make one of the writers of the day » (cité par Burns, *Charles Reade*, 133). Il le considérait comme la « clé » du savoir et de l'art.¹⁵¹ Ce « système » lui a permis de décrire des paysages australiens de manière plus vivante que ne l'ont fait d'autres auteurs comme Kingsley, qui pourtant avait visité l'Australie (c'est du moins l'avis qu'exprime Henry James à propos de *It Is Never Too Late To Mend*¹⁵²). Il s'était pour cela proposé d'interroger des hommes ayant vécu là-bas et de lire des récits de voyages, lettres et autres ouvrages à propos de ce pays.¹⁵³

En partant d'un procédé couramment utilisé par les écrivains victoriens – chercher des renseignements sur le terrain ou dans des livres sur les sujets dont traite leur roman – Charles Reade a développé une méthode de recherche qui va plus loin dans sa systématisation, son approfondissement et sa minutie que les investigations de ses contemporains, ce qui lui vaut d'être considéré par certains comme le précurseur d'Emile Zola (Haines, 463). A partir du système qu'il avait mis en place, Reade pensait fermement avoir amené le réalisme à son sommet. Cependant, sa méthode de création de ses histoires n'est qu'un des aspects du réalisme tel qu'il le concevait.

II.1.2. S'affranchir des règles pour mieux représenter le réel.

Fiction ».

¹⁵⁰ « About this system, as system, Reade had no doubt whatsoever » (*Charles Reade*, 133).

¹⁵¹ « [T]o Reade, as to the Pre-Raphaelites, it was the Baconian key to all knowledge and all the arts. » (*Charles Reade*, 102)

¹⁵² Cité par Burns, *Charles Reade*, 153 : « Mr. Kingsley's descriptions of Australia are very pretty ; but they are not half so good as those of Mr. Charles Reade, who, as far as we know, has never visited the country. We mean that they do not give the reader that vivid impression of a particular place which the genius of Mr. Reade contrives to produce. » Burns approuve cette opinion avec une restriction : cela ne fait pas de Reade un grand romancier : « there is no denying the validity of James's comparative judgement. Reade's treatment of Australia is more vivid than Kingsley's ; indeed it can be argued that his chapters are more vivid than those of Howitt, Bulwer, or any of the other mid-Victorian novelists who wrote on Australia [...] But Reade's superior vividness only makes his chapters better melodrama, not better fiction » (154).

¹⁵³ Dans son journal, toujours à l'entrée du 20 juin 1853, il expose ainsi son projet : « To be consistent with myself, I ought to cross-examine at the very least a dozen men that have farmed, dug, or robbed in that land. If I can get hold of two or three that have really been in it, I think I could win the public ear by these means. Failing these I must read books and letters, and do the best I can » (cité par Burns, *Charles Reade*, 130). Le 22 août, il se propose plus ou moins les mêmes objectifs : « I will hunt up two men who have lived in Australia, and are very communicative ; from them I will get real warm facts » (134).

Les efforts de Charles Reade vers une forme de réalisme plus moderne et donnant, selon son idée, une meilleure représentation du réel passaient également par le non respect de certaines contraintes imposées par l'écriture romanesque.

Charles Reade dérogeait aux règles romanesques de nombreuses façons. Pour Sutherland, celle qui présenterait le plus grand intérêt pour les lecteurs d'aujourd'hui serait probablement sa « typographie violemment expressive »¹⁵⁴, même si cet avis est loin d'être partagé par l'ensemble des critiques.¹⁵⁵ Elle est si typique de l'écriture de Reade qu'elle fait partie des éléments parodiés à la fois dans *Liffith Lank*¹⁵⁶ et *Handsome Is as Handsome Does*¹⁵⁷. Si elle peut ainsi faire sourire par sa « naïveté », elle est l'indice d'un réel effort de la part de l'auteur de représenter aussi exactement que possible le ton sur lequel sont dites certaines répliques ou l'effet produit par certaines informations sur les personnages ou sur les lecteurs. Ces variations de la typographie marquent la volonté de Reade de repousser les limites de l'écriture pour faire d'elle un signe plus fidèle à la réalité qu'elle transcrit.¹⁵⁸ Sutcliffe a déjà relevé les expériences de Reade avec les signes et leur disposition sur la page pour les rendre plus représentatifs de la signification qu'il voulait leur donner (voir « The Stage in Reade's Novels », 662-3). Parmi celles-ci, relevons les murmures retranscrits par de plus petites lettres (*Hard Cash* I, 221), le contraste d'italiques et de style normal pour reproduire les paroles sincères et les mensonges d'un personnage (*A Woman-Hater*, 45), la division de la page en deux colonnes pour rapporter deux conversations simultanées (*Hard Cash* I, 149-50).¹⁵⁹ Mais nous pourrions également ajouter à cette liste la représentation de la façon de lire d'un

¹⁵⁴ « Modern readers may well find the most interesting feature of Reade's dramatic technique to be his violently expressive typography. » (Sutherland, 531)

¹⁵⁵ « Reade's use of italics and capitals in dialogue has been described as freakish and Sternean » (« The Stage in Reade's Novels », 661) ; « critics could not forgive the enormities of exclamation points [...] and solid capitals » (Smith, 61).

¹⁵⁶ Dès le premier chapitre, l'auteur parodie l'utilisation d'une taille de police plus petite pour indiquer un murmure, puis l'emploi de majuscules pour exprimer l'emphase : « Let me whisper it to you in small type – The fox was not her little game ! OH THE SEX ! » (*Liffith Lank*, 13).

¹⁵⁷ La réplique de Faraday Little concluant le chapitre VIII rappelle la réplique finale du chapitre XIX de *The Cloister and the Hearth*, puisque toutes deux sont écrites en majuscules pour souligner le fait que les personnages sont en danger. Comparer : « '[...] Oh, Heaven be merciful ! What new mysterious peril is this?' 'GIRL, IT'S A BLOODHOUND.' (*The Cloister and the Hearth*, 100) ; et : « 'Why don't you open it then ?' 'BECAUSE THE VALVE STRING IS BROKEN !' » (« *Handsome Is as Handsome Does* », 14).

¹⁵⁸ Voir Sutcliffe, « The Stage in Reade's Novels », 661 : « [in his use of typography], he is here sincere and reasonable, however far short he comes from creating the desired effect. He felt the inadequacy of print, and wished somehow to make it hint at the endless variations in speech. »

¹⁵⁹ « He tried experiments of several kinds to make typography vocal. Eavesdroppers whisper in small print. [...] A wild

personnage à peine alphabétisé, avec toutes les coupures et hésitations de cette lecture, rendant le message presque incompréhensible¹⁶⁰, ou les reproductions aussi exactes que possible, en jouant sur les alinéas, les majuscules et l'espace qui les sépare du reste du texte, de documents écrits dont il est question dans les romans : prescriptions d'un docteur (*Hard Cash I*, 78-9 : voir Annexes), reçu bancaire (*Hard Cash II*, 304 : voir Annexes), inscription en lettres capitales sur une feuille de papier (*Griffith Gaunt*, 64), programme publicitaire entièrement en français (« Jack of All Trades », *Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 345), etc.

Reade essayait ainsi d'exploiter tout le potentiel des signes graphiques : les lettres ne sont pas seulement là pour donner du sens aux mots, mais peuvent être porteuses de sens en elles-mêmes. Il tente aussi d'abolir les limites entre signifiants et signifiés en utilisant des signes non verbaux pour représenter ce qu'il décrit : il utilise le signe \ pour représenter l'angle formé par les pattes d'un cheval (*Griffith Gaunt*, 6), et ce même signe inversé, /, pour l'angle d'un hublot (*Hard Cash I*, 279).¹⁶¹

Sa recherche d'une écriture plus fidèle à la parole et au réel l'amène à s'éloigner de la forme romanesque pour emprunter à d'autres arts : au théâtre, à la peinture, aux autres arts graphiques plus généralement, et à la musique. De longs dialogues prennent ainsi souvent la forme des répliques d'une pièce de théâtre, pour renforcer l'illusion référentielle (voir « I.2.1. Le mélodrame sous forme romanesque ») et rendre la représentation des paroles plus immédiate.

Lorsque Charles Reade veut décrire un personnage féminin dans une attitude particulièrement admirable, il se tourne vers une autre forme d'art que celui du roman, la peinture : « oh, for an immortal brush to paint her, or anything half as bright, supple, graceful, and every inch

Irish girl triply blesses a beneficent Jew in *It is Never too Late to Mend* in this wise : 'May the Lord bless you, ould gentleman, and the *Saints bless you !* and the VIRGIN MARY BLESS YOU !' 'These imprecations,' says a footnote, 'are printed in the ascending scale, by way of endeavour to show how the speaker delivered them.' The lies of a seducing villain in *A Woman Hater* are printed in regular type, his truths in italics – in a fashion which reminds one of Eugene O'Neill's soliloquies of the subconscious mind in *Strange Interlude*. When two conversations go on at the same time, double columns give the impression of simultaneousness. » (663)

¹⁶⁰Reade retranscrit ainsi la lecture à voix haute d'une lettre par une petite fille sachant à peine lire : « Now — Fattther— if — you — leave — a s-h-i-l-l-i-n-g shilling — at — Hardie's — after — this — b-l-a-m-e — ble-am — your — self — not — me — for — this — is — the — waie — the — r-o-g-u-e-s — rogewes — all — bre-ak — they — go — at — a — d-i-s-t-a-n-c-e — distance — first — and — then — at — h-o-m-e — whuoame. [...] » (*Hard Cash I*, 320).

¹⁶¹Cette utilisation de signes non verbaux est dûment parodiée dans *Liffith Lank* : « [Her horse] planted his forefeet together at this angle \. At the same moment he slanted his hind-legs thus /. The following was then the position : / \. It may be mathematically stated thus : /+\=O » (*Liffith Lank*, 11).

a woman ! » (*Hard Cash* I, 465). Certaines descriptions de tableaux vivants semblent être des formes d'ekphrasis, conjurant, dans l'esprit des lecteurs, la scène du roman de façon presque picturale. La description que fait Reade des derniers naufragés restés sur la poupe de l'Agra en train de couler, par les mouvements des personnages, serrés les uns contre les autres, sans distinction de classe ou de couleur de peau, tous tendus vers David Dodd, « ce pilier humain », n'est pas sans évoquer le tableau de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*.¹⁶² Parfois les dessins prennent même la place des mots. Wayne Burns a ainsi relevé l'insistance de Reade auprès de son éditeur américain pour que les illustrations de *It Is Never Too Late To Mend* soient correctement réalisées et correctement insérées dans le texte (*Charles Reade*, 149-152) : « These are no vulgar illustrations », écrit-il à Fields. « They take the place of the text and the reader reads them as well as views them » (cité par Burns, *Charles Reade*, 152, en italique dans le texte). Dans *It Is Never Too Late To Mend*, Reade interrompt en effet son texte, et, plutôt que de donner une description d'une tombe, insère une image de celle-ci. Son but est de donner au lecteur une impression aussi proche que possible de celle produite sur les personnages ; de lui permettre de s'imaginer être lui aussi en train de marcher parmi les allées d'un cimetière et d'avoir soudain la pierre tombale d'Anne Fielding qui se dresse devant lui.

Dans son souci de précision et d'exactitude, et pour que ses lecteurs puissent se représenter autant que possible tous les éléments de l'histoire qu'il raconte, Reade inclut parfois dans ses romans les partitions des chansons qu'interprètent ou entendent les personnages. Le morceau que Sir Talbot joue au violon est ainsi matérialisé par plus d'une page de partition, à la suite de laquelle les autres personnages s'exclament : « Magnifique », « Charmant », « Superbe » (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 133-5) ; les paroles d'un chant de marins sont retranscrites sous une partition (*Hard Cash* I, 180) pour que les lecteurs puissent se figurer la mélodie.

Ces divers éléments peuvent être interprétés comme faisant partie du procédé de « reconnaissance grandissante et d'exploration des limitations du langage » qui a lieu à cette époque (selon l'expression de Flint : Matthew, 252), comme une recherche de modernité dans l'écriture, s'affranchissant volontairement de normes arbitraires, ou, au contraire, comme une incapacité à

¹⁶² « [T]he few creatures left on the poop cowered screaming and clinging at Dodd's knees, and fought for a bit of him. [...] so the thief Ramgolam clung to the man he had tried to rob ; the Hindoo ayah and the English maid hustled their mistress, the haughty Mrs. Beresford, and were hustled by her, for a bit of this human pillar ; and little Murphy and Fred Beresford wriggled in at him where they could [...] Dodd stood in the middle of these tremblers, a rock of manhood [...] » (*Hard Cash* I, 292-3).

respecter les contraintes formelles du roman par manque de talent.

La transgression des règles romanesques chez Reade est ainsi ambiguë, et l'est d'autant plus lorsqu'elle est juxtaposée à un conformisme qui paraît forcé. Ainsi, la modernité qui sous-tend certaines des innovations mentionnées plus haut semble en contradiction avec sa volonté de se conformer à la norme du « three-decker », souvent au détriment de son écriture, puisque Reade se voyait alors obligé de rajouter des incidents à la principale trame narrative pour atteindre le nombre de pages requis. Le fait que Reade ait modelé la plupart de ses romans de façon à ce qu'ils puissent être publiés sous la forme de « three-deckers » traduit son intention de prouver qu'il pouvait égaler les plus grands auteurs (voir « I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public »). Pourtant, initialement, Reade refusait la norme du « trois volumes », ce que Smith attribue à sa « nature rebelle » (Smith, 58). Reade raille ce format arbitraire du roman dans le premier chapitre de *Christie Johnstone*, appelant ces livres des « cerbères-léviathans de la fiction » dont s'étonneront les générations futures (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 179). A ce moment de sa carrière, Reade, comme de nombreux autres romanciers¹⁶³, trouve ce format artificiel et anormal, lui préférant les formes brèves¹⁶⁴, et déclare ne pas vouloir entrer en compétition avec Saunders, le valet dans *Christie Johnstone* qui a écrit un roman à la mode sur le beau monde, de pas moins de neuf cent quatre-vingt-dix pages, soit l'équivalent de plus que la somme totale des écrits de Moïse, David, Salomon, Isaiah et Saint Paul (179). Pour Smith, les défauts du format en trois volumes sont les suivants :

Authors were encouraged in their very worst propensities : the enormous galleries of stock characters, the little personal essays of the intrusive author, the riding of ideological hobbyhorses, the novel within the novel, and extensive sermonizing to fill out thin dialogue.

Ces défauts peuvent être vus comme autant d'obstacles au réalisme romanesque tel que l'envisage Reade. Pourtant, Reade abandonne rapidement la forme courte de ses premiers romans (parmi lesquels certains, comme *Clouds and Sunshine*, *Propria Quae Maribus* et *Art : A Dramatic Tale*, sont, par leur brièveté, entre la nouvelle et le roman) pour asseoir sa réputation de romancier en écrivant des « three-deckers » (voir « I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public »). Si, après son premier long roman, *It Is Never Too Late To Mend*, il écrit dans une lettre à son éditeur américain :

¹⁶³O'Gorman dit du *three-decker* : « For one thing it meant that novelists had to write in what many of them felt an unnaturally long format. » (O'Gorman, 274)

¹⁶⁴Burns relève l'opinion de Reade à ce sujet : « only hot-pressed narratives live forever [...] it is condensation that declares the master » (*Charles Reade*, 76)

« A 3 vol. Novel is a great Epic. I hope never to write another » (cité par Burns, *Charles Reade*, 155), il continue tout de même dans cette veine pendant la plus grande partie de sa carrière. Entre Reade et ses idéaux de ce que devait être la fiction se dressaient ainsi les règles du marché de l'édition victorien, règles qu'il s'est tout d'abord senti capable de défier, mais auxquelles il s'est longtemps plié pour réussir plus facilement. En cela, on discerne à la fois sa volonté de se rebeller contre des normes arbitraires pour produire des romans aussi bons que possible (selon ses conceptions), et sa soumission au moins partielle aux conventions victoriennes, sa volonté de faire partie du canon.

Reade a ainsi questionné pendant un temps une des normes du roman réaliste, celle du « three-decker », pour finalement l'accepter. Mais il y a d'autres normes qu'il ne remet pas en question. Le roman réaliste anglais respecte deux conventions principales en ce qui concerne le narrateur : soit le narrateur est omniscient et écrit à la troisième personne, soit le narrateur écrit à la première personne et raconte sa propre histoire ou celle d'un autre personnage (Dennis, 60). Reade utilise le plus souvent cette première convention (la deuxième n'étant employée que pour *Jack of All Trades*). Le narrateur omniscient ne cherchait pas à disparaître ou à s'effacer pour autant dans la plupart des romans réalistes anglais :

The omniscient narrator, who is the authorial voice, tells the story in the third person. The impersonality and objectivity of the author, which became important conventions in the European and American novel generally, were not widely obvious in the English novel [...] Flaubert's principle of detaching himself completely from the novel [...] was contested on the English side of the Channel. For many Victorians, readers and critics alike, the personality of the narrator was one of the most attractive features of a novel. The narrator, in fact, is a character in his/her own right. (Dennis, 60-1)

Ici, Reade ne déroge pas à la règle. Ses narrateurs font de fréquentes intrusions dans le récit et contribuent à lui donner une orientation. Le narrateur de *White Lies* veut ainsi attirer la sympathie des lecteurs envers Rose, qui va devoir faire un choix difficile :

Like a good many more of us, she had been positive so long as the decision did not rest with her. But with power comes responsibility, with responsibility comes doubt. Easy to be an advocate in re incerta ; hard to be the judge. (*White Lies*, 89)

Les narrateurs de Reade tendent à employer brièvement la première personne, comme dans l'exemple suivant :

It was a lengthy document, and there is nothing to be gained by repeating every line of it. *I* pick out a clause here and there. (*Griffith Gaunt*, 36, mes italiques)

Le narrateur n'est pas présenté comme objectif et détaché, au contraire : ce passage montre clairement son fonctionnement comme entité sélectionnant les informations présentées au lecteur.

S'il est omniscient, il ne choisit pas pour autant de tout dire, pour des raisons qui peuvent varier.

Si la façon dont le narrateur hétéro-diégétique, extra-diégétique intervient dans les romans de Charles Reade est peut-être plus libre que dans la plupart des autres romans victoriens, sa présence marquée dans le texte n'est pas une convention du réalisme anglais que Reade questionne. Il ne questionne pas non plus le fait que la narration d'un roman réaliste s'effectue à travers le point de vue omniscient d'un narrateur extérieur au récit. En cela, il conteste moins les conventions victoriennes que des auteurs comme Emily Brontë, qui met en place une imbrication complexe de narrateurs dans *Wuthering Heights*, ou Wilkie Collins, qui tente de montrer les différents points de vue depuis lesquels une histoire peut être racontée avec les différents narrateurs de *The Moonstone* ou *The Woman in White*. E. Brontë et W. Collins font aujourd'hui tous deux partie du canon littéraire. Le respect des conventions formelles n'est donc pas un critère suffisant d'entrée dans le canon ; mais l'innovation formelle n'en est pas un non plus, puisque Reade a su être novateur sur certains points, et n'est pas pour autant inclus dans le canon.

II.1.3. Le réalisme de Reade atteint-il ses objectifs ?

Dans l'évaluation du réalisme de Reade, il est intéressant de se baser sur deux concepts platoniciens : la primauté de l'oral sur l'écrit, et l'illusion du monde sensible.

Cette première idée est exposée par Platon à travers le mythe de Theuth. Cette méfiance à l'égard de l'écrit, cette croyance en son infériorité par rapport à la parole, très répandue dans la pensée occidentale, Reade y adhère complètement. Nous avons déjà relevé quelques instances où il déplore ne pas pouvoir transmettre sur sa page écrite tout ce qu'il voudrait représenter à ses lecteurs, particulièrement lorsqu'il s'agit de paroles de ses personnages (voir « I.2.1. Le mélodrame sous forme romanesque »). Citons un exemple supplémentaire, tiré de *Peg Woffington* :

I can put a few of the corpses of her words upon paper, but where are the heavenly tones – now calm and convincing, now soft and melancholy, now thrilling with tenderness, now glowing with the fiery eloquence of passion? (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 45)

Il reconnaît ainsi non seulement ses propres limitations en tant que romancier, mais aussi les limitations du langage écrit plus généralement :

How tame my cacotype of these words compared with what they were! I am ashamed of them and myself, and the human craft of writing, which, though commoner far, is so miserably behind the godlike art of speech : *Si ipsam audivisses!*

These ink scratches, which in the imperfection of language we have called words, till the unthinking actually dream they are words, but which are the shadows of the corpses of words – these word-shadows then were living powers on her lips [...] (23)

Il manque à l'écrit une dimension importante, que Reade exprime dans une note de bas de page dans *White Lies* (note non présente dans mon édition, mais relevée par Sutcliffe, « The Stage in Reade's Novels », 662) : « The art of writing, to wit, tells you what people said, but not how ; yet 'how' makes often all the difference. »

On peut alors se demander si la forme romanesque est la mieux adaptée pour la mise en application de la conception que Reade a du réalisme. Pour lui, le théâtre est de toute évidence une façon plus directe de représenter la réalité et d'atteindre ainsi la vérité artistique. Sa vision du réalisme relèguerait le roman à un rang inférieur, ce qui entre en contradiction avec l'opinion que Reade avait de ce genre (contrairement à nombre de ses contemporains, Reade le tenait en haute estime).

Mais l'exploitation du deuxième concept platonicien présente une contradiction encore plus grande. Dans sa très connue « Allégorie de la caverne », Platon tente de montrer que le monde sensible est illusoire, et que la vérité réside non pas dans ce monde, mais dans le monde des idées. Or la fiction de Reade, influencée, comme nous l'avons vu, par l'empirisme anglais, prétend partir du sensible, du factuel, de ce qui semble concret, pour atteindre la vérité. L'équation chez Reade de « fait » avec « vérité » peut ainsi être facilement contestée, ce que ne manque pas de faire Wayne Burns tout au long de son ouvrage *Charles Reade : A Study in Victorian Authorship*.

En admettant qu'il puisse atteindre la vérité à travers les faits, il aurait fallu pour cela qu'il applique sa méthode avec plus de rigueur. Si Reade se vante de mettre en application son système pour chacune de ses œuvres, Burns, lui, soulève de nombreux défauts et défaillances de celui-ci. Il argumente ainsi que ce « système » ne garantissait pas pour autant à Reade d'aller au-delà des clichés et stéréotypes. Si le personnage de Levi dans *It Is Never Too Late To Mend* est ainsi enrichi de détails à l'authenticité incontestable (comme son surnom de « old thirty percent »)¹⁶⁵, il n'en reste pas moins un stéréotype du Juif. Burns accorde à Reade le mérite que ce stéréotype soit positif, et non péjoratif, comme la plupart des représentations de Juifs par des auteurs victoriens (les personnages de Fagin ou Riah que crée Dickens par exemple), mais déplore qu'il n'atteigne pas son

¹⁶⁵Voir Burns, *Charles Reade*, 143.

objectif de réalisme :

Although Reade, turning the Shylock tradition upside down, has made his Jew a hero, instead of a villain like Fagin, this reversal merely serves to make Levi a pleasant rather than an unpleasant caricature – a distinction that has little if anything to do with truth or realism. (*Charles Reade*, 144)

Reade utilise ainsi son système pour combler des lacunes dans ses connaissances. Or pour que ce système fonctionne aussi bien que Reade le voudrait, il faudrait que l'auteur utilise les faits comme base de son histoire et non pas comme ornement authentique (comme il le fait souvent), ou comme confirmation d'une idée déjà formulée. Reade n'est donc pas objectif dans sa sélection de faits : lorsqu'il les choisit, il sait ce qu'il veut leur faire dire ; il garde alors ceux qui vont dans son sens et laisse de côté ceux qui le contredisent. Ce collage de faits tirés de sources très variées va donc avoir comme inconvénient de donner une illusion de réalisme, avec tous ses détails vérifiables, alors que dans l'ensemble, il ne reflète qu'une vision très partielle de la réalité :

Reade's pictures, true in detail, are yet not true as wholes, because they are composite and not typically true. Such exaggeration may make effective propaganda, but it does not make either history or art. (« Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », 593-4)

De plus, ses goûts en matière de fiction vont naturellement l'orienter vers certains types de faits, comme le rappelle Sutcliffe :

Reade drew his inspiration from facts, but he remained Reade. He chose facts which were as violently colored as his own temperament. They were essentially the same kind of facts, after all, whether they enabled him to denounce social injustice or to narrate swift and vivid incident [...] (« Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », 583)

L'analyse que fait Howells de la façon de procéder de Reade décrit assez bien un des points qui fait que le réalisme de cet auteur échoue :

He was a man who stood at the parting of the ways between realism and romanticism, and if he had been somewhat more of a man he might have been the master of a great school of English realism ; but, as it was, he remained content to use the materials of realism and produce the effect of romanticism. (Howells, 84)¹⁶⁶

Reade envisage sa conception du réalisme comme devant inmanquablement mener à la vérité en fiction, en empruntant certaines idées à l'empirisme et au mouvement pré-raphaélite. Cependant, il est voué à l'échec pour diverses raisons : parce qu'il ne peut pas trouver son expression la plus complète dans le genre romanesque ; parce que l'équivalence qu'il implique entre

¹⁶⁶D'autres critiques ont remarqué cette volonté d'atteindre le réalisme, mais l'obtention des effets du romantisme : « Though in tone pre-dominantly romantic, even melodramatic, his fiction is realistic in parts, and realistic because of his dependence on document. » (« Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », 591)

faits et vérité est contestable ; parce que le système qu'il a développé ne garantit pas pour autant une représentation fidèle du réel.

II.2. Une apparence de conformisme.

L'œuvre de Charles Reade, par certains aspects, semble se conformer aux codes littéraires de son époque, sans présenter de profonde remise en cause de ceux-ci. Nous verrons cependant que ses romans comportent des éléments plus compliqués, plus nuancés que cela. Il arrive que Charles Reade ne mérite pas l'appellation de « *topical rebel* » que lui confère Elton Smith ; mais il se peut aussi parfois que son conformisme apparent ne soit qu'une façade derrière laquelle on perçoit diverses formes de contestation et de transgression des normes, comme le dit R. Fantina : « Often, Reade's characters defy Victorian convention while appearing to uphold traditional values » (Fantina, 162).

II.2.1. La reprise de poncifs victoriens.

Poncif est à comprendre tel que le définissent R. Amossy et A. Herschberg-Pierrot : « *Poncif* (nom ou adjectif) qualifie en littérature une thématique, un personnage, ou un style convenu » (Amossy & Herschberg-Pierrot, 14, en italique dans le texte). Les romans de Charles Reade reprennent de nombreux poncifs victoriens tels que les colonies (dans *It Is Never Too Late To Mend* ou encore *A Simpleton*), le style satirique, le personnage du prêcheur éloquent (avec Father Leonard, Brother Clement, ou même Rhoda Somerset), du spéculateur imprudent (Richard Hardie) ou de la « fallen woman » (thème qui sera développé plus tard dans la partie intitulée « II.3.2. L'héroïne readienne : entre émancipation et soumission »), etc. Son traitement de ces thématiques, styles et personnages se rapproche de ceux d'auteurs victoriens faisant aujourd'hui partie du canon littéraire tels que W. M. Thackeray, Wilkie Collins, Charles Dickens, Thomas Hardy ou George Eliot, et n'offre parfois aucune différence significative par rapport aux représentations généralement acceptées de ces poncifs.

