



HAL
open science

Femmes et romantisme : l'écriture du paysage national britannique, 1795-1830

Adélia Pape

► **To cite this version:**

Adélia Pape. Femmes et romantisme : l'écriture du paysage national britannique, 1795-1830. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04215313

HAL Id: dumas-04215313

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04215313>

Submitted on 31 Jan 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Femmes et romantisme: l'écriture
du paysage national britannique
1795 - 1830

Mémoire de recherche M2 TILE

Présenté par Adélia Pape

Dirigé par Kimberley Page-Jones
et Alain Kerhervé

Année universitaire 2022 - 2023

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé dans la rédaction de ce mémoire et qui ont contribué à son bon déroulement.

Je voudrais dans un premier temps exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de recherche, madame Kimberley Page-Jones. Je la remercie pour sa disponibilité, sa patience, sa compréhension, et surtout pour ses précieux conseils qui ont contribué à alimenter ma réflexion. Ce travail est avant tout le fruit de nombreux échanges et discussions enrichissants.

J'aimerais également remercier monsieur Alain Kerhervé pour avoir accepté d'encadrer une nouvelle fois mon travail de recherche et d'avoir contribué à ma réflexion depuis le M1.

L'enseignement de qualité dispensé par la licence LLCER anglais ainsi que par le Master TILE de l'UBO a également su nourrir mes réflexions et a représenté une profonde satisfaction intellectuelle, merci donc aux enseignants-chercheurs.

Je tiens à remercier mes amis et camarades de Master Mélodie, Sarah, Louise, Léa, Elsie, Lisa et Ryan pour leur soutien et leurs encouragements qui m'ont été d'une grande aide.

Enfin, je souhaiterais remercier Clovis pour sa présence et son soutien infaillible.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | |
|---|---------|
| Figure 1. <i>Tintern Abbey</i> , William Gilpin (1782)..... | p. 19. |
| Figure 2. <i>Furness Abbey</i> , William Gilpin (1788)..... | p. 20. |
| Figure 3. <i>Furness Abbey</i> , Rev. Joseph Wilkinson (1810)..... | p. 21. |
| Figure 4. <i>Gordale Scar</i> , William Westall (1818)..... | p. 22. |
| Figure 5. <i>Malham Cove</i> , William Westall (1818)..... | p. 22. |
| Figure 6. Miroir de Claude..... | p. 25. |
| Figure 7. <i>The Zenith of French Glory; the Pinnacle of Liberty</i> , James Gillray (1793)..... | p. 34. |
| Figure 8. Obélisque de Kendal, Arthur R. Nicholls..... | p. 36. |
| Figure 9. Stèle de l'obélisque, Arthur R. Nicholls..... | p. 36. |
| Figure 10. <i>Boldre Church</i> , Caroline Southey..... | p. 42. |
| Figure 11. <i>The Massacre of Peterloo ou Britons Strike Home</i> , George Cruikshank (1819)..... | p. 45. |
| Figure 12. <i>The Vale of the Lune</i> , Rev. Joseph Wilkinson (1810)..... | p. 57. |
| Figure 13. Carte des lieux réels et imaginaires visités par la narratrice des <i>Chapters</i> | p. 101. |
| Figure 14. Armoiries de Richard De Vere, onzième comte d'Oxford..... | p. 115. |

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|--------|
| Remerciements..... | p. 1. |
| Table des illustrations..... | p. 2. |
| Table des matières..... | p. 3. |
| Introduction..... | p. 5. |
| PARTIE I. Pittoresque et paysage national, contextes d'écriture | p. 13. |
| Chapitre 1. Paysage national : définition et élaboration | p. 14. |
| a – Définitions, origines et caractéristiques de la nation et du paysage national ... | p. 14. |
| b – Pittoresque et paysage national | p. 18. |
| c – Naissance et développement du <i>Home Tour</i> | p. 23. |
| Chapitre 2. <i>A Journey Made in Summer 1794</i> : un récit de voyage en temps de guerre...p. | 28. |
| a – Ann Radcliffe : une voyageuse gothique..... | p. 28. |
| b – Anti-jacobinisme et nationalisme | p. 32. |
| Chapitre 3. <i>Chapters on Churchyards</i> : l'écriture du paysage en temps de paix | p. 37. |
| a – Caroline Southey : solitude et ruralité | p. 38. |
| b – L'après Waterloo : marché périodique et polarisation de la nation..... | p. 42. |
| PARTIE II. Description paysagère et guerres révolutionnaires..... | p. 51. |
| Chapitre 4. Du récit de voyage à l'écriture du paysage national | p. 51. |
| a – Écriture journalistique du récit de voyage | p. 51. |
| b – Description esthétique de la région des Lacs | p. 55. |
| c – Du Grand Tour au <i>Home Tour</i> | p. 62. |
| Chapitre 5. Une œuvre à visée nationaliste | p. 68. |
| a – L'identité nationale par antithèse | p. 68. |
| b – Conservatisme burkéen et topos des ruines | p. 73. |

| | |
|---|---------|
| Chapitre 6. Une œuvre proto-romantique | p. 79. |
| a – L’homme naturel et l’opposition ville/nature | p. 79. |
| b – Expérience sublime de la montagne | p. 83. |
| PARTIE III. Après-guerre : la commémoration nationale | p. 91. |
| Chapitre 7. Conservatisme et stratégies narratives..... | p. 91. |
| a – <i>Chapters on Churchyards</i> et le marché périodique des années 1820 | p. 91. |
| b – Pèlerinages imaginaires et visite de la nation | p. 95. |
| Chapitre 8. Intertextualité : influence de la Graveyard Poetry et du tour descriptif..... | p. 102. |
| a – Graveyard Poetry : le gothique dans le cimetière | p. 102. |
| b – <i>Home Tour</i> ou la visite d’une nation rurale | p. 108. |
| Chapitre 9. Le cimetière comme liant national | p. 113. |
| a – Anciennes sépultures et personnification de la nation | p. 113. |
| b – Nécro-tour de la nation... .. | p. 118. |
| Conclusion..... | p. 124. |
| Bibliographie | p. 130. |
| Annexes | p. 139. |

INTRODUCTION

“English landscape may be compared to cabinet pictures, delicately beautiful and highly finished; German scenery to paintings for a vestibule, of bold outline and often sublime, but coarse and to be viewed with advantage only from a distance¹.”

Ces mots sont ceux d’Ann Radcliffe dans son œuvre *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland* (1795). Elle les prononce lorsqu’elle quitte le continent et atteint les côtes anglaises. Célèbre pour ses romans gothiques tels que *The Mysteries of Udolpho* (1794) et *The Italian* (1796), Ann Radcliffe écrit en 1794 *A Journey*, son seul récit de voyage. Ce journal, inspiré des récits du Grand Tour, fut écrit lors des guerres révolutionnaires opposant la République française aux monarchies européennes. Accompagnée de son mari William Radcliffe, l’auteure entreprend un voyage dont l’itinéraire les mène en Hollande, en Prusse puis en Angleterre et plus particulièrement dans la région des Lacs, au nord du pays. Ils observent les mœurs et coutumes locales des pays visités et décrivent notamment les paysages rencontrés au cours des visites. Radcliffe offre une description saumâtre du continent, ravagé par la guerre, et à contrario, construit le paysage de la région des Lacs comme un havre de paix. À travers ses différentes descriptions, le paysage apparaît comme le lieu de projection de différents discours et imaginaires.

Mais avant toute chose, qu’est ce qu’un paysage ? Terme apparu en Europe à la Renaissance pour désigner l’arrière-plan des tableaux, le paysage se constitue d’éléments observables d’un lieu précis². Il doit être pensé comme un système complexe de relations car il est à la fois une portion d’espace soumis à la vue, elle-même sujette à une perception dépendant des appartenances sociales et de la sensibilité des individus qui la perçoivent³. Le paysage peut également être qualifié de « paysage palimpseste. » À l’instar des parchemins réutilisés qui gardent les traces de textes mal effacés, le paysage garde les traces successives

1 RADCLIFFE Ann, *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, Dublin, William Porter for P. Wogan, P. Byrne, H. Colbert, W. Porter, W. Jones, J. Rice, H. Fitzpatrick, G. Folingsby, Vol. 1 (1795). p. 370 – 1.

2 École normale supérieure de Lyon, *Paysages – Géoconfluences*, Géoconfluences ENS de Lyon (2022).

3 *Ibid.*

d'agents naturels et d'actions anthropiques⁴. Il s'agit d'une synthèse de diverses couches d'informations géographiques. On y retrouve à la fois les traces d'héritages historiques, d'aménagements et de diverses exploitations et activités anthropiques ainsi que d'effets naturels et climatiques. La superposition ainsi que la lecture et l'interprétation de ces multiples couches en fait un construit social⁵. Le paysage textuel, c'est-à-dire retranscrit par des auteurs, n'est pas le simple fruit de l'observation de la nature. Il s'agit davantage du résultat d'une perception subjective et culturellement teintée par une idéologie et un goût qui fondent sa beauté⁶. Tout comme le paysage géographique, il est paysage palimpseste. Il regroupe en effet diverses couches d'informations culturelles faites de relations intertextuelles implicites ou explicites, de références historiques, de codes esthétiques propres à une période, une idée ou à un concept. *In fine*, le paysage textuel constitue un véritable construit social.

Par sa qualité de palimpseste, le paysage se voit attribuer différentes projections esthétiques, historiques et culturelles qui construisent un caractère identitaire. Le paysage constitue la partie visible du territoire et ce dernier se définit par son appropriation, aussi bien juridique qu'affective, sociale ou culturelle⁷. Selon Guy Di Méo, géographe et professeur émérite à l'Université Michel de Montaigne, le territoire constitue un champ symbolique remarquable. Il regorge des traces des sociétés qui l'ont successivement occupé et aménagé, et est semé de signes qui permettent de le reconnaître et de s'identifier aux sociétés qui l'investissent. Parmi ces signes figurent les lieux et espaces, les monuments et objets, les paysages ainsi que les personnages et événements. Certains de ces éléments qui forment le territoire, lorsque hissés au rang de valeurs patrimoniales, contribuent à fonder ou à consolider le sentiment d'identité collective et d'appartenance des individus qui l'occupent⁸. D'après Di Méo, l'identité nationale est indissociable du territoire. Puisque la nation est considérée comme une communauté de naissance, elle suppose le creuset et les limites d'un territoire⁹. Pour se définir elle s'appuie sur des éléments géographiques et topographiques. Parmi ceux-ci, le paysage apparaît comme l'une des formes identitaires les plus populaires¹⁰.

4 *Ibid*, *Palimpseste*.

5 École normale supérieure de Lyon, *Paysage – Géoconfluences*, Géoconfluences ENS de Lyon (2022).

6 BOULOUMIÉ Arlette, TRIVISANI-MOREAU Isabelle, *Le génie du lieu : des paysages en littérature*, Paris, Imago (2005). p. 12 – 3.

7 École normale supérieure de Lyon, *Territoire – Géoconfluences*, Géoconfluences ENS de Lyon (2022).

8 DI MÉO Guy, *L'identité : une médiation essentielle du rapport espace/ société*, *Géocarrefour*, Vol. 77, No. 2 (2002) p. 178.

9 *Ibid*, p. 181.

10 *Ibid*, p. 181 – 2.

Les paysages peuvent en effet être emblématiques et devenir des symboles territoriaux qui enrichissent les représentations identitaires de groupes sociaux singuliers¹¹.

Pour être emblématique, un paysage se doit d'être reconnu et reconnaissable. Nombre de paysages sélectionnés ou produits par des artistes contribuent à la promotion identitaire d'une « nature nationale » et de sites emblématiques, symboles d'un pays¹². Ces paysages identitaires, Anne-Marie Thiesse les nomme « paysages nationaux. » Selon cette dernière, l'élaboration du paysage national résulte d'une œuvre collective menée aussi bien par les poètes, que par des écrivains et des peintres. Ces derniers sélectionnent dans les ressources naturelles « des vues chargées de sens et porteuses de sentiments¹³. » Le paysage national résulte la plupart du temps d'une adaptation ou d'une adjonction d'éléments signifiants à des modèles de représentations déjà établis. Pour ces modèles, Thiesse prend l'exemple du paysage alpin suisse, du rivage breton comme « conservatoire de la côte sauvage » ou encore de Fontainebleau comme l'un des grands modèles de construction des paysages au XIX^e siècle¹⁴. Ces adaptations de modèles de représentations sont faites sur le mode de la différenciation. Ainsi, le fjord norvégien ne sera ni hongrois ni britannique. La Hongrie, bien qu'elle possède des montagnes, se démarque de l'Autriche et des Alpes par la Puszta (Grande Plaine), un paysage glorifié par les artistes hongrois¹⁵. Le principe de différenciation fait notamment partie du procédé identitaire selon Di Méo. Aussi appelé « acculturation antagoniste » il s'agit du procédé par lequel des groupes qui s'opposent peuvent à cette occasion s'identifier et consolider leur identité¹⁶. Ainsi le paysage national est certes un construit social mais également un produit identitaire.

Cette recherche vise à mettre en lumière deux femmes ayant contribué à l'élaboration du paysage national britannique. Nombre d'auteurs britanniques des XVIII^e et XIX^e siècles ont en effet offert une large place à la description paysagère dans leurs écrits. Parmi celles-ci figurent Ann Radcliffe et son récit de voyage *A Journey Made in Summer 1794* (1795) ainsi que Dorothy Wordsworth et son *Grasmere Journal* (1800 – 3). Son journal relate sa vie et celle de son frère William Wordsworth à Dove Cottage dans la région des Lacs. Elle y décrit abondamment le paysage de la région et les individus qui la peuplent. Outre le format du

11 *Ibid*, p. 183.

12 *Ibid*.

13 THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales; Europe XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1999). p. 191.

14 *Ibid*, p. 190 – 1.

15 *Ibid*, p. 191.

16 DI MÉO Guy, *L'identité : une médiation essentielle du rapport espace/ société*, *Géocarrefour*, Vol. 77, No. 2 (2002) p. 178.

journal ou du récit de voyage, on voit dès le début du XIX^e siècle que des auteures de contes ou de nouvelles se penchent également sur la description paysagère britannique. Par exemple la série de portraits ruraux *Our Village* (1824 – 32) de Mary Russell Mitford propose la description d'un hameau rural du sud de l'Angleterre. Les nouvelles *Chapters on Churchyards* (1824 – 9) de Caroline Southey offrent quant à elles la description de cimetières ruraux britanniques. Sérialisées au sein du journal conservateur *Blackwood's Edinburgh Magazine* sous la forme de vingt chapitres, les *Chapters on Churchyards* décrivent les différents cimetières britanniques visités par une narratrice et la vie sociale qui s'organise autour de ce lieu de culte. Ces dernières semblent offrir un tour d'horizon des cimetières de la nation.

Cette démonstration s'appuiera sur les œuvres *A Journey Made in Summer 1794* d'Ann Radcliffe et *Chapters on Churchyards* de Caroline Southey. Situées en amont et en aval du mouvement romantique¹⁷, les deux auteures sélectionnent dans leurs œuvres des éléments du paysage britannique tels que des paysages emblématiques, des monuments historiques et culturels ainsi que des lieux de mémoire et les utilisent afin de présenter une image de la nation. Le récit d'Ann Radcliffe décrit de nombreux paysages et monuments anglais et les loue pour leur beauté et le sublime qu'ils inspirent. Caroline Southey, quant à elle, se concentre sur un élément topographique : le cimetière. Les cimetières de campagne qu'elle décrit se situent tous en Grande-Bretagne, et sont le lieu où les joies et les peines de communautés rurales se racontent. Dans leurs œuvres, les deux auteures valorisent les paysages britanniques décrits. L'écriture des lieux fait usage des codes esthétiques du pittoresque et parfois du sublime. Certains lieux sont reconnaissables car ils furent précédemment décrits, mais tous possèdent des éléments permettant de les identifier comme britanniques. Soit ils sont l'objet de références historiques ou d'une description topographique propre à la Grande-Bretagne. Ils sont finalement teintés de références culturelles qui parlent à une nation. L'héroïsation du paysage par la référence aux défunts, aux grandes batailles et aux monuments historiques participe à l'aspect nationaliste des œuvres. Toutes deux combinent également des particularités du romantisme de Wordsworth, Coleridge et de Cowper tels que la simplicité de la vie à la campagne et l'intérêt pour la vie des paysans et autres figures rustiques. L'œuvre de Radcliffe comprend des spécificités du Grand Tour, elle décrit notamment les champs de bataille, offrant une revue militaire du continent, et celles du *Home Tour* qui constitue un tour d'horizon national. Les nouvelles de

17 JARVIS Robin, *The Romantic Period; The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1789 – 1830*, London & New York, Pearson Longman (2004). p. 149.

Southey s'apparentent quant à elles au portrait descriptif (*literary sketch*), court récit offrant une description champêtre de la campagne britannique. Ces différentes représentations paysagères nous mènent à nous questionner sur ce que fut le paysage national britannique à l'époque romantique. L'évolution des formats et genres littéraires qui le parcourent peuvent générer différentes représentations du paysage. *A Journey* est en effet un récit de voyage et une œuvre proto-romantique tandis que les *Chapters on Churchyards* sont des nouvelles produites à la charnière de la période littéraire, à mi-chemin entre le romantisme et l'époque victorienne. De plus, les différents contextes de production peuvent également nous amener à nous interroger sur les différentes descriptions qu'il peut exister d'un paysage national selon que la nation soit en guerre ou bien pacifiée. *A Journey* est en effet publié lors des guerres révolutionnaires tandis que les *Chapters on Churchyards* apparaissent à la suite des guerres napoléoniennes.

Par ailleurs, le différent format des deux œuvres s'explique également par la distance temporelle qui sépare les deux auteures. Ann Radcliffe écrit à la fin du XVIII^e, siècle considéré comme celui du Grand Tour. L'écriture de récits de voyage est une pratique prolifique dans les années 1790 en Grande-Bretagne¹⁸. Caroline Southey écrit quant à elle à une période où le *Home Tour*, Grand Tour relocalisé en Grande-Bretagne, reste lui aussi populaire. La popularité du *Home Tour* ainsi que des nouvelles et récits courts au début du XIX^e siècle peut expliquer le format des *Chapters on Churchyards* et le fait qu'ils soient localisés en Grande-Bretagne. Le début du XIX^e siècle est celui des magazines de variétés aussi appelés « miscellanies. » Ces derniers proposent divers récits courts allant de l'essai au poème, et dont les formats les plus populaires étaient ceux du conte et de la nouvelle. Le *Blackwood's* fut réputé pour l'essor qu'il offrit à la nouvelle sur le marché périodique, notamment la nouvelle gothique¹⁹.

Malgré les différences de formats entre les deux œuvres, toutes deux mettent en avant des éléments topographiques ruraux à travers la forte utilisation des codes du pittoresque. Cela s'explique par l'influence du pittoresque et du « picturesque tour » ou tour scénique, instigué par l'un des premiers théoriciens du pittoresque : William Gilpin. Cette pratique consiste à voyager dans le but d'observer des paysages pittoresques à décrire ou à croquer et est très populaire aussi bien dans les années 1790 que dans les années 1820. Ann Radcliffe visite de nombreux lieux précédemment décrits par des touristes scéniques. L'éducation de

18 TURNER Katherine, *British Travel Writers in Europe 1750 – 1800; Authorship, Gender and National Identity*, Burlington, Ashgate (2001). p. 10.