Lorsque Reade traite des colonies, sa position semble très conformiste par rapport à la vision qu'ont les Britanniques de l'Empire et qui se reflète nécessairement dans la littérature de l'époque, ce que rappelle Richard Fantina :

Troubling passages in several of Reade's texts demonstrate an implicit support of English foreign policy and an acceptance of the logic of colonialism. (Fantina, 148)

Joseph Laurence Black offre un bon résumé de cette « logique du colonialisme » et des idées et

images de l'empire qui circulaient au XIX^e siècle :

Throughout the history of the British Empire various notions of « Empire » competed with one another. Perhaps the least complicated was the notion that Empire should be based purely on the commercial interests of the Imperial power. [...] For others, though, the Empire was a vital symbol of the nation's importance in the world – and of its « greatness » (a word in which power and morality came to be inextricably entangled). Finally, there were those whose notions of Empire were shaped by a hope and a confidence that Britain would improve the lot of her subject peoples – improve their economic conditions, certainly, but also bring them literacy and an appropriate level of education, what were perceived to be the benefits of Christianity, and a broader set of cultural benefits, as well. (Black, 790)

Reade adopte alors la même attitude impériale et paternaliste que bien d'autres auteurs. Il ne voit pas dans la domination de peuples et de vastes territoires par la Grande-Bretagne la preuve d'une plus grande soif de pouvoir, d'une plus grande cruauté, d'une absence de scrupules ; il y voit, comme la plupart de ses contemporains, la preuve de la « grandeur » de son pays, de sa supériorité à la fois militaire, technologique, culturelle et morale, et il y voit également le signe de la mission de civilisation qu'ont les Britanniques. Il fait alors preuve, dans ses romans, du « patriotisme affirmé » (Sanders, 437) propre au mélodrame (voir « I.2.1. Le mélodrame sous forme romanesque »).

Il envisage donc les colonies comme un endroit sauvage, que seuls les ingénieurs britanniques peuvent améliorer et civiliser. Un de ses personnages déclare ainsi vouloir devenir ingénieur et être envoyé avec une pioche au Canada, où il pourrait se rendre utile.¹⁶⁷ C'est la même vision des colonies qui transpire chez un auteur comme Dickens, à travers le personnage d'Edwin Drood, par exemple, qui veut apporter les bienfaits de la colonisation britannique en Egypte. Dans cette vision du monde, les colonies sont de vastes territoires prêts à accueillir ingénieurs et colons britanniques ; la population indigène n'est pas mentionnée, ou, dans le meilleur des cas, sa présence est sous-entendue, et il est alors admis que l'arrivée de Britanniques ne pourra qu'avoir une influence bénéfique et civilisatrice sur eux. Mais certaines régions comme les colonies établies au Canada ou en Australie sont vues comme entièrement vierges, et le problème de la cohabitation entre colons et population indigène n'est même pas évoqué¹⁶⁸. Charles Reade ne montre donc aucun scrupule à y envoyer ses personnages au passé douteux. Dans *Hard Cash*, Maxley rappelle ainsi brièvement que son fils a pu trouver un nouveau départ au Canada après s'être mis dans l'embarras

¹⁶⁷Edward Dodd dit ainsi à sa mère : « [...] don't you waste your money and papa's, sending a dull fellow like me to Oxford. I did bad enough at *Eton*. Make me an engineer, or something. If you were not so fond of me, and I of you, I'd say send me to Canada, with a pickaxe ; you know I have got no headpiece. » (*Hard Cash* I, 27)

¹⁶⁸Richard Fantina rappelle ainsi : « With no reference to native Australians, Dickens effectively renders them invisible, lending support to the myth that the colonies were virtually uninhabited. » (Fantina, 150)

en Angleterre¹⁶⁹ ; dans *A Woman-Hater*, Severne raconte l'histoire à demi inventée de l'exil de son frère au Canada, après avoir été accusé de contrefaçon¹⁷⁰ ; dans *Foul Play*, Robert Penfold, quant à lui, est envoyé en Australie pour un délit dont il est (injustement) accusé. Cette utilisation fictionnelle du Canada et d'autres colonies comme terres d'accueil pour des sujets britanniques peu respectables se retrouve également chez bien d'autres auteurs victoriens, comme dans un passage de *Little Dorrit*, où Amy espère y envoyer son frère désœuvré et indolent pour qu'il y devienne un homme vertueux et méritant¹⁷¹. On observe dans cette attitude impérialiste plus que les simples liens commerciaux entre la mère-patrie et les colonies : il y transparaît la conviction de la supériorité morale et socio-politique de la Grande-Bretagne par rapport aux territoires sous sa domination, justifiant ainsi la prérogative qu'elle s'accorde de « purifier » le sol britannique en envoyant les éléments « impurs » dans ses colonies. Seules ces régions « moralement inférieures » peuvent permettre à des sujets britanniques « moralement inférieurs » eux aussi d'avoir un avenir.¹⁷² Cette domination morale permet à la Grande-Bretagne de considérer les territoires colonisés comme siens.

Reade va un peu plus loin que la plupart de ses contemporains en tentant de représenter la population indigène des colonies¹⁷³, comme dans *It is Never Too Late To Mend*.¹⁷⁴ Si ces représentations ne dépassent pas le stéréotype, elles sont déjà une avancée par rapport aux romans de l'époque qui, pour la plupart, ne mentionnent même pas cette population, exceptés ceux appartenant au genre bien précis du roman d'aventure colonial. Reade se fait alors précurseur d'évolutions à venir et annonce une vision des colonies qui ne se développera qu'une trentaine

¹⁶⁹Maxley évoque cet incident en ces termes : « What (roaring) do – you – think – I've forgotten you saving my poor boy out o' that scrape, and getting him a good place in Canada, and – why, he'd have been put in prison but for you, and that would ha' broken my heart and his mother's – and — » (*Hard Cash* I, 339-40).

¹⁷⁰« He left the country with a hundred pounds I gave him. He is in Canada; and only known there as a most respectable farmer. » (*A Woman-Hater*, 45)

¹⁷¹« Nevertheless, the brave little creature did so fix her heart on her brother's rescue, that while he was ringing out these doleful changes, she pinched and scraped enough together to ship him for Canada. When he was tired of nothing to do, and disposed in its turn to cut even that, he graciously consented to go to Canada. And there was grief in her bosom over parting with him, and joy in the hope of his being put in a straight course at last. » (*Little Dorrit*, 81)

¹⁷²Comme le dit Roslyn Jolly, des colonies telles que l'Australie ou le Canada sont considérées comme : « a realm of second chances, a place where the improvident can find respectability, the poor can find economic opportunity, the fallen woman can find a home – in short, a place governed by an antipodean logic that allows futures to be imagined for characters with no imaginable futures in England » (Baker & Womack, 382).

¹⁷³« Unlike many authors, he occasionally attempted to portray the indigenous people of the colonies. » (Fantina, 159)

¹⁷⁴Pour les représentations caricaturales des Aborigènes d'Australie à travers Jacky, voir Fantina, 150-4 ; *Charles Reade*, 144-7.

d'années plus tard avec des auteurs tels que Rudyard Kipling ou Henry Rider Haggard.

Ses représentations de l'Autre colonial, si elles sont plus développées que celles d'autres auteurs et souvent plus positives, restent truffées de stéréotypes et sous-tendues par des conceptions racistes, comme le rappellent Wayne Burns et Richard Fantina. Dans ce domaine, Reade ne se montre pas plus en avance que ses contemporains :

Despite all the qualities in his work that run counter to the dominant views of his age, as in the work of nearly all of his contemporaries, Reade seems to have accepted the reality and the need to believe in the inherent justice of the British Empire. (Fantina, 147)

Ses préjugés sont plus forts que ses « instincts égalitaires »¹⁷⁵, ce qui l'amène à dépeindre les peuples selon une classification raciste, comme dans ce passage de *Hard Cash*, au moment où le bateau pirate s'apprête à être anéanti :

That awful moment parted the races on board her : the Papuans and Sooloos, their black faces livid and blue with horror, leaped yelling into the sea, or crouched and whimpered ; the yellow Malays and brown Portuguese, though blanched to one colour now, turned on death like dying panthers, fired two cannon slap into the ship's bows, and snapped their muskets and matchlocks at their solitary executioner on the ship's gangway, and out flew their knives like crushed wasp's stings. (*Hard Cash* I, 227)

Les attitudes des représentants des différents peuples à bord du bateau vont du plus lâche pour ceux qui ont la peau la plus foncée, au moins lâche pour ceux qui ont la peau la moins foncée ; mais même les « Malais jaunes » et les « Portugais bruns » sont représentés comme inférieurs aux marins blancs de Grande-Bretagne, plus courageux encore et finalement victorieux, malgré les avantages déloyaux des pirates. Si, ici, l'Autre est décrit de façon stéréotypée et défavorable, ce n'est pas toujours le cas¹⁷⁶ : les stéréotypes peuvent parfois être positifs, comme dans le cas du Juif Levi (déjà évoqué dans la partie « II.1.3. Le réalisme de Reade atteint-il ses objectifs ? »), de Jacky (*It Is Never Too Late To Mend*), le type même du « bon sauvage », ou de Vespasien (*Hard Cash*), l'ancien esclave noir qui manifeste un grand courage et une grande intégrité.

Mais, comme on l'a vu avec l'exemple des pirates étrangers, à travers la représentation de l'Autre, c'est avant tout la représentation de soi que Charles Reade cherche à atteindre, comme le remarque Susan Walsh :

Reade's bloodthirsty « Sooloos » and « black chinless Papuans » with eyeballs « fiendishly » a-glitter are rather unsubtle products of the racial logic through which British national identity could be

¹⁷⁵ « It appears that, on an intellectual level, Reade's impulses were egalitarian, but in practice he proved unable to overcome the sense of white superiority that his culture embraced. » (Fantina, 150)

¹⁷⁶ « In his novels, Reade's racial others are often portrayed affectionately like those of Stowe but just as one-dimensionally. » (Fantina, 148)

constructed [...] (Walsh, 27)

La présence de l'Autre est ainsi souvent un moyen de réaffirmer un patriotisme britannique convaincu de sa supériorité.

En ce qui concerne le thème des colonies, Reade fait donc preuve d'un grand conformisme aux codes littéraires de son temps, que ses représentations parfois plus positives de l'Autre ne suffisent pas à amender. Il adhère aux idées alors largement répandues en Grande-Bretagne :

By the end of the century, most Victorians assumed that the Anglo-Saxon race was the biologically « natural » superior to other races [...] (Purchase, 112)

Reade donne toutefois une plus grande visibilité aux colonies dans ses romans que ne le font d'autres auteurs. Leur présence se dessine souvent en creux, mais avec ses quelques tentatives de description de l'Autre et de l'Ailleurs colonial, Reade franchit une étape supplémentaire par rapport à bon nombre de ses contemporains :

[I]n Victorian literature, images of empire and imperialism often amount to only a « shadowy presence » [Edward Said]. [...] Victorian fiction is typically uncomfortable with its images of the empire, and popular writers such as Dickens rarely, if at all, acknowledge it in their novels. (Purchase, 58)

Dans son traitement d'autres poncifs victoriens, Reade diffère, là aussi, peu de ses contemporains. Lorsqu'il utilise la figure du prêcheur éloquent, très présente dans la littérature du XIX^e siècle, tant en Grande-Bretagne (Alec dans *Tess of the D'Urbervilles*, Julian Gray dans *The New Magdalen*, etc) que dans d'autres pays (Arthur Dimmesdale dans *The Scarlet Letter*, Fabrice dans *La Chartreuse de Parme*), Reade en respecte les codes. Ses prêcheurs sont soit des hommes extrêmement vertueux, jouissant d'une réputation irréprochable (Father Leonard), tout comme Julian Gray et Arthur Dimmesdale ; soit d'anciens pécheurs qui, une fois convertis, se dévouent au service de l'Eglise (Brother Clement, Rhoda Somerset), tout comme Alec D'Urbervilles ou Fabrice del Dongo. Cependant, ce poncif, contrairement à celui des colonies, semble accepter des constructions plus variées : un bon nombre de ces personnages présentent, d'une façon ou d'une autre, certains traits transgressifs. Ainsi, même les prêcheurs représentés comme presque angéliques (ce sont souvent des pasteurs ou des prêtres) peuvent déroger à cet idéal : Julian Gray, homme vertueux du début à la fin, est tout de même présenté comme ayant certaines convictions pas très orthodoxes, notamment en ce qui concerne la rédemption des « fallen women » ; Arthur Dimmesdale, que tous ses paroissiens considèrent comme un saint, a en fait commis un adultère et

se montre trop lâche pour confesser son péché. De la même façon, Father Leonard – « one of those ethereal priests the Roman Catholic Church produces every now and then », « a being who had come down from some higher sphere to pay the world a very little visit, and be very kind and patient with it all the time », « Religion embodied » (*Griffith Gaunt*, 49) –, un ange descendu sur terre, se retrouve lui aussi en proie à la tentation lorsque son intérêt pour Kate grandit et dépasse celui qu'il devrait porter à une de ses paroissiennes, mariée qui plus est. Ces constructions assez subversives découlent pourtant toutes de l'idéal du saint homme d'Eglise qui choisit toujours le droit chemin et dont le jugement, soutenu par une foi inébranlable, n'erre jamais. Cette figure idéale s'incarne en Eden dans *It Is Never Too Late To Mend*, ou en Mr. Benson dans *Ruth*, par exemple.

Les figures de convertis présentent tous d'anciens pécheurs, mais leur conversion ne rachète pas toujours leurs péchés : Fabrice del Dongo entre en religion par nécessité et non par conviction, et continue après qu'il est ordonné prêtre à fréquenter secrètement Clélia ; Alec renie sa foi nouvellement trouvée dès qu'il revoit Tess et reprend son ancienne vie dévoyée. Les romans de Reade présentent deux figures majeures de convertis : Gerard, qui devient Brother Clement, et Rhoda Somerset, qui devient Mrs. Marsh. Avec leurs nouveaux noms vient leur conversion. Cependant, Brother Clement est un moine qui a un fils illégitime et qui aime toujours la mère de celui-ci, Margaret ; Rhoda, elle, en plus d'être une femme, ce qui constitue déjà un écart par rapport à la norme (la représentation de femmes prêcheurs est plus rare, mais pas inexistante), est une ancienne prostituée, devenue l'honnête épouse de Mr. Marsh et une chrétienne convaincue. A travers la reprise de cette figure, Reade ne fait que s'inscrire dans une tradition littéraire, mais une tradition porteuse en elle-même d'une forme de contestation.

On peut d'ailleurs en dire de même pour son utilisation du style satirique. A l'instar de Thackeray, Reade emploie parfois un style mordant pour exprimer une critique, parfois souriante, parfois plus amère, de la société. Cette satire est souvent légère : Reade aime épingler certains petits travers humains sur un ton humoristique. Dans *Griffith Gaunt*, les funérailles du cousin de Kate, Mr. Charlton, donnent ainsi lieu à une dénonciation amusante de la vanité des puissants :

A gentleman of that day liked his very remains to make a stir, and did not see the fun of stealing into his grave like a rabbit slipping aground. (*Griffith Gaunt*, 15-6)

La fortune de Mr. Charlton lui permet, même après la mort, face à laquelle tous les hommes sont pourtant égaux, de déployer une dernière fois faste et décorum.

Mais Reade utilise aussi le style satirique pour dénoncer de plus graves offenses. Il parvient ainsi, sans devenir trop moralisateur et en restant, en apparence, assez frivole, à montrer la perversion des valeurs dans la société victorienne. Dans *Griffith Gaunt*, par exemple, une des remarques du narrateur sur Kate commence de façon positive, jusqu'à ce que la deuxième moitié de la phrase vienne nier cet aspect favorable : « She was always polite ; and, to be always polite, you must be sometimes insincere » (*Griffith Gaunt*, 48). L'adjectif « polite » correspond à une qualité à laquelle les Victoriens attachaient une grande importance : elle entre, par exemple, dans la définition du *gentleman*. Cependant, la deuxième partie de la phrase vient rappeler que cette qualité devrait parfois céder le pas à une autre, plus importante encore (la sincérité), sous peine de devenir un défaut (l'hypocrisie). Sans entrer dans des détails et sans perturber plus que nécessaire la narration, Reade insère ici une remarque qui vient questionner le bien-fondé de certaines valeurs victorienne.

Mais ce qui fait le plus souvent l'objet de la satire de Reade, c'est l'importance que la société victorienne accorde à l'argent. L'argent et le système financier sont bien entendu un thème majeur dans *Hard Cash*, mais on en trouve des critiques dans bien d'autres romans de Reade. Dans *Griffith Gaunt*, Mr. Houseman, l'homme de loi, devient ainsi la voix de la perversion de ces valeurs, en plaçant l'argent et le patrimoine matériel au-dessus du spirituel :

« [M]any disasters had happened, in my experience, owing to the obstinacy with which men, in the days of their strength, shut their eyes to the precarious tenure under which all sons of Adam hold existence ; and so, many a worthy gentleman dies in his sins – and, what is worse, dies intestate. »
(*Griffith Gaunt*, 19)

Houseman voit l'existence humaine comme un « bail » : la vie se résume à un contrat pour l'occupation d'un corps matériel. Avant que ce contrat ne touche à sa fin, l'essentiel est non pas de s'être préparé spirituellement à ce qui vient après, mais d'avoir préparé sa succession, de savoir à qui va revenir son argent. La valeur d'un homme (« worthy ») ne porte plus sur ses qualités morales et chrétiennes mais sur son estimation financière (« how much money is he worth ? »).

L'argent et le système de valeurs qui lui est associé sont aussi attaqués dans *Christie Johnstone*, notamment à travers le personnage du riche aristocrate Lord Ipsden. Toute la présentation de Lord Ipsden vise à démontrer que les qualités ou attributs auxquels les Victoriens attachent le plus d'importance ne sont pas nécessairement avantageux :

Viscount Ipsden, aged twenty-five, income eighteen thousand pounds per year, constitution equine, was unhappy ! This might surprise some people ; but there are certain blessings, the non-possession of

which makes more people discontented than their possession renders happy. (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 101)

Ces « bienfaits » (parmi lesquels, outre la richesse, le narrateur inclut le rang social et la beauté) peuvent même être résolument désavantageux, en encourageant des défauts – et même des vices, la paresse comptant parmi les sept péchés capitaux : « He was a little lazy by nature, and made lazier by the misfortune of wealth » (107). Enfin, Reade espère faire comprendre à ses lecteurs la futilité d'une vie passée à des poursuites matérielles plutôt que spirituelles avec la sentence : « The fortunate man is he who, born poor, or nobody, works gradually up to wealth and consideration, and, having got them, dies before he finds they were not worth so much trouble » (101).

Charles Reade reprend ainsi de nombreux poncifs victoriens. Dans son traitement de ces poncifs, il respecte bien souvent les conventions victorienne. Mais son choix de certains thèmes, styles ou figures, comme le style satirique ou le personnage du prêcheur éloquent, trahit une volonté de contestation des normes et de la société victorienne, au moins superficiellement.

II.2.2. Des intrigues typiques ?

Nous avons déjà vu dans la première partie en quoi les intrigues des romans de Charles Reade se ressemblent (voir « I.2.3. « Pioneering forays into forbidden territory » : le roman à sensation »). Si elles présentent de nombreux points communs entre elles, elles ne sont pas très différentes non plus de celles des autres romans victoriens. L'élément moteur de l'intrigue est bien souvent la réunion d'un couple d'amoureux, « a pair of star-crossed lovers », que tout tend à éloigner l'un de l'autre pendant le développement de l'histoire – une intrigue exploitée si souvent qu'elle est schématisée par Jack London et réduite à une formule qui englobe presque toutes les variations possibles (voir « I.2.3. « Pioneering forays into forbidden territory » : le roman à sensation »). Ce type d'intrigue se retrouve dans *Christie Johnstone*, *Griffith Gaunt*, *White Lies*, *The Cloister and the Hearth* ou *Hard Cash*, mais aussi dans bien d'autres œuvres de différents auteurs, depuis les grands classiques comme *Roméo et Juliette* jusqu'aux romans à l'eau de rose. Le dénouement typique, lorsque l'histoire n'est pas tragique, est alors ponctué par le mariage des deux amoureux. Mais chez Reade, comme chez d'autres auteurs réfractaires à cette norme, le mariage n'est pas toujours l'accomplissement final. Il peut n'être qu'une étape (*Griffith Gaunt*, *A Terrible Temptation*) : Reade

est alors conscient qu'il va à l'encontre de ce qui est généralement attendu dans un roman. Dans *A Simpleton*, où il marie Christopher Staines à Rosa Lusignan à la fin du chapitre 5, et continue leur histoire au chapitre 6, il imagine la réaction des lecteurs :

And here, methinks, a reader of novels may perhaps cry out and say, « What manner of man is this, who marries his hero and heroine, and then, instead of leaving them happy for life, and at rest from his uneasy pen and all their other troubles, flows coolly on with their adventures? » (*A Simpleton*, 54)

Le mariage peut aussi ne pas avoir lieu du tout (*Art : A Dramatic Tale, The Cloister and the Hearth*), sans que cela fasse de l'histoire une tragédie. Cette possibilité est si peu conventionnelle à l'époque victorienne, que même George Eliot y cède dans *Middlemarch*, en mariant finalement, et avec une certaine réticence, Dorothea à Will Ladislaw ; Dickens lui aussi, sous la pression des attentes de ses lecteurs, finit par sous-entendre la possibilité d'un mariage entre Estella et Pip, possibilité qu'il avait formellement exclue dans sa première version de la fin de *Great Expectations*. Sur ce point, Reade se montre donc bien rebelle aux normes victorienne : il choisit une intrigue certes assez banale, mais lui fait prendre certains tournants inattendus.

Comme nous l'avons déjà observé, la bigamie est un élément important de l'intrigue non seulement dans les romans de Charles Reade, mais également dans un bon nombre d'autres romans (particulièrement les romans à sensation). Nous pourrions également citer l'intrigue tournant autour de l'épouse dépensière, que l'on retrouve dans *A Simpleton*, mais aussi dans *Middlemarch* (avec le personnage de Rosamond Vincy-Lydgate) ou *Vanity Fair* (avec Becky Sharpe), et plus généralement l'intrigue tournant autour des époux mal assortis, qui est traitée chez Reade dans *White Lies, Griffith Gaunt, The Jilt, Singleheart and Doubleface*, et par d'autres auteurs dans *Middlemarch* (avec les personnages de Rosamond et Lydgate, mais aussi de Dorothea et Casaubon), *Vanity Fair* (avec Becky et Rawdon Crawley, Amelia et George Osborne), *The Return of the Native* (Clym Yeobright et Eustacia, Thomasin et Wildeve), *Far from the Madding Crowd* (Bathsheba et Troy), *Jude the Obscure* (Jude et Arabella), *Hard Times* (Louisa et Josiah Bounderby), etc.

Cependant, la façon dont certaines des intrigues des romans de Charles Reade évoluent transgresse de différentes manières les codes et conventions victoriens. Le lecteur victorien, lorsqu'il lit un roman, sait de façon quasi certaine, et ce bien avant la fin de l'histoire, comment certains éléments vont se développer, puisque les auteurs écrivent en fonction de codes préétablis et facilement identifiables (qu'ils respectent dans une certaine mesure). Dans la plupart des romans

victoriens tournant autour des époux mal assortis, on sait ainsi quelle sera l'issue : un des deux époux devra mourir pour libérer l'autre. Lorsque, comme dans *Jane Eyre*, la femme est considérée comme l'élément perturbateur, sa mort est nécessaire pour laisser le champ libre à la véritable histoire d'amour du roman : Bertha, la femme créole et aliénée de Rochester, qui vient perturber l'équilibre victorien, meurt donc pour permettre à Jane, l'héroïne, d'épouser l'homme qu'elle aime. Le couple Clym Yeobright-Eustacia suit le même schéma, Eustacia étant la femme sensuelle, active, inadaptée à son environnement et non conforme à la société victorienne ; la vision du monde de Thomas Hardy étant cependant plus sombre et pessimiste que celle de Charlotte Brontë, Clym ne se remarie pas après la mort d'Eustacia, mais termine le reste de sa vie dans le célibat.

Toutefois, c'est souvent le mari qui est considéré comme l'élément perturbateur, comme c'est le cas dans les couples Dorothea-Casaubon, Amelia-George Osborne, Thomasin-Wildeve, Bathsheba-Troy, Louisa-Bounderby. Dans les cinq exemples cités, le mari meurt tôt ou tard dans le développement de l'histoire, libérant ainsi sa femme. Dans quatre de ces cas, cela permet à la femme de se remarier avec un homme meilleur (sans que cela soit nécessairement la meilleure conclusion possible, comme le suggère George Eliot pour Dorothea¹⁷⁷) ; seule Louisa reste célibataire après le décès de son mari, dont elle s'était séparée.

Ainsi, dans une très grande majorité des romans victoriens centrés sur le problème du couple mal assorti, un des deux conjoints meurt au cours de l'histoire pour permettre à l'autre d'être libéré de ses vœux ; selon que le roman soit tragique ou non, que l'auteur ait une vision pessimiste ou non, et selon les prétendant(e)s possibles qui ont été introduit(e)s dans le récit, le conjoint qui reste en vie se remarie ou finit sa vie seul. Ce que l'on observe chez Reade, c'est qu'au moins deux de ses romans ne sont pas conformes à ce schéma narratif. Le premier, écrit vers le début de sa carrière, est *White Lies*, roman situé dans la France post-révolutionnaire et dans lequel Joséphine, suivant son sens du devoir et des responsabilités familiales, épouse d'abord le Commandant Raynal, puis, lorsque celui-ci est cru mort au combat, son ancien prétendant, le Capitaine Dujardin. Une intrigue victorienne conventionnelle voudrait qu'un des deux hommes meure, ou, plus probablement, que Joséphine meure pour apporter une solution convenable à cette situation irrégulière. Et tous, en effet, sont crus morts, ou envisagent le suicide, ou l'homicide, à différents moments. Mais la solution est

¹⁷⁷Dans l'expression de l'opinion publique, on peut lire le sentiment de George Eliot : « Many who knew her, thought it a pity that so substantive and rare a creature should have been absorbed into the life of another, and be only known in a certain circle as a wife and mother. » (*Middlemarch*, 894)

apportée par l'annulation légale du premier mariage (qui n'a comporté qu'une cérémonie civile), avec le consentement mutuel des deux partis qui restent en bons termes, pour permettre au second mariage d'être valide. Nous ne nous attarderons pas sur une analyse détaillée de l'intrigue de ce roman qui est une adaptation assez fidèle d'une pièce de théâtre française, *Le Château Grantier*. Il est tout de même intéressant de noter que dans ce roman que Reade a ensuite considéré comme un « pot-boiler », l'auteur joue délibérément avec les codes victoriens, en faisant croire aux lecteurs à plusieurs reprises qu'ils obtiendront la solution attendue, à savoir la mort d'un des protagonistes (probablement Joséphine, qui est présentée comme l'idéal féminin victorien, prête à tous les sacrifices pour sa famille), et en leur refusant finalement ce dénouement conventionnel au profit d'une solution ancrée dans le temps et l'espace, mais qui tendrait à remettre en cause les lois sur le mariage en Angleterre sous le règne de Victoria.

Le second roman dont l'intrigue dévie considérablement par rapport à cette norme victorienne est *Griffith Gaunt, or, Jealousy*. Dès le début, on sait que ce ne sera pas la traditionnelle histoire d'amour se terminant par le mariage du héros et de l'héroïne, puisque l'incipit proleptique nous présente une dispute entre mari et femme. Le titre suggère alors que l'intrigue portera sur les effets de la jalousie sur le mariage de Kate et Griffith – le dénouement de l'histoire intervenant lorsqu'une solution acceptable a été trouvée et que leur différends, amoureux et religieux, sont réglés. Mais les effets de la jalousie de Griffith prennent rapidement une tournure inhabituelle. Le public victorien aurait pu pardonner à un personnage masculin un léger écart de conduite, une brève tentation qui n'aurait finalement servi qu'à renforcer son amour pour sa femme. Mais lorsque Griffith épouse Mercy, il semble alors au lecteur que la seule issue possible surviendra avec la mort de Mercy (épouse non légitime présentée comme l'incarnation de l'idéal victorien d'abnégation et de sens du sacrifice) ou de Griffith (qui ne s'est pas montré un très bon mari, ni un personnage particulièrement intéressant). Les lois de l'époque écartent le divorce de la liste des solutions (celui-ci étant très rare et coûteux à l'époque victorienne, et impossible dans une histoire située au XVIII^e). Malgré les nombreux défauts du personnage de Griffith (un homme fruste, jaloux et porté sur l'alcool qui commet volontairement et en connaissance de cause un acte répréhensible qui ne manquera pas d'affecter la vie des personnes qu'il aime), pour un lecteur victorien, la mort de Mercy semble la plus probable : cette solution permettrait de préserver la pureté du personnage, dont le mariage illégitime a été consommé et qui a donné naissance à un fils illégitime. Son sacrifice

transformerait cette femme déchue en figure angélique, lavée de ses péchés involontaires. Si l'auteur insiste tant sur sa pureté, cela peut avoir pour effet d'en faire un personnage stéréotypé de mélodrame, mais cela peut aussi être une façon de coder ce personnage, sans ambiguïté possible pour un lecteur victorien. Burns voit en Mercy une combinaison de Dinah Morris et Hetty Sorrel. Mais ne peut-on pas plutôt y voir une surdétermination destinée à la faire apparaître, aux yeux du public, comme une sainte dont le martyre sera la seule expiation possible des péchés des personnages qui l'entourent ? Plutôt que d'être Dinah et Hetty réunies, elle serait un parangon de pureté et de vertu, comme le personnage de Gaskell, Ruth, une innocente qui sera inévitablement sacrifiée aux conventions victoriennes. Par ailleurs, son statut marital ne serait pas mieux défini et elle resterait « neither maid, nor wife, nor widow », selon l'expression souvent utilisée par Reade, et appliquée à plusieurs de ses personnages féminins comme Margaret Brandt, si c'était le personnage de Griffith qui mourait. Le lecteur imagine alors une fin qui ne sera pas heureuse : Griffith passerait le reste de sa vie en pénitence, la mort de sa deuxième femme lui ayant fait prendre conscience de ses erreurs et de ses fautes ; il se tournerait vers la religion, qu'il délaissait avant au profit de ses appétits charnels, montrant ainsi qu'il a appris une leçon, et deviendrait un prêcheur capable d'émouvoir les foules (la figure du pécheur converti en prêcheur étant un poncif victorien très répandu, comme nous l'avons vu) ; peut-être que Kate, que l'infidélité de Griffith a elle aussi « souillée », entrerait au couvent, comme elle l'avait évoqué avant son mariage.

Pendant, Reade parvient à brouiller les codes de lecture à tel point qu'il déjoue à chaque tournant les attentes de ses lecteurs, jusqu'à ce qu'ils ne sachent plus à quoi s'attendre. Ce brouillage s'explique en partie par le fait que Charles Reade entend baser sa fiction sur des faits. *Griffith Gaunt* a ainsi été inspiré par l'histoire vraie d'un Français bigame racontée dans « The Frenchman of Two Wives ». Les codes littéraires victoriens, eux, ne reflètent pas toujours la réalité, surtout lorsque la « pureté » de personnages féminins est en jeu¹⁷⁸. Mais Charles Reade ne s'est pas contenté de reprendre fait pour fait l'histoire du Français, qui lui aurait pourtant fourni un dénouement beaucoup plus en accord avec les normes littéraires victoriennes. Il a choisi de modifier certains points : par exemple, Kate et le prêtre cessent de se fréquenter après le départ de Griffith, ce qui n'était pas le cas dans « The Frenchman » ; c'est Mercy qui vient défendre Kate au procès, alors que dans « The

¹⁷⁸Pour les différences entre la représentation fictionnelle des femmes déchues et leur traitement dans la réalité, voir : Auerbach (traitement littéraire) ; Inniss : « The myth of the ruined maid, and the impossibility of her reintegration with the community was so powerfully established that deviation from its main outlines was sure to arouse strong resistance among the respectable, whatever the social facts observable by anyone who cared to see » (123).

Frenchman », la deuxième épouse pousse M. de la Pivardière à apparaître en personne et lui obtient la garantie qu'il ne sera pas jugé pour bigamie ; la relation entre de la Pivardière et sa deuxième femme se dégrade après le procès, et il refuse de croire que sa première femme n'a pas commis d'adultère. Mais les différences qui nous intéressent tout particulièrement sont celles qui portent sur le dénouement. Il aurait été facile pour Reade d'utiliser ces faits réels qui auraient donné à l'histoire une fin acceptable selon les conventions victoriennes. Le Français bigame est en effet mort peu après le dénouement du procès, tué à la tête de sa brigade ; sa première femme est morte dans son lit peu de temps après lui ; si Mercy avait été moins parfaite, elle aurait pu être autorisée, après le décès de son mari illégitime, à se remarier comme l'a fait la deuxième épouse dans « The Frenchman ». Les changements que Reade fait à la fin de l'histoire ont donc une forte signification symbolique. En choisissant d'accorder à tous ses personnages une deuxième chance – en réconciliant Griffith et Kate, et en mariant Mercy à Neville (l'ancien prétendant de Kate) –, Reade marque consciemment son désaccord envers les conventions victoriennes. Le dénouement pas tout à fait heureux, mais tout de même positif qu'il invente montre sa volonté de ne pas adhérer strictement à certains codes, et son affirmation que, contrairement à ce que les victoriens jugent acceptable, les péchés charnels des hommes comme des femmes peuvent être pardonnés et ne nécessitent pas une justice poétique qui ferait de l'histoire une tragédie.

Burns envisage la fin de *Griffith Gaunt* comme très conventionnelle : l'Amour et la Charité triomphant de la Jalousie et de la Bigamie (*Charles Reade, 264*). Mais cette fin n'a rien de conventionnel : le mari bigame n'est pas puni pour son crime, mais récompensé par l'amour renouvelé de sa première femme ; la femme qui a eu des relations hors mariage légal épouse un homme bon et mène une vie heureuse ; la jalousie n'est pas éradiquée, mais multipliée ; les personnages n'ont pas appris à la contrôler, mais simplement à vivre avec. Charles Reade opte donc pour une fin qui n'a rien d'idéal, mais qui n'exige pas la mort d'un ou plusieurs des personnages.

Si Charles Reade se montre plus optimiste que certains auteurs dans le dénouement de *Griffith Gaunt*, ce n'est pourtant pas toujours le cas. Son court roman *Art : A Dramatic Tale* a tout de l'histoire d'amour classique déjà évoquée : un jeune homme tombe éperdument amoureux d'une actrice aussi belle qu'intelligente. Mais de nombreux obstacles s'opposent à son amour et, plus largement, à son association avec le milieu du théâtre : la jeune femme n'est même pas consciente

de son existence, le père du jeune homme désapprouve fortement, le jeune homme est destiné à une carrière d'avocat et ses études contrarient sa vocation poétique. Au fil de l'histoire, tous ces obstacles sont levés ou surmontés un à un. Cependant, une fois que plus rien ne s'oppose à la traditionnelle fin heureuse d'une vie de bonheur conjugal pour le héros et l'héroïne, Charles Reade propose une alternative moins idéalisée, mais sûrement plus fidèle à la réalité : les deux protagonistes ne se marient pas, mais nouent une profonde amitié, une sorte d'amour platonique qui dure tout le restant de leurs jours. De plus, le jeune homme, plutôt que d'embrasser la voie artistique qui s'ouvre à lui avec l'accord paternel, choisit plus prosaïquement la carrière d'homme de loi, moins romantique, mais assurant une plus grande sécurité financière et une meilleure réputation. Ici encore, Reade utilise les codes victoriens pour rendre son intrigue facilement identifiable : l'amour contrarié de deux jeunes gens, récompensés pour leurs épreuves par une union finale. Mais au dernier moment, alors que les lecteurs croient savoir comment l'histoire va se terminer, il décide de transgresser ces codes : il abandonne les conventions qui font du monde victorien en fiction un monde idéalisé, et leur préfère un dénouement plus terre à terre et plus réaliste.

A travers les intrigues de ses romans, Charles Reade joue sur les attentes de ses lecteurs, en utilisant des codes qu'ils connaissent bien, et en choisissant de parfois les respecter, et parfois les transgresser. Ainsi, les lecteurs pensent savoir à quoi s'attendre, avant que Reade ne déjoue cette attente.

II.2.3. L'effet d'attente trompée comme emblématique de l'écriture de Reade.

Reade s'amuse souvent à déjouer les attentes de ses lecteurs, que ce soit en utilisant le style mélodramatique de façon subversive, en incarnant l'idéal féminin victorien dans un personnage qui deviendra une femme déçue à cause de sa perfection, ou en masquant de grands reproches derrière une apparente insouciance. Il joue également sur l'effet d'attente trompée dans l'intrigue de ses romans. Celle-ci se retrouvant aussi au niveau stylistique, elle peut être considérée comme emblématique de son écriture.

La paryponoïan, ou effet d'attente trompée, est présente dans de très nombreux romans de Charles Reade. Elle produit souvent un effet comique, comme dans ce dialogue de *Griffith Gaunt* :

« No violence, gentlemen : consider. »

« Nonsense ! » said Neville. « Mr. Gaunt and I are going to fight [...] » (*Griffith Gaunt*, 17)

L'humour réside dans le fait que pour Neville, l'action de se battre n'entre pas dans la définition de la violence. Cet effet comique peut participer de la satire, comme dans l'exemple suivant :

[I]ndeed, there was something chivalrous and touching in Griffith's vexation at the possibility of his benefactor being buried without due honors, owing to his own intemperate haste to be killed. (*Griffith Gaunt*, 18)

Le groupe nominal « intemperate haste » n'admet normalement pas le sème qui suit, « to be killed », et c'est en cela que l'attente des lecteurs est déjouée. Reade montre ainsi l'absurdité du duel entre Griffith et Neville, que leur sens de l'honneur – et donc leur respect de certaines conventions – leur a dicté. On retrouve ici la fonction de la paryponoïan telle que la décrit G. Molinié : « Elle apparaît dans le discours d'un locuteur qui veut imposer son avis (accusation ou justification) » (Molinié, 249). Charles Reade met parfois la paryponoïan « en œuvre dans des mouvements argumentatifs à l'objet beaucoup plus sérieux » (Molinié, 250) comme dans ce passage de *Griffith Gaunt* :

Catherine looked at Father Francis with dismay. This was the first time that easy-going priest had shown her how impressive he could be. She was downright frightened, and said she hoped she knew better than to defy her director ; she laid her will at his feet, and would obey him like a child, as was her duty. « Now I know my daughter again », said he, and gave her his horrible paw, the which she kissed very humbly, and *that matter was settled to her entire dissatisfaction*. (*Griffith Gaunt*, 32, mes italiques)

Reade montre ici l'héroïne, une jeune femme sûre d'elle et assez indépendante, aux idées affirmées (particulièrement en ce qui concerne la religion), céder à la volonté de son confesseur. La paryponoïan mise en italique, en allant à l'encontre de ce que tout locuteur anglais dirait naturellement (le mot attendu à la fin de l'expression toute faite est « satisfaction » et non son contraire), reflète à quel point il n'est pas naturel pour Kate d'obéir à un homme lorsque cela va à l'encontre de sa volonté. La façon dont le nom « dissatisfaction » est inséré ici à la place de « satisfaction », sans que cela change quoi que ce soit au fait que le problème est considéré par Father Francis comme résolu, dénonce le sexisme de l'époque victorienne (et des époques antérieures, puisque le roman se passe au XVIII^e siècle) et l'oppression des femmes qui ne peuvent que céder aux hommes, sans que ceux-ci n'aient à prendre en compte leur volonté ni à se soucier de leur bonheur.

L'effet d'attente trompée est souvent utilisé par Reade dans la description de ses personnages. Sir Charles Pomander est ainsi décrit comme un homme chez qui sont combinés « les avantages

d'une tête dure, d'un estomac solide et d'une absence de coeur »¹⁷⁹ (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 38-9). La paryponoïan peut avoir là aussi un effet comique, comme dans la présentation de la femme de l'homme de loi Wheeler :

She was a pretty woman, and blessed with jealousy of a just and impartial nature : she was equally jealous of women, men, books, business — anything that took her husband from her. (*A Terrible Temptation*, 123)

L'effet d'attente trompée est ici double : « blessed with » n'admet normalement qu'une qualification positive ; or ce qui suit, « jealousy », est indubitablement négatif. De plus, la définition de la jalousie en fait une passion qui aveugle le jugement ; or celle-ci est décrite comme « juste et impartiale ».

L'effet d'attente trompée, par son mouvement en deux temps, mime l'apparence souvent trompeuse des gens : Reade laisse entendre quelque chose à propos d'un personnage, pour le nier tout de suite après. Il en va ainsi pour la description du sens de la justice de Peg Woffington :

The sacred principle of justice was as strong in Mrs. Woffington as in the rest of her sex ; she had not one grain of it. (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 33)

De telles descriptions, qui suggèrent un trait de caractère pour le contredire dans la deuxième partie de la phrase, donnent l'impression que les personnages sont plus (ou du moins sont autre chose) que ce qu'ils paraissent être.

C'est également sur l'effet d'attente trompée que joue Reade dans la description de la vie de Mrs. Archbold après les événements principaux du récit. Celle qui était présentée comme une femme passionnée et sensuelle, tentant d'imposer sa domination sur Alfred, l'homme qu'elle aimait, devient l'épouse aimante et dévouée d'un homme à la volonté et à l'intelligence limitée, longtemps interné dans un asile d'aliénés. Ce dénouement montre que des personnages que le lecteur pense connaître peuvent toujours le surprendre, en n'étant pas ce qu'ils paraissaient être.

L'effet d'attente trompée, très employé par Reade à différents niveaux (stylistique et diégétique), peut être considéré comme reflétant plus largement son écriture. Au-delà de l'apparente simplicité et grande lisibilité de ses romans¹⁸⁰, le lecteur trouve chez Charles Reade plus que le

¹⁷⁹ « Sir Charles [...] in whom were united the advantages of a hard head, a tough stomach, and no heart at all. »

¹⁸⁰ Prenons les critères de lisibilité définis par Bérengère Voisin : « En ce qui concerne la lisibilité d'un roman, l'instance narrative joue un rôle essentiel au sens où elle peut faciliter ou, au contraire, entraver la tâche du lecteur. [...] Plus elle est clairement identifiable, établit une connivence avec le lecteur, respecte le pacte de lecture, explique, affirme ou infirme les propos des personnages, plus, *a priori*, la lisibilité est grande » (Arnoux-Farnoux & Hermetet, 34).

roman paralittéraire qu'il s'attendait à lire.

Les romans de Charles Reade apparaissent alors comme très lisibles, le lecteur étant presque constamment guidé par le narrateur qui fait souvent irruption dans le récit pour commenter, expliquer, et orienter la lecture.

II.3. Une rébellion en demi-teinte.

Fantina parle de la « tendance générale chez les romans canoniques du XIX^e siècle à soutenir les valeurs victoriennes » (Fantina, 48). De nombreux romanciers (comme Dickens, Collins ou Reade) envisageaient cependant leur rôle différemment : ils voulaient dénoncer certains abus et redresser certains torts. Charles Reade va d'ailleurs souvent plus loin que la plupart de ses contemporains dans la remise en question de la société et du système victoriens, mais cela fait-il pour autant de lui un « rebelle » ?

II.3.1. Critique du système et indulgence.

Les romans de Charles Reade, tout comme les romans à sensation plus généralement, offrent un discours différent de celui du canon victorien et une critique des règles victoriennes souvent plus poussée, comme le rappelle Richard Fantina :

Reade's work and much sensation fiction by other authors present an alternative set of readings, almost a counter-canon, to what has come to be known as classic Victorian realism. [...] sensation novels present an implicit (and often explicit) critique of social norms that engage readers on an emotional and visceral level. (Fantina, 5)

Reade et les auteurs de romans à sensation peuvent être considérés comme des romanciers cherchant à questionner le système et les limites de sa critique dans la fiction :

It may be useful to consider authors such as Thackeray, Eliot, Trollope, and (with some reservations) Dickens, among the « orthodox » interested in « maintaining the rules of the game », and to view the sensation novelists as « heretics » whose work tends to subvert these rules by pushing the boundaries of what is acceptable in fiction, especially in matters of gender and sexuality. (Fantina, 15)

Dans un premier temps, nous laisserons de côté la question du genre et de la sexualité pour nous intéresser à la critique formulée par Reade sur d'autres aspects de la société victorienne, et particulièrement sur son système de fonctionnement au niveau des institutions et au niveau financier.

Comme le rappelle R. Fantina, « Reade's novels go further than most in their attempt to effect change by calling attention to a variety of social abuses » (Fantina, 17). Dans trois de ses romans, Charles Reade s'attaque aux institutions qui exercent un pouvoir sur certaines catégories de personnes (les délinquants et criminels emprisonnés dans *It Is Never Too Late To Mend* et les

personnes internées souffrant de troubles psychiatriques dans *A Terrible Temptation* et *Hard Cash*). Il dénonce les défaillances de la loi qui permettent des internements non justifiés, les abus de gardiens que leur position de supériorité et le manque de contrôle ont rendus cruels, les méthodes et théories obsolètes de certains médecins, etc. Mais en plus de ces dérives, Charles Reade blâme aussi le principe de fonctionnement même de ces institutions : il montre que les prisons sont des endroits qui préparent de futurs criminels plutôt que de les réformer, et les asiles d'aliénés des lieux propres à générer la folie plutôt qu'à la soigner. Dans *Hard Cash*, la description du premier asile dans lequel Alfred est interné montre qu'à Silverton Grove, rien n'est ce qu'il paraît être. Susan Walsh le compare au monde d'*Alice au Pays des Merveilles* :

At Silverton Grove asylum, Alfred passes behind the looking-glass and into medical Gothic, where elements of university fiction, sensation fiction, and medical satire merge. As would another, soon-to-be-famous Oxford don, Reade offers lunatic travesties of the familiar persons, places, and traditions of university life. Like Alice, Alfred follows a lure into this inverted world, tricked on his wedding day by a spurious note offering information about the missing Hard Cash. He obeys the note's instructions, arriving at a large mansion whose balustrades, gardens, and iron gates suggest propriety. (Walsh, 31-2)

Au-delà de l'extérieur respectable, tout est faux (fausse porte, faux mur, faux livres) et tout est conçu comme un piège dont on ne peut s'échapper. Alfred Hardie, sain d'esprit lorsqu'il arrive à Silverton Grove, se voit contraint d'agir comme un fou ; ou du moins, c'est ainsi que ses actions sont interprétées par les gardiens des lieux : son séjour prolongé dans le réservoir d'eau pendant sa tentative d'évasion passe pour une tendance suicidaire liée à une dépression ; sa lutte acharnée contre les gardiens qui l'empêchent de s'enfuir passe pour des accès de violence incontrôlés ; son rejet de la nourriture qui lui est proposée le premier soir passe pour un refus morbide de s'alimenter.

Alfred sent sa raison menacée à plusieurs reprises et a peur que cet endroit, la façon dont il est géré et le contact permanent avec des personnes atteintes de vrais troubles mentaux ne finissent par le rendre fou. Ce serait donc le fonctionnement même de l'asile, et pas seulement les dérives qui y sont liées, qui est attaqué.

Cependant, la critique de ces institutions reste la plupart du temps assez superficielle : « Reade is more interested in examining and correcting the immediate symptoms than exploring the growth or the roots of the phenomenon » (Fantina, 66). Reade offre un début de solution avec le modèle de fonctionnement de l'asile du Docteur Wycherley, bien qu'il soit loin d'être parfait. Mais Reade ne préconise pas de changement radical remettant en question l'existence même des asiles, tout comme il n'envisage pas la disparition des prisons :

The very reformism that drives Reade's texts precludes him from questioning the ultimate legitimacy of institutions such as prisons and madhouses. (Fantina, 51)

Ainsi, s'il va plus loin que bon nombre de ses contemporains dans la critique des deux institutions victoriennes que sont la prison et l'asile d'aliénés¹⁸¹, sa dénonciation de leurs dysfonctionnements réaffirme la nécessité de telles institutions, débarrassées des abus et des dérives qu'elles peuvent entraîner, et dirigées humainement, en considérant chaque cas individuellement.

Dans *Hard Cash*, en plus de son attaque contre les asiles d'aliénés, Charles Reade formule une critique assez explicite du système financier. Celui-ci est tour à tour comparé ou assimilé à un monstre protéiforme, à de la piraterie, à un jeu de hasard et à de la folie.

Les asiles d'aliénés qui occupent une large part du roman sont la contre-partie de la folie financière dont des personnes comme Richard Hardie sont victimes. D'après Susan Walsh, Silverton Grove House donne « à la folie commerciale un équivalent architectural et un nom » (Walsh, 31). Elle souligne le parallèle qui existe entre la situation du père, enchaîné aux lois du marché, et celle du fils, captif dans un asile :

What for the father is emotionally and financially true becomes physically real for the son : Richard is fiscally strapped, so Alfred is hobbled and manacled, rendered « more helpless than a swaddled infant ». Richard battles insolvency on a manic Stock Exchange, so Alfred fights off insanity within Silverton Grove House [...] (Walsh, 31)

Walsh note également qu'Alfred est accusé d'entretenir des idées chimériques à propos d'une somme d'argent et remarque que c'est en fait tout le système financier victorien qui entretenait de telles illusions :

Alfred's committal papers contain the trumped-up charge that he harbors « a rooted delusion (pecuniary) », but Victorian investment and trade exhibited pecuniary delusions with alarming regularity, and reasonable men were caught in their toils. (Walsh, 31)

Reade souligne dans le dénouement que le système financier victorien est bien à la fois victime de folie, mais aussi générateur de folie, à travers le personnage de Richard Hardie. Ses investissements en bourse finissent par le rendre fou, par lui faire perdre le sens des réalités, puisqu'il devient persuadé d'être pauvre, alors qu'il possède en fait une fortune ; mais bien avant cela, on pouvait déjà percevoir chez Richard Hardie les traces d'une schizophrénie, particulièrement lorsqu'il est présenté comme ayant deux visages, son rasage n'ayant été effectué que sur une moitié

¹⁸¹Dickens, par exemple, se montrait plus conformiste que Charles Reade dans ses idées sur les prisons et sur les châtiments des criminels : s'il était tout d'abord contre la peine de mort et les châtiments corporels, il a changé d'opinion au cours de sa vie pour tenir des positions plus conservatrices (voir Collins, 16-7).

(*Hard Cash* I, 495).

Reade dénonce les injustices que crée le système financier victorien, en mettant l'accent sur les conséquences humaines d'une faillite bancaire. Au cours d'un assez long passage digressif, il détaille ainsi les destins de différentes personnes, dommages collatéraux de la fermeture de la banque de Richard Hardie, en montrant comment toutes ces vies sont affectées par ce même événement. Il met alors en parallèle les façons dont ces gens honnêtes et prévoyants avaient gagné leur argent, petit à petit, au fil d'une vie de labeur, et la façon dont la banque Hardie générait des profits, en spéculant. Les règles du marché financier peuvent alors s'apparenter à celles d'un jeu de hasard¹⁸², comparées aux deux seules règles qui prévalaient chez les personnes victimes de ce système : mériter son salaire et faire preuve de prudence et de prévoyance.

Cependant, la supériorité de ces dernières règles par rapport aux premières est remise en question dans le dénouement de l'histoire. Alfred Hardie s'est juré de rembourser les dettes que son père a encourues à cause de ses investissements risqués : on ne s'attend pas à moins que cette résolution honorable de la part du héros du roman. Si l'on suit la logique de *Hard Cash*, pour que justice soit finalement rendue, il faut qu'Alfred réussisse à amasser l'argent nécessaire à force de travail acharné, d'intelligence et d'inventivité (la première disposition ayant été célébrée comme une honnête source de revenus, et les deux autres étant des qualités dominantes chez le héros). Il pourrait être aidé dans cette entreprise par un Richard Hardie repentant, qui a su tirer les leçons de sa faillite. Mais ce n'est nullement le cas, et l'histoire donne finalement raison au système de spéculations hasardeuses qu'elle a jusque-là dénoncé. En effet, ces mêmes spéculations deviennent le moyen de rembourser tous les créanciers de Richard Hardie, sans que celui-ci ait appris quoi que ce soit de ses mésaventures. L'utilisation chanceuse d'un système comportant de sérieux défauts et une grande part de risques devient la solution contre ce même système.

Les personnes telles que Richard Hardie, profitant du système financier et jouant avec ses règles, sont à rapprocher des pirates qui attaquent l'Agra, le bateau de l'honnête capitaine Dodd.

¹⁸²Walsh remarque que la frontière entre spéculation et jeu de hasard se discerne difficilement : « Hardie makes secret investments and suffers catastrophic losses, illustrating how difficult it is to predict the ebb tide, to know when entrepreneurial fortitude becomes headlong gambling » (Walsh, 16).

Lorsque Dodd réclame son argent à Hardie, c'est de « pirate » qu'il le traite¹⁸³, considérant son acte comme une manœuvre déloyale pour s'enrichir. Ici, ce sont bien les personnes qui s'adonnent à la spéculation (donc ceux qui jouent avec le système) qui sont considérées comme hors-la-loi, ce qui implique une condamnation du système dans son fonctionnement même. Cependant, Reade réaffirme également ce système, lorsqu'il l'incarne dans l'Agra, symbole à la fois du système capitaliste et de l'Empire victoriens. A travers les aventures de l'Agra, menacée tour à tour par des pirates, une tempête, et échouant finalement sur les côtes françaises à cause de la mauvaise gestion de son nouveau capitaine, Reade reprend une métaphore assez courante du système économique comme vaisseau :

In these middle decades of the nineteenth century, the image of the imperiled or rudderless ship was a flexible metaphor for expressing fiscal disaster, since it offered varied sources of blame ranging from human error to acts of nature. The paradigm gained additional resonance from the fact that, by the 1850s, Britain engaged in nearly « half the world's maritime commerce », and in so doing lost a proportionate number of ships. Sea-going vessels not only stood for empire ; they also produced, defended, and foundered in the service of it. (Walsh, 24)

Or la raison d'être de l'Agra n'est jamais remise en question : le système (financier et économique) doit donc perdurer et n'être qu'amendé.

Si l'on considère la façon dont Reade fait de l'argent une sorte de monstre protéiforme, on comprend mieux sa double position : d'un côté, il critique ce système financier, mais d'un autre, il le réaffirme tout en l'humanisant.