19 KILLICK Tim, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century; The Rise of the Tale*, Cardiff, Ashgate, (2008). p. 16, p. 37.

Caroline Southey fut quant à elle encadrée par William Gilpin et cette dernière fait également référence au tour scénique dans ses *Chapters*. L'apport du pittoresque dans l'écriture qu'ont ces deux femmes du paysage est donc une question à soulever. Afin de répondre à cette question et aux précédentes, cette recherche aura une approche à la fois littéraire et civilisationnelle. Elle étudiera en effet deux œuvres littéraires : un récit de voyage et une série de nouvelles appartenant à la tradition du récit de voyage et celles-ci seront étudiées dans leur contexte de production. Ces deux approches sont complémentaires car comme nous l'avons évoqué, le paysage national est certes un construit culturel mais également social.

Afin de démontrer en quoi Ann Radcliffe et Caroline Southey ont contribué à l'élaboration du paysage national britannique, notre développement se formera comme suit :

La première partie du mémoire aura pour but de contextualiser le sujet. En premier lieu, elle visera à définir la nation afin d'éclairer la notion de paysage national. L'apport des artistes pittoresques et du *Home Tour* dans l'élaboration du paysage national britannique sera ensuite analysé. Le *Home Tour* s'étant développé du fait des Guerres révolutionnaires et napoléoniennes qui limitaient le contact avec le continent, son influence sur le tourisme et l'imagerie nationale s'accroît. Dans les chapitres suivant, nous étudierons les contextes de production des œuvres et présenterons les auteures. *A Journey* apparaît à une période où la Grande-Bretagne voit naître une propagande anti-jacobine en réaction aux guerres révolutionnaires et à la Terreur. Les *Chapters* quant à eux, sont écrits dans une Grande-Bretagne pacifiée, moins de dix années après la bataille de Waterloo. La population souffre encore des effets de la guerre et est divisée politiquement.

Après avoir plus amplement introduit les notions principales ainsi que les auteures et les œuvres primaires dans la première partie, la seconde analysera *A Journey* et sa description paysagère. Nous postulerons dans un premier temps qu'il existe une différence dans les descriptions que Radcliffe fait de la Grande-Bretagne et du continent. La première bénéficie d'une description qui emprunte aux catégories esthétiques et littéraires du pittoresque, du sublime, du gothique et de la pastorale tandis que le registre choisit pour la description du second reste plus impersonnel. Nous considérerons ensuite ces différentes représentations en lien avec la notion de paysage national. Puis nous étudierons les discours et imageries projetés par Ann Radcliffe sur les paysages de la région des Lacs, tel que le mythe fédérateur du joug normand (« Norman yoke ») ou encore l'analogie qu'elle fait entre ces paysages et les peintures des maîtres du pittoresco italien du XVII^e siècle. Enfin, nous analyserons des

thèmes communs au récit ainsi qu'au mouvement romantique. Puis, nous postulerons l'hypothèse que *A Journey* soit une œuvre qui s'inscrit dans l'élaboration du courant romantique.

Après avoir analysé l'écriture du paysage national dans *A Journey*, nous analyserons son évolution dans les *Chapters* de Caroline Southey. Nous commencerons par situer politiquement le journal dans lequel les nouvelles sont publiées : le *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Puis nous postulerons que les *Chapters* font partie d'un corpus élaboré par le *Blackwood's* ayant une visée nationaliste. Nous analyserons les stratégies narratives à l'oeuvre dans les *Chapters* telle que l'utilisation du pèlerinage imaginaire et son lien avec la société britannique d'après-guerre. L'analyse de références intertextuelles visibles dans l'oeuvre nous permettra de mettre en avant des thèmes communs au récit de voyage de Radcliffe. Enfin, nous analyserons la visée nationaliste des *Chapters* en nous questionnant sur l'importance que Southey donne au cimetière dans la construction d'une unité nationale.

Partie I. Pittoresque et paysage national, contextes d'écriture

Cette recherche porte sur l'apport des œuvres *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland* d'Ann Radcliffe et *Chapters on Churchyards* de Caroline Southey, dans l'élaboration du paysage national britannique. Cette première partie est donc à visée contextuelle. En effet, afin d'aborder la notion de paysage national, le premier chapitre de cette partie reviendra sur l'idée de nation et abordera différentes définitions de cette dernière. Il reviendra sur les différents lieux, paysages et monuments historiques qui confèrent au territoire un caractère identitaire et présentera l'apport des artistes pittoresques dans l'élaboration du paysage national britannique via leur représentation d'une Grande-Bretagne rurale. Ce chapitre démontrera que la sélection de lieux opérée par les artistes pittoresques fut renforcée par le tourisme scénique croissant entre les années 1790 et 1815 ainsi que par la présence d'artistes reconnus localisés dans ces régions touristiques tels que William Wordsworth et Robert Southey. L'intérêt du second chapitre portera en premier lieu sur la présentation d'Ann Radcliffe notamment son cercle, sa réputation ainsi que sa carrière littéraire. Le chapitre se penchera ensuite sur le contexte de production particulier dans lequel émerge *A Journey*. En effet, des suites du régicide et de la Terreur faisant rage en France, la Grande-Bretagne voit apparaître une propagande nationaliste dite « anti-jacobine » en son sein. Le troisième chapitre se concentrera sur la présentation de Caroline Southey. Dans un premier temps, il présentera son cercle, sa carrière littéraire et reviendra sur l'influence qu'ont eu William Gilpin ainsi que Robert Southey sur cette dernière. Dans un second temps, le chapitre explorera le contexte de production de *Chapters on Churchyards* qui se situe à la suite des guerres Napoléoniennes. Sur le plan littéraire, l'après-guerre voit apparaître un marché périodique florissant mais divisé politiquement. Ce chapitre visera donc à inscrire l'œuvre de Caroline Southey au sein de ce contexte.

Chapitre 1. Paysage national : définition et élaboration

Ce chapitre a pour but d'introduire et de définir certains concepts qui seront mobilisés et développés tout au long de la recherche, parmi ceux-ci, la notion de paysage national. Cette notion sera notamment étudiée à la lumière de la thèse élaborée par Anne-Marie Thiesse dans son ouvrage *La création des identités nationales*. Avant cela il nous faudra définir l'idée de nation par le biais de quatre théories ; celles de Benedict Anderson, de Linda Colley, de Gerald Newman, de Guy Di Méo et enfin celle d'Anne-Marie Thiesse. Si cette dernière présente les écrivains comme des générateurs du paysage national, nous présenterons l'apport du pittoresque dans l'élaboration de celui-ci en présentant les œuvres visuelles effectuées entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Cela dans le but de démontrer que ces la sélection de certains lieux par les artistes les inscrivent au rang de monument national. Enfin nous examinerons le développement du tourisme pittoresque en Grande Bretagne et plus particulièrement dans la région des Lacs dès la fin du XVIII^e siècle et son impact sur le paysage national britannique. Du fait des guerres de révolution ainsi que des guerres napoléoniennes (c1790 - 1815), les contacts entre le continent et la Grande Bretagne sont fortement réduits. À cette même époque le tourisme pittoresque se développe et les premiers guides touristiques apparaissent, présentant alors un florilège des lieux britanniques mythiques.

Définitions, origines et qualités de la nation et du paysage national

Dans son ouvrage *Imagined Communities* de 1983, Benedict Anderson considère la nation comme une « communauté imaginée ». Selon lui, la nation serait imaginée car elle réside dans le sentiment d'appartenance à cette nation que possèdent ses membres. En effet, Anderson explique que les membres d'une nation, aussi petite soit-elle, ne pourront jamais tous se rencontrer, encore moins se connaître. Néanmoins dans chaque esprit réside cette nation, et plus particulièrement, l'appartenance à celle-ci²⁰. Si Anderson conçoit la nation comme une communauté, c'est car selon lui, en dehors de toutes les inégalités qui pourraient y résider, cette-dernière est perçue comme une grande camaraderie où la fraternité réside²¹.

20 ANDERSON Benedict, *Imagined Communities; Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, New York, Verso, 2006 (1983). p. 6.

21 *Ibid*, p. 7.

Si la nation selon Benedict Anderson se définit par un sentiment d'appartenance à une communauté, chez Linda Colley celle-ci se définit au contraire par opposition à un groupe. En effet, dans *Britons* Colley explique que la nation britannique s'est définie par opposition à la France et particulièrement de par les nombreuses guerres qui opposèrent les deux pays²². Cette définition ne réside pas seulement en l'opposition de deux puissances militaires mais également en la différenciation entre une nation catholique et une seconde, protestante. Selon Colley, les britanniques s'imaginaient former une nation protestante se battant pour survivre contre l'agression de la puissance catholique européenne²³. Par conséquent, l'identité nationale britannique s'est construite par opposition aux traits caractéristiques donnés aux français, ces derniers étant considérés libidineux, serviles et superstitieux²⁴. Elle prend notamment l'exemple de William Hogarth qui dans ses gravures représentait une France appauvrie, misérable, de manière à démontrer que seuls les protestants pouvaient jouir d'une prospérité durable²⁵.

Gerald Newman, dans son ouvrage *The Rise of English Nationalism*, rejoint le point de vue de Colley qui tend à proposer l'opposition comme source de définition, mais il estime que seule l'Angleterre, et non pas la Grande-Bretagne, fut concernée par cette identification par opposition à la France. Selon lui, plus l'ennemi français devenait insupportable et plus l'identité nationale anglaise s'en trouvait renforcée²⁶. Newman explique que l'opposition avec les traits caractéristiques donnés aux français ainsi que la récupération nationale du mythe du bon sauvage mirent en avant la « sincérité » comme la qualité anglaise par excellence²⁷. Il décrit les nuances et subtilités du terme tout en partant de l'idéal sincère et authentique anglais par opposition à la ruse et la complaisance française²⁸.

La définition d'Anne-Marie Thiesse se rapproche de celle de Benedict Anderson et de la communauté imaginée plutôt que la définition par opposition de Colley et de Newman. En effet, pour Thiesse, ce qui fait la nation est : « la transmission à travers les âges d'un héritage collectif et inaliénable »²⁹. Quant à la création des identités nationales, elle consisterait à

22 COLLEY Linda, *Britons; Forging the Nation 1707-1837*, Pimlico, 2003 (1992). p. 6.

23 *Ibid*, p. 5.

24 *Ibid*.

25 *Ibid*, p. 35.

26 NEWMAN Gerald, *The Rise of English Nationalism; A Cultural History 1740 – 1830*, London, Weidenfeld and Nicolson, (1987). p. 124.

27 *Ibid*, p. 127.

28 *Ibid*, p. 128.

29 THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales; Europe XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1999). p. 52.

« inventorier ce patrimoine commun, c'est-à-dire, en fait, à l'inventer »³⁰. Elle liste d'ailleurs ce que devrait contenir cet inventaire ;

Des ancêtres fondateurs, une histoire établissant la continuité de la nation à travers les vicissitudes de l'histoire, une galerie de héros, une langue, des monuments culturels historiques, des lieux de mémoires, un paysage typique, un folklore, sans compter quelques identifications pittoresques : costume, gastronomie, animal emblématique³¹.

La nation d'Anne-Marie Thiesse est une communauté conservatrice qui repose sur la revendication d'une filiation avec des ancêtres fondateurs, faisant parfois appel à un imaginaire médiéval. Sa nation semble a-temporelle et immuable car elle s'appuie sur la tradition qui permet alors la conservation d'un héritage culturel primitif et ce à travers les siècles. Selon elle, le peuple de la nation : « est un musée vivant des grands ancêtres, dépositaires des vestiges de leur culture originelle »³². La nation de Thiesse a un caractère réconfortant car elle est insensible à tout changement, elle est la promesse d'une immuabilité. À travers cette définition de la nation, cette dernière semble se construire en dehors de toute modernité contrairement aux trois premières évoquées. Néanmoins, cette a-temporalité assurerait sa durabilité à la nation selon Thiesse³³.

Pour Guy Di Méo, l'identité nationale prend fréquemment appui sur des aires territoriales. Selon lui cette pratique peut s'exprimer de deux manières ; l'identité générée par un espace peut fonctionner comme le moyen de légitimer la présence du groupe dans cet espace dont il tirerait des ressources substantielles. À l'inverse, l'identité s'appuie sur le territoire comme liant social, c'est-à-dire qu'il confère une consistance matérielle : « faite de signes et de symboles enchâssés dans des objets, des choses, des paysages et des lieux ³⁴ ». Parmi ce champ symbolique, certains éléments tels que les monuments, les paysages, et personnages, sont hissés au rang de « valeurs patrimoniales » et permettent de consolider l'identification au territoire mais également le sentiment d'identité collective des hommes qui occupent cet espace³⁵. Parmi les éléments symboliques qui permettent de décliner la

30 *Ibid.*

31 THIESSE Anne-Marie, *Des fictions créatrices : les identités nationales, Romantisme*, Vol. 110, p. 51 – 62 (2000). p. 52.

32 *Ibid.*, p. 53.

33 THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales; Europe XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1999). p. 16.

34 Di Méo Guy, *L'identité : une médiation essentielle du rapport espace/ société*, *Géocarrefour*, Vol. 77, No. 2 (2002) p. 175 – 184. p. 175.

35 *Ibid.*, p. 178.

nation, trois revêtent un caractère géographique selon Di Méo ; les monuments culturels et historiques, les lieux de mémoire ainsi que les paysages emblématiques³⁶.

Cette idée du territoire comme potentiel liant national nous amène vers la notion de paysage national. Cette notion part du postulat selon lequel le territoire constitue *de facto* un lien national, mais cette notion n'émerge pas *ex-nihilo*, il s'agirait d'une construction culturelle. Selon Anne-Marie Thiesse, le travail d'élaboration du paysage national est une œuvre collective mêlant peinture, écriture poétique et romanesque, et ce qui fait du paysage une construction culturelle, c'est que les auteurs de ces œuvres ; « déterminent dans les ressources naturelles, et selon une esthétique cohérente, des vues chargées de sens et porteuses de sentiment »³⁷. Elle prend notamment l'exemple de la végétation et plus particulièrement la représentation des arbres selon le pays évoqué ; les bouleaux russes, les pins finlandais, les chênes germaniques et les cyprès italiens³⁸. Elle ajoute cependant à ces ressources naturelles, les monuments historiques, le plus souvent médiévaux. En effet, Thiesse rappelle que tout comme la nation, la représentation de celle-ci s'appuie sur la tradition et le déni du changement, les représentations nationales exaltent « l'archaïsme et l'immobilité d'une communauté a-temporelle existant de toute éternité »³⁹.

Ces différentes définitions de la nation s'accordent sur le fait que la nation est une communauté et qu'elle transcende les divergences d'un peuple. Cependant, les réflexions de Guy Di Méo et d'Anne-Marie Thiesse laissent à penser que cette communauté s'appuie sur les éléments symboliques d'une aire géographique afin de renforcer le lien qui unit ceux qui la compose. L'élaboration du paysage national s'appuie sur l'emphase faite, à travers des descriptions littéraires ou visuelles, sur ces éléments symboliques qui peuplent le territoire national. Ainsi, les prochains chapitres analyseront ces éléments symboliques à la lumière de la théorie esthétique du pittoresque, de son origine dans la seconde moitié du XVIII^e siècle à son extension, le « pittoresque tour » dans les premières décennies du XIX^e siècle.

36 *Ibid*, p. 182.

37 THIESSE Anne-Marie, *Des fictions créatrices : les identités nationales, Romantisme*, Vol. 110, p. 51 – 62 (2000). p. 57.

38 THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales; Europe XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1999). p. 193.

39 THIESSE Anne-Marie, *Des fictions créatrices : les identités nationales, Romantisme*, Vol. 110, p. 51 – 62 (2000). p. 62.

Pittoresque et paysage national

A Philosophical Enquiry, texte fondateur d'Edmund Burke publié en 1757 a offert à la catégorie esthétique du pittoresque un espace à part en séparant les deux notions esthétiques du beau et du sublime. Ainsi, Uvedale Price, théoricien du pittoresque de la fin du XVIII^e siècle, s'appuie sur l'analyse de Burke et situe le pittoresque à mi-chemin entre le beau et le sublime. Ainsi les deux catégories se mêlaient parfaitement et étaient pour autant tout à fait distinctes. Le pittoresque apaisait à la fois la langueur du beau et l'horreur du sublime⁴⁰. William Gilpin lui-même s'accorde avec cette idée lorsqu'il explique que le sublime seul, notamment dans la représentation de montagnes et de roches, ne peut pas rendre un objet pittoresque mais qu'il doit forcément être accompagné d'une certaine beauté à travers sa couleur, sa forme, ou ce qui l'entoure⁴¹. Pour Burke, le plaisir est lié à la contemplation de beaux objets et la beauté fait appel aux sens. Ainsi, selon lui, un bel objet devra être petit, doux, convexe, sinueux et posséder des angles émoussés. Il devra également être délicat, fragile, posséder des couleurs douces et lumineuses afin de permettre la relaxation du corps, qui est une conséquence directe de l'observation d'un bel objet⁴². À l'inverse, le sublime fait appel à l'instinct de survie et évoque notamment les idées de douleur et de danger. C'est de ces images que provient la puissance du sublime car selon Burke, elles surpassent toutes les passions, y compris le plaisir, en terme d'intensité⁴³. Ces images nourrissent une terreur inspirée par l'immensité des dimensions, la rugosité, le négligé, la grandeur des masses, les ténèbres ou encore le silence. Elles évoquent l'infini, l'inatteignable et frappent par leur grandeur⁴⁴. Néanmoins la douleur et la terreur peuvent être agréables quand elles ne nous menacent pas de trop près car ces dernières sont sources de sublime⁴⁵.

Théorie esthétique née au XVIII^e siècle, le pittoresque a notamment émergé à travers les différents essais écrits par William Gilpin dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, On landscape painting* publié en 1792, Gilpin utilise le terme pittoresque pour définir des objets qui seraient les sujets les plus propres à la représentation

40 ROBINSON Sidney K., *Inquiry into the Picturesque*, Chicago and London, University of Chicago Press (1991). p. 16 – 17.

41 GILPIN William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is Added a Poem, on Landscape Painting*. London, Printed for R. Balmire in the Strand (1792). p. 43.

42 BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, Oxford & New York, Oxford UP, 1990 (1757). p. 107.

43 *Ibid*, p. 36.

44 *Ibid*, p. 76.