Malgré ce qu'affirme le titre du roman, l'argent, tel que nous le présente Charles Reade, n'est jamais une chose solide, tangible. Si les 14 000 livres que transporte David Dodd peuvent le paraître, ils existent déjà sous deux formes différentes : sous forme de billets de banque anglais et sous forme de traites (« mercantile bills » [*Hard Cash* I, 187]). Dodd cherche d'ailleurs à se rassurer quant à la tangibilité de ces deux formes, en tenant l'argent fermement serré dans ses mains lorsqu'il sort de la banque indienne (« clutching the cash » [187]), puis en faisant en sorte de pouvoir le toucher dès qu'il le souhaite (« [he] felt for it with his hand a hundred times a day » [188]).

La capacité de l'argent à prendre différentes formes fait le malheur de Maxley. Ce personnage, ayant reçu une lettre de son fils l'avertissant de la situation de la banque Hardie, s'empresse d'aller retirer son argent de la banque avant tout le monde. Il se montre satisfait lorsque

¹⁸³ « My money, ye pirate, or I'll strangle you ! » (*Hard Cash* I, 344).

Noah Skinner, l'employé de Richard Hardie, lui remet ses économies sous formes de billets. Maxley finit par découvrir, trop tard, que ce ne sont pas des billets de la banque d'Angleterre, mais des billets de la banque Hardie, alors devenus sans valeur. La perte de valeur d'un certain type de billets (ceux de la banque de Richard Hardie) questionne alors la garantie qu'est censé procurer un autre type de billets (ceux de la banque d'Angleterre) : la banque d'Angleterre ne pourrait-elle pas elle aussi être victime de faillite ? Qu'est-ce qui garantirait alors la valeur de l'argent ?

Dans *Hard Cash* (qui portait pourtant le titre *Very Hard Cash* au moment de sa parution sous forme de feuillets), Reade insiste sur le fait que l'argent, cette production du système financier, n'est en rien une chose tangible :

However graspable, hard cash can never be « hard », if by that we mean stable and changeless. Rather it is a metaphysical idea that transmigrates among a host of physical objects and circulates within the realm of imagination – which is where, Reade suggests, economic relations most truly reside. (Walsh, 38)

Ce que le lecteur doit comprendre dans l'adjectif « hard », ce n'est pas la solidité de l'argent, mais les difficultés que l'on rencontre pour l'obtenir et le garder, ainsi que les épreuves auxquelles on doit faire face lorsqu'il vient à manquer. L'intangibilité de l'argent n'est pourtant pas ce qui fait du système financier un système imparfait ; c'est même ce qui peut permettre de réhabiliter ce système. A la fin de *Hard Cash*, Maxley est devenu un homme fou mais inoffensif, produisant sa propre monnaie et convaincu que celle-ci a la même valeur que celle produite par la banque d'Angleterre. Julia, qui lui a pardonné d'avoir tué son amie Jane dans un accès de démence, lui échange cette fausse monnaie contre de vraies pièces. Reade a ainsi montré que l'argent pouvait prendre différentes formes, et a questionné pourquoi une forme serait plus valable qu'une autre ; il indique ici une solution possible : donner à ce système un visage plus humain et y intégrer la charité, l'entraide entre les hommes.

Les critiques que fait Reade de plusieurs institutions et systèmes victoriens sont donc assez poussées – plus poussées sans doute que celles de la plupart des auteurs victoriens. Mais en fin de compte, elles ne prônent jamais de changements radicaux, remettant en question l'existence même de ces institutions et systèmes : Reade finit toujours par les réhabiliter, après rectification de leurs défauts majeurs.

II.3.2. L'héroïne readienne : entre émancipation et soumission.

Nous traiterons dans cette partie de la représentation de la femme chez Reade, mais nous aborderons aussi des représentations qui y sont étroitement liées, à savoir les représentations de la sexualité et des relations hommes-femmes.

La représentation des femmes dans les romans victoriens, et ce jusque dans les années 1870, se conformait la plupart du temps (particulièrement lorsque ces personnages féminins tenaient un rôle important dans l'histoire) à l'idéal de l'ange du foyer victorien.

Figures caricaturales, en tout cas simplifiées, les personnages féminins semblent se conformer, dans la première partie de l'ère victorienne, à quelques stéréotypes inspirés par un idéal étroit et tyrannique de la Femme au foyer. A la fois sommaires sur le plan psychologique et chargés de significations symboliques, les personnages féminins apparaissent pour la plupart privés des dimensions dialectiques qui donnent aux personnages des grands romans réalistes leur existence propre. (Basch, 15)

C'est ainsi que F. Basch résume la représentation et le rôle de la femme dans les romans de cette période.¹⁸⁴ De l'avis de nombreux critiques, Reade se montrait plutôt en avance sur son temps dans ce domaine. Il a ainsi mis en scène comme héroïne de son premier roman en 1853 (*Peg Woffington*) une actrice aux mœurs contestables qui vit une histoire d'amour avec un homme marié, sans diaboliser ce personnage, mais en tentant plutôt de montrer son aspect profondément humain. Il présente Peg Woffington comme une femme ni meilleure ni plus mauvaise qu'une autre, tiraillée entre des impulsions égoïstes et de plus nobles instincts. Il ne cherche pas à ce que ses lecteurs désapprouvent ce personnage, mais, au contraire, la présente sous un jour sympathique. La représentation qu'il en fait va donc à l'encontre des représentations généralement faites des femmes dont les mœurs ne sont pas conformes à la morale victorienne :

Lorsqu'il est question de « femmes impures » ou de prostitution, le romancier est encore plus effarouché devant la réalité des faits. Ses inhibitions, son conformisme produisent dans le roman un personnage stéréotypé et lourdement symbolique. (Basch, 304)

Il est vrai que dans un autre de ses premiers courts romans, *Clouds and Sunshine* (publié pour la première fois dans le magazine *Bentley's Miscellany* en 1854, mais adapté d'une pièce de 1852), le personnage de femme déchue qu'il introduit est beaucoup plus stéréotypé. Mais c'est un stéréotype positif : celui de la *fallen woman* vertueuse qui, après n'avoir failli qu'une seule fois (et ce d'ailleurs, sans que cela soit entièrement sa faute), se résigne à vivre le reste de sa vie dans le célibat. Avec le personnage de Rachel, Reade s'inscrit dans la lignée d'auteurs tels qu'Elizabeth Gaskell, dont le

¹⁸⁴Gillooly donne également une définition de l'ange du foyer : « From her privileged if confining position at the center of the household, the Angel in the House (otherwise known as the wife and mother) was expected to radiate sympathy and moral influence throughout the domestic sphere » (Baker & Womack, 397-8).

roman *Ruth* paraît en 1853. Le personnage de Gaskell, pourtant présenté comme essentiellement pur et angélique, n'est pas autorisé à se marier et meurt à la fin du roman, expiant sa faute à travers l'abnégation de soi et le service des autres. Rachel, elle, n'est pas sacrifiée à la bienséance victorienne et, qui plus est, épouse Robert Hathorn, le personnage masculin principal, à la fin. Reade cède un peu aux conventions morales de l'époque lorsqu'il révèle que Rachel n'a eu de relations sexuelles qu'après avoir reçu une promesse de mariage de la part de l'homme qui l'a ensuite abandonnée, cette circonstance atténuante jouant grandement en sa faveur pour de nombreux lecteurs victoriens. Cependant, avant même que cette information ne soit divulguée, il présentait Rachel de façon à lui attirer la sympathie des lecteurs, pas leur condamnation. Cela ne veut pas dire que Reade se prononçait en faveur des relations hors mariage ; il considérait seulement cela comme une faiblesse, plutôt que comme un péché impardonnable :

[Reade] was almost fanatically in favour of marriage. Yet he was uncharacteristically tolerant (for a Victorian), especially in sexual matters, of what he refers to as « frailty ». (Fantina, 82)

Reade ne s'attaque donc pas radicalement aux fondements de la moralité victorienne, en remettant en question l'interdiction des relations hors mariage ; il demande simplement que ses contemporains fassent preuve d'une plus grande indulgence envers ce qu'il considère non pas comme une faute, mais une marque de la faillibilité humaine. En faisant cette distinction entre péché et faiblesse, faute et faillibilité, Reade se place tout de même bien en avance par rapport à ses contemporains.

Si le modèle de la « fallen woman » vertueuse mais nécessairement sacrifiée était déjà en soi un acte de défi envers les règles victoriennes,¹⁸⁵ Reade va plus loin avec le personnage de Rachel, préparant le chemin pour des héroïnes plus radicalement transgressives encore, comme Tess Durbeyfield (dans *Tess of the D'Urbervilles* de Thomas Hardy) ou Esther Waters (dans le roman éponyme de George Moore), mais qui n'arriveront qu'à la fin du siècle. Cependant, il fait parfois preuve d'une conformité déconcertante aux règles de bienséance communément acceptées. La fin de *Peg Woffington* illustre parfaitement ce propos : alors que l'héroïne, une actrice, a montré pendant tout le roman que la gamme de comportements acceptables pour une femme ne se limitait pas à celle édictée par l'opinion victorienne bien-pensante, l'épilogue la voit abandonner son métier avec aversion lorsque, repentante, elle se rend compte que la scène est incompatible avec une vie de chrétienne, et mourir seule après des années passées à tenter d'effacer celle qu'elle fut.

¹⁸⁵Voir les critiques violentes qui accompagnèrent la réception de *Ruth*.

Contrairement aux représentations de la femme généralement acceptées¹⁸⁶, Reade ne cherche pas à abolir les dimensions sensuelles et sexuelles de ses personnages féminins.¹⁸⁷ Même ses créations les plus angéliques (Arabella de *A Terrible Temptation*, Joséphine de *White Lies*, Margaret de *The Cloister and the Hearth*, Mercy Vint de *Griffith Gaunt*) ne sont pas des « figure[s] désincarnée[s] » (Basch, 20), comme le sont normalement les personnages victoriens se conformant à l'idéal de l'ange du foyer. Elles sont décrites de façon charnelle autant que spirituelle. Mercy est présentée pour la première fois comme une jeune femme « plantureuse » et « rayonnante » (*Griffith Gaunt*, 75). Les cheveux roux de Margaret excluent que son portrait puisse être une représentation de la Vierge Marie. Le narrateur s'attarde, dans la description d'Arabella Bruce, sur la masse de ses cheveux, sur son visage rayonnant, et surtout sur ses lèvres¹⁸⁸. Leur personne éveille des réactions physiques chez les personnages masculins. Edouard dévore ainsi Rose et Joséphine du regard – un regard qualifié de « terrestre » – ce qui nourrit sa « passion enivrante » (*White Lies*, 16). En voyant Mercy après sa longue maladie, Griffith sent revenir en lui « le flot de la vie »¹⁸⁹. Dans la scène d'ouverture du roman, les yeux de Richard Bassett « se délectent » d'Arabella (*A Terrible Temptation*, 1), puis le visage de Sir Charles Bassett « s'éclaire » en la voyant (2), avant que toute sa personne ne « s'enflamme » à un mot de la jeune femme (3). Si elles excitent des réactions physiques chez les autres, elles non plus n'en sont pas exemptes. Toutes rougissent facilement. Mabel Vane, à la vue de son mari dont elle a été séparée plusieurs mois, ne peut réprimer un soupir et un cri de joie, avant de l'embrasser « délicieusement »¹⁹⁰. Ces « anges », représentations de l'idéal victorien, sont donc bien des êtres faits de chair et de sang, et appartenant au monde terrestre : ceci constitue une première entorse aux conventions victoriennes qui voudraient faire des parangons de vertu des êtres désincarnés, exempts de réponses sensuelles envers les personnes qui les entourent.

Mais Reade déconstruit d'autres façons cet idéal victorien. Dans *White Lies*, il le fait en le

¹⁸⁶ « Sublimation et négation des dimensions sexuelles de l'amour témoignent des inhibitions et de l'immaturité affectives des auteurs et de leurs personnages. » (Basch, 305)

¹⁸⁷ « Reade's emphasis on passion and corporeality elevates women in a manner that runs directly counter to the Victorian ideal of the 'angel'. » (Fantina, 85)

¹⁸⁸ La moitié de sa description physique est consacrée à sa bouche : « [She had] a blooming oval face, which would have been classical if her lips had been thin and finely chiseled; but here came in her Anglo-Saxon breed, and spared society a Minerva by giving her two full and rosy lips. They made a smallish mouth at rest, but parted ever so wide when they smiled, and ravished the beholder with long, even rows of dazzling white teeth. » (*A Terrible Temptation*, 1)

¹⁸⁹ « He looked at her, and at the golden corn and summer haze beyond, and the tide of life seemed to rush back upon him. » (*Griffith Gaunt*, 77)

¹⁹⁰ « But she, as soon as he turned his face her way, glided up to him, with a little half-sigh, half-cry of joy, and taking him round the neck, kissed him deliciously » (*Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*, 62).

poussant à l'extrême, avec le personnage de Joséphine. Il s'ape alors les normes victoriennes en montrant les conséquences des exigences que ces représentations de la femme imposent : c'est parce qu'elle est aimante, docile, altruiste et soumise aux autres que Joséphine se retrouve mariée à deux hommes. C'est précisément sa conformité aux normes victoriennes qui fait de Joséphine une femme adultère.

Dans *A Terrible Temptation*, Charles Reade ridiculise l'idéal de la femme victorienne en Bella, dont l'unique souhait est d'être commandée à longueur de temps :

There are people whose very bodies express character ; and this tall, supple, graceful frame of Bella Bruce breathed womanly subservience ; so did her gestures. She would take up or put down her own scissors half timidly, and look around before threading her needle, as if to see whether any soul objected. Her favorite word was « May I ? » with a stress on the « May », and she used it where most girls would say « I will », or nothing, and do it. (*A Terrible Temptation*, 1)

[H]er father [was] a strong-minded old admiral, whose authority was unbounded, only, to Bella's regret, very rarely exerted. Nothing would have pleased her more than to be forbidden this and commanded that ; but no ! (12)

Ce désir d'être commandée et d'obéir atteint des proportions ridicules à l'approche de son mariage, ce qui amène son futur mari à faire le compromis suivant :

« [...] I shall give you some blank cards ; you shall write on them, 'I think I should like to do so and so.' You shall be careless, and leave them about ; I'll find them, and bluster, and say, 'I command you to do so and so, Bella Bassett' — the very thing on the card, you know. » (13)

L'exagération que tout lecteur ne peut manquer de percevoir dans ces passages doit lui faire prendre conscience de ce que la société demande des femmes : être une personne tellement habituée à recevoir des ordres qu'elle ne peut plus exister en dehors de ce cadre opprimant. Il montre par la suite que lorsqu'Arabella, devenue Lady Bassett, se voit contrainte de prendre des décisions par elle-même (lorsque son mari est lui-même incapable de prendre des décisions), elle parvient à agir par elle-même, sans obéir à quiconque, ou à agir de concert avec d'autres personnages féminins¹⁹¹ : elle devient alors capable de faire des choix difficiles, impliquant d'aller à l'encontre des règles établies pour le bien de ceux qu'elle aime.

Dans *Foul Play*, la description d'Helen Rolleston est intéressante. Ce personnage est présenté à travers le point de vue de James Seaton, alias Robert Penfold, qui en tombe immédiatement amoureux. Il la voit comme une « déesse », un « soleil », un « ange » (*Foul Play*, 18-9), comme un être supérieur – une idéalisation qui annonce celle de Tess par Angel :

¹⁹¹Pour des commentaires sur ce qu'implique généralement dans les romans victoriens, et spécifiquement chez Reade, deux femmes agissant de concert, voir Fantina, 102, 135.

She was no longer the milkmaid, but a visionary essence of woman — a whole sex condensed into one typical form. He called her Artemis, Demeter, and other fanciful names half teasingly [...] « Call me Tess », she would say askance ; and he did. (*Tess of the D'Urbervilles*, 146)

Le narrateur met alors le lecteur en garde contre cette idéalisation de la femme :

[T]his creature, [...] though by no means the angel he took her for, was at all events a pure and virtuous woman [...]

A beautiful face fires our imagination, and we see higher virtue and intelligence in it than we can detect in its owner's head or heart when we descend to calm inspection. (*Foul Play*, 19)

Reade montre ici que la représentation des femmes vertueuses comme des « anges » est une idéalisation qui empêche d'atteindre le vrai personnage, et que celles-ci peuvent présenter un intérêt sans qu'une idéalisation soit nécessaire.

Reade joue donc avec l'idéal victorien de l'ange du foyer. S'il en repousse les limites et transgresse certains de ses codes, il n'en reste pas moins qu'il l'incarne en un ou plusieurs personnages dans presque tous ses romans, contribuant ainsi à faire perdurer cette représentation de la femme.

Comme nous l'avons vu à travers l'exemple de Bella Bruce-Bassett, Reade tente parfois de sonder le thème de la relation entre le sexe masculin et le sexe féminin. Dans *White Lies*, Reade semble remettre en question la hiérarchie des sexes. Il paraît tout d'abord reconnaître et accepter l'ordre patriarcal qui régit la société victorienne, en montrant que les femmes de la famille de Beauregard, une fois privée du père et chef de famille, sombrent dans l'extrême pauvreté. Elles ne sont d'ailleurs sauvées de cet état de disgrâce que par l'intervention d'un homme, Edouard Rivière : en agissant à nouveau sous l'autorité d'un homme, la famille connaît des jours meilleurs. Mais les hommes leur venant en aide vont se multiplier : Edouard, puis Raynal, puis Camille Dujardin. Et à mesure que les hommes voulant placer la famille sous leur autorité et protection se multiplient, les problèmes s'accumulent, jusqu'à ce que la seule manière de les régler implique le sacrifice d'une femme : d'abord de Rose, qui sacrifie sa réputation pour sa sœur, puis de Joséphine, qui se tient prête à mourir pour rétablir le nom de sa sœur et empêcher les autres de s'entre-déchirer. Lorsque les femmes de Beauregard vivaient sans l'autorité patriarcale, elles étaient pauvres mais vertueuses. Après l'intervention des hommes, leur réputation est menacée et seules les qualités féminines (particulièrement l'abnégation) peuvent leur permettre de résoudre les problèmes créés par l'excès d'influences masculines. Reade questionne ainsi la supériorité du sexe masculin sur le sexe féminin, mais en même temps, il réaffirme les différences entre hommes et femmes et l'existence d'une

« nature » masculine et d'une « nature » féminine conformes aux représentations que s'en fait l'opinion générale victorienne : la nature féminine est maternelle, instinctive plutôt que réfléchie, principalement confinée à la sphère domestique ; on retrouve chez Reade « l'opposition de la nature active de l'un [des deux sexes] à la nature passive de l'autre » (Basch, 24)¹⁹² ; la nature masculine inclut une « capacité intellectuelle de création, d'invention et de synthèse, dont la femme serait privée » (24). En cela, Reade respecte la croyance victorienne en la « différence des aptitudes et des rôles des deux sexes » (24), ceux de la femme étant subordonnés à ceux de l'homme.

Les personnages de Reade peuvent toutefois se démarquer de cette norme, ce qui arrive assez régulièrement d'ailleurs dans ses romans. Helen Rolleston peut ainsi faire preuve d'une détermination masculine (« She cried like any woman. She persisted like a man. » [*Foul Play*, 211]) ; les rôles sont même inversés pendant un temps entre elle et Hazel sans que cela ne crée de dysfonctionnements (« the sexes became in a measure reversed — Helen the fisherman and forager, Hazel the cook and domestic. » [*Foul Play*,]) ; lorsque Kate Peyton est présentée aux lecteurs, elle pratique une activité normalement réservée aux hommes, la chasse ; deux héroïnes de Reade, Christie Johnstone et Caroline Courtenay, sauvent de la noyade leurs prétendants, inversant ainsi les rôles traditionnels ; Charles Gatty, prétendant de Christie, montre, lui, de nombreux traits féminins ; même Alfred Hardie, pourtant viril par ses prouesses physiques et son brillant intellect, souffre, comme beaucoup de héros readiens, d'indispositions féminines (il a des migraines ; d'autres héros, comme Hazel, sont sujets aux évanouissements) ; Edith Archbold montre des qualités typiquement masculines, la force et le courage (ce qu'Alfred reconnaît, avec une nuance toutefois : « Mrs. Archbold, you are strong and brave — for a woman » [*Hard Cash II*, 103]).

Les femmes de ses romans peuvent ainsi faire preuve d'un courage masculin, et les hommes montrer des comportements et traits de caractère féminins, mais ces aspects sont alors l'exception, pas la règle. De plus, le fait que les qualités ou comportements masculins chez les femmes soient souvent décrits comme bénéfiques et positifs, alors que l'inverse n'est pas toujours vrai, révèle que Reade croit en une supériorité du sexe masculin, dont les femmes doivent s'inspirer. Il est difficile d'évaluer quelle part d'ironie entre dans la répétition de la conviction que la condition de la femme est nécessairement limitée. Les héroïnes de Reade se plaignent en effet souvent de *n'être que* des

¹⁹²Certains héros de Reade affirment ainsi que si la passivité peut convenir aux femmes, il n'y a que l'action qui puisse convenir aux hommes : Robert Penfold regrette ainsi d'avoir chargé Helen Rolleston d'une mission inappropriée pour une femme (« No, it is a man's business to defend himself, not to be defended. » [,]) ; Alfred Hardie écrit : « difficulties are made for ladies to yield to, and for men to conquer » (I,).

femmes et en conséquence, de ne pouvoir agir comme elles le voudraient¹⁹³. Doit-on voir dans ces très nombreuses répétitions l'opinion profonde de Reade ou bien une outrance destinée à mettre la puce à l'oreille des lecteurs, à laisser entendre que cette limitation n'est que le fruit d'une éducation qui répète encore et toujours aux femmes les restrictions qui conditionnent leur sexe jusqu'à ce qu'elles-mêmes finissent par y croire et par le répéter à leur tour ? Des arguments peuvent venir étayer les deux hypothèses. D'un côté, le comportement souvent actif des héroïnes de Reade, le fait que bon nombre d'entre elles présentent clairement un intérêt bien plus grand que ses héros (comme dans *Griffith Gaunt* par exemple, ou *Peg Woffington*), leur défi de certaines normes victoriennes sanctionné par l'auteur qui ne leur inflige aucune rétribution pour ces entorses aux règles ; tous ces éléments tendraient à soutenir que ces affirmations des limitations de la femme sont ironiques. Cependant, de nombreux passages tendent à prouver que Reade, bien que souvent sympathique envers la cause féminine, ne peut pas être considéré comme un auteur proto-féministe pour autant. Ainsi, à la fin de *Hard Cash*, l'héroïne Julia est réduite à n'être qu'un « lovely prize » qui récompense Alfred pour toutes les épreuves qu'il a dû endurer, faisant d'elle une créature subordonnée à son « new lord and master » (*Hard Cash II*, 327). Le destin d'une autre héroïne de ce roman, Mrs. Dodd, montre une attitude tout aussi respectueuse des conventions sexistes de l'époque victorienne :

Mrs. Dodd laid aside her personal ambition with her maiden name ; but she looked high for her children. Perhaps she was all the more ambitious for them, that they had no rival aspirant in Mrs. Dodd. (*Hard Cash I*, 26)

Reade suggère ici que Mrs. Dodd est une femme accomplie qui fait preuve d'une complète abnégation et n'a pas d'ambition personnelle qui viendrait se dresser en travers de sa fonction de mère.¹⁹⁴

Reade a probablement fait en sorte que cette question reste indéterminée, pour que chaque lecteur puisse y voir ce qu'il ou elle veut y voir, et pour qu'il n'ait pas à s'aliéner une partie de son public.

¹⁹³En voici quelques exemples : dans *The Cloister and the Hearth*, Margaret répète « I am but a woman » (phrase très souvent précédée de l'introduction « Forgive me ») pas moins de onze fois (*The Cloister and the Hearth*, 664, 665, 668, 669, 675, 684, 694, 698) ; dans *Griffith Gaunt*, Kate s'exclame « Oh that I were a man ! » (*Griffith Gaunt*,) ; dans *Foul Play*, Helen Rolleston déplore : « Oh, how unfit a girl is to do anything great ! » (,).

¹⁹⁴Fantina affirme cependant que Reade ne peut être accusé de sexisme : « What redeems Reade's work from accusations of sexism is his constant endorsement of women's physical and social autonomy. » (Fantina, 85)

Reade a souvent été félicité par les critiques des XX^e et XXI^e siècles pour sa modernité dans le traitement de la femme dans ses romans.¹⁹⁵ Il présente en effet des héroïnes plus actives et leur permet une plus grande gamme de comportements acceptables¹⁹⁶ (femme déchue mais vertueuse, femme exerçant une profession traditionnellement masculine, etc). De nombreux critiques applaudissaient aussi ce qu'ils percevaient comme sa grande compréhension du sexe féminin.¹⁹⁷ Ces compliments devraient toutefois être nuancés : si Reade peut parfois faire preuve d'une grande ouverture d'esprit pour son époque, il n'en reste pas moins qu'il offre souvent des représentations sexistes, voire caricaturales¹⁹⁸ de la femme.

Pour résumer l'attitude de Reade dans sa réprobation de certains aspects de la société victorienne, nous pouvons citer R. Fantina, qui, en quelques phrases, exprime bien les limitations de sa critique : « Reade's challenges to repression did not take a partisan political form. He appears to have been generally supportive of the political power structures that governed England. His essentially reformist position allowed him to see abuses as an aberration in an otherwise just society » (Fantina, 88).

¹⁹⁵ « Reade's female characters stand at the forefront of the most vibrant women in Victorian literature and anticipate the novels of other male authors sympathetic to the 'woman question', such as Thomas Hardy and George Gissing. » (Fantina, 163)

¹⁹⁶ « Reade endows his female characters with an unprecedented degree of latitude in their pursuit of social privileges and sexual desires. [...] Reade's work also features several characters who defy prevailing norms of gendered behaviour. » (Fantina, 78)

¹⁹⁷ Fantina remarque : « Many nineteenth-century reviewers and most of those few who have since studied his work remark on Reade's compelling portrayals of female characters » (Fantina, 77). Il cite ensuite les commentaires sur ce sujets de plusieurs critiques (77). Reade lui-même se flattait de connaître la gente féminine, comme le rappelle Sutcliffe : « He considered himself an authority on woman » (« *Fœmina Vera* in Charles Reade's Novels », 1260).

¹⁹⁸ Pour la tendance de Reade à confirmer certaines idées reçues sur les femmes et à généraliser sur les comportements féminins, voir Sutcliffe, « *Fœmina Vera* in Charles Reade's Novels ».

« *No man was ever at more pains to impair his own prospects
of literary survival.* » (Swinburne, 272)

III. L'ŒUVRE A L'ÉPREUVE DU TEMPS.

L'œuvre est restée la même et pourtant, selon les époques, elle a connu des accueils différents. Le but ici n'est pas de retracer chronologiquement la réception de l'œuvre de Charles Reade, mais de tenter de comprendre les raisons de son évolution. Si ce n'est pas l'œuvre qui change, qu'est-ce qui occasionne les changements dans la façon dont elle est perçue ?