45 *Ibid*, p. 42.

picturale⁴⁶. Afin de préciser son propos, il dresse une liste des qualités caractérisant un objet pittoresque et donne des exemples d'objets pittoresques par excellence. Selon lui, celui-ci doit être rugueux car il s'agit de la qualité qui rend un objet plaisant en peinture. En effet, cette qualité est à l'origine d'un jeu d'ombre et de lumière qui donne de la force et de la diversité à la composition⁴⁷. Cette rugosité se retrouve dans bien des éléments naturels : le tronc d'un arbre, les pentes escarpées d'une montagne, un sommet austère. Mais on la retrouve également chez des animaux domestiqués dont les lignes sont dures, tels que les vaches, les chevaux, les chèvres ou encore les ânes⁴⁸. Les compositions pittoresques de Gilpin ne s'appuient cependant pas uniquement sur des éléments naturels. En effet, toujours dans le même essai, William Gilpin désigne la ruine comme le plus bel agrément d'une composition pittoresque et notamment les ruines de châteaux et d'abbayes⁴⁹. Il représente d'ailleurs les ruines de l'abbaye de Tintern dans son essai *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales* et celles de l'abbaye de Furness dans l'essai qu'il produisit lors de son tour dans la région des Lacs en 1772 :



Fig. 1. *Tintern Abbey*, GILPIN William, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770* (1782)

46 GILPIN William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is Added a Poem, on Landscape Painting*. London, Printed for R. Balmire in the Strand (1792). p. 36 – 7.

47 *Ibid*, p. 21.

48 *Ibid*, p. 14 – 15.

49 *Ibid*, p. 27.

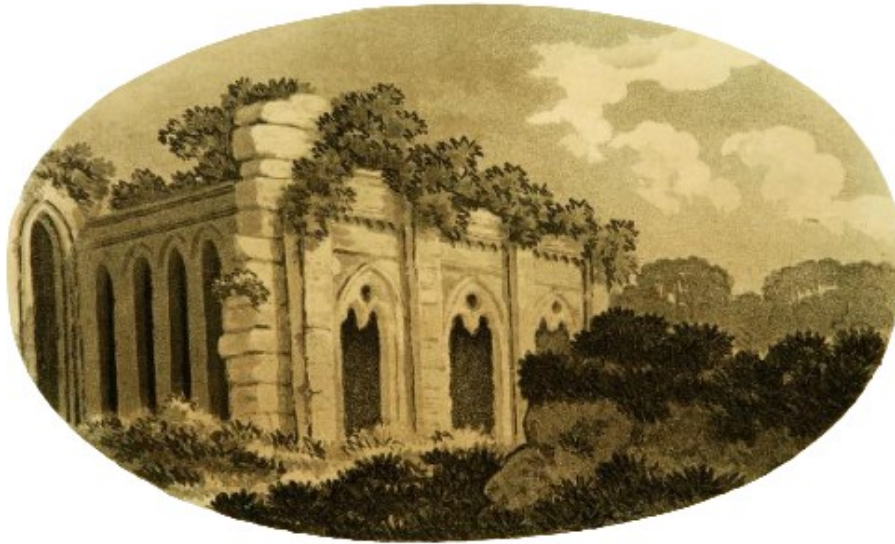


Fig. 2. *Furness Abbey*, GILPIN William, *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England; particularly the mountains, and lakes of Cumberland, and Westmoreland* (1788)

Si Gilpin représentait dans ses compositions des paysages ruraux de diverses régions de Grande Bretagne, il semble qu'il y eût un afflux vers la région des Lacs parmi ses successeurs. En effet, dès le début du XIX^e siècle, la région des Lacs est le sujet de plusieurs ouvrages mêlant croquis et textes poétiques la louant. C'est notamment le cas de l'ouvrage *Select Views in Cumberland, Westmoreland, and Lancashire* publié en 1810 par le Révérend Joseph Wilkinson en collaboration avec William Wordsworth. Le poète écrivit l'introduction et Wilkinson produisit les croquis. Les choix des paysages représentés dans cet ouvrage créent un continuum avec les travaux de Gilpin. En effet, Wilkinson dans *Select Views*, représente notamment l'abbaye de Furness, lieu représenté auparavant par William Gilpin. On distingue clairement le jeu d'ombre et de lumière lié à la rugosité des ruines de l'abbaye, la végétation qui s'en empare, mais également au relief du sol. Le dessin est encadré par un arbre, comme pour la plupart des croquis de Gilpin et on peut apercevoir un personnage oisif se fondant dans le paysage, image récurrente des croquis de Gilpin. À l'arrière-plan, se trouvent des collines couvertes d'arbres, ces dernières ajoutent du relief à la composition comme Gilpin le conseille dans son essai de 1792.



Fig. 3. *Furness Abbey*, WILKINSON Rev. Joseph, *Select Views in Cumberland, Westmoreland, and Lancashire* (1810)

Parmi les artistes pittoresques qui ont ainsi représenté la région des Lacs, William Westall est probablement l'un des plus reconnus de la première moitié du XIX^e siècle. Ami proche de Robert Southey et de William Wordsworth, ses représentations des Lacs lui valurent une place au sein du cercle Wordsworthien de Rydal. Il apprit l'art auprès de son grand frère Robert Westall, membre de l'académie royale, et fut envoyé en Australie et en Chine en 1800, en tant que « landscape artist »/ artiste paysager par Benjamin West, alors président de l'académie royale. C'est à son retour en Grande Bretagne, après avoir rencontré un franc succès via l'exposition de ses toiles inspirées par les paysages et autochtones australiens qu'il fut nommé associé de l'académie royale. Il se rendit pour la première fois dans la région des Lacs en 1811 et plus particulièrement à Keswick. Il fut charmé par la beauté du paysage environnant et y résida tous les hivers pendant une décennie. S'en suivirent alors de nombreuses représentations de la région⁵⁰. En 1818 par exemple, John Murray publia douze gravure produites par William Westall représentant les grottes avoisinant Ingleton dans le Yorkshire. Deux de ces gravures inspirèrent d'ailleurs trois sonnets à Wordsworth, qui furent par la suite publiés dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine* en janvier 1819⁵¹.

50 WESTALL Richard J, *William Westall and the Lake Country, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 42, No. 2 (2011), p. 175 – 179. p. 175.

51 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell and W. Davies, , Strand, London, No. 4, October 1818 – March 1819. p. 470 – 71.



Fig. 4. *Gordale Scar*, WESTALL William, *Views of the Caves Near Ingleton, in Yorkshire* (1818)



Fig. 5. *Malham Cove*, WESTALL William, *Views of the Caves Near Ingleton, in Yorkshire* (1818)

Si ces gravures ont inspiré Wordsworth, William Westall travaillait également en collaboration étroite avec Robert Southey, poète lauréat à cette époque. Ils élaborèrent notamment un guide touristique de la région des Lacs intitulé *View of the Lake and of the Vale of Keswick* (1820) qui comprend donc les aquatintes de Westall ainsi que les explications correspondant aux images de Southey. Les deux artistes collaborèrent une seconde fois à travers l'élaboration d'un conte philosophique ; *Sir Thomas More; or Colloquies on the Progress and Prospects of Society* (1829-31), qui met en perspective les images de Westall et les dialogues entre Southey et le fantôme de Thomas More à propos de l'état de la société contemporaine⁵².

Le pittoresque génère l'image d'une Grande-Bretagne rurale et par son évolution saisit des lieux et les érige en valeurs patrimoniales britanniques. Il est aisé de remarquer que certaines régions et certains lieux sont favorisés par les touristes et artistes du pittoresque. William Gilpin, le premier, favorise les régions rurales du sud du Pays de Galles telles que la vallée de Wye ainsi que la région des Lacs au nord de l'Angleterre. Cette dernière a d'ailleurs inspiré bon nombre d'artistes aussi bien des poètes que des artistes visuels qui ont loué et représenté les mêmes monuments et paysages que Gilpin des décennies auparavant, l'abbaye de Furness ainsi que Derwentwater en sont des exemples marquants. La collaboration entre artistes conventionnels et artistes reconnus participe au rayonnement du pittoresque et de la région des Lacs. Le microcosme de la région des Lacs se mêle alors au macrocosme de la

52 FULFORD Tim, *The Late Poetry of the Lake Poets ; Romanticism Revised*, Cambridge, Cambridge UP (2013). p. 61.

ruralité britannique et les conventions Gilpiniennes peuvent ainsi s'appliquer à toute représentation pittoresque de la campagne britannique tant qu'elle respecte les maîtres mots ; grandeur, beauté et ruralité. Si les artistes pittoresques ont permis la promotion de paysages et de monuments historiques et les ont donc intégré au paysage national, le tourisme et notamment le guide touristique ont également contribué à l'élaboration du paysage national britannique en faisant office de vitrine des lieux britanniques à visiter et en sélectionnant ces-dits lieux. La pratique du Grand Tour et plus particulièrement celle du « Home Tour » marquent un tournant dans l'inscription de nombreux paysages pittoresques au rang de paysages nationaux.

Naissance et développement du *Home Tour*

Institutionnalisé dès le XVI^e siècle comme pratique éducative de sociabilisation des noblesses européennes, le Grand Tour perdure jusqu'au début du XIX^e siècle. Il consiste en l'apprentissage des disciplines militaires, des arts mondains et des langues étrangères aux jeunes nobles sous la tutelle d'un précepteur. Au XVII^e siècle, l'itinéraire du Grand Tour britannique se précise en désignant la France, notamment Paris, et l'Italie comme passages obligatoires⁵³. En effet, la première localisation était perçue comme le berceau du raffinement et des bonnes manières tandis que la seconde représentait le nid de la civilisation par ses ancêtres romains ainsi que les artistes de la Renaissance qu'elle abritât⁵⁴. Le XVIII^e siècle est celui que l'on considère comme l'âge d'or du Grand Tour en Grande Bretagne, ce dernier est prégnant dans la littérature de cette époque. On le retrouve aussi bien dans les récits de voyages tels que *Travels Through France and Italy* (1766) de Tobias Smollett, *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768) de Laurence Sterne, que dans des œuvres à succès, elles-mêmes inspirées du récit de voyage telles que *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift ou encore le poème *The Dunciad* (1728 – 43) produit par Alexander Pope. Que ce soit en réalité ou en fiction, l'écrivain du XVIII^e siècle voyage et les femmes ne sont pas exclues ; Mary Wortley Montagu est reconnue pour ses *Turkish Embassy Letters*. Publiées de manière posthume en 1763, elles racontent son expérience de l'Empire Ottoman entre 1716 et 1718 lorsque son mari y était ambassadeur. Mary Wollstonecraft fit également publier ses *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* en 1796.

53 BOUTIER Jean, Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI^e – XVIII^e siècles). Le voyage à l'époque moderne, n°27, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, p. 7 – 21, 2004, Cahiers de l'Association des Historiens Modernistes des Universités. p. 5, p. 9, p. 13.

54 HULME Peter, YOUNGS Tim, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge UP (2002). p. 39.

Parmi les nombreux récits de voyages qui peuplent l'espace littéraire du XVIII^e siècle, certains se concentrent sur les îles britanniques et sont parfois appelés *Home Tours*. C'est notamment le cas de *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* (1726) de Daniel Defoe ou bien plus tard, celui de *A Journey to the Western Islands of Scotland* (1775) par Samuel Johnson. Ces itinéraires devinrent très populaires vers la toute fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Deux raisons peuvent expliquer cet enthousiasme pour le récit de voyage national. Premièrement, l'irruption de la Révolution française et les guerres qui suivirent paralyserent l'Europe durant la dernière décennie du XVIII^e siècle et les guerres napoléoniennes firent rage jusqu'en 1815, rendant alors le continent difficilement accessible pour la plupart des britanniques, les obligeant donc à voyager sur leur île natale. Les destinations alors favorisées étaient celles de la région des Lacs, du Peak District, les Highlands écossaises mais également le Pays de Galles ou encore l'île de Man.⁵⁵ La seconde raison est liée à l'attrait touristique pour le pittoresque généré notamment par les écrits de William Gilpin et l'épopée ossianique de Macpherson qui réveilla l'appétence pour la région écossaise des Highlands en y diffusant un imaginaire ancestral⁵⁶. Ce goût pour ce que l'on pourrait appeler un tourisme scénique qui se concentre sur la découverte des plus beaux paysages britanniques et la retranscription de ces derniers en croquis ou en texte ne date pas des années 1790. On remarque que la région des Lacs fut par exemple plébiscitée une première fois par William Gilpin en 1748 dans son essai *Dialogue upon the gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*. On en retrouve également l'éloge dans les lettres du docteur John Brown, écrites en 1753 et publiées en 1767, ainsi que dans le *Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire* écrit par Thomas West et publié en 1778. Ces écrits marquent le début d'une pratique littéraire et touristique dont l'âge d'or se situe vers la fin et le début des XVIII^e et XIX^e siècles⁵⁷. L'essai de Gilpin publié en 1792 coïncide d'ailleurs avec cet attrait pour le tourisme scénique. En effet, dans *Three Essays*, il consacre une partie entière de l'œuvre au voyage pittoresque. Selon lui, le but ultime de ces voyages serait la quête de sensations produites par la

55 *Ibid.* p. 174.

56 Dans les années 1760 James Macpherson publia les textes *Fragments of Ancient Poetry* (1760), *Fingal* (1762) et *The Works of Ossian* (1765) qui content l'épopée d'Ossian, un barde écossais du III^e siècle sur le style homérique. L'épopée prend pour décors les Highlands écossaises et leur sublime qui deviendront un haut lieu touristique du fait de la popularité des textes de Macpherson. THIESSE Anne-Marie, *La fabrique de l'écrivain national, entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019. p. 47. HULME Peter, YOUNGS Tim, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 2002. p. 176.

57 BOHLS Elizabeth A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics 1716 – 1818*, Cambridge, New York, Cambridge UP (1995). p. 89 – 90, p. 265.

contemplation de paysages grandioses adoucis par une atmosphère harmonieuse⁵⁸. Le touriste pittoresque est à la poursuite du beau et le retrouve aussi bien dans des objets naturels que dans des ruines ou des jardins. La poursuite de ces objets est une source de plaisir et d'amusement pour ce dernier⁵⁹. Lorsqu'un paysage grandiose est observé, cette joie est gratifiée d'un épanouissement intellectuel en lien avec l'analyse et la contemplation de cet objet, mais le plus grand plaisir survient lorsque la scène observée est trop impressionnante pour pouvoir être analysée⁶⁰. Il n'est pas étonnant donc, que des régions rurales et pittoresques, telle que celle des Lacs, aient été favorisées par des touristes en quête de beauté. Ces derniers venaient équipés de leur miroir de Claude, inspiré du nom du peintre paysager Claude Gellée dit le Lorrain. Il s'agit d'un petit miroir teinté de noir de fumée permettant d'isoler des éléments du paysages, facilitant alors leur représentation⁶¹. Ainsi équipés, ces touristes se rendaient dans la région des Lacs, observant ses paysages, déjà établis comme hauts-lieux du tourisme pittoresque (voir annexe 1).



Fig. 6. Miroir de Claude⁶²

Voyant cet attrait pour ces régions rurales, certains auteurs de renom tels que William Wordsworth et Robert Southey proposèrent des guides touristiques avec des descriptions

58 GILPIN William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is Added a Poem, on Landscape Painting*. London, Printed for R. Balmire in the Strand (1792). p. 41, p. 44.

59 *Ibid*, p. 46 – 8.

60 *Ibid*, p. 49 – 50.

61 BOHLS Elizabeth A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics 1716 – 1818*, Cambridge, New York, Cambridge UP (1995). p. 89 – 90, p. 93.

62 Wikimedia Commons,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_mirror_in_shark_skin_case,_believed_at_one_t Wellcome_L0057559.jpg

exhaustives de la topographie et de l'histoire des lieux les plus visités par les touristes dans la région des Lacs. Par ailleurs, ces guides s'appuyaient sur des croquis ou gravures des lieux en question, produites par des artistes locaux. C'est notamment le cas du guide de Joseph Wilkinson *Select Views in Cumberland, Westmoreland, and Lancashire* publié en 1810 et dont Wordsworth écrivit l'introduction. Ce dernier fut réédité en 1820 et intégré à une collection de sonnets écrits par Wordsworth à propos de la rivière Duddon : *The River Duddon : A Series of Sonnets : Vaudracour and Julia and Other Poems, To Which is Annexed a Topographical Description of the Country of the Lakes in the North of England*. Dans cette collection, Wordsworth utilise les noms traditionnels des montagnes des Lacs mais également des rivières du reste de l'Angleterre. Il troque notamment le nom Thames pour celui de Duddon ainsi que Avon pour Greenhead Ghyll⁶³. Ce faisant, il inscrit une historicité des lieux dans un imaginaire ancestral, et insiste sur le caractère poétique et mystique de ces derniers en les mêlant à une collection de sonnets inspirés par la topographie britannique. On retrouve ce procédé chez Robert Southey et plus particulièrement dans son guide publié la même année en collaboration avec William Westall : *View of the Lake and the Vale of Keswick*. Dans ce livret, la prose de Southey accompagne les gravures de Westall et apporte des explications concernant l'histoire, l'esthétique et la géographie des lieux illustrés. Il explique notamment l'origine de certains lieux, les caractéristiques notables de ceux-ci ainsi que la faune et la flore qui les entourent. Ainsi la région des Lacs n'est plus seulement un site de référence pour les représentations picturales, mais également un lieu gorgé d'histoire qui se raconte autrement qu'en croquis, mais par le biais de vers et de prose, mettant l'accent sur le caractère ancestral et naturel de la région⁶⁴.

Par les descriptions que Wordsworth et Southey font de ces lieux pittoresques et les informations qu'ils apportent à leur sujet, ils rendent la compréhension de ces lieux accessible à toute personne désireuse d'informations. Wordsworth considérait son *Guide to the Lakes* (1810) comme un compagnon et ce dernier était adressé aussi bien aux touristes scéniques qu'aux habitants de la région⁶⁵. Ces lieux alors teintés d'historicité et appartenant à tous sont érigés au rang de valeurs patrimoniales et présentés comme un héritage national. S'ils peuplaient déjà le paysage national, leur présence s'en retrouve renforcée dans l'esprit de chacun. Car si Wordsworth et Southey se présentent comme habitants et connaisseurs de la

63 FULFORD Tim, *The Late Poetry of the Lake Poets ; Romanticism Revised*, Cambridge, Cambridge UP (2013). p. 205.

64 *Ibid*, p. 45.

65 WHYTE Ian, *William Wordsworth' "Guide to the Lakes" and the Geographical Tradition*, *Area*, The Royal Geographical Society, Vol. 32, No. 1 (2000). p. 102.

région des Lacs dans leurs guides, ils n'en restent pas moins des poètes célèbres, Southey étant d'ailleurs poète lauréat à cette époque. Ils ne s'adressent donc, non pas seulement à quelques personnes désireuses de connaissances supplémentaires à propos des Lacs, mais bien à tout un pays, si ce n'est une nation.

Si la nation est une communauté sans frontières géographiques strictes, le paysage national, bien qu'il s'agisse d'une construction culturelle, constitue la partie visible de la nation. Celui-ci s'appuie sur des lieux géographiques réels et reconnaissables (Furness Abbey, Derwentwater), érigés au rang de valeurs patrimoniales par les multiples représentations qu'en ont fait aussi bien des artistes reconnus que des touristes en quête de beauté, leur conférant alors un caractère symbolique. Si ces lieux sont perçus comme un héritage patrimonial, c'est parce qu'ils sont accessibles et appartiennent à tous. C'est d'ailleurs parce qu'ils sont accessibles qu'ils sont reconnaissables. En effet, le nombre de touristes qui s'y rendent et la multitude de représentations qui existent de ces lieux, participent à l'érection patrimoniale de ces derniers⁶⁶. Enfin, la représentation écrite ou visuelle de ces endroits par des auteurs reconnus favorise l'institutionnalisation de ces monuments et paysages au rang de valeurs nationales suprêmes car ils sont reconnus de tous et offrent donc un point d'ancrage à la nation. Après avoir défini la notion de nation, de paysage national et analysé l'apport du pittoresque à cette dernière notion, les chapitres suivants auront pour but de présenter les œuvres sur lesquelles cette démonstration s'appuie. Ces chapitres étudieront les auteures de ces œuvres, leurs cercles, mais également la réception de ces œuvres dans le paysage littéraire contemporain ainsi que le contexte historique et social dans lequel celles-ci émergent. Les parties à visée contextuelle de ces chapitres porteront d'ailleurs un grand intérêt aux contextes d'écritures, celui de *A Journey* se situant en temps de guerre et celui de *Chapters on Churchyards*, en période d'après-guerre, et étudieront l'impact de ces contextes sur le sentiment national.

66 DI MÉO Guy, *L'identité : une médiation essentielle du rapport espace/ société*, *Géocarrefour*, Vol. 77, No. 2 (2002) p. 183.

Chapitre 2. *A Journey* : un récit de voyage en temps de guerre

Ce chapitre a pour ambition de présenter l'auteure du récit *A Journey*, Ann Radcliffe. Il s'intéressera à l'éducation de cette dernière et à son intégration dans le tissu social de l'époque. Il s'intéressera également à ses premiers écrits, ses succès, et sa réputation littéraire dans sa globalité, inscrivant de ce fait Radcliffe dans le paysage littéraire national. Il exposera les conditions d'élaboration du récit *A Journey* et sa réception dans les journaux contemporains. Il étudiera également le contexte politique dans lequel celui-ci est écrit. En effet, à la suite de la prise de la Bastille, une guerre des idées fait rage en Grande-Bretagne. Opposant conservateurs et partisans de la Révolution, cette discorde tombera finalement sous le joug des conservateurs.

Ann Radcliffe : une voyageuse gothique

Née à Londres le neuf juillet 1764 du nom de Ann Ward, Ann Radcliffe est une romancière anglaise de renom. Fille de William Ward et de Ann Oates, tous deux commerçants dans le textile puis la porcelaine, Ann Radcliffe possède des connections familiales prestigieuses. Sa grand-mère paternelle portait le nom de Cheselden et était la sœur du chirurgien William Cheselden, membre de la Royal Society et professeur d'anatomie. Sa grand-mère maternelle était quant à elle la sœur du physicien Samuel Jebb of Stratford, notamment connu pour son édition de *l'Opus Majus*, du philosophe médiéval Roger Bacon, considérée comme la première édition de cette œuvre. Ann Radcliffe possédait également des liens du côté maternel avec le Dr. Halifax, évêque de Gloucester et le Dr. Halifax, physicien du roi⁶⁷. Parmi ces parents prestigieux, Ann Radcliffe avait une préférence pour son oncle Thomas Bentley. Industriel notamment connu pour son association avec Josiah Wedgwood dans la production de céramique, Bentley était également un homme d'art et de lettres, considéré comme un expert en art grec et étrusque. Il publia quelques articles dans le *Gentleman's Magazine* ainsi que dans le *Monthly Review*⁶⁸. Ses résidences à Chelsea puis à Turnham Green, à Londres, étaient des hauts-lieux de rencontres, le plus souvent littéraires. Parmi ses invités, on compte notamment Elizabeth Montagu, membre des Blue Stockings, Hester Thrale Piozzi, mécène et amie de Samuel Johnson, ainsi que la poétesse Anna Laetitia

67 *The Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, Vol. 8. 1824. p. 98 – 9.

68 MILES Robert, *Ann Radcliffe The Great Enchantress*, Manchester & New York, Manchester UP (1995). p. 22.

Barbauld et James (Athenian) Stuart, archéologue et pionnier du néoclassicisme⁶⁹. Il n'est pas improbable qu'Ann Radcliffe ait rencontré ces personnes lors de ses nombreuses visites rendues à son oncle. Celui-ci prenait à cœur l'éducation de l'écrivaine et lui apprit notamment le grec et le latin en lui lisant des textes originaux⁷⁰.

Si *The Annual Biography and Obituary* ainsi que d'autres biographies d'Ann Radcliffe évoquent son éducation auprès de son oncle Thomas Bentley, il est difficile d'affirmer que Radcliffe ait continué à correspondre ou non, avec ses invités à la mort de ce dernier, lorsqu'elle avait seize ans. Ann Radcliffe est souvent présentée comme étant une personne discrète, voire solitaire. C'est notamment la présentation qu'en fait le *Edinburgh Review* dans un numéro datant de mai 1823 :

The fair authoress kept herself almost as much *incognito* as the Author(sic) of *Waverley* ; nothing was known of her but her name in the title page. She never appeared in public, nor mingled in private society, but kept herself apart, like the sweet bird that sings its solitary notes, shrowded(sic) and unseen⁷¹.

Cette image d'une auteure solitaire est également celle que renvoie Rictor Norton dans son livre *Mistress of Udolpho*, lorsqu'il explique que la poétesse Christina Rossetti avait souhaité écrire la biographie d'Ann Radcliffe en 1883 mais qu'elle s'était finalement abstenue du fait du manque d'information concernant l'auteure⁷². Ou encore, lorsqu'il explique que par sa santé déclinante ainsi que par un désir de discrétion, Ann Radcliffe avait pris l'habitude de s'asseoir dans la fosse lorsqu'elle se rendait au théâtre⁷³. Cette volonté de discrétion était probablement due à sa célébrité, car Norton démontre que Radcliffe se rendait régulièrement au théâtre ainsi qu'à l'opéra bien avant que ses romans rencontrent un franc succès⁷⁴. Ce manque d'information et cette image d'une personne solitaire permit d'ailleurs à la rumeur concernant la supposée folie d'Ann Radcliffe de prospérer⁷⁵.

Selon ses biographes, Ann Radcliffe s'intéressa à l'écriture dès les premières années de son mariage avec William Radcliffe. Alors journaliste parlementaire mais également critique d'art pour le journal républicain *The Gazetteer and New Daily Advertiser*, William

69 *The Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, Vol. 8. 1824. p. 100.

70 LERANBAUM Miriam, "Mistresses of Orthodoxy": *Education in the Lives and Writings of Late Eighteenth-Century English Women Writers*, *Proceedings of the American Philosophical Society, American Philosophical Society*, Vol. 121, No. 4 (1977) p. 281 – 301. p. 287.

71 *The Edinburgh Review, Or Critical Journal*, Edinburgh, Archibald Constable and Company, and Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown for London, Vol. 38. 1823. p. 360.

72 NORTON Rictor, *Mistress of Udolpho; the Life of Ann Radcliffe*, London & New York, Leicester UP (1999). p. vii.

73 *Ibid*, p. 63.

74 *Ibid*.

75 *Ibid*. p. 1.

travaillait tard. Selon Norton, Ann Radcliffe comblait l'attente en écrivant⁷⁶. C'est d'ailleurs à cette période (1787-90) qu'Ann écrivit et publia ses premiers romans *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789) et *A Sicilian Romance* (1790). Ce sont néanmoins ses trois romans suivants : *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) et *The Italian* (1796) qui signèrent son succès. Malgré un climat parfois réfractaire au roman, les conservateurs craignant que le genre désinhibe les jeunes femmes et les encourage à remettre en question la hiérarchie sociale établie, ou les radicaux tels que Mary Wollstonecraft⁷⁷, trouvant le genre futile et impropre à l'éducation des femmes, Ann Radcliffe bénéficia d'une popularité immense, notamment auprès d'un lectorat féminin⁷⁸. Elle fut l'une des romancières les mieux rémunérées de son époque. £500 lui furent versés pour les droits d'auteur concernant *The Mysteries of Udolpho* et £800 pour *The Italian*. Ses romans ne furent pas seulement un succès national mais bien européen, ses œuvres furent traduites dans toutes les langues parlées sur le continent. Il s'agit d'une des romancières les plus imitées et les plus traduites des années 1790⁷⁹. En Grande-Bretagne des revues telles que la conservatrice *British Critic*⁸⁰ ainsi que des personnalités éminentes louèrent son talent. *The Annual Biography and Obituary* cite notamment parmi ses admirateurs, Richard Brinsley Sheridan, propriétaire du London Theatre Royal, mais également le parlementaire Charles Fox ainsi que le directeur de l'école Winchester, Dr. Joseph Warton, qui expliqua ne pas avoir pu se coucher avant d'avoir terminé *The Mysteries of Udolpho* tant il fut fasciné par le livre⁸¹. Ainsi les œuvres de Radcliffe font partie intégrante du paysage littéraire britannique des années 1790⁸².

En 1794, accompagnée de son mari, Ann Radcliffe entrepris de faire un voyage sur le continent. Leur itinéraire comprenait alors les Pays bas, la Prusse, l'Angleterre puis la région des Lacs, le tout en évitant la France, alors ennemie belligérante de leur nation. Tous deux possédaient à la fois le temps et les moyens d'entreprendre ce voyage, Ann venait de recevoir £500 pour les droits d'auteur de son œuvre *The Mysteries of Udolpho* et William venait d'être

76 *Ibid.* p. 64.

77 BOHLS Elizabeth A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics 1716 – 1818*, Cambridge, New York, Cambridge UP (1995). p. 210 – 211.

78 MILES Robert, *Ann Radcliffe The Great Enchantress*, Manchester & New York, Manchester UP (1995). p. 8 – 9.

79 *Ibid.*, p. 8.

80 NORTON Rictor, *Mistress of Udolpho; the Life of Ann Radcliffe*, London & New York, Leicester UP (1999). p. 115.

81 *The Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, Vol. 8. 1824. p. 95.

82 *The Analytical Review, or History of Literature, Domestic and Foreign*, London, printed for J. Johnson, Vol. 22 (1795). p. 349.

destitué de son poste d'éditeur du journal réformiste *The Morning Post*. Sur le continent, la guerre entre la France et les autres nations belligérantes (Prusse, Angleterre, Autriche, Espagne et Pays bas) connaissait une accalmie et la coalition planifiait de se diriger vers la ligne de front flamande, s'éloignant alors de leur itinéraire et le rendant de ce fait praticable⁸³. Publié en 1795 sous le titre de *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, le récit de Radcliffe se concentre principalement sur la description des us et coutumes des pays visités ainsi que des paysages aperçus, l'aspect militaire et les effets de la guerre. Le tout accompagné de références historiques à propos des lieux et monuments présentés ainsi que de réflexions philosophiques concernant la guerre et les déboires de Louis XIV en Europe. Son œuvre reçut un accueil chaleureux de la part de la presse, alors inquiète que l'auteur de fiction s'essaie à un genre qui demande une retranscription concrète et non parabolée des lieux visités. Cette inquiétude fut notamment partagée par *The Analytical Review* ainsi que *The Monthly Review* qui conclurent qu'il n'en était finalement rien, et que bien loin d'être aussi captivant que les romans de Radcliffe, *A Journey* restait cependant une lecture à recommander :

We have perused this tour with pleasure; and, though we have not found it throughout equally interesting, we think it, on the whole, a performance which will not diminish the literary reputation of the writer; and to say this of a work written by the author of 'The Romance of the Forest,' and 'The Mysteries of Udolpho,' we think so slight commendation⁸⁴.

Si les des deux revues s'accordent à propos de *A Journey*, *The Monthly Review* fait remarquer le nationalisme et l'étroitesse d'esprit dont fait preuve Ann Radcliffe lorsqu'elle déclare⁸⁵ :

Englishmen, who feel, as they always must, the love of their own country much increased by the view of others, should be induced at every step, to wish, that there may be as little political intercourse as possible, either of friendship or enmity between the blessings of their Island and the wretchedness of the Continent⁸⁶.

Si cette phrase paraît particulièrement nationaliste, il faut rappeler que Radcliffe l'écrit après avoir observé les désastres de la guerre en Prusse et que l'effet de cette dernière,

83 MOSKAL Jeanne, *Ann Radcliffe's Lake District, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 31, No. 1. (2000). p. 56.

84 *The Analytical Review, or History of Literature, Domestic and Foreign*, London, printed for J. Johnson, Vol. 22 (1795). p. 355.

85 *The Monthly review; or, Literary Journal, Enlarged*, London, Printed for R. Griffiths; and sold by T. Becket, in Pall Mall, Vol. 18 (1795). p. 245.

86 RADCLIFFE Ann, *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, London, William Porter for G.G and J. Robinson, Paternoster-row, (1795). p. 186 – 187.

selon elle, ne pourrait être que délétère pour les nations les plus prospères⁸⁷. Néanmoins, cette phrase, et plus globalement, cette œuvre s'inscrit dans un contexte qui semble propice au nationalisme. En effet, suite à la Révolution française et notamment à la Terreur qui sévit en France du régicide en janvier 1793 jusqu'à juillet 1794, la Grande-Bretagne et notamment les anti-jacobins britanniques craignent que les événements révolutionnaires ne s'étendent jusqu'à leur nation. Cette peur engendra une propagande nationaliste dite « anti-jacobine » qui tend à discréditer toute personne en faveur de la Révolution en la présentant comme un danger pour la prospérité de la nation britannique.

Anti-jacobinisme et nationalisme

Au lendemain de la Révolution française, un débat fait rage de l'autre côté de la Manche. Si certains artistes tels que Mary Wollstonecraft, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge et Robert Southey se laissent emporter par le désir égalitaire de la Révolution, d'autres craignent pour l'héritage de la Glorious Revolution. Le désaccord entre les deux parlementaires Whigs, Charles Fox et Edmund Burke est une parfaite illustration du débat faisant rage au sein de la population britannique. Si le premier compare la Révolution française à la « Glorious Revolution » de 1688, désignant la déclaration des droits de l'homme et du citoyen comme le fondement logique et obligatoire de toute constitution, et de ce fait, présentant la Révolution française comme une grande réussite dans l'histoire de l'humanité, le second considère quant à lui la Révolution française comme l'opposé de celle de 1688 et constituant une menace pour le maintien de l'ordre et de la prospérité de la Grande-Bretagne. Selon Burke, la société britannique est fondée sur une hiérarchie sociale, pourvoyant un rôle clé à chaque membre qui la compose. Le conservatisme s'appuie sur la tradition et la sagesse ancestrale, des points d'ancrage a-temporels qui permettent la pérennisation de cette société. Le souhait révolutionnaire égalitariste apparaît donc comme un risque de déstabilisation de l'ordre social établi et mettrait en danger la prospérité britannique s'il venait à s'installer outre-Manche⁸⁸. Si Burke avait déjà confié ses craintes concernant la Révolution française dans son pamphlet *Reflections on the Revolution in France*, publié en 1791, les événements de janvier 1793 et de l'été 1794 dissipèrent tout élan révolutionnaire chez la plupart des partisans de celle-ci. Les guerres révolutionnaires entamées en 1792 entre la France et une grande partie des monarchies européennes ayant déjà entaché l'image d'une

⁸⁷ *Ibid.* p. 186.

⁸⁸ MOSKAL Jeanne, *Ann Radcliffe's Lake District, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 31, No. 1. (2000). p. 58.

révolution « glorieuse », la décapitation de Louis XVI et de Marie-Antoinette, ainsi que le règne de la Terreur achevèrent les aspirations des derniers optimistes⁸⁹.

À la suite de ces événements sanglants, les années 1790 virent se développer en Grande-Bretagne une propagande nationaliste proprement anti-révolutionnaire appelée « anti-jacobine » en référence au club révolutionnaire français « les jacobins », dont faisait partie Robespierre, figure de proue du gouvernement révolutionnaire puis plus tard de la Terreur⁹⁰. M. O. Grenby, dans son ouvrage *The Anti-Jacobin Novel; British Conservatism and the French Revolution* présente l'anti-jacobinisme comme ressemblant davantage à une propagande qu'à une idéologie. Selon lui cette propagande se définit par antithèse et réverbère une image qui est à l'opposé de celle de la France révolutionnaire et de ses idéaux, sans pour autant présenter de doctrine lui valant le terme d'idéologie⁹¹. Se concentrant principalement sur les romans anti-révolutionnaires britanniques, Grenby explique que l'ambition de l'écrivain anti-jacobin était de présenter à son lecteur une image glorieuse de sa nation par opposition aux effets déplorables de la Révolution française, le mettant alors en garde contre le risque de cette dernière pour ses institutions⁹². Par sa définition antithétique, l'anti-jacobinisme couvre un large champ de représentations. Selon Grenby, l'idée de jacobinisme elle-même est assez vague et pouvait parfois se rapporter à une synthèse hyperbolique d'assauts menés contre les institutions, le pouvoir et la vertu, à travers laquelle leurs opposants exagéraient les méfaits des jacobins tel qu'illustré par James Gillray. Il s'agissait d'une expression fourre-tout servant surtout à dénigrer. Ainsi Grenby explique : « Jacobinism [...] became a dreadful synthesis of assaults on queens, killings of kings, of priests hanging from lamp-posts, streets deluged in blood, and of cannibalism, incest and unrestrained sexual licence too⁹³. » Cette citation de Grenby liste clairement les détails de la caricature de Gillray. On y retrouve une masse sanguinaire aux lances levées, des bâtiments incendiés ainsi que des prêtres pendus aux lampadaires qui évoquent les attaques contre les institutions. Le révolutionnaire déshabillé évoque à la fois l'aspect libidineux et l'état misérable qu'on leur incombe.

89 *Ibid.*

90 SOBOUL Albert, *Jean-Jacques Rousseau et le jacobinisme*, *Studi Storici*, Fondazione Instituto Gramsci, Vol. 4 No. 1 (1963). p. 12.

91 GRENBY M. O. *The Anti-Jacobin Novel; British Conservatism and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge UP (2004). p. 65.

92 *Ibid*, p. 55.

93 *Ibid*, p. 7.



Fig. 7. *The Zenith of French Glory; the Pinnacle of Liberty*, GILLRAY James (1793)

Robert Bisset, conservateur et biographe d'Edmund Burke, définit en 1798, de manière plus raisonnable, le jacobinisme en ces termes : « Whoever is the enemy of Christianity, and natural religion, of monarchy, of order, subordination, property and justice, I call a Jacobin.⁹⁴ » définissant de ce fait l'anti-jacobinisme par opposition aux caractéristiques jacobines. L'anti-jacobin serait donc comme un sujet de la couronne, propriétaire terrien et dont ni la foi ni la morale ne lui feraient faille.

Si l'anti-jacobin se définit par opposition au jacobin lui-même, il est donc, par essence conservateur. En effet selon, lui, et dans la continuité de la pensée burkienne, la société est constituée d'une hiérarchie sociale préétablie. De ce fait, le bien-être de cette dernière repose sur le rôle qu'elle pourvoit à chacun, justifiant ainsi les inégalités sociales présentes au sein de la société⁹⁵. Edward Tatham, recteur du Lincoln College à Oxford, illustre parfaitement cette pensée lorsqu'il écrit en 1791 :

94 *The Anti-Jacobin Review and Magazine*, London, Vol. 1. August 1798. p. 223.

95 GRENBY M. O. *The Anti-Jacobin Novel; British Conservatism and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge UP (2004). p. 128.