La façon dont un texte est reçu par le public a une importance considérable, puisque la réception, qui peut varier avec le temps, vient enrichir notre perception de l'œuvre :

Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par référence à d'autres œuvres lues antérieurement. Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une « chaîne de réceptions » qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifesterà son rang dans la hiérarchie esthétique. (Jauss, 50)

Cette troisième et dernière partie s'appuiera sur les éléments développés dans les deux premières et tentera de prendre en compte autant de facteurs que possible (panorama littéraire, marché de l'édition, horizon d'attente des lecteurs, émergence de nouveaux concepts, différents

mouvements de la critique littéraire) pour expliquer pourquoi Charles Reade est passé du succès à l'oubli et pour essayer d'envisager si une réhabilitation de son œuvre est concevable.

III.1. Le destin d'une œuvre victorienne.

L'analyse de la réception de l'œuvre de Charles Reade à travers le temps, du XIX^e au XXI^e siècle, est nécessairement liée à celle de la littérature victorienne en général, tout en présentant des traits qui lui sont propres. Ainsi, tous les auteurs victoriens ont connu, à un moment ou un autre de leur réception par le public et la critique, un certain déclin. Reade ne fait pas exception à la règle :

When modern critics and historians from Lytton Strachey to H.G. Wells began to chip away at Things Victorian, Reade certainly was not immune to such disparagement [...] (Bragg, 297-8)

Cependant, tous ne sont pas tombés dans l'oubli pour autant.

S'il n'avait pas connu un tel succès de son vivant, il serait aisé de considérer Charles Reade comme l'un des très nombreux aspirants écrivains victoriens (entre 1830 et 1900, le Royaume-Uni a connu quelques 3500 auteurs différents et entre 40 000 et 50 000 romans¹⁹⁹), dont les romans voyaient le jour uniquement parce que le système de publication et le marché de l'édition de l'époque le permettaient²⁰⁰. En effet, certains livres ne paraissaient que parce qu'ils étaient publiés à compte d'auteur, celui-ci avançant les frais et touchant les bénéfices de ses ventes (si bénéfices il y avait) ; dans d'autres cas, le prix de vente des livres étant artificiellement élevé, les éditeurs pouvaient se permettre de prendre certains risques en publiant un auteur dont le succès n'était pas assuré. Mais la plupart des romans de Charles Reade ont été des succès commerciaux, ce qui exclut cette hypothèse.

En utilisant des traits de l'œuvre de Charles Reade qui l'inscrivent dans le panorama littéraire victorien, nous analyserons certaines raisons de son oubli progressif.

III.1.1. La fin des 'sensation novels' et la suprématie du réalisme.

Comme nous l'avons déjà vu (« I.2.3. « Pioneering forays into forbidden territory » : le roman à sensation »), le roman à sensation était un sous-genre qui connaissait un grand succès auprès du public, mais pas auprès de la critique. Tous les critiques le voyaient d'ailleurs comme un

¹⁹⁹Ces chiffres sont avancés par Peter L. Shillingsburg, dans *A Companion to the Victorian Novel* (Baker & Womack, 29).

²⁰⁰Voir Baker & Womack, 35-6 ; David, 50 : « Even a third-rate novel, one that was never going to attract enough buyers to go into another edition, might nevertheless do more than clear its costs for a publisher. »

phénomène de mode passager et comme une forme « sous-littéraire »²⁰¹. Ce sont ces deux idées qu'exprime une critique du roman *Armadale* de Wilkie Collins dans la *Westminster Review* : « sensationalism must be left to be dealt with by time, and the improvement of the public taste » (Page, 18).

Vers la fin des années 1870, le phénomène commençait en effet à s'essouffler – si l'on en croit une critique française de 1875 :

[L]e genre *sensationnel*, comme on l'appelle au-delà du détroit, a vu ses beaux jours ; il a l'air de s'user, et ce n'est plus chose facile que de s'y faire une réputation. On est en train de se lasser de ces secrets pleins d'horreur dont on n'a le mot qu'à la dernière page, et de ces personnages patibulaires qui font mouvoir avec tant de précision un monde de marionnettes. (Boucher, 839)

Certains placent la baisse de popularité du roman à sensation quelques années plus tard :

Though sensation is typically identified as a phenomenon of the 1860s, the Athenaeum reveals that it was vigorous through the 1870s and did not disappear until the end of the 1880s. [...] The genre survived into the 1880s, though it was by then dismissed as old-fashioned. (Harrison & Fantina, 4)

Ce déclin peut s'expliquer de plusieurs façons : il peut, par exemple, être expliqué par le fait que certains grands auteurs de romans à sensation se sont tournés, à cette époque, vers d'autres sous-genres (à partir de 1870, avec *Man and Wife*, Wilkie Collins se met ainsi à écrire des romans à thèse)²⁰².

Mais il est également concurrencé par l'essor d'une certaine forme de réalisme. Dès leur époque, le credo fictionnel de Charles Dickens, Wilkie Collins et Charles Reade, qui est celui des auteurs de romans à sensation et qui se base sur l'intérêt de l'intrigue, est contesté par le développement de la fiction « domestique » (*domestic novels*). Le romancier Anthony Trollope, appartenant à cette deuxième école, énonce ce qu'il considère être le principe même de toute fiction romanesque : « A novel should give a picture of common life enlivened by humour and sweetened by pathos » (Trollope, 107). Il précise que ce sont les personnages qui importent et que l'intrigue n'est que secondaire :

To make that picture worthy of attention, the canvas should be crowded with real portraits, not of

²⁰¹ « One way the reviewers resisted sensation was by marginalizing it to what Patrick Brantlinger calls a 'subliterary' category » ; « Another sign of resistance was the repeated declaration that sensation was a temporary phenomenon » (Harrison & Fantina, 5). Debenham précise que les œuvres appartenant à ce sous-genre étaient décrites comme « feeble and ephemeral » (Baker & Womack, 209).

²⁰² « The decline of the sensation phenomenon has been linked to the shifting interests of major practitioners and to changes in the economic and political climate and in the circumstances of literary production » (Baker & Womack, 218) ; « The attack upon the Newgate novel, and later upon the sensation novel, has obvious class elements. Critics tended to prefer works such as those of Thackeray, Eliot, or Trollope, what they considered more 'refined', to the novels of Collins, Reade, and Braddon. » (Fantina, 21).

individuals known to the world or to the author, but of created personages impregnated with traits of character which are known. To my thinking, the plot is but the vehicle for all this; and when you have the vehicle without the passengers, a story of mystery in which the agents never spring to life, you have but a wooden show. (Trollope, 107-8)

Pour la fiction « domestique », c'est le développement des personnages qui prend le pas sur l'intrigue. Pour Reade, au contraire, l'enchaînement des incidents prime ; l'auteur préfère décrire les actions de ses personnages plutôt que d'entrer dans des analyses psychologiques, comme le remarque un critique du *Graphic* :

He seems to us to have carefully watched human nature on the outside rather than attempted to probe into its depths ; he shows no turn for anything of the nature of spiritual vivisection. All his characters are dashed off with a few bold free strokes of the brush, and whatever cannot be done in that way he is content to leave undone. (*The Graphic* 397, 10)

Reade ne s'inscrit donc pas dans la forme de réalisme prônée par des auteurs aujourd'hui entrés dans le canon victorien, comme George Eliot ou Anthony Trollope.

Ce genre de fiction a d'ailleurs, à l'époque, les faveurs de la critique²⁰³, la qualité littéraire d'un roman étant mesurée par son degré de « vérité », de ressemblance avec la réalité :

[L]iterary realism became the dominant form in the period, and contemporary observers tended to measure the success with which the author provided a 'true' reflection of society as indicative of its aesthetic merit. [...] the idea that literature should be mimetic of 'real life' and everyday experience preoccupied the majority of contemporary commentators. (Purchase, 196)²⁰⁴

Tous les critiques de l'époque s'accordent à dire, à l'instar de Henry James, que c'est là la raison d'être du roman : « The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life » (James, 46). Avec le tournant qui s'opère lors du déclin des romans à sensation et de la domination du réalisme victorien, de nombreux auteurs, à l'instar de Charles Reade, se voient peu à peu négligés :

[W]hat is known as Victorian realism emerged triumphant in the closing years of the nineteenth century. Subsequently, many enormously popular authors [...] were effectively ignored by critics and scholars and hence forgotten, drummed out of the canon, and neglected in academic and popular circles. (Fantina, 12)

De nombreux critiques parlent ainsi d'un déclin de popularité de Wilkie Collins et de Charles Reade dans les dernières années de leurs carrières. Ce déclin ne se vérifie d'ailleurs pas nécessairement : Poovey cite W. L. Courtney qui affirme qu'en 1889, soit quatre ans après la mort de Reade, celui-ci

²⁰³ « The reviewers valued character over plot, and realism over sensation. » (Harrison & Fantina, 7)

²⁰⁴ Voir aussi : Purchase, 195 (« Victorian literary critics were preoccupied with a number of issues and problems, one of which was their anxiety about whether or not the text achieved a true or faithful representation of reality. [...] many critics took the idea that literature imitated life for granted »).

est l'auteur qui réalise les meilleures ventes aux Etats-Unis, dans les colonies et en Angleterre (Poovey, 435) ; N. Page, dans son ouvrage *Wilkie Collins : The Critical Heritage*, essaie également d'invalider la légende qui veut que les derniers romans de l'auteur aient été très peu lus et très peu commentés par la critique (Page, 1). Mais le simple fait que la critique ait voulu voir un déclin dans la fin de carrière de ces deux auteurs est révélateur : la critique voulait voir le roman à sensation comme dépassé, voulait voir advenir sa fin qu'elle avait prédit quelques années plus tôt, et cela a nécessairement influencé la réception de ces œuvres – négativement – dans les années qui suivirent.

III.1.2. De nouveaux critères de valeur littéraire.

Comme l'explique Francis O'Gorman, les premiers critiques qui s'intéressaient à la littérature victorienne se sont appliqués à sélectionner des œuvres qui entreraient dans le canon : ils ont cherché à mettre en avant des auteurs « de premier rang », dont ils jugeaient les romans comme étant d'une grande « qualité » littéraire²⁰⁵. Ces critiques acquièrent, au tournant du XIX^e siècle, avec des critiques comme Henry James, une autorité que n'avaient pas leurs prédécesseurs. Tout au long du XIX^e siècle, ce qui était souvent reproché aux critiques et qui pouvait nuire à leur influence auprès des lecteurs, c'était l'anonymat sous lequel ils écrivaient. L'éditeur Chatto (de Chatto & Windus) explique ainsi :

Pour avoir une réelle valeur, [...] il faudrait que les articles fussent signés ; nous pourrions dès lors espérer une critique autorisée dont il y aurait à tenir compte. Aujourd'hui, trop souvent elle est confiée à des journalistes inexpérimentés, qui jugent des ouvrages au-dessus de leurs connaissances et même de leur intelligence. La pratique des choses m'a montré quelques-uns des meilleurs livres de ce temps accueillis par les pires articles et, par contre, les articles les plus élogieux accueillant les plus mauvais livres. Je ne veux pas rabaisser l'influence de la presse : de la part d'un éditeur, ce serait particulièrement absurde ; mais, à mon avis, le succès d'une œuvre littéraire se fait beaucoup comme celui d'une pièce de théâtre : le public lit un livre qui lui plaît, il en parle et le recommande, précisément comme il le fait pour la pièce qu'il a vu jouer. (cité et traduit par Chesneau, 178)²⁰⁶

Ceci explique en partie pourquoi, comme nous l'avons déjà vu (« I.1.3. La dichotomie réception par le public et réception critique »), les lecteurs victoriens ne prêtaient pas toujours attention à la critique, ou du moins, ne partageaient pas nécessairement son avis, et pourquoi, comme le dit Sean

²⁰⁵ « [The first critics of the Victorian novel] were engaged in canon formation, in selecting, on grounds of quality, worthwhile authors for the general reader. » (O'Gorman, 21)

²⁰⁶ Pour une analyse détaillée de la critique littéraire victorienne, voir l'article de Poovey.

Purchase, la critique littéraire victorienne est rarement prise au sérieux aujourd'hui²⁰⁷. Ce manque d'autorité de la critique jouait alors en faveur de Reade, dont les romans étaient rarement bien reçus par celle-ci. Toutefois, au XX^e siècle, la critique, dont les méthodes et critères évoluent, va s'avérer déterminante dans la formation du canon littéraire victorien.

Dans son essai intitulé « The Art of Fiction », Henry James résume les différents critères d'évaluation d'une œuvre littéraire au XIX^e :

One would say that being good means representing virtuous and aspiring characters, placed in prominent positions ; another would say that it depends on a « happy ending », on a distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks. Another still would say that it means being full of incident and movement, so that we shall wish to jump ahead, to see who was the mysterious stranger, and if the stolen will was ever found, and shall not be distracted from this pleasure by any tiresome analysis or « description ». (James, 48)

Ces diverses attitudes face au roman présentent moins un positionnement critique basé sur une réflexion théorique que la réception réservée aux œuvres par le grand public (ou par des critiques peu avertis, tels que les décrivent Chatto et Purchase).

Avec la domination du réalisme à la fin du XIX^e apparaissent de nouveaux critères à partir desquels les critiques évaluent la qualité littéraire d'une œuvre. Certains critères, qui étaient déjà, dans l'ensemble, défavorables à l'œuvre de Charles Reade, sont maintenus. Ainsi, l'idée que les critiques se font du réalisme reste celle qui s'opposait au credo de Reade et des « sensationnalists » : la représentation de la vie ordinaire, que prônait Trollope et que reprend Saintsbury, par exemple : « Saintsbury read Victorian fiction as [...] a genre that described 'life' recognizable to all right-feeling readers » (O'Gorman, 22). Les justifications de Reade, capable de citer une source avérée pour presque chacun des incidents de ses romans, apparaissent comme dépassées et absurdes aux critiques du XX^e siècle : « The validating and verifying that had proved such a persuasive claim to 'realism' to Victorians looked something like a joke to twentieth-century critics » (Bragg, 297).

Si cette définition du réalisme est maintenue, celle de la moralité d'une œuvre l'est aussi. Dans la première moitié du XX^e siècle, la critique littéraire accorde toujours de l'importance à l'aspect moral du roman. Au XIX^e siècle, des librairies telles que celle de Mudie se posaient en garants de l'ordre moral – ou du moins prétendaient jouer ce rôle tant que cela n'affectait pas trop leurs profits²⁰⁸. Au tournant du siècle, la conformité de la littérature à certains codes moraux est

²⁰⁷ « Nowadays, much of Victorian criticism itself is dismissed as an intellectual curiosity. » (Purchase, 195)

²⁰⁸ « Mudie imposed his own moral views on the market by refusing to order books he found immoral. [...] But Mudie

toujours mise en avant, comme en témoigne ce passage du discours de Wilfrid Laurier, Premier Ministre du Canada, à la mort de la reine Victoria :

To the eternal glory of the literature of the reign of Queen Victoria be it said, that it was pure and absolutely free from the grossness which disgraced it in former ages, and which still unhappily is the shame of the literature of other countries. Happy indeed is the country whose literature is of such a character that it can be the intellectual food of the family circle ; that it can be placed by the mother in the hands of her daughter with abundant assurance that while the mind is improved the heart is not polluted. Such is the literature of the Victorian age. (Laurier)

L'importance de la dimension morale d'une œuvre est conservée ensuite dans la première moitié du XX^e siècle, avec des grandes figures de la critique littéraire telles que F. R. Leavis. Le jugement de Leavis, dans la sélection d'auteurs victoriens qu'il opère, est en effet influencé par des considérations morales²⁰⁹.

C'est ainsi que, sous l'influence de F. R. Leavis mais aussi d'autres critiques avant lui, de nombreux auteurs (Charles Reade y compris) se voient exclus du canon, ne répondant pas à ce critère de moralité :

The Victorian novelists who were the first to be enshrined in the canon, such as Dickens, Thackeray, Trollope, and Eliot, were those who conformed to the invisible moral code. Reade, like Collins and Braddon, long excluded from the canon as 'lesser authors', consistently attempted to expand the limits of permissible literary expression, especially in matters of gender and sexuality. (Fantina, 31)

De son vivant, Reade se voyait très souvent reprocher l'immoralité de ses romans. *Griffith Gaunt* et *A Terrible Temptation* ont tous deux suscité des controverses dès leur publication, à cause de leur non-conformité aux normes morales prévalentes à l'époque²¹⁰. Ce manque de « sérieux moral », qui en faisait un auteur contesté, a donc dû jouer un rôle dans son oubli progressif et surtout dans son exclusion du canon victorien, étant donné l'importance de ce critère pour des critiques aussi influents que F. R. Leavis²¹¹.

Ce critère de moralité peut aussi expliquer pourquoi Reade n'est pas réhabilité aujourd'hui, alors que des auteurs comme Collins le sont. Le non respect des normes morales victoriennes est une des raisons pour lesquelles certains auteurs ont été, très tôt, exclus du canon. Mais cette même

generally placed his financial interests above moral considerations for he appears to have enthusiastically circulated all of Braddon's novels and gave only token resistance to most works by Collins and Reade. » (Fantina, 26)

²⁰⁹ « His canon was partly built from judgements about the moral qualities of fiction » (O'Gorman, 49) ; « Knowledge of 'life' and 'intense moral preoccupation[s]' were, for Leavis, defining features of great fiction and, with adept use of form, the essential elements of the tradition » (49, mes italiques).

²¹⁰ Voir Fantina, 28-32 ; Smith, 78-80, 87 ; « Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », 596-7.

²¹¹ « Leavis's privileging of moral seriousness meant the exclusion of many significant novelists from the canon of Victorian fiction, whose aims were different, whose morality was articulated differently, or whose aesthetic principles did not meet Leavis's approval. » (O'Gorman, 51)

transgression de la moralité confère aujourd'hui un grand intérêt à certaines œuvres victoriennes : c'est un des aspects les plus étudiés des œuvres de Wilkie Collins, par exemple. Reade, comme nous l'avons vu, transgressait régulièrement dans ses romans les codes moraux établis ; mais il lui arrivait très souvent de faire certains compromis, de céder quelque peu aux pressions des lecteurs et du marché de l'édition victoriens, particulièrement vers la fin de sa carrière. Après la polémique que soulève *A Terrible Temptation*, Reade prend moins de risques avec la morale victorienne :

A Terrible Temptation may then be said to mark the final turning point in Reade's career. The reception accorded to this novel [...] convinced him that he could no longer pursue the sexual themes that he had adumbrated in [previous] novels [...] ; that if he were to treat such themes at all he would have to render them completely innocuous. (*Charles Reade*, 290)

Burns va jusqu'à affirmer que dans ses derniers romans, Reade trahit son art pour se soumettre entièrement à l'opinion bien-pensante incarnée par la figure de Mrs. Grundy :

[I]n writing [*A Woman-Hater*] Reade completely abandoned the moral and artistic principles that he had compromised in *A Terrible Temptation* to grovel at the Grundyish feet of John Blackwood. (291)

Ce changement d'attitude vers la fin de sa carrière, dans le but de s'adapter aux codes moraux de son époque même si cela doit être au détriment de son art, s'il a pu à l'époque le rapprocher des auteurs du canon, constitue aujourd'hui un obstacle à un regain d'intérêt pour son œuvre. Quelques années après la mort de Reade, Thomas Hardy, lui, a préféré arrêter d'écrire des romans plutôt que de faire des compromis ; Reade n'a pas su faire preuve de la même intégrité, ce qui diminue l'intérêt que présentent certaines de ses œuvres pour les lecteurs du XXI^e siècle.

Cependant, ce critère de moralité n'est pas le seul élément à avoir amené Reade à sombrer dans l'oubli. En tant que spécimen de la littérature de son époque, l'œuvre de Charles Reade va connaître un déclin lié à celui de la littérature victorienne en général. En effet, au début du XX^e siècle, la littérature remet en question de grandes conventions du XIX^e siècle, comme l'omniscience du narrateur, l'objectif de clarté du propos et de lisibilité du roman, etc. On va mettre en cause la fonction jusque-là acceptée par tous de la littérature :

Au dix-neuvième siècle, la littérature devait assumer une fonction de toute première importance : celle de compenser les déficiences des systèmes qui se prétendaient capables de tout expliquer. [...] La littérature étend à ce moment-là ses frontières jusqu'à inclure dans son territoire presque tous les autres systèmes et les traiter dans ses textes. Elle répond aux questions que les autres systèmes avaient renoncé à résoudre. (Iser, 26-7)

La littérature victorienne cherche ainsi à apporter des réponses sur la religion – que ce soit pour renforcer une doctrine particulière lorsque ce sujet est traité par des auteurs tels que Gaskell, ou pour émettre des doutes sur l'existence de Dieu lorsqu'il est abordé par des auteurs comme Thomas

Hardy – ou encore sur la science – en engageant une réflexion sur la façon dont elle affecte la vie des victoriens, sur les problèmes éthiques qui l'accompagnent, ou sur son potentiel et ses limites. La littérature victorienne cherche donc à apporter des réponses qui devraient amener les lecteurs à une meilleure compréhension globale du monde dans lequel ils vivent. La littérature du début du XX^e siècle, avec des auteurs comme Virginia Woolf ou James Joyce, vient bousculer ces idéaux, ces grands objectifs, pour présenter le monde de façon partielle et partielle, en s'intéressant au particulier, à l'expérience individuelle, en se focalisant sur des portions infimes plutôt que de tenter de tout représenter. Le temps est à l'analyse minutieuse de la psyché, une tâche que Charles Reade se refusait à accomplir, et non plus aux grands romans épiques qu'il essayait d'écrire²¹².

A l'instar de la littérature, la critique littéraire évolue pour s'intéresser de plus près au texte en lui-même : « The text itself assumed central importance, and context was often ignored » (Fantina, 164). Pour F. R. Leavis, une « parfaite maîtrise de la forme »²¹³ devient un critère nécessaire de qualité littéraire. Pour M. Poovey, c'est cela qui a achevé le déclin de la fiction de Charles Reade²¹⁴ :

By the second half of the 1880s, a group of prominent reviewers, many of whom were also novelists, had begun to agree that literary works should be judged as « art » and not according to their popularity, market value, or moral worth. As an effect of this agreement, which can be dated, symptomatically at least, to 1884, some kinds of writing that had previously been valued were devalued, then cast out of the literary canon. This, of course, was the fate of Reade's novels. (Poovey, 442).

On peut supposer que les innovations stylistiques et typographiques de Charles Reade ont alors été mal perçues : elles ont été considérées comme des défaillances plutôt que comme des tentatives légitimes de développer une nouvelle forme de réalisme. Cependant, Charles Reade savait aussi faire preuve, comme le rappelle Swinburne, d'une grande maîtrise stylistique. Certains passages de ses romans en témoignent, comme la description de l'incendie du moulin dans *The Cloister and the Hearth*²¹⁵, ou celle de la mer dans *Hard Cash* :

At six twenty-five, the grand orb set calm and red, and the sea was gorgeous with miles and miles of

²¹² C'est ainsi qu'il considère *It Is Never Too Late To Mend*, par exemple, avec sa trame narrative qui passe de la vie provinciale anglaise au travail des pionniers dans les colonies, de l'atmosphère étouffante des prisons de Grande-Bretagne aux grands espaces australiens, tout en présentant toute une galerie de personnages.

²¹³ O'Gorman, 49 : « perfect handling of form ».

²¹⁴ « Poovey attributes the decline in Reade's critical reputation to the increased emphasis on form, noting the 'Art of Fiction' debates that began in 1884 » (Fantina, 164).

²¹⁵ « And the fire gnawed through the mill in places, and shot forth showers of great flat sparks like flakes of fiery snow » (*The Cloister and the Hearth*, 409) : ce court extrait est remarquable par ses assonances et allitérations, mimétiques des mouvements des flammes à la fois au niveau graphique et sonore, et son oxymore (« fiery snow »).

great ruby dimples ; it was the first glowing smile of southern latitude. [...] No belching smoke obscured, no plunging paddles deafened ; all was musical ; the soft air sighing among the sails ; the phosphorescent water bubbling from the ship's bows ; the murmurs from little knots of men on deck, subdued by the great calm ; home seemed near, all danger far ; peace ruled the sea, the sky, the heart ; the ship, making a track of white fire on the deep, glided gently yet swiftly homeward, urged by snowy sails piled up like alabaster towers against a violet sky, out of which looked a thousand eyes of holy, tranquil fire. So melted the sweet night away. Now carmine streaks tinged the eastern sky at the water's edge ; and that water blushed ; now the streaks turned orange, and the waves below them sparkled. Thence splashes of living gold flew and settled on the ship's white sails, the deck, and the faces ; and with no more prologue, being so near the line, up came majestically a huge, fiery, golden sun, and set the sea flaming liquid topaz. (*Hard Cash* I, 196-7)

C'est immédiatement après que Reade a transmis cette impression de beauté et de paix qu'il fait apparaître le bateau qui s'avèrera être celui des pirates. Une deuxième lecture du passage permet alors de déceler des motifs qui pouvaient annoncer l'arrivée de cette perturbation : l'insistance sur les matériaux précieux (« ruby », « alabaster », « gold », « golden », « topaz »), convoitises des pirates ; l'imagerie du feu (avec la gradation : « glowing », « white fire », « tranquil fire », « fiery », « flaming »), qui annonce l'utilisation des canons et autres armes à feu ; l'omniprésence de la couleur rouge (« red », « ruby », « carmine », « blushed »), signe du sang qui va être versé. La métaphore du sourire (« great ruby dimples », « the first glowing smile of southern latitude ») sera reprise lorsque le navire inconnu se révèle être un bateau pirate : le sourire se fait alors grimaçant et menaçant. La description de la rencontre avec le bateau pirate se termine par un rappel de la tranquillité du paysage, le contraste étant d'autant plus marqué par l'absence de conjonction de coordination marquant l'opposition :

His sham ports fell as if by magic, his guns grinned through the gaps like black teeth ; his huge foresail rose and filled, and out he came in chase.
The breeze was a kiss from heaven, the sky a vaulted sapphire, the sea a million dimples of liquid, lucid gold. (200)

Des passages tels que ceux-ci confirment que Reade était capable d'une grande maîtrise de l'écriture : celle-ci est travaillée, calculée, pour produire des effets de sens délibérés. Reade nous montre alors que son écriture comporte une dimension symbolique, que des critiques comme Wayne Burns refusaient de lui accorder. Pour Swinburne, cependant, il n'est pas sûr que cela suffise à l'élever au même rang que les grands écrivains, étant donné l'inégalité de ses œuvres :

In most of his longer stories there are some parts so very much better and some parts so very much worse than the rest of the book, as inevitably to raise this difficult and delicate question — How long can a work of art be expected to live, which depends for its chance of life rather on the excellence of episodes, on the charm of a single character or the effect of a particular scene, than on the final harmony and satisfying impression of the whole ? (Swinburne, 292)

Ce critère – l'importance de la forme – peut donc lui aussi expliquer partiellement l'oubli de l'œuvre de Charles Reade.