In the subordination and gradation of persons and rights, consists the very life and health of every well constructed state. In this political arrangement, made not by the wisdom or the will of man, but the invisible hand of Providence, every man moves in that sphere of life, whether higher or lower, in which that Providence, not his own choice, has placed him at birth⁹⁶.

Celui que l'on appelle le « leveller » ou le transfuge, inspiré des idéaux révolutionnaires, constitue donc une menace pour l'ordre social. Pour pallier à ses effets néfastes, bon nombre d'écrivains britanniques prennent la plume pour avertir contre les dangers des idéaux révolutionnaires et le désir d'élévation sociale. Selon Lisa Wood, les années 1793 à 1815 voient apparaître un grand nombre d'écrits et notamment de romans conservateurs à caractère didactique, pour la plupart, écrits par des femmes⁹⁷. C'est notamment le cas des *Cheap Repository Tracts* écrits par l'évangéliste Hannah More et publiés entre 1795 et 1798, dans l'optique de contrer les effets néfastes du pamphlet de Thomas Paine *The Rights of Man* (1791-2), inspiré des idéaux révolutionnaires et populaire chez les classes ouvrières⁹⁸. Les *Cheap Repository Tracts*, vendus à bas coût (2 pence), rassemblaient des contes et nouvelles mettant en avant une morale chrétienne. Parmi ces nouvelles on compte notamment l'histoire de *Black Giles the Poacher* qui présente une famille pauvre et oisive : « who might be useful to the public by working in the field, and who might assist their families by learning to get their bread twenty honest ways ⁹⁹ » mais qui pour subvenir à leurs besoins, n'hésitent pas à mendier et voler leurs voisins. Black Giles meurt lors d'un pillage et sa femme Tawney Rachel est envoyée en Australie car elle possède des biens dérobés. Ainsi donc, pour leurs vices et leur manque de participation au sein de l'entreprise publique (ils ne participent pas aux travaux agricoles), les Giles sont punis. Au delà d'Hannah More, nombre d'autres femmes anti-révolutionnaires prennent la plume pour dénoncer les ravages de la menace jacobine. La conservatrice Laetitia Matilda Hawkins dans ses *Letters on the Female Mind* (1793) répond aux *Letters Written in France* (1790) et *Letters From France* (1792) de la réformatrice Helen Maria Williams. Dans son ouvrage *Memoirs of Modern Philosophers* (1800), Elizabeth Hamilton attaque l'œuvre de Mary Hays *Memoirs of Emma Courtney* (1796) ainsi que l'ouvrage de William Godwin, *Memoirs of the Author of 'The Rights of*

96 TATHAM Edward, *Letters to the Right Honourable Edmund Burke on Politics*, London J. F. and C. Rivington and W. Richardson, 1791. p. 40.

97 WOOD Lisa, *Modes of Discipline; Women, Conservatism, and the Novel after the French Revolution*, Lewisburg, Bucknell UP, 2003. p. 12.

98 *Ibid.*

99 MORE Hannah, *The Cheap Repository Tracts, Black Giles the Poacher*, London, Sold by Howard and Evans, 1801 (1796 par Marshall pr, White, Hazzard). p. 5.

Woman' (1798) qu'il écrit à propos de sa défunte épouse, Mary Wollstonecraft¹⁰⁰. La propagande anti-jacobine est l'occasion pour de nombreuses femmes de se construire une réputation en tant qu'auteurs prenant la plume au nom du patriotisme.

Selon Grenby, plus d'une douzaine de romans conservateurs dont l'intrigue se situait en France entre 1792 et 1794 sont publiés par un entre 1794 et 1800¹⁰¹. Si *A Journey* d'Ann Radcliffe n'est ni un roman, ni une réponse à une œuvre radicale, certains de ses passages ne sont pas sans rappeler le contexte politique britannique dans lequel le récit émerge. Parmi les nombreuses références faites aux méfaits de Louis XIV lors de son voyage sur le continent, le passage d'Ann Radcliffe dans la ville de Kendal reste un exemple frappant, si ce n'est d'anti-jacobinisme, a minima, de son désaccord avec la Révolution française. En effet, dans la ville de Kendal est érigé un monument en l'honneur de la « Glorious Revolution » de 1688. Radcliffe le décrit de la sorte :

Kendal [...] bears on one of its brows a testimony to the independence of the inhabitants, an obelisk dedicated to liberty and to the memory of the Revolution in 1688. At a time, when the memory of that revolution is reviled, and the praises of liberty itself endeavoured to be suppressed by the artifice of imputing to it the crimes of anarchy, it was impossible to omit any act of veneration to the blessings of this event¹⁰².

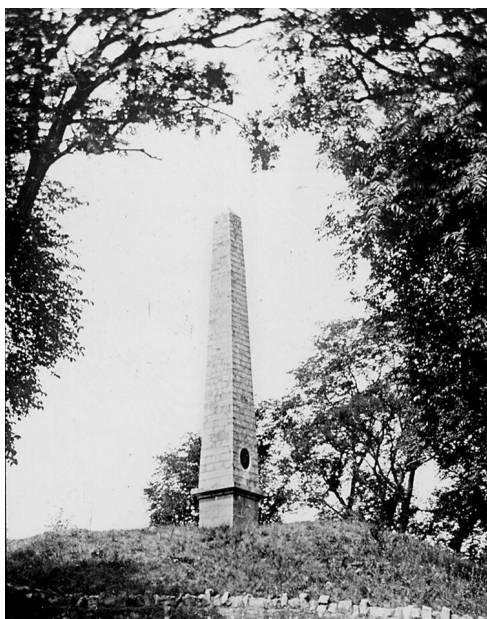


Fig. 8. Obélisque de Kendal¹⁰³

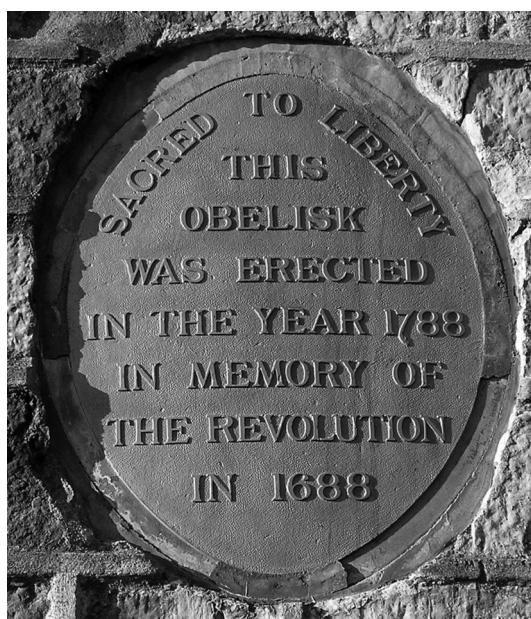


Fig. 9. Stèle de l'obélisque¹⁰⁴

100 WOOD Lisa, *Modes of Discipline; Women, Conservatism, and the Novel after the French Revolution*, Lewisburg, Bucknell UP, 2003. p. 12.

101 *Ibid.* p. 38.

102 RADCLIFFE Ann, *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, Dublin, William Porter for P. Wogan, P. Byrne, H. Colbert, W. Porter, W. Jones, J. Rice, H. Fitzpatrick, G. Folingsby, Vol. 1 (1795). p. 389.

103 NICHOLLS R. Arthur, *The Westmorland Gazette, Nostalgia : Kendal Obelisk Marks 'The Glorious Revolution'*, 30th September 2017.

104 *Ibid.*

Par cette remarque, Radcliffe s'inscrit dans la lignée burkienne, refusant d'ériger la Révolution française au même rang que la « Glorious Revolution », bien que la plupart des « Foxites » aient changé de camp après les événements de 1794. D'après les hypothèses d'identités antithétiques introduites par Colley et Newman (cf. chapitre 1), cette période dite « anti-jacobine » (1794 – 1800), par son rapport antipathique au jacobin, permit l'intensification du sentiment national britannique. En effet, selon Newman, l'idée de l'identité nationale anglaise s'intensifiait à mesure que l'image de la France et de ses exactions devenait détestable¹⁰⁵. Ainsi, en faisant la différence entre les deux Révolutions et en montrant son désaccord avec la dernière en date, reprenant un lieu commun martelé depuis 1790 par les soutiens de Burke, Radcliffe se place du côté des patriotes. La citation ci-dessus et les nombreuses références faites au déboires de Louis XIV en Europe sont la preuve de l'impact de la propagande dominante chez Radcliffe. Le contexte géopolitique de production de *Chapters on Churchyards*, publiés dans les années 1820, semble quant à lui moins prégnant dans cette œuvre, car moins répandu que la propagande anti-jacobine. Il reste néanmoins utile de présenter les conditions dans lesquelles celle-ci fut écrite ainsi que son auteure afin de mieux comprendre le sentiment nationaliste qui en émane. En effet, si le récit de *A Journey* fut écrit et publié lors des guerres révolutionnaires, les *Chapters* apparurent quant-à-eux en période d'après-guerre. Au vu des différents contextes d'écriture, il semble pertinent de mettre en parallèle ces deux œuvres et leur aspect nationaliste à travers leur écriture du paysage.

Chapitre 3. *Chapters on Churchyards* : l'écriture du paysage en temps de paix

Ce chapitre porte sur la présentation de l'auteure de *Chapters on Churchyards*, Caroline Southey. Il s'intéressera à son cercle, fortement réduit à la mort de ses parents et de son oncle maternel, ainsi qu'à son éducation encadrée par le théoricien du pittoresque William Gilpin dont l'influence théorique est perceptible aussi bien dans la prose que dans les dessins de Caroline Southey. Ce chapitre abordera le début de la carrière littéraire de Southey. Aidée par le poète Robert Southey, Caroline publia ses poèmes pour la première fois lorsqu'elle rencontra un besoin financier urgent, leur correspondance entraînera une amitié longue de vingt ans qui se conclura par un mariage malheureux. Le chapitre reviendra

105 NEWMAN Gerald, *The Rise of English Nationalism; A Cultural History 1740 – 1830*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987. p. 124.

également sur la carrière de Caroline Southey dans sa globalité et notamment sa collaboration avec le *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Enfin, l'intérêt de ce chapitre porte également sur le contexte de production de l'œuvre. Le marché du périodique est florissant à la suite des guerres Napoléoniennes, mais son lectorat est divisé en deux pôles politiques. Ce dernier n'est pas sans rappeler la situation politique britannique à la même période, la population étant divisée entre la joie ressentie par le retour de la paix, et le poids du coup de la guerre.

Caroline Southey : solitude et ruralité

Née à Lymington dans le Hampshire, le six décembre 1786 du nom de Bowles, Caroline Southey est une poétesse britannique dont le talent s'étend aux croquis pittoresques et à la peinture. Elle est la fille unique du capitaine Charles Bowles servant dans la East India Company et de Anne Burrard, fille de l'éminent George Burrard, écuyer de Lymington et sœur du lieutenant général Harry Burrard¹⁰⁶. L'éminence de la famille Burrard permit à Charles Bowles d'être élu maire de Lymington trois mandats durant, entre 1785 et 1798 offrant à la famille une place de choix dans tous les cercles d'influence locaux¹⁰⁷. Également populaire, l'oncle maternel de Caroline, Sir Harry Burrard, alors nommé gouverneur de Calshot Castle, une ancienne tour de garde faisant face à l'île de Wight, y déménagea avec sa famille. S'y rendant chaque été, Caroline pouvait alors profiter de l'effervescence locale, car, étant la nièce de Sir Burrard, elle se voyait invitée à des bals et fêtes de voisinage¹⁰⁸. Appartenant à une famille d'importance locale, l'éducation de Caroline Southey fut encadrée par le non moins célèbre William Gilpin. Le théoricien de renom, alors pasteur dans l'église de Boldre avoisinant la demeure des Bowles, apprit à la jeune Caroline à écrire, à dessiner et encouragea ses lectures élémentaires. L'environnement idyllique et rural de Buckland cottage, la demeure des Bowles que Caroline quittera seulement durant les quatre années de son mariage, et l'enseignement de Gilpin développèrent chez Caroline un goût pour la représentation picturale et notamment le pittoresque. En effet un bon nombre de ses premières peintures, illustrant des thèmes tels qu'un bal champêtre, étaient reproduites et imprimées. Plus tard, ses peintures servirent à illustrer ses propres œuvres. Encore

106 *The Athenaeum; Journal of English and Foreign Literature, Science and the Fine Arts*, London, No. 1397, August 5th 1854. p. 969.

107 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. 13.

108 *Ibid.* p. 15.

aujourd'hui, certaines de ses peintures sont conservées par l'association caritative Wordsworth Truth¹⁰⁹.

Le décès de la plupart des membres de sa famille entre 1801 et 1817, et notamment celui de sa mère et de son oncle entre 1816 et 1817 rendirent amers les derniers souvenirs de jeunesse de Caroline. Non seulement le décès des deux derniers réduisit drastiquement le cercle social de Caroline Southey mais elle risquait également de perdre son idyllique Buckland cottage. Motivée par un besoin financier urgent, elle contacta Robert Southey, alors poète lauréat et connu pour venir en aide aux poètes des classes modestes en manque d'éditeurs. Elle présenta donc son poème *Ellen Fitzarthur ; A Metrical Tale in Five Cantos* au poète lauréat qui lui promit d'en parler à son éditeur John Murray, si elle apportait quelques corrections à son texte¹¹⁰. Une fois les corrections apportées, John Murray refusa de publier l'auteure, car selon lui elle n'était pas suffisamment célèbre : « only famous names would sell nowadays »¹¹¹. Le poème sera finalement publié anonymement par Longman deux ans plus tard, en 1820¹¹². La correspondance entre Caroline et Robert Southey vit naître une amitié nourrie par l'intérêt que chacun portait à la poésie et conduit à la publication du poème de Caroline Southey. Robert Southey la guidait dans son écriture, lui reprochant parfois sa forte utilisation du pathos et du tragique, ou encore, lui conseillait de garder l'anonymat afin d'éveiller la curiosité chez ses lecteurs et préserver sa vie privée¹¹³. Tous deux entreprirent d'ailleurs l'écriture d'un recueil de poème intitulé *Robin Hood: A Fragment*, qui ne verra le jour qu'en 1847, quatre ans après la mort de Southey¹¹⁴. Buckland cottage devint peu à peu un lieu de repos pour le poète lauréat, un espace de travail qui lui fournissait la paix nécessaire pour finir ses travaux les plus urgents. Il en va de même pour Greta Hall, la résidence de Southey à Keswick, dans la région des Lacs. Celle-ci devint un lieu de villégiature pour Caroline Bowles qui s'y rendit en 1823 pour profiter du calme environnant et rencontrer la famille Southey. Il s'agit d'ailleurs du seul endroit où elle voyagera dans toute sa vie¹¹⁵.

Caroline et Robert Southey se marièrent le 5 juin 1839, deux ans après la mort de sa première épouse, et ce, à Lymington dans l'église de Boldre. Ce ne fut pas un mariage

109 *Ibid.* p. 19 – 20.

110 *Ibid.* p. 21.

111 *Ibid.* p. 23.

112 *Ellen Fitzarthur ; A Metrical Tale in Five Cantos*, London, Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1820.

113 DOWDEN Edward, *The Correspondence of Robert Southey with Caroline Bowles*, Dublin & London, Dublin UP 1881, p. 25.

114 SOUTHEY Caroline, SOUTHEY Robert, *Robin Hood: A Fragment by the Late Robert Southey, and Caroline Southey*, Edinburgh and London, William Blackwood and sons, 1847.

115 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. 24 – 25, p. 8.

heureux. En effet, rapidement après le mariage, la santé mentale de Southey déclina et il décéda quatre ans plus tard, en mars 1843¹¹⁶. La démence de Southey ne fut pas la seule ombre au tableau de ce mariage. Ses enfants, Cuthbert et Kate contrairement à l'aînée Edith, accusèrent leur père de remplacer leur mère trop rapidement en se mariant seulement deux ans après sa mort. Au delà de sa mésentente avec les cadets des enfants Southey, Caroline subit l'ostracisme du monde littéraire et des amis de Southey. Voyant l'ancien poète lauréat malade, son entourage se demandait si Caroline n'était pas au courant de sa maladie avant de l'épouser et si donc, elle ne l'avait épousé par intérêt¹¹⁷. Ce à quoi le journal *The Athenaeum* répond : « She could have had no mercenary motive in the matter, for she resigned a larger income on her marriage than she knew she could receive at her husband's death¹¹⁸. » Bien qu'écartée du monde littéraire, il est dit que Caroline Southey entretenait des correspondances avec quelques figures littéraires contemporaines. Selon Virginia Blain, Caroline Southey correspondait notamment avec la poétesse Mary Howitt, la romancière Sarah Burney (demi-sœur de Frances Burney), Anna Bray ainsi que Mary Ann Hughes ou encore John Wilson, éditeur du *Blackwood's Edinburgh Magazine*¹¹⁹. Malgré ces correspondances, Caroline Southey reste décrite comme une personne solitaire et à la santé fragile. Le numéro de *The Athenaeum* d'août 1854, à l'occasion de sa mort, la décrit en ces termes :

For many years a confirmed invalid, and by the force of circumstances, as well as by her own choices, comparatively a hermit, little has transpired of her private history which is not calculated to provoke rather than gratify curiosity. Her life, she used to say, must be looked for in her writings; for "all her adventures were by the fireside" (or in her garden), and almost "all her migrations from the blue bed to the brown¹²⁰."

Mis à part ses poèmes *Ellen Fitzarthur* (1820) et *The Widow's Tale, and Other Poems* (1822), publiés par Longman, l'intégralité des œuvres de Caroline Southey furent publiées dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Mise en contact avec William Blackwood, propriétaire du magazine, par le biais de Robert Southey, les deux sympathisèrent rapidement

116 *The Athenaeum; Journal of English and Foreign Literature, Science and the Fine Arts*, London, No. 1397, August 5th 1854. p. 969 - 970.

117 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. 3., p. 8.

118 *The Athenaeum; Journal of English and Foreign Literature, Science and the Fine Arts*, London, No. 1397, August 5th 1854. p. 970.

119 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. 8, p. 74.

120 *The Athenaeum; Journal of English and Foreign Literature, Science and the Fine Arts*, London, No. 1397, August 5th 1854. p. 969.

en raison de leur orientation conservatrice commune¹²¹. Cette entente immédiate conduit à une collaboration longue de vingt-sept années. Période durant laquelle furent publiés *Solitary Hours, Prose and Verse* (1826), *Chapters on Churchyards* (1824 – 1829) ainsi que *Tales of the Factory* (1847). Ce sont néanmoins ses nouvelles sérialisées *Chapters on Churchyards* qui firent connaître Caroline Southey sur le champ littéraire. Inconnue jusqu'alors, cette œuvre rencontra une grande popularité et marqua la fin de son anonymat bien qu'elle ne fut signée que par ses initiales « C » ou « A » pour Caroline Ann Southey. Après son mariage avec Robert Southey, les éditeurs du *Blackwood's Magazine* virent cette nouvelle connexion littéraire comme l'opportunité d'augmenter leurs ventes. Ainsi, ils éditèrent une nouvelle version de *Chapters on Churchyards* en 1841. Cette dernière était en deux volumes et mettait en avant le nouveau nom d'épouse de Caroline Southey¹²². Cette œuvre suivant le parcours d'un narrateur flânant dans de nombreux cimetières britanniques mêle cadre pittoresque, pathos et didactisme. En effet, si l'auteure décrit la verdure des tombes et des églises, elle n'hésite pas non plus à raconter la mort tragique de personnages innocents dont le coup fatal fut porté par l'attitude immorale de leur entourage. Insistant alors sur les conséquences des vices, et une description méliorative de personnages à la morale infaillible. Si la morale étayée dans ses œuvres n'est pas sans rappeler l'orientation politique conservatrice de Caroline Southey, cette dernière semble également faire appel à ses souvenirs pour décrire les églises pittoresques qui peuplent ses nouvelles. En effet, un passage de son troisième chapitre paraît décrire à la perfection l'église de Boldre, église voisine de son habitation et dans laquelle exerçait William Gilpin :

Within a short distance of my own habitation stands a picturesque old church, remote from any town or hamlet, save that village of the dead contained within the precincts of its own sequestered burial-ground. [...] The church itself, nearly in the midst of a very beautiful church-yard, rich in old carved head-stones, and bright verdure, roofing the nameless graves[.]¹²³

121 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. 74.

122 *Ibid.* p. 83, p. 86.

123 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, London, William Blackwood, Vol. 16, 1824. p. 215.



Fig. 10. Boldre Church, SOUTHEY Caroline

Poétesse discrète et solitaire, Caroline Southey est socialement reconnue comme étant la seconde femme du poète lauréat Robert Southey, dont l'union semble pourtant lui avoir été largement défavorable. Poétesse, auteure de prose, et artiste peintre, ce sera néanmoins sa prose dans *Chapters on Churchyards* qui signera le succès de l'auteure dans le monde littéraire. Cette œuvre mêlant descriptions pittoresques et didactisme semble emprunter à l'enfance de Caroline Southey, rappelant l'éducation reçue par William Gilpin ainsi que sa vie au sein de son idyllique Buckland cottage. L'œuvre en appelle également à son opinion politique conservatrice, visible notamment dans sa description méliorative d'une morale chrétienne infaillible ainsi que son utilisation du pathos insistant sur les vices de certains personnages. L'écriture de Caroline Southey s'inscrit dans un contexte de production périodique scindé politiquement entre les journaux prônant une politique réformatrice d'un côté et ceux favorisant le conservatisme. Ce marché périodique particulier émerge à la suite des guerres Napoléoniennes dont les effets divisent également le pays.

L'après Waterloo : marché périodique et polarisation de la nation

Si *Chapters on Churchyards* fut écrit en temps de paix, et plus précisément à la suite des guerres Napoléoniennes, les effets directs de ces dernières se font ressentir à minima jusqu'en 1824, et leurs conséquences indirectes s'étendent tout au long du XIX^e siècle. Au

sortir des guerres Napoléoniennes, la Grande-Bretagne constitue le parti victorieux. Ayant enfin triomphé de leur ennemi catholique, les britanniques s'enhardissent de cette fierté nationale. L' *Annual Register* pour l'année 1820 s'exprime d'ailleurs en ces termes :

England from the first, defied and resisted the gigantic despotism which thus overclouded the whole continent, encouraged others to share in the mighty struggle, and supplied them with aid in the moment of need; till Europe at length roused herself from her base lethargy, and the tyrant tumbled from a throne which mouldered silently into dust¹²⁴.

Dès septembre 1814 s'organise le congrès de Vienne, où les plus grandes puissances occidentales telles que l'Autriche, la Prusse, la France, l'Espagne, le Portugal, la Suisse et la Grande-Bretagne, mais également l'empire Russe se regroupent. Ce congrès a pour but d'accorder les puissances nommées ci-dessus sur une réorganisation des frontières européennes et sur un équilibre des pouvoirs après la chute de Napoléon afin de préserver la paix sur le continent Européen. Se clôturant en 1815, sur un accord entre la plupart des nations, le congrès de Vienne est à l'origine d'une longue période de paix et de prospérité généralisée, connue sous le nom de Pax Britannica¹²⁵. À l'exception de quelques conflits tels que la guerre de Crimée, cette période de paix relative s'étend jusqu'à l'aube de la première guerre mondiale. La Grande Bretagne est alors considérée comme étant la première puissance mondiale, sa *Royal Navy* est présente sur toutes les mers et océans, lui valant alors le surnom de « gendarme du monde »¹²⁶. La Pax Britannica signifie également une croissance démographique intense pour la Grande-Bretagne. En effet, selon Linda Colley, la Grande-Bretagne possédait plus de deux cent millions de sujets à partir des années 1820, ce qui représentait plus d'un quart de la population mondiale¹²⁷.

Bien que l'issue de la bataille de Waterloo ainsi que la prospérité nationale apportée par la Pax Britannica firent rayonner la puissance britannique sur la scène internationale, le pays n'en fut pas moins affaibli par le coût des guerres. En effet, celui-ci semble n'avoir jamais été atteint auparavant. Les taxes augmentèrent drastiquement afin de pallier au coût de ce dernier, plongeant alors le pays dans une apathie générale. *The Annual Register* pour l'année 1815 explique que le coût de la vie en Grande-Bretagne avait fait oublié aux britanniques l'issue victorieuse de la guerre : « all the triumphant sensations of national glory seem almost obliterated by general depression. Peace, although a consummation long

124 *The Annual Register, or a View of the History, Politics, and Literature of the Year 1820*, London, Printed for Baldwin, Cradock, and Joy, 1822. p. vi.

125 CUNNINGHAM John M., *Congress of Vienna ; European History, Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/event/Congress-of-Vienna>.

126 JOHNSTON M. Douglas, *The Historical Foundations of World Order; The Tower and the Arena*, Leiden & Boston, Martinus Nijhoff Publishers, (2008). p. 508 – 510.

127 COLLEY Linda, *Britons; Forging The Nation 1707-1837*, Pimlico, 2003 (1992). p. 149.

anxiously looked for, was scarcely welcomed [...] ¹²⁸» Le taux de chômage record à la suite des guerres ainsi que la dépression agricole fragilisèrent les foyers les plus modestes ¹²⁹. L'entrée en vigueur des Corn Laws en 1815, mesures protectionnistes visant à garder le prix du blé et autres céréales haut afin de protéger les producteurs locaux et interdire toute importation, ne fit qu'empirer les conditions de vie ¹³⁰. Voyant leur situation financière se détériorer et le manque de représentation parlementaire pour les classes les plus modestes, notamment dans le nord de l'Angleterre, certains appelèrent à la réforme parlementaire afin d'instituer le suffrage universel masculin. Ces réformistes faisaient signer des pétitions ou rassemblaient des foules autour d'un orateur invectivant le gouvernement. Pour les classes les plus aisées ces derniers apparaissaient comme étant porteurs d'un risque de révolution radicale, de résurgence jacobine ¹³¹. Le massacre de Peterloo est un exemple marquant de cette déchirure sociale et nationale. Alors que des dizaines de milliers de personnes s'étaient rassemblées à St Peter's field à Manchester dans le but d'écouter le réformiste Henry Hunt, la cavalerie chargea la foule, faisant environ quatre cent blessés et onze morts ¹³². L'opinion publique fut consternée par ce déchaînement de violence et l'associa à la bataille de Waterloo en mélangeant le nom de cette dernière avec le lieu du massacre, produisant alors « Peterloo ». La caricature de George Cruikshank, produite au lendemain de la charge, met l'accent sur cette violence et cette opposition de classes. La situation économique semble s'être globalement rétablie vers 1824 avec une réduction des taxations ¹³³.

128 *The Annual Register, or a View of the History, Politics, and Literature of the Year 1815*, London, Printed for Baldwin, Cradock, and Joy, 1816. p. vi.

129 HERNON Ian, *Riot! Civil Insurrection From Peterloo to the Present Day*, Pluto Press (2006). p. 22.

130 CROUZET François, *L'économie de la Grande-Bretagne victorienne*, Paris, Sedes (1978), p. 145.

131 AUGUSTYN Adam, *Peterloo Massacre*, *Britannica*, Jan, 10th 2023.

<https://www.britannica.com/event/Peterloo-Massacre>

132 COLLEY Linda, *Britons; Forging The Nation 1707-1837*, Pimlico, 2003 (1992). p. 264.

133 GASH N., *After Waterloo: British Society and the Legacy of the Napoleonic Wars*, *Transactions of the Royal Historical Society*, Cambridge UP, Vol. 28 (1978). p. 157.



Fig. 11. *The Massacre of Peterloo ou Britons Strike Home*, CRUIKSHANK George (1819)¹³⁴

Si les magazines sont prégnants dans le paysage littéraire du XVIII^e siècle, leur présence s'intensifie dès les premières décennies du XIX^e siècle¹³⁵. En effet, selon Richard D. Altick le nombre de « newspaper stamps, » timbres postaux utilisés pour rétribuer l'envoi de magazines, a doublé entre 1800 et 1830. Passant de seize millions au début du siècle à trente millions en 1830, tandis que la population britannique à cette même période était elle passée de dix millions et demi à seize millions d'habitants¹³⁶. Cette forte augmentation peut s'expliquer de nombreuses manières. Tim Fulford explique que du fait de la Révolution industrielle, le coût du tissu a fortement baissé et par conséquent celui du papier également¹³⁷. Richard D. Altick lie quant-à-lui cette croissance à d'autres causes. Selon lui, l'appétence du lectorat pour les magazines s'explique par leur coût inférieur à celui d'un roman, mais également par leur brièveté. En effet, un magazine sera moins long à lire et paraîtra plus

134 CRUIKSHANK George, *The Massacre of Peterloo ou Britons Strike Home*, août 1819. Texte du phylactère: "Down with 'em! Chop em down my brave boys, give them no quarter they want to take our Beef & Pudding from us & remember the more you kill the less poor rates you'll have to pay, so good lads show your courage & your Loyalty!"

135 HIGGINS David, *Romantic Genius and the Literary Magazine Biography, Celebrity, Politics*, Londres, New York, Routledge, 2005. p. 8.

136 ALTICK Richard D. *The English Common Reader; A Social History Of The Mass Reading Public, 1800-1900*, Ohio State UP 1998 (1957). p. 329 – 330.

137 FULFORD *The Late Poetry of the Lake Poets; Romanticism Revised*, Cambridge, Cambridge UP, 2013. p. 29 – 30.

accessible au commun des lecteurs qu'un roman. De plus, le « miscellany, » magazine de variété par définition, de par la diversité de ses sujets est plus à même de correspondre à un plus vaste lectorat que le roman ou la poésie¹³⁸. Au delà des raisons pratiques évoquées afin d'expliquer la croissance du genre périodique dans les premières décennies du XIX^e siècle, Altick ajoute l'impact qu'ont eu les guerres Napoléoniennes sur le marché de l'information. En effet, à cette période toute rumeur d'invasion, toute débâcle ou issue glorieuse de batailles, toute crise politique entre Paris et Westminster étaient racontées dans les journaux¹³⁹. Si le périodique était déjà présent sur le champ littéraire, sa variété de sujets et sa nature actuelle et informative lui a permis de s'imposer davantage dans le quotidien britannique.

Au vu du contexte littéraire de l'époque, il semble pertinent de croiser ce dernier avec l'opinion de Benedict Anderson concernant l'apport de l'imprimerie capitaliste au concept de nation. Selon Anderson l'idée de nation apparaît à la suite du courant des Lumières, lorsque ce dernier remet en question les dogmes et la religion. Alors que la science prend le pas sur la croyance, les hommes subissent une perte de sens et de repères. Leurs relations ayant toujours été hiérarchiques et la religion ayant aussi bien expliqué les origines du monde et de la vie, qu'apaisé les fatalités de cette dernière, c'est alors détachés de ces repères antérieurs, que les hommes purent penser la nation comme une relation de loyauté désintéressée et non dogmatique¹⁴⁰. Selon Anderson l'imprimerie capitaliste¹⁴¹ a rendu possible l'expansion de cette idée de nation car elle a permis à des milliers d'individus de se re-présenter la communauté imaginée qu'est la nation¹⁴². Il prend notamment l'exemple du journal ; selon lui, sa rapide obsolescence favorise sa consommation simultanée avec tous ses lecteurs remplaçant paradoxalement la prière matinale faite silencieusement et de manière solitaire¹⁴³. Si la nation est une communauté imaginée, le journal est un moyen de visualiser cette dernière, de l'ancrer dans le réel. Car en effet, si le lecteur d'un journal aperçoit d'autres

138 ALTICK Richard D. *The English Common Reader; A Social History Of The Mass Reading Public, 1800-1900*, Ohio State UP 1998 (1957). p. 318.

139 *Ibid*, p. 322 – 323.

140 ANDERSON Benedict, *Imagined Communities; Reflections On The Origin And Spread Of Nationalism*, Londres, New York, Verso, 2006 (1983). p. 36.

141 Selon Benedict Anderson, « l'imprimerie capitaliste » désigne l'invention de l'imprimerie et l'intégration de cette dernière au sein d'un système capitaliste. Afin de maximiser la circulation des livres et donc de leurs profits, les marchands du XVI^e siècle imprimèrent ceux-ci en langues vernaculaires, c'est-à-dire en langues locales parlées au sein de communautés, plutôt qu'en des langues formelles telles que le latin. Ainsi, les locuteurs de différents dialectes locaux parvinrent à se comprendre et de cette compréhension émergea un discours commun. Ayant conscience du grand nombre de lecteurs lisant un même livre dans une même langue, ces con-lecteurs formèrent l'embryon d'une communauté nationale imaginée : « the embryo of the nationally imagined community. » *Imagined Communities*, op. cit., p. 44.

142 *Ibid*, p. 25, p. 36.

143 *Ibid*, p. 35.

personnes consommer le même journal que lui, cette image lui assure la réalité d'une communauté jusqu'alors imaginée¹⁴⁴.

L'idée selon laquelle l'imprimerie capitaliste et plus particulièrement les journaux favorisent la représentation d'une communauté imaginée semble s'appliquer parfaitement au contexte littéraire du début du XIX^e siècle. Comme démontré précédemment, des suites des guerres Napoléoniennes, le marché périodique croît rapidement jusqu'à doubler en l'espace de trente ans. David Higgins s'inscrit dans la continuité de Benedict Anderson lorsqu'il exprime l'hypothèse selon laquelle les journaux parus après la bataille de Waterloo légitiment culturellement la classe moyenne¹⁴⁵. Ces journaux occupent une nouvelle place sur le champ littéraire. Moins élitistes et plus accessibles que leurs prédécesseurs du XVIII^e siècle, ils restent cependant plus spécialisés et qualitatifs que la plupart des magazines occupant le paysage littéraire à partir des années 1830 alors considérés comme grand public¹⁴⁶. À cette période le marché périodique semble fortement divisé d'un point de vue politique. Les journaux tels que le *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *The New Monthly Magazine*, *Fraser's Magazine* exprimaient une forte opinion conservatrice tandis que le *Tait's Edinburgh Magazine* et *The Edinburgh Review* promouvaient quant à eux une politique réformatrice¹⁴⁷. Cette augmentation du nombre de journaux vendus et cette scission au sein du lectorat britannique permet d'illustrer parfaitement la notion de communauté imaginée de Benedict Anderson. Si selon Higgins, ces journaux s'adressent principalement aux classes moyennes, excluant de ce fait les élites et les classes ouvrières, ils génèrent une communauté imaginée de lecteurs potentiels que serait la classe moyenne, elle-même scindée en deux communautés de lecteurs politisés. Parmi ces journaux apparus après la bataille de Waterloo, le *Blackwood's Edinburgh Magazine* apparaît comme étant l'un des exemples les plus frappants de partialité politique du fait de ses fortes opinions conservatrices¹⁴⁸. La collaboration longue de vingt-sept années entre le *Blackwood's Magazine* et Caroline Southey situe donc cette dernière parmi la communauté imaginée de lecteurs conservateurs appartenant à la classe moyenne.

Le contexte littéraire des premières décennies du XIX^e siècle reflète par sa scission l'état d'esprit britannique au lendemain des guerres Napoléoniennes. Alors victorieux au

144 *Ibid*, p. 35 – 36.

145 HIGGINS David, *Romantic Genius and the Literary Magazine Biography, Celebrity, Politics*, Londres, New York, Routledge, (2005). p. 7.

146 *Ibid*.

147 *Ibid*.

148 *Ibid*, p. 16.

sortir de la bataille de Waterloo, les britanniques, accablés par le coût des guerres, finissent par en oublier leur victoire face à leur assaillant outre-Manche. Les taxes creusent davantage le fossé existant entre les classes les plus modestes et les plus aisées. Cette scission sociale atteint d'ailleurs son paroxysme lors du massacre de Peterloo. L'expansion du marché périodique et la division politique du lectorat entre réformiste et conservateur n'est donc pas sans rappeler le contexte politique contemporain. Appliquer l'image de la communauté imaginée d'Anderson via son exemple du journal au contexte littéraire contemporain permet de visualiser cette polarisation du lectorat. Néanmoins, cette scission politique ne doit pas empêcher de faire nation. Si selon Anderson la communauté imaginée qu'est la nation est habitée d'un esprit de camaraderie et de fraternité¹⁴⁹, selon Di Méo, la nation, notamment lorsqu'elle fait appel aux lieux et aux paysages représentatifs qui la compose, transcende les clivages internes¹⁵⁰.

Cette partie a eu pour but d'introduire les concepts de nation, de paysage national, et du pittoresque. Elle a également présenté les auteures et les contextes de productions des œuvres sur lesquelles cette démonstration scientifique compte s'appuyer. Cette partie a donc permis de définir la nation comme étant une communauté imaginée dont le caractère identitaire s'appuie sur les éléments symboliques de l'aire géographique qu'elle occupe. Le paysage national consiste lui, en une sélection de lieux, paysages et monuments représentés aussi bien de manière visuelle que littéraire par des artistes qui les érigent de ce fait en monuments nationaux. Cette partie a également étudié l'apport du pittoresque à l'élaboration d'un paysage national britannique rural. En effet, la représentation des mêmes monuments et paysages par de nombreux artistes, mais également par des touristes « scéniques » renforce cette sélection de lieux et monuments nationaux et les inscrivent au sein du paysage national britannique. Le second chapitre de cette partie s'est concentré sur la présentation d'Ann Radcliffe et de son œuvre *A Journey*. Auteure de romans gothiques à succès, Ann Radcliffe apparaît cependant comme étant une femme solitaire dont la compagnie semble se réduire à celle de son mari William Radcliffe. Son récit de voyage, *A Journey*, entrepris lors d'une accalmie durant les guerres révolutionnaires, décrit les us et coutumes des pays visités ainsi que les déboires de la guerre. Néanmoins les références faites aux méfaits de Louis XIV en Europe ainsi que son refus d'analogie entre la Glorious Revolution et la Révolution française

149 ANDERSON Benedict, *Imagined Communities; Reflections On The Origin And Spread Of Nationalism*, Londres, New York, Verso, 2006 (1983). p. 7.