Avec E. M. Forster, un autre critère de reconnaissance de la valeur d'une œuvre littéraire voit le jour – l'extraction du texte de son contexte :

Great novelists and great novels always transcended local temporality, the limits of their own culture, and the specifics of their moment in literary history. [...] Forster's approach to fiction was to extract it from time and to imagine that it lived independently from its circumstances and history, rising above the particular conditions of its own day and its moment in the literary tradition. When great, it expressed values and truths that were immutable. (O'Gorman, 30)

Ce critère va à l'encontre de l'esthétique des romans de Charles Reade. Ceux-ci étaient en effet fortement ancrés dans leur époque, leur but étant de rendre compte de différents aspects de l'ère victorienne (dans une note à la fin de *Christie Johnstone*, Reade explique ainsi qu'il n'a pas modifié certains passages qui contiennent pourtant des idées qui ne sont plus les siennes, pour rester fidèle à la pensée de l'époque) et d'influer concrètement sur elle en engageant des réformes (voir « I.2.2. « Un romancier investi d'une mission » : l'écriture propagandiste »). Les romans de Charles Reade sont ainsi extrêmement liés aux préoccupations contemporaines au moment de leur production. Leur auteur était souvent cité dans des articles en lien avec le système de prisons ou d'asiles d'aliénés et les traitements reçus par les occupants de ces lieux – entre autres²¹⁶. Avec la disparition progressive de ces problèmes (ou du moins, avec leur moins grande visibilité) et avec l'extraction de l'œuvre de son contexte, l'utilité des romans de Charles Reade est devenue moins évidente : s'ils ne servaient plus à amener des réformes, quel intérêt y avait-il alors à les lire ?

Le maintien de certains critères de qualité littéraire et le développement de nouveaux critères à partir de la fin du XIX^e siècle peuvent en partie expliquer l'oubli progressif de l'œuvre de Charles Reade.

²¹⁶ Ainsi, le *Penny Illustrated Newspaper*, dans un article sur les troubles de Sheffield, évoque l'effet des « révélations de maître » de Charles Reade (n°508 du samedi 24 juin 1871, 588) ; l'article intitulé « Convict Life at Millbank Penitentiary » a vu le jour grâce au regain d'intérêt pour la discipline dans les prisons suscité par *It Is Never Too Late To Mend* (n°211 du samedi 14 octobre 1865, 308). Charles Reade est mentionné à la fois dans le *Penny Illustrated Newspaper* n°435 du samedi 29 janvier 1870 et dans plusieurs numéros du *Graphic* (n°16 du samedi 19 mars 1870 et n°82 du samedi 24 juin 1871) en rapport avec des problèmes dans des asiles d'aliénés.

III.1.3. L'inscription de Charles Reade dans la réception critique de la littérature victorienne.

Charles Reade est un romancier victorien qui s'est rapidement vu exclure du canon. En 1899, James Oliphant n'en fait pas mention dans *Victorian Novelists*, tout en précisant toutefois que cet ouvrage ne prétend pas à l'exhaustivité et laisse de côté certains grands romanciers²¹⁷. Reade fait l'objet de tout un chapitre de *Victorian Novelists* (1906) de Lewis Saul Benjamin, de même que Wilkie Collins, et il est brièvement analysé dans *The English Novel* (1913) de George Saintsbury, qui parle de son « génie insatisfaisant »²¹⁸. Mais il ne fait pas partie de la liste d'auteurs retenus dans *Aspects of the Novel* (1927) d'E. M. Forster, ni dans *Early Victorian Novelists* (1934) de David Cecil, qui le range parmi les écrivains « mineurs »²¹⁹. Au moment où F. R. Leavis publie *The Great Tradition* (1948), Reade a depuis longtemps été relégué parmi les auteurs de « second rang », tous plus ou moins oubliés et, selon Leavis, ne méritant pas d'être remis au goût du jour :

Trollope, Charlotte Yonge, Mrs. Gaskell, Wilkie Collins, Charles Reade, Charles and Henry Kingsley, Marryat, Shorthouse – one after another the minor novelists of that period are being commended to our attention, written up, and publicized by broadcast, and there is a marked tendency to suggest that they not only have various kinds of interest to offer but that they are living classics. (Are not they all in the literary histories ?) [...] far from all the names in the literary histories really belong to the realm of significant creative achievement. (Leavis, 1-2)

Comme le rappelle Francis O'Gorman, les premiers critiques à s'intéresser à la littérature victorienne ont tenté d'établir un « canon victorien ». C'est bien la tâche que s'attribue David Cecil dans *Early Victorian Novelists*. En fait, en 1934, une forme de canon victorien a déjà émergé, avec Dickens, Thackeray, Trollope et George Eliot en « monarques légitimes et incontestés de la littérature » (Cecil, 11). Cecil présentera aussi des analyses de Charlotte et Emily Brontë et d'Elizabeth Gaskell. Il questionne cependant ce canon victorien :

But no author's reputation is certain for fifty years at least after his death. Will these novelists keep their high place ? The experience of the last few years might lead one to doubt it. (Cecil, 11)

Il est conscient qu'il faut que s'écoule un certain laps de temps avant de pouvoir atteindre une forme d'objectivité dans le jugement :

²¹⁷ « It makes no claim [...] to historical completeness, many excellent writers of fiction being unmentioned. » (Oliphant, Preface)

²¹⁸ Selon l'expression de Saintsbury : « that curious unsatisfactory genius of his » (Saintsbury, 233).

²¹⁹ Cecil le mentionne brièvement dans son chapitre sur Charlotte Brontë : « she [Brontë] cannot be dismissed to a minor rank, to the Fanny Burneys, the Charles Reade : for unlike them she rises at times to the greatest heights. » (Cecil, 114)

After a few years a period passes from shadow into the sunless impartial daylight of history, its books to be surveyed in perspective with the rest of literature, to be judged as personally or as little personally as those of the Greeks and Hebrews. That which has permanent value emerges, that which only appealed to a transitory phase of taste is finally obscured. (Cecil, 12)

At length it should be possible to arrive at some estimate of the novelists ; to get that detached general view of them that we need in order to come to any sort of final verdict. (13)

Cecil croit donc pouvoir contribuer à la formation d'un canon « plus ou moins final », en tentant de discerner les éléments de la littérature victorienne ayant une valeur intemporelle, de ceux ayant eu un attrait temporaire. C'est pourquoi, bien que Cecil ne traite pas de Charles Reade en particulier, nous nous appuyons largement sur son analyse de la littérature victorienne.

Si l'œuvre de Charles Reade n'a pas été retenue dans le canon victorien, c'est parce qu'elle comporte de nombreux éléments qui sont généralement considérés comme des défauts propres à la littérature victorienne. On retrouve en effet dans les romans de Reade presque tous les reproches qui ont pu être faits à la littérature victorienne. Cecil déplorait notamment que l'on puisse trouver au sein d'un même roman victorien des passages sublimes côtoyant des passages « médiocres » :

There is no denying that the greatest English novelists²²⁰ are often downright bad ; and in their greatest novels. At any moment and without a word of warning the reader may fall like a stone from a high flight of inspiration into a bag of ineptitude. (Cecil, 14)

Cette façon de mélanger envolées lyriques et prose triviale se retrouve dans toutes les œuvres de Reade, comme le remarque Swinburne : « In most of his longer stories there are some parts so very much better and some parts so very much worse than the rest of the book » (Swinburne, 292). Reade peut en effet illustrer de façon emblématique l'inégalité dont faisaient preuve de nombreux auteurs victoriens dans leur écriture.

L'ouvrage de David Cecil liste de nombreux autres reproches adressés à la littérature victorienne en général : les romans victoriens sont « mélodramatiques », « sentimentaux », n'ont pas d'unité dans leur construction et leur intrigue, ne sont pas liés à de grandes idées, et comportent toute une galerie de personnages stéréotypés.

Il n'est nul besoin de revenir sur l'aspect mélodramatique des œuvres de Charles Reade et sur leur mise en scène de personnages stéréotypés : ces deux points ont déjà été traités (« I.2.1. Le mélodrame sous forme romanesque »). Nous avons également vu que le manque d'unité des romans victoriens découlait en partie de la demande des circulating libraries, qui exigeaient des longs

²²⁰Il est sous-entendu qu'il parle plus particulièrement des romanciers victoriens, qui sont l'objet de son ouvrage.

romans qui puissent être découpés en trois volumes. Charles Reade, à quelques romans près, ne faisait pas exception à la règle : lui aussi écrivait des « large loose, baggy monsters », selon l'expression de Henry James²²¹ (voir « I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public »). Reade ne peut pas vraiment être accusé de ne pas refléter de grandes idées dans l'écriture de ses romans. Tant sur la forme que sur le fond, Reade avait de grandes idées : il tentait de développer une nouvelle forme de « vérité » en littérature (voir « II.1. La vérité selon Reade : sa conception du réalisme ») et nombre de ses romans étaient sous-tendus par de grandes « idées directrices » qui leur donnaient un sens et une raison d'être. Cependant, ces grandes idées, comme nous l'avons vu, pouvaient facilement s'avérer erronées, ou du moins contestables.

Cecil accorde tout de même aux romanciers victoriens certains mérites, le principal d'entre eux étant « l'imagination créative » : « The distinguishing, essential qualification of the artist is what for want of a better name is called 'creative imagination' » (Cecil, 19). Or Reade s'avoue lui-même presque dépourvu d'imagination, beaucoup plus à l'aise dans la reprise de faits que dans l'invention pure.

Si les romans de Reade cumulent, comme c'est apparemment le cas, de nombreux défauts propres à la littérature victorienne et ne montrent pas les qualités que l'on admire chez elle, il n'est pas étonnant qu'ils n'aient pas été retenus. Cependant, on observe qu'ils peuvent aussi présenter certains mérites que les critiques ont attribués à la littérature victorienne en général.

Une fois encore, l'analyse que David Cecil fait de la littérature victorienne se montre intéressante. La première chose qu'il admire chez les romanciers victoriens, c'est la façon dont ils racontent leurs histoires :

[T]hey tell the story so well. And though this may not be the highest merit of the novelist, it is, in some sort, the first : for it satisfies the primary object for which novels were first written. (Cecil, 16)

C'est précisément pour cette raison que Reade était réputé à son époque. Si les critiques ne voyaient pas tous en lui un grand romancier, tous s'accordaient à dire qu'il était un excellent « storyteller » (voir « I.1.3. La dichotomie réception par le public et réception critique »). Même un auteur tel que Trollope, qui ne partageait pourtant pas les mêmes idées que Reade en matière de fiction, reconnaît que bien raconter l'histoire est une qualité essentielle chez un romancier, puisqu'il lui faut plaire à

²²¹Citée par David, 2-3.

son public : « The primary object of a novelist is to please » (Trollope, 207)²²². Mais ce mérite seul ne suffit pas pour faire de Reade un auteur « sérieux » et reconnu non seulement du grand public mais aussi de la critique.

Cecil apprécie également le fait que les romanciers victoriens présentent de vastes panoramas. Il dit de leurs romans : « they are also panoramas of whole societies [...] The Victorian novelists may miss the heights and depths, but they cast their net very wide » (Cecil, 17). De nombreux romans de Charles Reade peuvent correspondre à cette description : *It Is Never Too Late To Mend*, *Hard Cash* ou *The Cloister and the Hearth* sont tous des romans qui laissent entrevoir une grande variété d'aspects de la société.

Il est ainsi paradoxal que l'œuvre de Charles Reade ait été écartée du canon victorien bien qu'elle possède plusieurs qualités propres à la littérature victorienne. Mais le paradoxe devient plus flagrant si l'on observe que les romans de Reade sont également exempts de nombreux reproches généralement adressés à la littérature victorienne.

Cecil déplore ainsi que la littérature victorienne ne traite pas de l'aspect animal de la nature humaine : « [The Victorian novels] avoid [...] any detailed treatment of the animal side of human nature » (Cecil, 15). C'est pourtant ce que tente de faire Charles Reade dans ses romans. Dianna Vitanza souligne ainsi que dans *Griffith Gaunt*, les personnages sont présentés de façon à mettre en relief la parenté alors récemment découverte entre l'Homme et l'animal :

[I]n *Griffith Gaunt* Charles Reade was experimenting with a new way of presenting character and human action that was shaped by the scientific revolution of the nineteenth century and the theories of Charles Darwin. [...] [*Griffith Gaunt*] does portray human beings as part of the natural order, subject to the same biological needs and animal instincts as the rest of the natural world, and it presents their actions as determined by their inherited personality traits and their particular circumstances. To reinforce this view, Reade, like most naturalistic writers, uses animal imagery extensively to describe his characters. (Fantina & Harrison, 64-5)

Cette façon de lier l'Homme à l'animal, inhabituelle pour l'époque, mais développée dans les décennies suivantes, notamment par Thomas Hardy, est précisément une des raisons pour lesquelles Reade a été exclu du canon : il ne correspondait pas à l'esthétique dominante de l'époque.

Cecil reproche également à la littérature victorienne d'éviter la description des manifestations de la passion :

²²²Quelques pages plus tôt dans son autobiographie, Trollope écrit : « The writer of stories must please, or he will be nothing » (Trollope, 185).

The male novelists – the women seem more robust about emotion – shrink from passion even in its respectable manifestations. It is often a major motive in their plots as it has been in all plots since stories first began ; but they pat the beast gingerly with fingers protected by a thick glove of sentimental reverence, and then hastily pass on. (Cecil, 15)

Ce commentaire ne peut cependant pas s'appliquer à Charles Reade. Dans l'analyse déjà mentionnée de *Griffith Gaunt* par D. Vitanza, celle-ci explique :

[I]n *Griffith Gaunt* Reade presents an extensive examination of the « passional » nature of men and women of quite different temperaments, each of whom experiences passionate jealousy in a distinctive way. [...] *Griffith Gaunt* is Reade's « experiment in what fashion a passion behaves in a social milieu. » (Fantina & Harrison, 66)

Griffith Gaunt présente donc tout un exposé sur les manifestations de la passion humaine. Et c'est d'ailleurs cette façon de présenter la passion dans ses romans, sans respecter certains tabous victoriens, qui lui a valu d'être placé au cœur de vives polémiques (voir les polémiques engendrées par *Griffith Gaunt* et *A Terrible Temptation*, par exemple), qui ont porté atteinte à sa réputation de romancier. Reade ressentait du moins ces controverses comme préjudiciables, puisqu'il a à chaque fois jugé bon de se défendre contre ces critiques qui mettaient en cause son sens moral.

Il est donc contradictoire de voir que certains éléments que les critiques du début du XX^e siècle auraient aimé voir dans la littérature victorienne sont précisément ceux qui ont contribué à reléguer Reade parmi les romanciers de second plan.

III.2. Le destin d'une œuvre entre littérature et paralittérature.

Il semble que la difficulté à définir les romans de Reade comme appartenant à la littérature ou à la paralittérature ait joué un rôle important dans la réception de son œuvre. Selon que les critiques le considèrent comme un auteur littéraire ou paralittéraire, les implications ne sont pas les mêmes et l'évaluation de son œuvre varie.

III.2.1. Les angles d'approche critiques.

Il est intéressant de voir quelles œuvres des auteurs qui ont également fourni une réflexion critique sur la littérature tels que Orwell et Swinburne ont retenues comme étant leurs préférées. Pour Orwell, le meilleur roman de Charles Reade est *Foul Play*. Pour Swinburne, c'est *Love Me Little, Love Me Long*. Ces choix montrent selon quels critères la fiction de Reade a été retenue : Orwell se base sur les critères du modèle paralittéraire. Il estime que *Foul Play* est un bon roman d'île déserte, très lisible et distrayant, qui ne pose pas problème :

[H]e is one of the best « escape » novelists we have. *Foul Play* and *Hard Cash* would be good books to send to a soldier enduring the miseries of trench warfare, for instance. There are no problems in them [...] (Orwell,)

Dans ce même essai sur Charles Reade, Orwell définit, sans le formuler explicitement, ce qu'il considère être les critères de « paralittéarité » et de « littéarité ». Il résume ainsi ce qu'il admire chez Reade, outre le « charme du savoir inutile » (Orwell) : « His power of descriptive writing, especially of describing violent action, is also very striking, and on a serial-story level he is a wonderful contriver of plots » (Orwell). L'importance accordée à l'intrigue et à la narration d'actions caractériserait ainsi la « paralittéarité » d'un roman, ce qui est à rapprocher des critères définis par Couégnas, qui voit « la domination du narratif dans l'espace textuel » (Couégnas, 182) comme un trait propre au modèle paralittéraire. Orwell continue en expliquant pourquoi Charles Reade ne peut pas être considéré comme un grand romancier : « Simply as a novelist it is impossible to take him seriously, because he has no sense whatever of character or of probability » (Orwell,). Le développement des personnages et la représentation fidèle du réel apparaissent alors comme les critères de « littéarité ». Dans son estimation des romans de Charles Reade, Justin McCarthy se rapproche d'Orwell ; il voit en Reade un excellent « storyteller », mais pas un romancier « de

premier ordre » :

He is a powerful story-teller, who has a manly purpose in every tale he tells, and that is all. That surely is a great deal. No one tells a story more thrillingly. [...] A surprising variety of descriptive power, at once bold, broad, and realistic is one of their great merit. Mr. Reade can describe a sea-fight, a storm, the forging of a horseshoe, the ravages of an inundation, the trimming of a lady's dress, the tuning of a piano, with equal accuracy and apparent zest. [...] Indeed, Mr. Reade wants no quality which is necessary to make a powerful story-teller [...] More than this I do not believe he is [...] (McCarthy, 200-1)

Swinburne, lui, se base sur les critères de « littérarité » dans son appréciation des romans de Reade :

The story of David Dodd's courtship seems to me on the whole the most perfect of Charles Reade's works : both men and women, even when arranged for stage effect and adjusted for stage purposes, move and speak like real actors in the real human comedy [...] (Swinburne, 293)

On retrouve ici les mêmes critères de littérarité que ceux énoncés par Orwell : l'importance des personnages plutôt que de l'action et la capacité à représenter aussi exactement que possible le réel.

Reade est ainsi tour à tour considéré comme un bon auteur de romans paralittéraires ou comme un auteur inégal de romans littéraires.

Mais pour la plupart des critiques de Reade, c'est l'approche paralittéraire qui prévaut, qu'ils en aient conscience ou non. McCarthy explique cette tendance chez les critiques contemporains de Reade par le fait qu'il ait publié certains de ses premiers romans dans des magazines tels que le *London Journal* – des magazines populaires dans lesquels les lecteurs ne s'attendaient pas à trouver de la grande littérature. De grands écrivains faisaient également paraître certaines de leurs œuvres dans de tels magazines, mais ils ne les signaient généralement pas, contrairement à Reade (McCarthy, 193). Le format de publication et les attentes qu'il suscite chez les lecteurs influencent bien la façon dont l'œuvre va être perçue, comme le rappelle D. Couégnas : « on constate à quel point le *modèle paralittéraire* joue dans l'attitude lectoriale, dans la posture de réception, autant – sinon plus – qu'au sein des structures textuelles » (Couégnas, 49, en italique dans le texte).

Cependant, l'argument de McCarthy pour justifier la posture des critiques envers les romans de Charles Reade n'est pas entièrement valide. En effet, après *It Is Never Too Late To Mend* et les assez bonnes critiques que ce roman obtient, la réputation de Charles Reade n'est pas celle d'un auteur de « second ordre »²²³. En publiant des romans en trois volumes, Reade s'assure une certaine

²²³Pour Fantina, il ne fait aucun doute que Reade n'était pas vu comme un auteur mineur : « Reade was most emphatically not a 'lesser novelist' in his own time » (Fantina, 13).

respectabilité (voir « I.1.1. L'objet-livre et la séduction du public »). De plus, ses éditeurs, s'ils ne sont pas toujours les plus « sérieux », ont tous une solide réputation²²⁴. Certes, Richard Bentley, qui fait paraître ses premiers romans (*Peg Woffington*, *Christie Johnstone*, *It Is Never Too Late To Mend*), était « l'un des plus prolifiques, mais pas l'un des plus respectables éditeurs de Londres » (Baker & Womack, 31). Bradbury, Evans & Co n'étaient, eux non plus, pas initialement perçus comme des éditeurs de littérature sérieuse ; mais cette image a changé au moment où Reade collabore avec eux pour *White Lies* et *Foul Play* (1868), puisqu'ils ont alors publié des œuvres de Thackeray et Dickens. Charles Reade fait d'ailleurs publier *Griffith Gaunt*, *A Terrible Temptation*, ou encore *A Simpleton* par d'autres éditeurs de Dickens et Thackeray, Chapman & Hall. Smith, Elder & Co, qui publient *Put Yourself In His Place* (1870), étaient une firme respectée pour les énormes profits qu'elle faisait et qui payait grassement ses auteurs ; Chatto & Windus (*The Wandering Heir*, *The Jilt*, *Singleheart and Doubleface*) étaient également une maison d'édition réputée (qui publia notamment les œuvres de Swinburne et les derniers romans de Wilkie Collins). A en juger par la réputation de ses éditeurs, Charles Reade devait donc être perçu comme un auteur de fiction assez respectable.

Il est cependant possible que l'œuvre de Charles Reade ait été « paralittérisée » (selon l'expression de Couégnas), en supprimant les éléments paratextuels (préfaces, dédicaces, notes) – signes d'une réflexion métatextuelle et donc tendant vers le modèle littéraire – des éditions américaines et de certaines éditions bon marché. Lorsque *Hard Cash* est publié aux Etats-Unis par Harper & Brothers (sous le titre *Very Hard Cash*), la préface a ainsi disparu.

Le positionnement des critiques par rapport à l'œuvre de Charles Reade se fait de plus en plus clair au XX^e siècle, à mesure que ses romans sont marginalisés. Lorsque cet auteur est étudié dans la première moitié du XX^e siècle, c'est principalement pour sa méthode (voir « Reade, Mill, and Zola : A Study of the Character and Intention of Charles Reade's Realistic Method » ; « Pre-Raphaelitism in Charles Reade's Early Fiction » ; « Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction », « Charles Reade's Notebooks »), sa façon d'élaborer les intrigues en reprenant constamment les mêmes éléments (« Plotting in Reade's Novels » ; « Unique and Repeated Situations and Themes in Reade's Fiction »), ses personnages stéréotypés (« Charles Reade in His Heroes » ; « Fœmina Vera in Charles Reade's Novels »), sa présentation dramatique de ses histoires et personnages

²²⁴La plupart des informations concernant la réputation des éditeurs proviennent de Baker & Womack, 30-1.

(« Psychological Presentation in Reade's Novels »), et, plus généralement, ses liens avec le théâtre (« The Stage in Reade's Novels »). La critique s'intéressait donc soit aux conditions de production des textes et non pas au textes en eux-mêmes, soit aux aspects paralittéraires de l'œuvre de Reade : importance du narratif, stéréotypes, reprise des mêmes procédés, facilité d'adaptation d'un média (le roman) à un autre (le théâtre). Lorsqu'elles ne traitaient pas d'un aspect paralittéraire en particulier, les critiques du début du XX^e siècle cherchent à démontrer en quoi la fiction de Reade est « inférieure » à celle d'autres romanciers victoriens : c'est notamment ce que fait Wayne Burns dans ses articles « The Sheffield Flood : A Critical Study of Charles Reade's Fiction » et « 'The Cloister and the Hearth' : A Classic Reconsidered ».

Consciemment ou non, les critiques ne partent donc pas du principe qu'ils analysent un texte littéraire : ils ne cherchent pas d'effets de sens dans l'écriture de Reade, mais des effets de sensationnel à visée mercantile. C'est ainsi que Wayne Burns, dans son ouvrage *Charles Reade : A Study in Victorian Authorship*, ne voit dans l'état de mort apparente de David Dodd (*Hard Cash*) qu'un épisode sensationnel de plus, inclus coûte que coûte par l'auteur, sans qu'il ait d'importance réelle dans la cohésion du texte. Voici ce que Burns en dit :

[...] the more improbable the facts, the more highly he regarded them – a typical example being David Dodd's suspended animation, which is no more essential to the plot than Krook's spontaneous combustion is essential to the plot of *Bleak House*. Reade, like Dickens, went out of his way to introduce the episode because it was new, and novel, and hair-raising – because, in a word, it was Sensational. The difference is that Reade was content to score a sensational *coup*, whereas Dickens went much further, to use his episode atmospherically and symbolically as well as sensationally. (*Charles Reade*, 215)

Burns ne cherche donc pas à trouver une portée symbolique à cet épisode – portée qui est pourtant évidente si l'on considère combien cette mort et cette renaissance symboliques de David Dodd s'intègrent parfaitement au reste de l'histoire. En revanche, il accorde à Dickens plus de crédit, admettant que chez cet auteur, le sensationnel a une signification profonde.

Les critiques se sont donc concentrées sur l'aspect paralittéraire des œuvres de Charles Reade, choisissant de laisser de côté, dans la plupart des cas, leur aspect littéraire.

La posture de réception des œuvres de Charles Reade n'a pas toujours été celle réservée à la paralittérature. Mais les critiques qui le considéraient comme un auteur littéraire étaient rares et le sont devenus d'autant plus au XX^e siècle, lorsque la littérature populaire a fait l'objet de leur suspicion.

III.2.2. Fiction populaire et paralittérature.

Avec la formation du canon victorien – ou plutôt d'un canon victorien – dans la première moitié du XX^e siècle, de nombreux romanciers tels que M. E. Braddon, W. Collins ou C. Reade tombent dans l'oubli. D'une façon générale, ce sont tous les auteurs populaires qui font l'objet de soupçons de la part des critiques. Braddon, Collins et Reade avaient tous trois plusieurs « best-sellers » à leur actif – des best-sellers qui s'adressaient au grand public. James Oliphant parlait de « suspicion of levity » à l'égard du roman. Il explique dans *Victorian Novelists* qu'il est normal que le théâtre souffre de cette distinction puisque, les dépenses pour monter une pièce de théâtre étant importantes, il est nécessaire qu'elle plaise au « goût populaire » (Oliphant, 1). Il montre alors une certaine méfiance envers le goût populaire, « facilement satisfait » (2), et une dépréciation implicite des formes d'art qui s'adressent à lui et cherchent à lui plaire. Cette méfiance et cette dévaluation sont partagées par de nombreux autres critiques²²⁵ et vont perdurer au XX^e siècle, amenant même les romans de Charles Dickens, qui s'adressent au grand public, au peuple aussi bien qu'à l'élite²²⁶, à être temporairement sous-estimés. Parce que ses romans sont faits pour toucher un vaste public et parce qu'ils sont si populaires auprès de tous, sans distinction de classe ni d'éducation, les critiques de la première moitié du XX^e siècle ont vu en Dickens un auteur divertissant mais pas « sérieux ». Voici le portrait qu'en fait F. R. Leavis dans *The Great Tradition* :

That Dickens was a great genius and is permanently among the classics is certain. But the genius was that of a great entertainer, and he had for the most part no profounder responsibility as a creative artist than this description suggests. [...] The adult mind doesn't as a rule find in Dickens a challenge to an unusual and sustained seriousness. (Leavis, 19)

La critique semble ainsi faire l'amalgame entre fiction populaire et paralittérature – même si ce n'est pas ce terme qui est utilisé à l'époque : à sa place, les critiques emploient les expressions fiction « sous-littéraire », « de deuxième ordre », « de second plan », etc.

La fiction populaire, parce qu'elle est divertissante, est ainsi rejetée par la critique comme n'appartenant pas à littérature au sens noble du terme. Mais l'oubli de certaines formes de fiction

²²⁵Cecil explique ainsi l'imperfection des romans victoriens : « The defects came from the immaturity of the novel form and the *uninstructed taste* of that middle class who formed the bulk of his readers » (Cecil, 43, mes italiques).