150 DI MÉO Guy, *L'identité : une médiation essentielle du rapport espace/ société*, *Géocarrefour*, Vol. 77, No. 2 (2002) p. 179.

montrent qu'Ann Radcliffe n'était pas étrangère à la propagande anti-jacobine alors prégnante en Grande-Bretagne en 1794. Le troisième chapitre s'est quant à lui concentré sur la présentation de Caroline Southey, rappelant son éducation aux mains de William Gilpin, son amitié ainsi que son mariage avec Robert Southey. Le troisième chapitre s'est également concentré sur le contexte de production de *Chapters on Churchyards*. C'est-à-dire un contexte d'après-guerre ou issue victorieuse et coût de la guerre se mêlent et dans lequel le marché périodique est florissant mais polarisé politiquement entre les magazines qui favorisent une politique réformiste et ceux qui promeuvent une politique conservatrice. La collaboration entre Caroline Southey et le conservateur *Blackwood's Edinburgh Magazine* indique le bord politique de cette dernière. À l'aide de cette première partie à visée introductive, la seconde se concentrera sur *A Journey*. Elle étudiera son apport dans l'élaboration du paysage national britannique, la situera par rapport au mouvement romantique et la présentera comme étant une œuvre à visée nationaliste.

Partie II. Description Paysagère et Guerres Révolutionnaires

Cette partie vise à analyser *A Journey* dans le cadre de la problématique établie. Ainsi cette partie démontrera premièrement en quoi la retranscription que Radcliffe fait du paysage relève de l'élaboration du paysage national britannique. Nous démontrerons premièrement qu'il existe une scission au sein de l'oeuvre selon les descriptions que Radcliffe fait du continent ou de la région des Lacs. Le premier subit une description acrimonieuse tandis que la seconde jouit d'une description exaltante en lien avec l'utilisation du pittoresque, du sublime ainsi que du gothique. Ainsi nous nous questionnerons sur une possible définition antithétique que Radcliffe donne de la Grande-Bretagne par opposition au continent et nous appuierons pour cela sur la thèse de Linda Colley. La visée nationaliste de l'oeuvre sera également étudiée en fonction de l'importance que Radcliffe donne au patrimoine britannique. Pour cela nous nous appuierons sur les *Reflections* de Burke ainsi que la thèse d'Anne Janowitz dans son oeuvre *English Ruins*. Enfin, le but de cette partie sera également d'établir un lien entre *A Journey* et le mouvement romantique en analysant l'oeuvre à la lumière de thèmes et de catégories esthétiques propres au romantisme.

Chapitre 4. Du récit de voyage à l'écriture du paysage national

Ce chapitre a pour but de démontrer que les descriptions que Radcliffe fait du paysage britannique relèvent de l'élaboration du paysage national. La première sous-partie analysera la description que Radcliffe fait du continent à la lumière des propos de Katherine Turner, selon laquelle, un style journalistique et détaillé devient de rigueur dans les années 1790 en Grande-Bretagne en raison du contexte politique. La seconde sous-partie vise à démontrer que Radcliffe décrit la région des Lacs de manière exaltante, ce constat s'appuie sur sa forte utilisation du sublime, du pittoresque et du gothique. Enfin, la dernière sous-partie analysera les imageries et mythes que Radcliffe projette sur les éléments du paysage britannique.

Écriture journalistique du récit de voyage

Selon la thèse exposée par Katherine Turner dans son livre *British Travel Writers in Europe*, un changement de style s'opère dans le genre du récit de voyage à partir des années 1780. Le sentimentalisme Sternien est graduellement remplacé par une écriture de type journalistique qui décrit les mœurs étrangères ainsi que les événements des guerres révolutionnaires avec précision¹⁵¹. Le style extravagant avec une emphase sur la subjectivité sentimentale du narrateur, qualités présentes dans des œuvres telles que *A Sentimental Journey* de Laurence Sterne (1768)¹⁵² ou encore les *Grand Tour Journals* de James Boswell (1764 – 1765)¹⁵³, ne répondent plus aux attentes du lectorat au lendemain de la Révolution française. Car en effet, si ces dernières évoquaient jusqu'alors les spécificités de la liberté britannique, à partir de 1789 elles représentent un potentiel subversif chez l'auteur de récits de voyage allant jusqu'à lui prêter une volonté de différenciation avec l'opinion nationale¹⁵⁴. Le contexte révolutionnaire joue un rôle important dans ce changement de paradigmes et donc d'écriture au sein du genre du récit de voyage. En effet, Turner explique le besoin de fiabilité dans l'écriture de voyage par deux raisons liées au contexte historique. La première raison veut qu'au vu de la grande demande d'informations concernant la Révolution française venant du public britannique, et donc de la grande quantité de récits à ce propos, certains se dissocièrent de leurs concurrents en insistant sur leur connaissance empirique des événements. Cette insistance sur une connaissance empirique des faits se fait par opposition à la quantité d'écrits, parfois fantasques (*cf.* Fig. 7.) produits en Grande-Bretagne à propos de la Révolution française. Deuxièmement, l'écrivain voyageur aurait un devoir d'information envers sa patrie. Ce dernier se pose donc en journaliste politique et se doit de représenter les événements de la manière la plus fiable possible. Ainsi, pour que le narrateur paraisse fiable il adopte une écriture modérée, souvent éloignée du sentimentalisme sternien, et présente une image exacte des lieux et mœurs des pays visités¹⁵⁵.

Cette écriture journalistique est présente dans la majorité des récits de voyage produits dans les années 1790. *A Journey* n'y fait pas exception. En effet, afin que son écriture paraisse fiable, Radcliffe insiste sur sa connaissance empirique des lieux en décrivant les

151 TURNER Katherine, *British Travel Writers in Europe 1750 – 1800; Authorship, Gender and National Identity*, Burlington, Ashgate (2001). p. 181 – 2, p. 202.

152 VIVIÈS Jean, *A Sentimental Journey, Or Reading Rewarded, XVII – XVIII, Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, No. 38 (1994), p. 243 – 253. p. 246.

153 BLANTON Casey, *Travel Writing; The Self and the World*, New York & London, Routledge, 2002 (1995). p. 14.

154 TURNER Katherine, *British Travel Writers in Europe 1750 – 1800; Authorship, Gender and National Identity*, Burlington, Ashgate (2001). p. 181 – 2.

155 *Ibid.* p. 202.

coutumes locales, les bâtiments et caractères des personnes rencontrées. Lorsqu'elle décrit les Pays-Bas, Radcliffe parle de la propreté des habitations : « What in England would be thought a symptom of extraordinary wealth, or extravagance, is here universal. The outside of every house, however old or humble, is as clean as water and paint can make it¹⁵⁶. » Elle décrit également les habitudes vestimentaires locales lorsqu'elle parle de l'omniprésence de cocardes et de rubans orangés portés par les habitants de la Hague en hommage à la dynastie Orange. Elle explique que cette pratique est répandue au point que : « the poorest persons, and there are more poor here than elsewhere, find something orange-coloured to shew(sic).¹⁵⁷ » Radcliffe étend sa représentation des Pays-Bas, à travers la description de leurs mœurs, à l'identité nationale du pays. Sa situation *in situ* lui procurant un argument d'autorité, elle écrit :

This, indeed, may be constantly observed of the Dutch : they will never, either in their societies, or their business, employ their time, for a moment, in gratifying the little malice, or shewing(sic) the little envy, or assuming the little triumphs, which fill so much of life with unnecessary miseries ; but they will seldom step one inch out of their way, or surrender one moment of their time, to save those, whom they do not know, from any inconvenience¹⁵⁸.

L'utilisation dans ce paragraphe du présent simple associé aux descriptions des mœurs prussiennes fait office de présent de vérité générale. De plus l'utilisation du terme « never » exprime la certitude de l'auteur qui se place en journaliste. Le terme « seldom » peut également faire appel à sa situation *in situ* et donc sa connaissance empirique des lieux et habitants.

Cette écriture journalistique et ce devoir d'information envers sa patrie se font plus pressants lorsque Radcliffe se trouve en Prusse. En effet, selon Turner, cette écriture journalistique lente et détaillée s'est développée chez les auteurs de récits de voyage dans le contexte révolutionnaire. En Prusse, Radcliffe se trouve au centre des hostilités. Dans un premier temps, elle fait état des effets les plus visibles de la guerre tels que les impacts de canon dans la ville de Neuf. Elle décrit également sur une cinquantaine de pages le siège de la ville de Mentz par les français, entre 1792 et 1793. Radcliffe insinue par la même occasion la débauche de l'armée française et le zèle révolutionnaire de ses soldats : « The palaces of the Elector and the Provost were now ransacked; and, though it had been published as a rule,

156 RADCLIFFE Ann, *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, London, William Porter for G.G and J. Robinson, Paternoster-row, (1795). p. 17 – 8.

157 *Ibid*, p. 70 – 1.

158 *Ibid*, p. 105.

that the property of private individuals should not be touched, the houses of the nobility were treated, as if they had belonged to the Prince¹⁵⁹. » Au delà de sa description des évènements, Radcliffe insiste également sur sa connaissance empirique des effets de la guerre. Ceux-ci compliquent en effet leurs conditions de voyage et Radcliffe et son mari voient plusieurs fois des blessés de guerre. De retour à Cologne, les Radcliffe peinent effectivement à trouver une chambre d'hôtel décente. Du fait de l'entrée des troupes françaises à Bruxelles et de l'avancée de ces dernières vers Liège, la population locale a fui et s'est réfugiée dans les auberges avoisinantes¹⁶⁰. En contact avec la population locale, les Radcliffe apprennent également la rumeur d'une nouvelle invasion de la ville de Mentz : « By our enquiries for a passage vessel we discovered the unpleasant truth, that the dread of another invasion began now to be felt at Mentz, where, a fortnight before, not a symptom of it was discernible¹⁶¹. » La situation *in situ* des Radcliffe leur permet d'obtenir des informations avec les locaux ou via leurs mésaventures. Cette connaissance empirique des lieux permet à Radcliffe d'apparaître comme une narratrice fiable et de présenter les effets de la guerre hors des champs de bataille. Près de Cologne, Ann Radcliffe et son mari aperçoivent des nombreux wagons hospitaliers revenant du front. Les soldats sont à découvert, en plein soleil. Ils ont le visage fermé, émacié, et font face à l'indifférence des passants. À ce propos Radcliffe écrit :

[I]t seemed as if these half-sacrificed victims to war would expire before they could be drawn over the rugged pavements of Cologne. Any person, who had once witnessed such a sight, would know how to estimate the glories of war, even though there should be a mercenary at every corner to insult his unavoidable feelings and the eternal sacredness of peace, with the slander of disaffection to his country¹⁶².

À travers ces propos Radcliffe discours sur la violence de la guerre et le coût de la paix. Elle observe ces soldats qu'elle qualifie de « half-sacrificed victims to war, » et affirme que leur sacrifice permet d'obtenir la paix. Radcliffe semble insinuer qu'au vu du coût de la guerre, il serait anti-patriotique de ne pas être fier de son pays, de ses victoires et de la paix qui y règne. Ce type de discours moralisateur à propos de la guerre n'est pas rare dans les récits de voyages produits dans les années 1790. Selon Turner, l'écriture sentimentale est remplacée par une écriture moralisatrice dont les thèmes phares sont le vice et la vertu, ainsi que la guerre et la paix¹⁶³.

159 *Ibid*, p. 337.

160 RADCLIFFE Ann, *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, Dublin, William Porter for P. Wogan, P. Byrne, H. Colbert, W. Porter, W. Jones, J. Rice, H. Fitzpatrick, G. Folingsby (1795). p. 326 – 7.

161 *Ibid*, p. 285.

162 *Ibid*, p. 327 – 8.

La partie de *A Journey* décrivant le continent se veut une retranscription honnête aussi bien des us et coutumes des pays visités, que des effets des guerres révolutionnaires. Si la description du continent dans *A Journey* est similaire à bon nombre de récits de voyage produits à la même période, notamment via son utilisation d'une écriture journalistique en rupture avec le sentimentalisme sternien, la juxtaposition de Grand Tour et du Home Tour au sein d'une même œuvre est quant à elle très peu courante, voire unique¹⁶⁴. Une scission opère au sein de l'œuvre de Radcliffe entre sa description du continent et celle de son retour en Angleterre, notamment dans la région des Lacs.

Description esthétique de la région des Lacs

Au sein même de *A Journey* opère une rupture. Si l'œuvre entière appartient au genre du récit de voyage, la première partie décrivant le continent suit le style du Grand Tour tandis que la seconde partie s'attendant à la description de la région des Lacs, peut elle être considérée comme un *Home Tour*. Mutation du Grand Tour européen vers un tour d'horizon national, le *Home Tour* semble difficilement dissociable du tourisme scénique pittoresque¹⁶⁵. En effet, si Daniel Defoe produit *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* dès 1726, l'expansion de ce type de récit se fait par le biais des journaux et lettres produits par le nombre grandissant d'auteurs décrivant les régions pittoresques britanniques. La multiplication de *Home Tours* s'accélère à partir des années 1770s¹⁶⁶ avec la parution de *Excursion to the Lakes* (1774) de William Hutchinson, du journal de Thomas Gray en 1775, mais également des *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772* en 1786 de Gilpin. Le *Guide to the Lakes* (1778) de Thomas West permettra néanmoins d'institutionnaliser le « Picturesque Tour » et notamment celui de la région des Lacs. En effet le *Guide* de West fut un véritable succès, parachevé en 1780 par William Cockin, maître d'école de Kendal, le *Guide* se verra réédité à sept reprises entre 1778 et 1800¹⁶⁷. Dans son *Guide*, West liste les stations qui offrent les meilleurs points de vue sur des paysages

163 TURNER Katherine, *British Travel Writers in Europe 1750 – 1800; Authorship, Gender and National Identity*, Burlington, Ashgate (2001). p. 203.

164 MOSKAL Jeanne, *Ann Radcliffe's Lake District, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 31, No. 1. (2000). p. 57.

165 CHÂTEL Laurent, "Getting the Picture" of the Picturesque: Some Thoughts on the Greatest British Aesthetic Muddle of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, XVII – XVIII, *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècle*, Vol. 51, (2000). p. 233.

166 BOHLS Elizabeth A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics 1716 – 1818*, Cambridge, New York, Cambridge UP (1995). p. 66.

167 ANDREWS Malcolm, *The Search for the Picturesque; Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760 – 1800*, Stanford California, Stanford UP (1989). p. 158.

emblématiques des Lacs, offrant au touriste scénique un endroit de choix pour croquer. P. Crosthwaite, habitant de Keswick connu pour avoir ouvert un musée de curiosités locales en 1783, publia également des cartes touristiques situant les stations de West dès 1783 – 4¹⁶⁸(voir annexe 2).

La partie de *A Journey* décrivant la région des Lacs s'inscrit dans la continuité de ces « *Home Tours/ Picturesque Tours* ». En effet, à travers des sections intitulées d'après les noms des lieux qu'elle visite, Radcliffe décrit les mêmes paysages que ses prédécesseurs tels que les lacs de Derwentwater, Ullswater et Hawswater, la vallée de Keswick, Borrowdale, la chute de Lowdore ou encore les sommets de Skiddaw ainsi que Stone-Cragg. Radcliffe fait également usage du pittoresque dans ses descriptions. Le pittoresque étant la qualité d'un objet agréable en peinture selon Gilpin, Radcliffe propose régulièrement des ekphrasis dans lesquelles les ruines, les arbres et les animaux offrent de la rugosité et les montagnes, du relief. Cet usage est notamment perceptible dans un passage que Radcliffe écrit sur la route de Lancaster vers Kendal :

We here looked down over a woody and finely broken fore-ground upon the Lune and the vale of Lonsdale, undulating in richly cultivated slopes, with Ingleborough, for the back ground, bearing its bold promontory on high, the very crown and paragon of the landscape. To the west, the vale winds from sight among smoother hills; and the gracefully falling line of a mountain, on the left, forms, with the wooded heights, on the right, a kind of frame for the distant picture¹⁶⁹.

Lorsque Radcliffe décrit la vallée de Lune, elle utilise un vocabulaire de description picturale. Les mots « fore-ground, » « back ground, » « frame, » ou encore « distant picture, » donnent l'impression à son lecteur qu'elle décrit une peinture. De plus, le paysage qu'elle décrit est un paysage pittoresque rugueux, dont il est aisé d'imaginer le jeu d'ombre et de lumière lorsqu'elle parle de « slopes, » « smoother hills, » « falling line of a mountain, » ainsi que les « wooded heights » formant un cadre pour l'image, rappelant ainsi les croquis et les gravures de Gilpin, William Westall, et autres artistes pittoresques. La ressemblance entre le passage descriptif ci-dessus et la gravure du révérend Joseph Wilkinson ci-dessous est d'ailleurs frappante.

168 *Ibid*, p. 176.

169 RADCLIFFE Ann, *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, Dublin, William Porter for P. Wogan, P. Byrne, H. Colbert, W. Porter, W. Jones, J. Rice, H. Fitzpatrick, G. Folingsby (1795). p. 381.



Fig. 12. *The Vale of the Lune, Lonsdale, Towards Ingleborough Hill & Hornby Castle*, WILKINSON Rev. Joseph, *Select Views in Cumberland, Westmoreland, and Lancashire* (1810)

La description que Radcliffe fait de Furness Abbey est également purement pittoresque et n'est pas sans rappeler les illustrations de William Gilpin (*cf.* Fig. 2) et du révérend Joseph Wilkinson (*cf.* Fig. 3) :

What was the belfry is now a huge mass of detached ruin, picturesque from the loftiness of its shattered arches and the high inequalities of the ground within them, where the tower, that once crowned this building, having fallen, lies in vast fragments, now covered with earth and grass, and no longer distinguishable but by the hillock they form¹⁷⁰.

Ce paragraphe offre une description pittoresque de Furness Abbey. Les termes « huge mass, » « detached ruin, » « shattered arches, » « inequalities of the ground » et « vast fragments [...] covered with earth and grass » permettent de visualiser une composition faite de relief, d'éléments rugueux qui permettent un jeu d'ombre et de lumière.