²²⁶« In terms of sales, Dickens's novels certainly went much further down the social scale than most other serious novelists. » (David, 44)

populaire peut aussi s'expliquer par le fait qu'elles dépendaient beaucoup des effets de suspens. C'est notamment le cas des romans à sensation. Les effets de suspens sur lesquels ces romans s'appuient étaient très bien rendus lors de leur première publication sous forme de feuilletons. Le suspens était alors entretenu par le découpage du roman en plusieurs épisodes, comme l'explique Iser :

Le plus souvent, le roman est interrompu au moment où s'est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspens fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque sur la suite des événements. Comment la situation va-t-elle évoluer ? Plus nous nous posons ce genre de question, et plus nous participons au déroulement des événements. (Iser, 332-3)

La parution sous forme de feuilletons permet alors aux lecteurs de s'investir dans le texte et contribue évidemment à l'intérêt du texte et à son succès auprès du public :

Si une information est temporairement retenue, l'effet suggestif de certains détails va s'accroître et l'imagination du lecteur sera mobilisée en vue de la recherche de solutions possibles. La discontinuité du récit fait que le lecteur est amené à produire lui-même ce qui rend vivante l'action décrite : il se met à vivre avec les personnages et subit avec eux les événements dans lesquels ils sont impliqués. En effet, son manque d'information sur la suite des événements fait qu'il partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages. (Iser, 333)

Mais lorsque ces mêmes romans paraissent en un seul volume, les interruptions de la lecture ne peuvent plus avoir lieu au moment où l'auteur le voudrait, n'étant plus matérialisées que par de brefs espaces vides sur la page. Les effets de suspens deviennent en quelque sorte moins efficaces.

Par ailleurs, cette forme de fiction populaire comporte certains aspects paralittéraires, tels que la reprise inlassable des mêmes mécanismes de l'intrigue. Le lecteur s'investit alors moins dans la « recherche de solutions possibles », puisque plusieurs lui ont déjà été proposées par d'autres romans. C'est cependant là où il semblerait que Charles Reade surpasse de nombreux autres auteurs de fiction populaire. Il lui arrive bien sûr d'utiliser des éléments déjà rencontrés dans d'autres romans à sensation, mais il se montre souvent assez original et inventif dans les solutions qu'il apporte. C'est notamment le cas dans *Griffith Gaunt*, roman dans lequel il déjoue continuellement les attentes de ses lecteurs (voir « II.2.2. Des intrigues typiques ? »).

Mais ce qui entre principalement en jeu dans l'oubli de la fiction populaire victorienne au XX^e siècle, c'est la volonté de former une culture élitiste. Comme le rappelle O'Gorman, la bibliothèque qu'analyse Cecil est celle d'un « gentleman » : « The books that he described at the beginning of his lecture were not only situated in space (in a bookcase) but in a classed and

gendered space (a gentleman's library) » (O'Gorman, 32-3). Cecil contribue donc à véhiculer une idée de « la littérature comme possession du gentleman et comme sujet de discussion parmi une société cultivée » (O'Gorman, 33). La fiction populaire est alors complètement laissée de côté. Charles Reade s'inscrit bien dans le « gendered space » puisque son écriture est très masculine, et que ses romans s'adressent aussi bien aux hommes qu'aux femmes. Mais, malgré ses origines et son éducation classique à Oxford, Reade et ses romans ne se situent pas dans les possessions de la haute société. McCarthy s'est d'ailleurs étonné de cette exclusion de Charles Reade :

Now Charles Reade is what in the phraseology of English caste would be called a gentleman. He is of good English family ; he is a graduate of Magdalen College, Oxford. He is a man of culture and scholarship. His reading, and especially his classical acquirements, I presume to be far wider and deeper than those of Thackeray, who, it need hardly be said, was as Porson or Parr when compared with Dickens. Altogether Reade seems to have been the sort of man whom the Saturday Review, for example, ought to have taken promptly up and patted on the back and loftily patronized. But nothing of the sort occurred. Reade was treated merely as the clever, audacious concocter of sensational stories. (McCarthy, 194)

Ce traitement de la part des critiques peut s'expliquer par le format, déjà mentionné, de ses premières publications, et également par le fait qu'il ait cherché à atteindre un public aussi vaste que possible et à plaire à toutes les catégories sociales.

Malgré certains éléments qui auraient pu élever les romans de Reade, aux yeux des critiques, au-dessus du reste de la fiction populaire victorienne, ceux-ci ont été oubliés lors de la formation du canon victorien, au moment où la fiction populaire était assimilée à de la paralittérature ne méritant pas d'être considérée et étudiée sérieusement.

III.2.3. Une ambiguïté défavorable.

L'argument que nous voudrions mettre en avant dans cette sous-partie est que c'est précisément parce qu'il refuse d'être classé, parce que ses œuvres oscillent constamment entre littérature et paralittérature, que Reade a été oublié.

La paralittérarité d'un roman n'est pas ce qui mène nécessairement à son oubli dans les décennies suivantes. Des œuvres généralement acceptées comme paralittéraires peuvent perdurer. Couégnas cite les romans d'Arthur Conan Doyle comme étant des œuvres paralittéraires ; les romans d'Agatha Christie, avec leurs personnages récurrents et leurs intrigues toujours construites

sur le même schéma²²⁷, peuvent aussi être cités en exemple ; et pourtant, le succès de ces deux auteurs, après plus ou moins un siècle, est toujours immense auprès du public. Tout comme ces deux auteurs, Charles Reade, s'il n'était pas populaire auprès de la critique, l'était auprès du grand public. Alors pourquoi ses romans, qui comportaient eux aussi des aspects paralittéraires, n'ont-ils pas connu la même pérennité que ceux de ces deux auteurs ?

Même la critique s'intéresse désormais à des auteurs comme Arthur Conan Doyle ou Agatha Christie, avec le récent regain d'intérêt pour la culture populaire. Les critiques savent quoi chercher dans ces œuvres et quoi analyser ; ils adoptent des méthodes et des approches différentes de celles qu'ils appliquent aux œuvres littéraires ; ils ne mettent pas romans littéraires et paralittéraires sur le même plan. Mais quand il s'agit d'analyser et d'évaluer l'œuvre de Charles Reade, quelle approche adopter ? Les critiques doivent-ils traiter ses romans comme ils traitent ceux de George Eliot, Thomas Hardy, W. M. Thackeray ? Ou comme ceux d'Arthur Conan Doyle et Agatha Christie ?

Comme on l'a vu, de nombreux critiques partent du principe que, lorsqu'ils étudient Reade, ils analysent une œuvre paralittéraire (sans pour autant utiliser ce mot, anachronique chez des critiques de la première moitié du XX^e siècle). Mais alors pourquoi ne peuvent-ils s'empêcher de le comparer à des romanciers qu'ils considèrent comme des auteurs « sérieux », incomparablement supérieurs à Reade et évoluant dans une sphère de la littérature radicalement différente de celle dans laquelle Reade évolue ? De nombreux critiques (Burns, Sutcliffe et Haines, notamment) comparent Reade à Emile Zola pour sa méthode. Wayne Burns, dans son article sur *The Cloister and the Hearth*, compare un des personnages, Denys, à un personnage de Dickens, George Rouncewell (« 'The Cloister and the Hearth' : A Classic Reconsidered », 78). Il qualifie de « prouesse technique » la capacité de Charles Reade à intégrer de nombreux éléments à son récit sans que cela ralentisse le rythme de la narration et met ce talent au même niveau que celui de Victor Hugo (79). Dans un article sur *Put Yourself In His Place*, il compare Charles Reade à Dostoïevski et Henry James (« The Sheffield Flood : A Critical Study of Charles Reade's Fiction », 693). Sutcliffe compare également Reade à George Meredith (« Foemina Vera in Charles Reade's Novels », 1260), Thomas Hardy (à travers la comparaison de Rhoda Somerset et Alec D'Urberville, 1268), D. H. Lawrence (1272), Bernard Shaw (1278), Molière (« Plotting in Reade's Novels », 837), ou encore

²²⁷Ce schéma est le suivant : 1. exposition des personnages et des liens qui les unissent ; 2. un crime survient et Hercule Poirot ou Miss Marple prend l'affaire en mains ; 3. l'enquête semble désigner un ou plusieurs personnages ; 4. tous les personnages sont réunis, semblent être accusés un à un par le détective jusqu'au rebondissement final qui révèle le vrai coupable et son plan élaboré.

George Eliot (« Psychological Presentation in Reade's Novels », 521-6, 541). Presque tous les critiques de Reade ont ainsi cette démarche assez paradoxale : chercher des points de comparaison entre Reade et des auteurs appartenant au canon littéraire bien qu'ils partent du principe que Reade écrit une forme de fiction inférieure à et différente de la leur. Certaines de ces comparaisons jouent en faveur de Reade – ou, en tout cas, ne jouent pas en sa défaveur – mais c'est bien souvent pour mieux mettre en relief ses faiblesses, considérées comme bien plus graves que ses points forts ne sont méritoires.

Cette position ambiguë de ses romans entre paralittérature et littérature leur vaut de ne pas être étudiés comme uniquement paralittéraires, ainsi que de connaître des comparaisons souvent défavorables. C'est pourquoi bon nombre de critiques placent Charles Reade au-dessus de ce qu'ils considèrent comme de la paralittérature, mais en dessous de ceux qu'ils estiment être de grands auteurs. C'est ce que Howells tente d'exprimer lorsqu'il décrit Charles Reade comme étant un romancier « who somehow just missed of being a very great one » (Howells, 83) ; c'est ce que l'on retrouve également dans le jugement de McCarthy : « Mr. Reade is unsurpassed in the second class of English novelists, but he does not belong to the front rank » (McCarthy, 201)²²⁸.

Cette incapacité des critiques à définir et classer l'œuvre de Charles Reade peut fournir une des raisons du déclin dans sa réception. Si les critiques de la première moitié du XX^e siècle s'étaient résignés à voir en Charles Reade un auteur purement paralittéraire, ses romans auraient reçu encore moins d'attention de leur part. Au lieu de cela, les critiques dont ils ont été l'objet ont toutes cherché à montrer que, d'après les critères de l'époque, ils étaient d'une qualité médiocre, et que d'autres auteurs surpassaient Reade. En devenant des objets d'études²²⁹, les romans de Reade ont donc été arrachés du domaine de la littérature populaire (alors généralement assimilée à de la paralittérature), sans pour autant être intégrés à celui de la « haute » ou « grande » littérature. On leur a ainsi refusé le succès populaire qu'ils connaissaient du vivant de leur auteur, sans leur accorder de succès auprès de la critique.

²²⁸Voir aussi Smith, 9 : « [Reade] occupies a worthy but lesser position among those who are not quite first rank and yet are better than second because they were innovators and initiators of important literary movements ». Plus récemment, John Sutherland a rappelé cette difficulté à évaluer Reade : « As a novelist, his achievement is hard to assess » (Sutherland, 531).

²²⁹Orwell rappelle que *The Cloister and the Hearth* a ainsi fait partie des programmes scolaires au début du XX^e siècle (c'est ce qu'il écrit dans un essai de 1940) : « In most people [Reade's] name seems to evoke, at most, a vague memory of 'doing' *The Cloister and the Hearth* as a school holiday task » (Orwell).

III.3. Vers une réhabilitation de l'œuvre de Charles Reade ?

Le XXI^e siècle a vu la réhabilitation de plusieurs auteurs victoriens longtemps considérés comme « mineurs ». Les romans de Wilkie Collins ont ainsi reçu une plus grande attention, et ce dès la fin du XX^e siècle, aussi bien de la part des critiques²³⁰ que du grand public, auprès duquel ils sont réintroduits sous forme d'adaptations télévisées²³¹ notamment. L'œuvre de Mary Elizabeth Braddon a elle aussi connu, dans une moindre mesure, un regain d'intérêt²³². Cependant, Reade, lui, reste dans l'ombre²³³.

Selon Arthur Pollard, il est grand temps que l'on s'intéresse de nouveau à l'œuvre de Charles Reade : « Charles Reade is overdue for a revival » (Harrison & Fantina, 64). Richard Fantina considère Reade comme un auteur « majeur » qui mérite d'être réhabilité (Fantina, 164). Mais tout le monde ne partage pas cet avis. Pour Wayne Burns, il n'est nul besoin d'un « Readian revival » – même s'il estime que celui-ci serait plus justifié qu'une réhabilitation des œuvres de Wilkie Collins (*Charles Reade*, 13).

L'œuvre de Reade mérite-t-elle alors d'être remise à l'honneur ? Et si oui, pourquoi ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cette partie, en évitant l'écueil dont parle Elton Smith, la tendance à vouloir défendre à tout prix l'auteur discrédité, sans considérer la validité de certaines critiques (Smith, 9).

III.3.1. Une œuvre toujours pertinente aujourd'hui ?

« Pour qu'une œuvre du passé continue d'être agissante, il faut qu'elle suscite l'intérêt, latent ou délibéré, de la postérité qui poursuit sa réception ou en renoue le fil rompu » (Jauss, 270). Les romans de Reade suscitent-ils toujours l'intérêt aujourd'hui ? Pour Mary Poovey, la réponse à cette

²³⁰ Avec des ouvrages entièrement consacrés à ses œuvres comme ceux de Graham Law et Andrew Maunder, de Lillian Nayder, de Jenny Bourne Taylor, de Lyn Pykett, de Philip O'Neill, de Tamar Heller ou de Norman Page (ouvrages cités en Bibliographie).

²³¹ Le roman *The Woman in White* est ainsi adapté par la BBC en 1982 puis en 1997 ; *The Moonstone* l'est en 1997. En janvier 2012, la BBC a annoncé qu'elle prévoyait une nouvelle adaptation de ce dernier roman (voir l'article « War of the Roses saga set for television adaptation » du 11 janvier 2012 sur le site *BBC News*).

²³² L'œuvre majeure de M. E. Braddon, *Lady Audley's Secret*, a ainsi connu des adaptations radiophonique et télévisée en 2009 et 2000.

²³³ « Although many studies of Collins and Braddon, along with new editions of many of their novels, have appeared in recent years, Reade continues to suffer critical neglect. » (Fantina, 13)

question est non. Elle conclut son article sur Charles Reade en affirmant :

In the wake of the transformation of the literary field completed by New Criticism and its theoretical legacies, the only way one can introduce Reade's name into the discourse of literary criticism these days is to do what I have done : treat his work as a symptomatic but forgotten part of our discipline's history. (Poovey, 450)

Pour elle, cela ne fait aucun doute : l'œuvre de Charles Reade n'est plus pertinente aujourd'hui. Avec l'évolution de la littérature et de la critique littéraire, l'œuvre de Reade apparaît comme fortement ancrée dans une époque maintenant révolue, et comme dénuée des qualités intemporelles des œuvres classiques. Poovey admet cependant qu'il aurait pu se former un domaine littéraire valorisant le type de fiction qu'écrivait Reade :

[I]n the scant body of twentieth-century writing about Reade we can glimpse some fleeting vestiges of an alternative literary field, one that might have accommodated Reade's novels as well as a mode of criticism that could have valued them. Almost all of this writing was produced in the late 1930s and the early 1940s. For the most part, it consists of source studies that check Reade's facts, descriptions of Reade's method that celebrate his care, and attempts to connect his realistic practice with those of contemporaries like Emile Zola, John Stuart Mill, Harriet Beecher Stowe, and the Pre-Raphaelites. (Poovey, 449)

Mais cette approche critique n'a pas perduré. Pour Poovey, l'œuvre de Reade ne peut donc être traitée que comme une curiosité victorienne, aujourd'hui sans valeur.

Mais pour Fantina, la plupart de ses romans ont toujours leur place au XXI^e siècle. Dans un chapitre intitulé « Recovering Reade », il explique pourquoi ceux-ci restent pertinents et peuvent encore intéresser un public moderne. Il cite en exemple certains thèmes abordés par Reade – les enfants nés de parents non mariés, les scènes de violence, la représentation de femmes fortes et indépendantes, l'intolérance religieuse – et montre en quoi ces thèmes sont toujours d'actualité (Fantina, 162).

Mais pour qu'une œuvre mérite de perdurer, il ne suffit pas que les sujets qu'elle aborde soient toujours existants. Au-delà de cela, ses significations peuvent être réactualisées : « Dans le domaine de l'art, la réactualisation doit être fondée sur et par l'établissement conscient, réfléchi, d'un lien entre la signification passée et la signification présente des œuvres » (Jauss, 278). En ce qui concerne l'œuvre de Charles Reade, le développement au cours des XX^e et XXI^e siècles de théories telles que le féminisme et le postcolonialisme est venu apporter de nouvelles perspectives d'analyse de ses romans, ainsi qu'un éclairage nouveau sur les passages mettant en scène des personnages féminins ou issus des colonies, mettant en lumière de nouvelles significations. Par exemple, dans *The Cloister and the Hearth*, un lecteur victorien verrait dans la répétition des « Forgive me : I am

but a woman » prononcés par Margaret une confirmation du statut inférieur de la femme par rapport à l'homme, conviction que F. Basch décrit comme faisant partie de la mentalité victorienne : bien que l'image de la femme inspirée des croyances du Moyen-Age, la présentant comme « inférieure, imparfaite, sinon tout à fait mauvaise » (Basch, 23), soit peu à peu remplacée au XIX^e siècle par une image plus positive, la conviction que « la femme en soi n'est rien » (24) reste inébranlée. Mais pour un lecteur moderne, qui considère cette hiérarchie des sexes aberrante, ces mêmes mots de Margaret (l'expression « I am but a woman » est répétée pas moins de 11 fois en quelques pages) prennent une tournure ironique qui n'existait pas nécessairement pour les lecteurs victoriens. Il en va de même pour certains passages sur les colonies ou sur les rapports entre les peuples. Dans *Hard Cash*, par exemple, l'un des personnages, Joshua Fullalove, dynamique entrepreneur américain, s'est donné pour mission d'éduquer Vespasian, un ancien esclave, afin d'amener progressivement le peuple africain au même niveau de « civilisation » que les occidentaux. Les lecteurs victoriens pouvaient voir le projet de Fullalove comme une tentative sincère et bienveillante d'aider un prochain alors considéré comme inférieur ; pour un lecteur contemporain, ce projet apparaît comme visiblement raciste. Le personnage de Fullalove ne se construit donc pas de la même façon pour les lecteurs du XIX^e siècle et du XXI^e siècle : pour les premiers, il se présente comme un homme altruiste et humaniste, mais pour les seconds, il n'apparaît pas comme aussi sympathique.

Que ce soit parce que l'on considère ses romans toujours d'actualité, ou parce que le temps a mis à jour de nouvelles significations de ses textes, une réhabilitation de Charles Reade est envisageable. Un autre argument encouragerait d'ailleurs une redécouverte de son œuvre :

Un texte littéraire se caractérise [...] par son pouvoir inépuisable à faire revivre une époque révolue. Il continue à « parler », alors que son message a perdu son actualité et que sa « signification » a perdu son importance. (Iser, 36-7)

En tant que reflets de et réflexions sur leur époque, les romans de Charles Reade présentent toujours un intérêt.

III.3.2. Des qualités autres que littéraires.

Un roman comporte plusieurs aspects, plusieurs perspectives depuis lesquelles il peut être étudié et apprécié. La qualité littéraire d'une œuvre n'est pas la seule facette à présenter un intérêt.

Dans une perspective autre que littéraire, l'œuvre de Reade prend au moins une valeur

« documentaire » irréfutable en tant que reflet de son temps et action sur son temps, une valeur que lui reconnaissent certains critiques du XX^e et XXI^e siècles grâce à son travail de recherche pour ses romans qui défendent une cause. Charles Reade est ainsi reconnu comme « l'auteur de remarquables documentaires, extrêmement fouillés » (Laroque et al., 482). Pour Regard, ce qui est encore aujourd'hui « mémorable » chez Charles Reade, ce sont ses « documentaires sur les prisons, les asiles d'aliénés, le syndicalisme » (Regard, 128)²³⁴.

Pourtant, comme nous l'avons vu dans « II.1. La vérité selon Reade : sa conception du réalisme », si Reade se basait presque toujours sur des faits réels, ses romans n'étaient pas pour autant nécessairement des représentations fidèles de la réalité. Reade pouvait ainsi accumuler des incidents anecdotiques glanés ici et là, normalement dispersés à travers plusieurs institutions du Royaume-Uni, qu'il rassemblait au sein d'une seule et même prison (comme dans *It Is Never Too Late To Mend*) ou d'un seul et même asile (comme dans *Hard Cash*). Cela donnait une image déformée de ce qui se passait réellement dans les prisons et les asiles d'aliénés, en dépit de l'exactitude des détails. Mais malgré cela, les romans de Reade restent intéressants d'un point de vue historique, non pas en tant que sources historiques sur les sujets traités à prendre au pied de la lettre, mais en tant que reflets de la perception victorienne de ces sujets ainsi que de l'importance qu'ils pouvaient prendre auprès du public de cette époque. Les chiffres des ventes de *It Is Never Too Late To Mend*, les réactions dans la presse les mois suivants, le regain consécutif d'intérêt pour le sujet des conditions de vie dans les prisons et les réformes effectuées par la suite sont autant d'indices de l'impact de la fiction de Reade, conjuguée à d'autres facteurs, à l'époque. Il est bien évidemment difficile de mesurer précisément quel rôle *It Is Never Too Late To Mend* a joué d'un point de vue historique, mais même sans quantifications objectives, on peut tout de même parvenir à certaines conclusions. Le succès de ce roman auprès du public (premier franc succès de Reade, donc non attribuable à une notoriété préétablie) indique que le sujet du milieu carcéral était prompt à émouvoir les Britanniques – un peu comme le sujet de l'esclavage avait ému les Américains quelques années plus tôt avec *Uncle Tom's Cabin* de Harriet Beecher-Stowe. On voit donc que le sort des prisonniers n'était pas vu par les victoriens de la même façon que le sort des populations indigènes des colonies, par exemple. Le fait que la littérature de l'époque se soit intéressée au premier sujet plutôt qu'au second, avec toute l'exagération et le recours excessif au pathos

²³⁴Voir aussi Fantina, 164 : « His novels, more than most others, are historical documents in themselves as they are based on contemporary contestations over mores and power. »

caractéristiques de *It Is Never Too Late To Mend*, laisse transparaître de précieuses indications sur la mentalité victorienne.

Enfin, l'œuvre de Reade est intéressante pour la subversion des conventions victorienne qu'elle offre.

III.3.3. Pour une perception plus exacte de la littérature victorienne.

Les romans de Charles Reade, avec leur reprise de thèmes souvent passés sous silence au XIX^e siècle, ou du moins traités avec les plus grandes précautions, ne correspondent pas à l'idée que l'on se fait généralement de la littérature victorienne. Ils détonnent étrangement lorsqu'on les compare à ceux de Thackeray, Eliot ou Trollope, aujourd'hui devenus des classiques. On peut en dire de même, plus généralement, de presque tous les romans à sensation, longtemps exclus du canon. Les romans à sensation victoriens tiennent un discours différent de celui tenu par la littérature victorienne canonique. Ils n'abordent pas les mêmes thèmes, prennent plus de libertés, ne respectent pas certains codes sociaux et moraux, etc.

La littérature victorienne telle que l'on se la représente aujourd'hui se limite la plupart du temps au canon. Cela contribue à une vision simplifiée de la littérature et plus généralement de la culture de cette époque. Sean Purchase liste certains de ces « clichés » :

[T]he term « Victorian » suggests a quite specific historical juncture, tending to connote a peculiarly rigid set of ideas, circumstances, values and attitudes. [...] The Victorians are typically represented as having lived rather drab lives that were little more than combinations of puritan ethics and repressions : severe moral probity, restraint, reserve, family values, a certain dourness or lack of humour, uncomfortable attitudes towards sex [...]. They are equally notorious for their intolerance towards social « deviants » of all types. (Purchase, xi)

Cette vision assez uniforme de l'époque victorienne est encouragée par la sélection opérée dans sa littérature. En ne mettant en avant qu'une poignée d'auteurs victoriens qui correspondent plus ou moins à cette représentation, notre perception de l'époque et de la littérature victorienne est très réduite. Certes, les auteurs faisant aujourd'hui partie du canon contestaient bien certaines des normes victorienne mentionnées par Purchase : Charles Dickens et Elizabeth Gaskell appelaient à certaines réformes à travers les aspects sociaux de leurs romans, Thomas Hardy repoussait les limites du permis pour ses personnages féminins et allait même jusqu'à proposer un modèle de « New Woman » dans *Jude the Obscure*, etc. Mais la contestation allait bien plus loin chez des

auteurs qui n'ont pas été retenus dans le canon (du moins jusque récemment). Charles Reade, par exemple, a mis en scène le travestissement dans au moins deux de ses textes (*The Wandering Heir* et *Androgynism ; or, Woman Playing at Man*). Dans d'autres romans, comme *Peg Woffington*, le travestissement joue aussi un rôle, mais mineur. *Androgynism* est une nouvelle dont la date de composition n'est pas connue. Fantina suggère qu'elle aurait été écrite en 1862, puis révisée en 1883, même si elle ne fut publiée qu'en 1911, vingt-sept ans après la mort de Reade (Fantina, 88). Dans cette nouvelle basée sur des faits réels, l'auteur raconte l'histoire d'une femme, Kate, mariée à un homme, et qui décide de s'habiller en homme pour mieux gagner sa vie. Elle devient alors Fred. Kate/Fred tombe ensuite amoureuse d'une autre femme, Nelly, et décide de l'épouser. A travers cette histoire, Reade défie toutes les conventions victoriennes : il sort de la gamme de comportements acceptables pour une femme, montre une certaine sympathie pour les personnages aux comportements « déviants », propose une forme de famille non traditionnelle et met à jour les pulsions sexuelles des personnages. Il faudra attendre 1918 et la nouvelle de George Moore « *The Singular Life of Albert Nobbs* » pour qu'un sujet pareil soit à nouveau traité.

La redécouverte d'œuvres jusqu'alors exclues du canon, comme celles de Charles Reade, procurerait une meilleure appréhension de la période victorienne et de sa littérature. En étudiant la littérature populaire de l'époque, on s'aperçoit que le panorama littéraire que l'on a retenu est extrêmement restreint, et qu'il existait des alternatives souvent insoupçonnées au discours dominant. Le fait que ces œuvres qui contrastent étrangement avec l'idée que l'on se fait de la littérature victorienne soient tombées dans l'oubli ne signifie pas qu'elles n'étaient pas importantes : leur succès populaire en était la preuve.

Il ne faut pas croire cependant que la non conformité des œuvres d'auteurs tels que Reade soit le seul intérêt qu'elles présentent :

Recovering Reade's work may indeed depend in part on understanding how it « defies Victorian convention » and « implicitly advocates tolerance », but will also depend on understanding how his work complements Victorian convention and complies with the conventional standard of « elevating and purifying » the novel reader [...] (Bragg, 299)

Ce qui est intéressant, c'est l'interaction de ces œuvres avec les conventions victoriennes, comment elles les renforcent et les affaiblissent, s'y soumettent et les transgressent, et par là même, affinent notre perception de la littérature victorienne.

CONCLUSION

L'immense popularité de Charles Reade auprès du public au XIX^e siècle s'explique de plusieurs façons. Reade modelait ses romans, à la fois à travers leur forme et à travers leur contenu, selon les goûts de ses lecteurs. Il s'inscrivait en cela dans la mentalité victorienne qui considérait le roman non seulement comme un objet artistique, mais également comme un objet commercial qui devait savoir plaire à son public. Le succès populaire de l'œuvre de Reade était toutefois contrebalancé par un accueil critique mitigé. De nombreux critiques voyaient en effet ses romans comme « de second ordre » – en d'autres termes, comme paralittéraires. Les penchants de Reade pour le mélodrame, pour la défense de plus ou moins grandes causes ou pour le roman à sensation apportent en effet à ses œuvres de nombreux traits tendant vers le modèle paralittéraire. Il reste cependant difficile de définir les romans de Reade comme catégoriquement paralittéraires. Ils se situent plutôt dans une sorte d'entre-deux, quelque part à mi-chemin sur la ligne qui relie les deux pôles de littéarité et paralittéarité. Cette hésitation entre littérature et paralittérature n'est cependant

pas si rare chez les romanciers, et se retrouve même chez certains auteurs qui font pourtant partie du canon.

Pourquoi les romans de Charles Reade ne sont-ils donc pas entrés dans le canon ? Nous avons vu tout au long de la deuxième partie que Reade oscille constamment entre respect du canon victorien et de ses codes, et transgression. La forme de réalisme que Reade veut mettre en pratique est ainsi inspirée d'éléments du réalisme victorien conventionnel, tout en apportant des éléments novateurs, notamment dans son expérimentation avec l'écriture dans ses représentations graphiques. Si l'on peut questionner les résultats que donne le réalisme selon Reade, il n'en reste pas moins un effort sincère vers une meilleure représentation du réel. Les histoires que racontent les romans de Reade présentent ce double aspect : à la fois inspirées des conventions et se positionnant contre elles. Connaissant parfaitement l'horizon d'attente de ses lecteurs, Reade en joue, allant parfois dans ce sens ou s'y opposant. C'est parfois une apparence de conformisme qui dissimule des idées non conventionnelles, et parfois l'inverse : lorsqu'il semble ouvertement contester les normes victoriennes, son message reste souvent assez traditionnel.

Les analyses des romans de Reade effectuées dans les deux premières parties ont ainsi amené des éléments de réponse à la question principale que se pose cet essai : pourquoi Reade est-il passé si rapidement de la lumière du succès à l'ombre de l'oubli ? Nous avons en effet vu les traits de ses romans qui les rendaient populaires auprès de son premier public, ainsi que la relation compliquée qu'ils entretenaient avec les conventions de l'époque. La troisième partie utilise ces informations pour analyser et expliquer la réception de l'œuvre de Reade à travers le temps, en prenant en compte l'appartenance de celle-ci au panorama littéraire victorien ainsi que ses traits paralittéraires. Pour conclure la chaîne de réception, se pose la question d'une possible réhabilitation de l'œuvre de Reade aujourd'hui, en considérant ce que celle-ci apporterait à notre perception de la littérature et de l'époque victoriennes.

Cette étude de l'œuvre de Charles Reade a donc indirectement soulevé un certain nombre de questions auxquelles il est difficile de répondre : comment détermine-t-on si une œuvre est littéraire ou paralittéraire ? Qu'est-ce qui permet à un roman d'entrer dans le canon littéraire ? Qu'est-ce qui assure à une œuvre sa postérité ? Cette réflexion sur « un de ces auteurs dont les œuvres se vendaient par centaines de milliers et dont les noms étaient connus à travers le monde anglophone,

mais qui sont aujourd'hui tombés dans l'oubli » (Fantina, 1) a tenté d'y apporter des éléments de réponse. Doit-on considérer, comme Justin McCarthy, que le succès de Reade n'est que « pour son époque mais pas pour la pérennité » (McCarthy, 201) ? Ou doit-on voir en cet auteur le « grand écrivain au génie véritablement noble » que décrit Swinburne (302) ? Il revient en dernier lieu à ses lecteurs, agents actifs de sa réception, d'en décider.

BIBLIOGRAPHIE

L'illustration en couverture provient de : *Cartoon Portraits and Biographical Sketches of Men of the Day*. Londres : Tinsley Brothers, 1873.

Liste des abréviations

<i>PMLA</i>	<i>Publications of the Modern Language Association of America</i>
UP	University Press
PUF	Presses Universitaires de France
<i>NCL</i>	<i>Nineteenth-Century Literature</i>
<i>NCF</i>	<i>Nineteenth-Century Fiction</i>
<i>ELH</i>	<i>English Literary History</i>

Pour les références aux œuvres de fiction, le titre est cité entre parenthèses, suivi du numéro de page.
Pour les références aux ouvrages critiques et théoriques en général, le nom de l'auteur ou de l'éditeur est cité entre parenthèses, suivi du numéro de page.

Lorsque plusieurs ouvrages critiques d'un même auteur apparaissent dans la bibliographie, ou que l'auteur n'est pas identifié, le titre de l'ouvrage est cité entre parenthèses, suivi du numéro de page.

Corpus

Reade, Charles. *The Cloister and the Hearth*. New York : Dodd, Mead and Co, 1931.

————— *Foul Play*. Ecrit en collaboration avec Dion Boucicault. London : Chatto & Windus, 1896.

————— *Griffith Gaunt; or, Jealousy*. Réimprimé par University of Michigan Library. New York : Harper & Brothers, 1873.

————— *Hard Cash* Vol. I & II. Boston : Dana Estes & Company, s.d.

————— *It Is Never Too Late To Mend*. New York : The Century Co., 1902.

————— *Love Me Little, Love Me Long*. New York : Harper & Brothers, 1859.

- *Peg Woffington, Christie Johnstone, and Other Stories*. Réimprimé par University of Michigan Library. Boston : Fields, Osgood & Co, 1869.
- *A Perilous Secret*. New York : Harper and Brothers, 1884.
- *Put Yourself In His Place*. Londres et Glasgow : Collins' Clear-Type Press, s.d.
- *Readiana*. Londres : Chatto & Windus, 1883.
- *A Simpleton*. Londres : Chatto & Windus, 1907.
- *A Terrible Temptation*. Réimprimé par University of Michigan Library. Boston : James R. Osgood & Co, 1871.
- *White Lies*. Rockville, MD : Wildside Press, 2006.
- *A Woman-Hater*. New York : Harper and Brothers, 1877.

Sources victoriennes

- The American Art Journal* 6:7 (8 Déc. 1866).
- Athenaeum* (Juil. à déc. 1861).
- (Juil. à déc. 1870).
- (Juil. à déc. 1871).
- Besant, Walter. « Charles Reade's Novels. » *The Gentleman's Magazine* 29 (Août 1882) : 198-214.
- Boucher, Léon. « Le roman pastoral en Angleterre. » *Revue des Deux Mondes* 12 (1875) : 838-66.
- Chesneau, Ernest. « Les Grands éditeurs anglais. » *Revue du monde littéraire* (1885) : 163-87.
- Coleman, John. *Charles Reade as I Knew Him*. London : Treherne & Company, 1903.
- Collins, Wilkie. *The Woman in White*. Ed. John Sutherland. Oxford : Oxford UP, 2008.
- The Crayon* 3:11 (Nov. 1856).
- 7:1 (Jan. 1860).
- Dickens, Charles. *Great Expectations*. Ed. Edgar Rosenberg. Londres : W.W. Norton & Co., 1999.
- *Little Dorrit*. Boston : Estes and Lauriat, 1880.
- *The Mystery of Edwin Drood and Other Stories*. Ware : Wordsworth Editions, 2005.
- Dolling, Arthur T. « Living Figures » *The Strand Magazine* 32 (1906) : 199.
- Eliot, George. *Daniel Deronda*. Ed. Graham Handley. Oxford : Oxford UP, 2009.
- *Middlemarch*. Londres : Penguin Group, 1988.
- Forgues, E.-D. « Le roman anglais contemporain – Miss M. E. Braddon et le roman à sensation. »

Revue des Deux Mondes 45 (1863) : 953-77.

————— « Le roman anglais contemporain – Une réforme par le roman. » *Revue des Deux Mondes* 49 (1864) : 669-93.

« The Frenchman of Two Wives. » *Novels and Tales Reprinted from Household Words*, Vol. 3. Ed. Charles Dickens. Leipzig : Bernhard Tauchnitz, 1857 : 151-67.

The Graphic 33 (19 mars 1870).

————— (16 juil. 1870).

————— (24 juin 1871).

————— 397 (7 juil. 1877).

Hardy, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles*. Eds. Juliet Grindle et Simon Gatrell. Oxford : Oxford UP, 2005.

Harte, Bret. « Handsome Is as Handsome Does. » *Condensed Novels*. Boston : James R. Osgood and Company, 1871.

Howells, William Dean. *My Literary Passions*. Teddington : The Echo Library, 2006.

James, Henry. « The Art of Fiction. » *Literary Criticism Vol. I : Essays on Literature – American Writers – English Writers*. s.l. : Library of America, 1984.

Kent, William Charles Mark. « Charles Reade. » *Dictionary of National Biography, 1885-1900*, Vol. 47. Ed. Leslie Stephen. Londres : Smith, Elder, 1896 : 354-8.

Laurier, Wilfrid. « On the Death of Queen Victoria. » *Bartleby*. 20 juin 2012.
<<http://www.bartleby.com/268/5/15.html>>

Mansel, H. L. « Sensation Novels. » *The Quarterly Review* 113 (Jan.-Avr. 1863).

McCarthy, Justin. *Modern Leaders : Being a Series of Biographical Sketches*. New York : Sheldon, 1872.

New York Times (6 Nov. 1866).

————— (8 Mai 1887).

The North American Review 82:171 (Avr. 1856).

————— 84:174 (Jan. 1857).

————— 89:184 (Juil. 1859).

————— 125:258 (Sept.-oct. 1877).

Oliphant, James. *Victorian Novelists*. Londres : Blackie and Son, 1899.

Penny Illustrated Newspaper 211 (Samedi 14 oct. 1865).

————— 435 (Samedi 29 jan. 1870).

————— 508 (Samedi 24 juin 1871).

Swinburne, Algernon. « Charles Reade. » *My Miscellanies*. Londres : Chatto & Windus, 1886.

« To Those About to Write a Novel. » *Saturday Review* (22 Jan. 1887).

Trollope, Anthony. *An Autobiography*. Berkeley : University of California Press, 1947.

Webb, Charles Henry. *Liffith Lank, or, Lunacy*. New York : Carleton Publisher, 1866.

Wilde, Oscar. « The Decay of Lying. » *The Writings of Oscar Wilde*. London : Keller-Farmer Co, 1907.

Ouvrages théoriques et critiques

Adams, James Eli. *A History of Victorian Literature*. Oxford : Blackwell Publishing, 2009.

Amossy, Ruth et Anne Herschberg-Pierrot. *Stéréotypes et clichés*. Paris : Armand Colin, 2007.

Arnoux-Farnoux, Lucile et Anne-Rachel Hermetet, eds. *Questions de réception*. Paris : SFLGC, 2009.

Auerbach, Nina. « The Rise of the Fallen Woman. » *NCF* 35:1 (Juin 1980) : 29-52.

Baker, Richard M. « The Genesis of Edwin Drood. Part. II. » *NCF* 4:1 (Juin 1949) : 37-50.

Baker, William et Kenneth Womack, eds. *A Companion to the Victorian Novel*. Londres : Greenwood Press, 2002.

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1986.

Basch, Françoise. *Les Femmes victoriennes*. Paris : Payot, 1979.

Black, Jeremy et Donald M. Macrauld. *Nineteenth-Century Britain*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.

Black, Joseph, et al., eds. *The Broadview Anthology of British Literature : The Victorian Era*. Peterborough : Broadview Press, 2006.

Bourne-Taylor, Jenny. *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*. Cambridge : Cambridge UP, 2006.

Bragg, Tom. « Charles Reade. » *A Companion to Sensation Fiction*. Ed. Pamela K. Gilbert. Oxford : Blackwell Publishing, 2011 : 293-305.

- Brantlinger, Patrick. « What Is 'Sensational' about the 'Sensation Novel' ? » *New Casebooks : Wilkie Collins*. Ed. Lyn Pykett. Basingstoke : Macmillan, 1998.
- Burns, Wayne. *Charles Reade : A Study in Victorian Authorship*. New York : Bookman Associates, 1961.
- « 'The Cloister and the Hearth' : A Classic Reconsidered. » *Trollopian* 2:2 (Sep. 1947) : 71-81.
- « Pre-Raphaelitism in Charles Reade's Early Fiction. » *PMLA* 60:4 (Déc. 1945) : 1149-64.
- « The Sheffield Flood : A Critical Study of Charles Reade's Fiction. » *PMLA* 63:2 (Juin 1948) : 686-95.
- Cecil, David. *Early Victorian Novelists*. Harmondsworth : Penguin Books, 1948.
- Collins, Philip. *Dickens and Crime*. London : Macmillan, 1965.
- Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil, 1992.
- David, Deirdre, ed. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge : Cambridge UP, 2001.
- Delany, Samuel R. *7 essays, 4 letters and 5 interviews About Writing*. Middleton : Wesleyan UP, 2005.
- Dennis, Barbara. *The Victorian Novel*. Cambridge : Cambridge UP, 2001.
- Fantina, Richard. *Victorian Sensational Fiction : The Daring Work of Charles Reade*. New York : Palgrave Macmillan, 2010.
- Grellet, Françoise. *Literature in English : Anthologie des littératures du monde anglophone*. Paris : Hachette, 2002.
- Haines, Lewis F. « Reade, Mill, and Zola : A Study of the Character and Intention of Charles Reade's Realistic Method. » *Studies in Philology* 40:3 (Juil. 1943) : 463-80.
- Harrison, Kimberly et Richard Fantina, eds. *Victorian Sensations : Essays on a Scandalous Genre*. Columbus, OH : The Ohio State University Press, 2006.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Esthétique*, Tome I. Traduction de C. Bénard. Edition électronique hébergée sur le site UQAC (Université du Québec à Chicoutimi).
<http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf>
- Heller, Tamar. *Dead Secrets, Wilkie Collins and the Female Gothic*. New Haven, Conn. : Yale UP,

1992.

- Humm, Peter, Paul Stigant et Peter Widdowson. *Popular Fictions : Essays in Literature and History*. Londres : Methuen, 1986.
- Inniss, Kenneth. « The Ruined Maid and Her Prospect: Some Victorian Attitudes in Life and Art. » *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies* 4:3 (Automne 1972) : 115-24.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga, 1985.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 2005.
- Landow, George P. « The Literary Canon. » *The Victorian Web*. 20 juin 2012.
<<http://www.victorianweb.org/gender/canon/litcan.html>>
- Laroque, François, Alain Morvan et Frédéric Regard. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris : PUF, 1997.
- Law, Graham et Andrew Maunder. *Wilkie Collins : A Literary Life*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition*. New York : New York UP, 1963.
- London, Jack. *Martin Eden*. Paris : UGE « 10/18 », 1973.
- Matthew, Colin, ed. *The Nineteenth Century*. Oxford : Oxford UP, 2000.
- Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie Générale Française, 1992.
- Moran, Maureen. *Victorian Literature and Culture*. Londres : Continuum, 2006.
- Nader, Lillian. *Wilkie Collins*. New York : Twaine Publishers, 1997.
- O'Gorman, Francis. *The Victorian Novel : A Guide to Criticism*. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2002.
- O'Neill, Philip. *Wilkie Collins : Woman, Property, and Propriety*. Totowa, NJ : Barnes & Nobel Books, 1988.
- Orwell, George. *Charles Reade*. Hébergé sur le site *The Complete Works of George Orwell*.
<http://www.george-orwell.org/Charles_Reade/index.html>
- Parrish, M. L. et Elizabeth V. Miller. *Wilkie Collins and Charles Reade*. New York : Burt Franklin, 1968.
- Phillips, Walter C. *Dickens, Reade, and Collins : Sensation Novelists*. New York : Columbia University Press, 1919.
- Poovey, Mary. « Forgotten Writers, Neglected Histories: Charles Reade and the Nineteenth-Century

- Transformation of the British Literary Field. » *ELH* 71:2 (Eté 2004) : 433-53.
- Purchase, Sean. *Key Concepts in Victorian Literature*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006.
- Pykett, Lyn. *Authors in Context : Wilkie Collins*. Oxford : Oxford UP, 2005.
- Regard, Frédéric. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris : PUF, 2009.
- Rideing, William H. *Many Celebrities and a Few Others – A Bundle of Reminiscences*. New York : Doubleday, Page and Co, 1912.
- Rogers, Pat, ed. *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford : Oxford UP, 1987.
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford : Oxford UP, 1994.
- Saintsbury, George. *The English Novel*. Charleston : Bibliobazaar, 2007.
- Smith, Elton E. *Charles Reade*. Boston : Twayne Publishers, 1976.
- Sutcliffe, Emerson Grant. « Charles Reade in His Heroes. » *Trollopian* 1:2 (Mars 1946) : 3-15.
- « Charles Reade's Notebooks. » *Studies in Philology* 27:1 (Jan. 1930) : 64-109.
- « Fact, Realism, and Morality in Reade's Fiction. » *Studies in Philology* 41:4 (Oct. 1944) : 582-98.
- « Fœmina Vera in Charles Reade's Novels. » *PMLA* 46:4 (Déc. 1931) : 1260-79.
- « Plotting in Reade's Novels. » *PMLA* 47:3 (Sep. 1932) : 834-63.
- « Psychological Presentation in Reade's Novels. » *Studies in Philology* 38:3 (Juil. 1941) : 521-42.
- « The Stage in Reade's Novels. » *Studies in Philology* 27:4 (Oct. 1930) : 654-88.
- « Unique and Repeated Situations and Themes in Reade's Fiction. » *PMLA* 60:1 (Mars 1945) : 221-30.
- Sutherland, John. *The Longman Companion to Victorian Fiction*. London : Pearson Longman, 2009.
- Vicinus, Martha. « 'Helpless and Unfriended': Nineteenth-Century Domestic Melodrama. » *New Literary History* 13:1 (Automne 1981) : 127-43.
- Walsh, Susan. « 'Arithmetic of Bedlam !' : Markets and Manhood in Charles Reade's Hard Cash. » *NCL* 63:1 (Juin 2008) : 1-40.
- Williams, Chris, ed. *A Companion to Nineteenth-Century Britain*. Oxford : Blackwell Publishing, 2007.
- Wooden, Shannon R. « Charles Reade. » *The Literary Encyclopedia*. Publié le 30 Juil. 2011.
<www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=3720>

Webographie

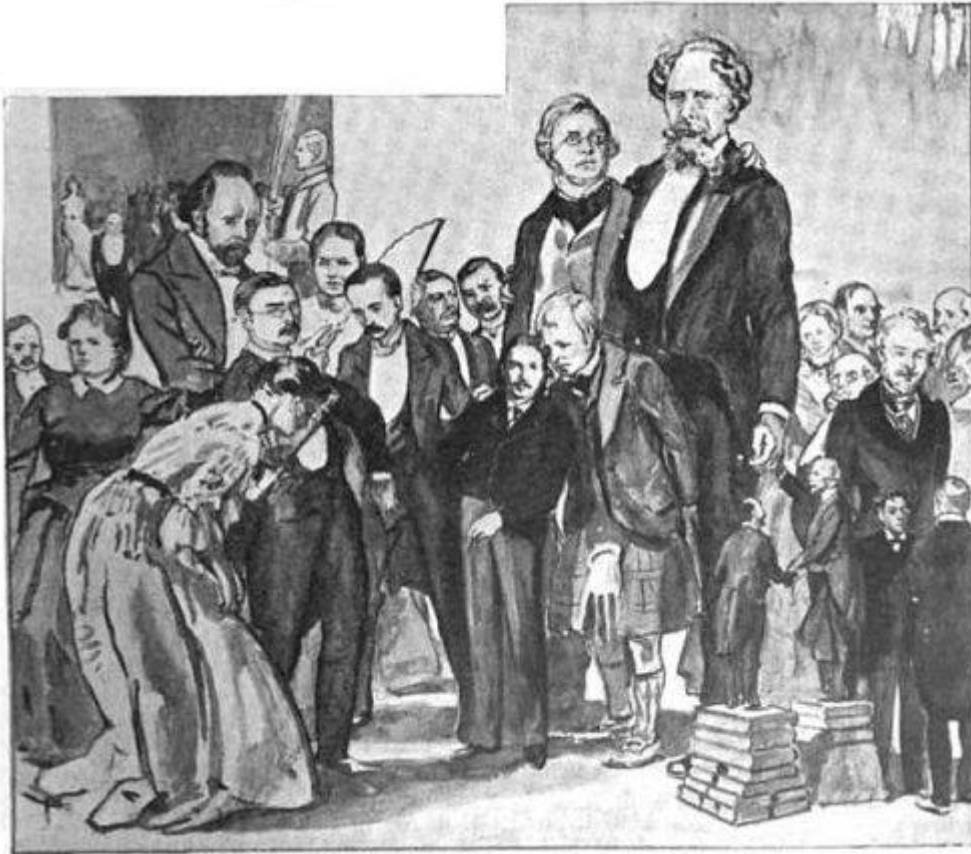
Internet Archives. <<http://archive.org/index.php>>

Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page>

« War of the Roses Saga Set for Television Adaptation. » *BBC News.* 20 juin 2012.
<<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16510775>>

ANNEXES

- Illustration parue dans *The Strand Magazine* :



Cette illustration comportait la légende suivante :

THE COMPARATIVE POPULARITY OF ENGLISH NOVELISTS. Reading from left to right the authors depicted are as follows: Mr. Thomas Hardy, Miss Braddon, Miss Marie Corelli, Mr. Hall Caine, Mr. Rudyard Kipling, Mrs. Humphry Ward, Mr. J. M. Barrie, Sir Arthur Conan Doyle, Mr. Stanley Weyman, R. L. Stevenson, W. M. Thackeray, Scott, Dickens, Mr. Henry James, Charlotte Brontë, Mr. George Meredith, Anthony Trollope, Charles Kingsley, Bulwer Lytton, Mr. I. Zangwill, Charles Reade, and Mr. E. F. Benson.

Elle était également accompagnée d'un article d'Arthur T. Dolling, intitulé « Living Figures ». En voici un extrait dans lequel Dolling commente l'illustration :

Lastly, it must prove interesting to ascertain the relative popularity of some of the great lights in fiction-writing for the past quarter of a century. This we must do on the basis of figures courteously provided by the great libraries of the kingdom. From Mudie's, on the one hand, to the London Library on the other, we find that the giants of English fiction, Dickens and Thackeray, although somewhat

diminished during the last decade, still maintain a great superiority. Mr. Hall Caine's dimensions show an impressive accretion of tissue. Nearly equal to him in physical proportions we find Miss Marie Corelli, who is in turn closely followed by Scott and Lytton. In the foreground we see Mr. Rudyard Kipling and Mr. J. M. Barrie, while close behind them we may recognise the features of the gifted authoress of *Robert Elsmere*. Robert Louis Stevenson is depicted in the centre of the group, and looking over his head we may discern Sir Arthur Conan Doyle and Mr. Stanley Weyman. Charlotte Brontë, Anthony Trollope, Mr. Zangwill, and Mrs. Henry Wood are to the right of the picture. Charles Reade and Charles Kingsley have run each other close in point of popularity in the course of twenty years, while the demand for their works has been less than the demand for Lytton. Standing on a pile of books, apparently engaged in an animated conversation, are Messrs. Henry James and George Meredith, whom one would have suspected to be larger. Mr. Thomas Hardy and Miss Braddon may be noticed on the extreme left, while the remaining figure in the group is that of Mr. E. F. Benson, whose popularity in the « Dodo » year would have far surpassed Dickens, and here has somewhat unkindly turned his back to the reader.

It should be pointed out that this diagram does not pretend to apportion the degree of contemporary literary reputations. It only shows what kind of fiction has been most read by the masses during the past twenty years. (Dolling, 199)

- Données sur les téléchargements des œuvres de Charles Dickens, Wilkie Collins et Charles Reade, recueillies sur le site *Project Gutenberg* :

Charles Dickens :

Romans	Nb de téléchargements
<i>Great Expectations</i>	12227
<i>A Tale of Two Cities</i>	11435
<i>Oliver Twist</i>	9799
<i>A Christmas Carol</i>	8679
<i>David Copperfield</i>	6574
<i>Bleak House</i>	4161
<i>The Pickwick Papers</i>	3918
<i>Hard Times</i>	2465
<i>Nicholas Nickleby</i>	2093
<i>Little Dorrit</i>	1896
<i>Our Mutual Friend</i>	1873
<i>The Mystery of Edwin Drood</i>	1654

Wilkie Collins :

Romans	Nb de téléchargements
--------	-----------------------

<i>The Woman in White</i>	2211
<i>The Moonstone</i>	2039
<i>Armadale</i>	279
<i>The Haunted Hotel</i>	278
<i>No Name</i>	216
...	
<i>Guilty River</i>	42

Charles Reade :

Romans	Nb de téléchargements
<i>The Cloister and The Hearth</i>	1291
<i>Foul Play</i>	46
<i>It Is Never Too Late To Mend</i>	46
<i>A Simpleton</i>	38
<i>Hard Cash</i>	37
<i>Peg Woffington</i>	37
<i>Love Me Little, Love Me Long</i>	34
<i>Put Yourself in His Place</i>	30
<i>Christie Johnstone</i>	28
<i>A Perilous Secret</i>	27
<i>A Terrible Temptation</i>	26
<i>White Lies</i>	24
<i>A Woman-Hater</i>	23

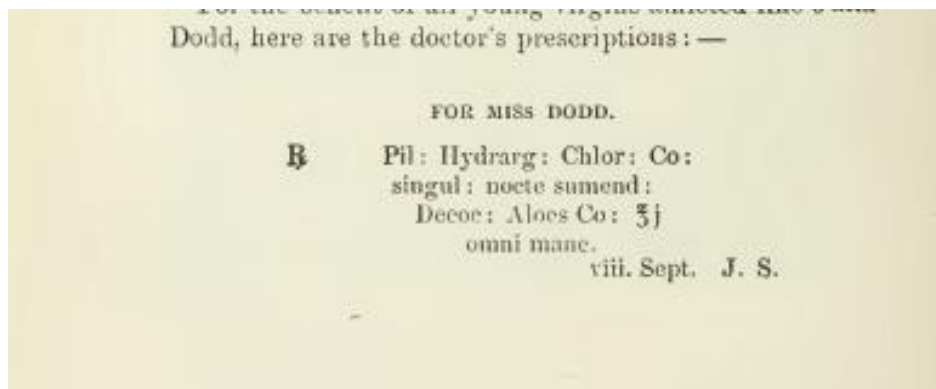
Données recueillies le 22,02,2012.

- Mentions de Charles Dickens, Wilkie Collins et Charles Reade, répertoriées dans les index d'ouvrages sur la littérature :

Ouvrages	Charles Dickens	Wilkie Collins	Charles Reade
<i>The Cambridge Companion to the Victorian Novel</i> (David)	47 mentions	7 mentions	Non mentionné
<i>Key Concepts in Victorian Literature</i>	36 mentions	3 mentions	Non mentionné

(Purchase)			
<i>The Victorian Novel</i> (Dennis)	67 mentions	10 mentions	Non mentionné
<i>Victorian Literature and Culture</i> (Moran)	29 mentions	15 mentions	4 mentions
<i>A History of Victorian Literature</i> (Adams)	90 mentions	6 mentions	3 mentions
<i>A Companion to the Victorian Novel</i> (Baker & Womack)	161 mentions	29 mentions	4 mentions
<i>The Short Oxford History of English Literature</i> (Sanders)	82 mentions	2 mentions	1 mention
<i>The Oxford Illustrated History of English Literature</i> (Rogers)	17 mentions	2 mentions	Non mentionné

- Reproduction de la prescription du médecin dans *Hard Cash* :



- Reproduction du reçu bancaire dans *Hard Cash* :