Si une scission est perceptible au sein de l'œuvre de Radcliffe par la juxtaposition de deux types de récits de voyage dans un même ouvrage, cette dernière est également accentuée par les différents codes rhétoriques qu'utilise Radcliffe pour chaque partie de son récit. En effet, comme démontré précédemment, la description du continent se caractérise par une écriture lente et détaillée qui peut être qualifiée de journalistique. La description de

¹⁷⁰ *A Journey*, Vol. 2. *op. cit.* p. 491.

l'Angleterre, et plus particulièrement de la région des Lacs, se caractérise quant à elle par la forte présence du pittoresque et du sublime dans l'écriture de Radcliffe. Selon Burke, le sublime fait appel à l'instinct de survie et évoque notamment les idées de douleur et de danger. C'est de ces images que provient la puissance du sublime car selon Burke, elles surpassent toute autre passion, y compris le plaisir, en terme d'intensité¹⁷¹. Le sublime peut notamment résulter de la terreur que génèrent l'immensité des dimensions, la grandeur des masses ou encore les ténèbres¹⁷² (cf. Chapitre 1. B.) Emmanuel Kant, de son côté, expose sa théorie du sublime généré par une « nature brute » dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790). Dans cette œuvre, Kant, tout comme Burke, fait une distinction entre les catégories du beau et du sublime. Les catégories de Kant sont cependant moins sensorielles que celles de Burke et font davantage appel à l'imagination et à la raison. Le beau selon Kant se cantonne à l'ordre, la finalité et la délimitation. Le sublime quant à lui est infini, informe, en devenir. Il « naît donc de l'effet sur l'imagination de la possibilité de concevoir, par analogie, la nature entière, dans toute l'infinité de son extension¹⁷³. » Dans cette troisième *Critique*, Kant distingue deux sublimes ; d'abord le sublime mathématique. Ce dernier est lié à l'idée de grandeur infinie présente dans les phénomènes naturels. Le sublime dynamique, quant à lui, n'est pas instigué par l'impression d'une infinie vastité, mais par l'idée d'une infinie puissance de la nature¹⁷⁴. Kant en liste des exemples :

Des rochers audacieusement suspendus au-dessus de nous et faisant peser comme une menace, des nuages orageux s'accumulant dans le ciel et s'avancant dans les éclairs et les coups de tonnerre, [...] la cascade gigantesque d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre pouvoir de résister à une petitesse insignifiante en comparaison de la force dont ces phénomènes font preuve. Mais plus leur spectacle est effrayant, plus il ne fait qu'attirer davantage, pourvu que nous nous trouvions en sécurité[.]¹⁷⁵

Les passages les plus sublimes de la seconde partie de l'œuvre de Radcliffe se font notamment vers la vallée de Borrowdale et la chute de Lowdore. L'entrée de Borrowdale se fait dans un amphithéâtre de roches granitiques et la chute d'eau fait un bruit monstrueux. Radcliffe décrit l'approche et la vue de Lowdore de manière tout à fait sublime, dépeignant une composition lugubre par l'ombre des grands chênes et des rochers saillants, elle écrit :

Winding under the woods of Barrowside, we approached Lowdore, and heard the thunder of his cataract, joined by the sounds of others, descending within the gloom of the nearer rocks and thickets. [...] Beyond, at some distance from the shore, appear the awful rocks,

171 BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, Oxford & New York, Oxford UP, 1990 (1757). p. 36.

172 *Ibid*, p. 76.

173 DUMOUCHEL Daniel, *Le sublime et les limites du sensible. Perception scientifique et subjectivité esthétique chez Addison et Kant, Dix-Huitième Siècle*, Sciences et esthétique, No. 31 (1999). p. 68.

174 *Ibid*, p. 71.

175 KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, France, GF Flammarion, 2000 (1790). p. 243 – 4.

that rise over the fall of Lowdore; that on the right shooting up, a vast pyramid of naked cliff, above finely wooded steep; while, on the opposite side of the chasm, that receives the waters, impends Gowdar-crag, whose trees and shrubs give only shagginess to its terrible masses, with fragments of which the meadows below are strewn¹⁷⁶.

Les rochers saillants qui pendent au dessus de la chute évoquent l'exemple des rochers menaçants de Kant. De même, les termes « thunder » et « chasm » évoquent le fort débit d'eau qui découle de cette chute et la puissance du liquide s'étant creusé un lit au sein de la montagne. La cascade de Lowdore et l'amphithéâtre granitique de Borrowdale peuvent être vecteurs de sublime dynamique, leur aspect témoigne d'une infinie puissance face à laquelle l'homme se retrouve humilié. Thomas Gray n'avait d'ailleurs pas voulu s'aventurer plus loin dans la vallée que le village de Grange, à un kilomètre de Lowdore, offrant à la vallée de Borrowdale la réputation d'être la partie la plus sublime des Lacs¹⁷⁷.

La description de Borrowdale par Radcliffe vingt-cinq années après celle de Gray ne semble pas se cantonner uniquement au sublime dynamique kantien. L'auteure offre des vignettes pastorales qui se juxtaposent aux images sublimes voire gothiques du récit. La pastorale est un genre littéraire dont l'origine remonte aux *Idylles* de Théocrite, poète Grec du III^e siècle avant J.-C. Le genre renvoie à un âge d'or se situant dans un cadre champêtre dans lequel des bergers mènent une vie paisible entourés d'une nature verdoyante. Virgile dans ses *Bucoliques* (ou églogues), donnera le nom d'Arcadie à ce lieu idyllique¹⁷⁸. Dès le XVI^e siècle on prête la qualité de palimpseste à la pastorale. Isolée du temps et située en un lieu paradisiaque, elle serait le lieu de discours critiques dissimulés derrière la vision d'une vie idéale¹⁷⁹. Vers la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle, le calme, l'innocence et l'abondance de l'Arcadie sont associés à la campagne anglaise. L'innocence rurale apparaît alors comme une alternative à l'ambition, aux perturbations et à la guerre. L'image utopique de la pastorale acquiert alors une dimension sociale¹⁸⁰. Dans l'oeuvre de Radcliffe les vignettes pastorales sont le plus souvent juxtaposées au sublime de Borrowdale et paraissent l'apaiser. En effet, si l'entrée de Borrowdale et ses rochers saillants laissent imaginer l'infinie puissance d'une « nature brute, » le sublime de cette image est apaisé par la description d'une paisible prairie aux pieds des falaises de Borrowdale :

Huge cliffs have rolled down into the glen below, where, however, is still a miniature of the sweetest pastoral beauty, on the banks of the river Derwent; but description cannot

176 *Ibid*, p. 464.

177 ANDREWS Malcolm, *The Search for the Picturesque; Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760 – 1800*, Stanford California, Stanford UP (1989). p. 192.

178 WILLIAMS Raymond, *The Country and the City*, London, Vintage Classics, 2016 (1973). p. 20 – 5, p. 27.

179 *Ibid*, p. 30.

180 *Ibid*, p. 33, p. 34, p. 36.

paint either the wildness of the mountains, or the pastoral and sylvan peace and softness, that wind at their base¹⁸¹.

La grandeur de ces roches et de ces immenses falaises est adoucie par la présence rassurante d'une paisible prairie et la beauté de cette dernière se retrouve renforcée par le sublime des roches qui l'entourent. Cette juxtaposition des catégories esthétiques du beau et du sublime, voire des catégories littéraires de la pastorale et du gothique, ainsi que le renforcement des effets de chacune par cette juxtaposition, sont omniprésents dans les descriptions de Radcliffe. Un passage décrivant la route de Kendal à Bampton l'explique notamment: « The rough knolls around us and the dark mountain above gave force to the verdant beauty and tranquillity of the vale below¹⁸². » La grandeur des buttes et l'obscurité des montagnes renforcent par opposition l'aspect luxuriant et le calme de la vallée qu'elles surplombent. Les descriptions de Radcliffe semblent donc s'éloigner des dichotomies burkiennes et kantiennes, mais tiennent au contraire leurs effets de la juxtaposition des deux catégories. L'utilisation des codes de la pastorale peut évoquer un retour vers la nature d'inspiration Rousseauiste, un lieu imaginaire hors de toute temporalité, notamment celle de la guerre.

Le gothique est une catégorie littéraire également utilisée dans la description de la région des Lacs. Le gothique, et plus particulièrement le roman gothique est appelé ainsi car son cadre se situe dans un imaginaire médiéval. Le roman gothique se déroule généralement dans une atmosphère de mystère et de terreur. Premièrement initié par le *Castle of Otranto* (1764) d'Horace Walpole, le genre connaît un essor dans les années 1790s notamment via les romans d'Ann Radcliffe¹⁸³. Rendue célèbre par ses romans gothiques et notamment *The Mysteries of Udolpho* (1794), ceux-ci sont reconnaissables à leurs décors contenant des escaliers tortueux, des châteaux à l'abandon, des forêts lugubres, des précipices abruptes ainsi que des héroïnes poursuivies par des comtes souhaitant subtiliser leurs biens¹⁸⁴. Certains de ces éléments propres aux romans de Radcliffe se retrouvent également dans *A Journey*. Les précipices, châteaux et abbayes abandonnés sont légion dans la région des Lacs. Nombre des d'entre eux possèdent d'ailleurs une architecture gothique, c'est notamment le cas de Brougham Castle, de l'abbaye de Furness, de la tour de Lyulph ainsi que du château du duc de Norfolk et de ses tours gothiques. Certains précipices, par leur raideur peuvent provoquer l'effroi, notamment lors de la traversée de Skiddaw. Accompagnés de chevaux, Radcliffe et son mari traversent des crêtes escarpées et des chemins étroits surplombant de nombreux

181 *A Journey*, Vol. 2 *op. cit.*, p. 465.

182 *Ibid*, p. 391.

183 AUGUSTYN Adam, Gothic Novel, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/Gothic-novel>

184 *The Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, London, Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, Vol. 8. (1824). p. 90.

précipices. L'image de la demoiselle en détresse, à l'oeuvre chez les personnages d'Emily St. Aubert et d'Ellena di Rosalba dans les romans *The Mysteries of Udolpho* et *The Italian* (1796) de Radcliffe, se retrouve également dans *A Journey*. Visitant Hardwick Hall dans le Derbyshire, ancienne propriété du comte de Shrewsbury à l'ère élisabéthaine, Radcliffe raconte la captivité de Mary Stuart, reine d'Écosse, entre ces murs. Héritière catholique légitime du trône d'Angleterre, Mary représentait une menace pour sa cousine Elizabeth I^{ère} déjà à la tête du pays. Cette dernière la fit emprisonner dans divers châteaux dont celui du comte de Shrewsbury et la laissa sous sa surveillance¹⁸⁵. Accusée d'avoir fomenté l'assassinat de la reine, Mary Stuart sera reconnue coupable et décapitée en 1587¹⁸⁶. Mary Stuart, captive du comte de Shrewsbury, évoque le personnage d'Emily St Aubert des *Mysteries*, elle aussi captive du comte Montoni. Tout comme celui d'Udolpho, le château d'Harwick est une ancienne bâtisse majestueuse. Radcliffe décrit notamment ses trois grandes tours, sa vaste entrée et l'ancienne partie du bâtiment en ruine. Elle associe directement le lieu au funeste destin de Mary Stuart. Radcliffe insiste en effet sur la tristesse et la souffrance qu'a dû éprouver Mary dans ce lieu de captivité. Elle décrit notamment la chambre de la captive, visible depuis une fenêtre à travers laquelle les domestiques s'assuraient que cette dernière ne s'échappe pas. Qualifiant la demeure de : « distinguished by having been the residence of so unhappy a personage¹⁸⁷, » Radcliffe insiste sur la souffrance de Mary Stuart et sur l'aspect sanguinaire d'Elizabeth I^{ère}. La description que l'auteure fait de Brougham Castle est également gothique. Perché sur le bord d'une falaise, le château à l'architecture gothique serait une forteresse massive datant de l'époque de Guillaume le Conquérant. Les ruines de l'édifice rappellent à cette dernière ses cruels propriétaires :

Dungeons, secret passages and heavy iron rings remain to hint of unhappy wretches, who were, perhaps, rescued only by death from these horrible engines of a tyrant's will. The bones probably of such victims are laid beneath the damp earth of these vaults¹⁸⁸.

Dans cette description de Brougham Castle, la fiction prend le pas sur la description paysagère. En décrivant les ruines du lieu Radcliffe imagine des passages qui seraient secrets, que le lieu aurait été occupé par un tyran emprisonnant des malheureux dont les os seraient disséminés dans le caveau. Cette description évoque aisément les romans gothiques de Radcliffe. Appartenant premièrement au neveu de Guillaume le Conquérant, Brougham Castle aurait été hérité par Hugh de Morville jusqu'en 1170. Étant l'un des meurtriers de

185 FRASER Antonia, *Mary Queen of Scots*, London, Weidenfeld & Nicolson (1994). p. 440 – 1.

186 *Ibid*, p. 531.

187 *A Journey*, *op. cit.*, Vol. 2, p. 375.

188 *Ibid*, p. 427.

l'archevêque de Canterbury, la justice lui confisqua la demeure. Les ruines gothiques du château évoquent donc à Radcliffe les manigances et la violence de ses propriétaires. Selon Rictor Norton, Radcliffe se serait probablement inspirée du donjon de Brougham Castle pour décrire celui de *The Italian* (1796), deux années après l'écriture de *A Journey*¹⁸⁹.

La seconde partie de *A Journey* s'intéresse au patrimoine national (paysages, monuments). La plupart des lieux visités, furent préalablement décrits par les prédécesseurs de Radcliffe. Cette dernière donne une description esthétique de la région des Lacs par sa forte utilisation à la fois du sublime, du pittoresque, et son utilisation de caractéristiques gothiques évoquant ses romans les plus célèbres, en parfaite opposition avec l'écriture journalistique utilisée pour décrire le continent. Cette opposition entre les parties de l'oeuvre se fait également par la présentation dans la seconde, d'un choix de lieux culturellement teintés qui ont été érigés au rang d'héritage national par les multiples représentations qui en furent faites, et leur description méliorative.

Du Grand Tour au *Home Tour*

Selon Anne-Marie Thiesse, la nation consiste en la « transmission à travers les âges d'un héritage collectif » ainsi qu'à l'inventaire de ce dernier¹⁹⁰. Cet héritage, selon Guy Di Méo peut consister en des monuments culturels ou historiques, des lieux de mémoire ou encore en des paysages emblématiques¹⁹¹. Tout comme ce fut le cas pour les journaux d'après Anderson, ces paysages et monuments constituent la partie visible de la nation d'après Di Méo¹⁹². En effet, ils se cartographient, se bornent, et leur fréquente représentation sur les cartes, les timbres-postes et les guides touristiques, les impriment dans l'esprit d'un peuple et font qu'ils acquièrent un caractère identitaire. Ils deviennent alors « la métaphore vivante de la nation, l'une de ses formes identitaires les plus populaires¹⁹³. » La sélection de paysages opérée et répétée par les artistes pittoresques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle constitue l'inventaire de paysages et monuments devenus emblématiques de l'identité nationale britannique. Leur constante représentation écrite ou picturale les ayant rendus familiers au

189 NORTON Rictor, *Mistress of Udolpho; the Life of Ann Radcliffe*, London & New York, Leicester UP (1999). p. 120.

190 THIESSE Anne-Marie, *Des fictions créatrices : les identités nationales, Romantisme*, Vol. 110, p. 51 – 62 (2000). p. 52.

191 DI MÉO Guy, *Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités*, Annales de géographie, No. 638 – 9 (2004), p. 339 – 62. p. 352.

192 *Ibid*, p. 347.

193 *Ibid*, p. 352.

peuple britannique, celle-ci leur a conféré un caractère identitaire. La région des Lacs en est un parfait exemple. Paysage britannique emblématique, nombre d’auteurs en inventorient les merveilles, venant au fil des publications, à présenter une liste de destinations toujours plus similaires. Les premières descriptions des Lacs semblent se concentrer principalement sur la vallée de Keswick. C’est notamment le cas du Dr. John Brown qui dans une lettre explique que la perfection de la vallée tient en l’association de beauté, d’horreur et d’immensité¹⁹⁴, et du Dr Dalton qui dans son *Descriptive poem* (1755) décrit la vallée de Keswick comme étant « nature’s pride¹⁹⁵. » Ce dernier présente également « the beaut’ous brook of Borrowdale » ainsi que « the rough rocks of dread Lowdore¹⁹⁶. » La liste de destinations semble s’étendre au fil des publications. Richard Cumberland dans son poème *Ode to the Sun* (1776) ajoute les montagnes d’Helvellyn et de Skiddaw à la liste : « Hark! ‘tis giant Skiddaw’s groan! » Il ajoute également les lacs de Derwentwater et de Windermere, qualifiant le premier de « old majestic Derwent » et le dernier de « stately Windermere.¹⁹⁷ » L’inventaire des paysages emblématiques de la région des Lacs s’amplifie largement avec le *Journal* (1775) de Thomas Gray et le *Guide to the Lakes* (1778) de West. Ces derniers y ajoutent des destinations telles que les villes de Kendal, Lancaster, Rydal-hall, Penrith, les lacs Ullswater et Grasmere, les vallées de Lune, Emont et Ingleborough, ainsi que les ruines de Brougham castle ou encore de Furness Abbey¹⁹⁸. Ces destinations, appelées « stations » par West et offrant les meilleurs points de vues des lacs¹⁹⁹ sont présentes dans *A Journey*. L’œuvre insiste donc sur la sélection de lieux emblématiques de la région des lacs, faite par ses prédécesseurs, les intégrant toujours un peu plus dans le paysage national britannique.

Le paysage national reste cependant une construction culturelle qui se base sur des éléments topographiques du paysage. Le paysage de la région des Lacs, aussi idyllique soit-il, est parfois romancé. Selon Malcolm Andrews, un paradoxe se niche au cœur du pittoresque. En effet, nombre d’auteurs louèrent les beautés du paysage britanniques, notamment celles de la région des Lacs, en faisant l’analogie entre ces dernières et un âge d’or pastoral inspiré du *pittoresco* italien datant du XVII^e siècle. Andrews cite notamment les noms de Salvator Rosa, Gaspard Dughet, Nicolas Poussin et Claude Gellée²⁰⁰ (voir annexes 3, 4, 5). Ces derniers sont

194 WEST Thomas, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, 2nd ed. London, Printed for Richardson and Urquhart (1780). p. 194.

195 *Ibid*, p. 197.

196 *Ibid*.

197 *Ibid*, p. 225, p. 227, p. 229.

198 *Ibid*, p. 13 – 173, p. 200 – 23.

199 ANDREWS Malcolm, *The Search for the Picturesque; Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760 – 1800*, Stanford California, Stanford UP (1989). p. 158.

200 *Ibid*, p. 3.

d'ailleurs évoqués par le Dr John Brown, lorsque dans sa lettre il explique que la représentation de Keswick fait appel au talent des trois peintres : « [it] would require the united powers of Claude, Salvator and Poussin²⁰¹. » Richard Cumberland cite également ces peintres dans son poème *Ode to the Sun* (1776) lorsqu'il évoque le lac de Patrick's dale :

Nor ought that learned *Poussin* drew,
Or dashing *Rosa* flung upon my view,
Shall shake thy sovereign undisturbed right,
Great scene of wonder and sublime delight²⁰²!

Cette analogie entre l'art et la nature, et notamment l'évocation d'une nature qui serait celle d'un âge d'or pastoral, d'une Arcadie peinte par Rosa ou Lorrain, se retrouve chez Radcliffe. Sur un promontoire, elle observe le paysage s'étendre jusqu'à Whitehaven et s'exprime :

The scenery nearer to the eye exhibited cultivation in its richest state, varied with pastoral and sylvan beauty; landscape embellished by the elegancies(sic) of art, and rendered venerable by the ruins of time²⁰³.

La description qu'offre Radcliffe semble être celle d'un tableau, la composition est variée « varied, » elle oscille entre la pastorale et une beauté sylvestre qui lui offre du relief. Son analogie entre ce paysage et l'art pastoral semble associer le paysage qu'elle observe au domaine de l'art et plus particulièrement de la peinture. Cette image d'une nature paisible et verdoyante inspirée des maîtres italiens est également dépeinte lorsque Radcliffe se rend vers la montagne d'Helvellyn :

On every side, are images of desolation and stupendous greatness, closing upon a narrow line of pastoral richness; a picture of verdant beauty, seen through a frame of rock work. [...] this vale seems to repose in its most silent and perfect peace. No village and scarcely a cottage disturbs its retirement²⁰⁴.

Cette description constitue une ekphrasis. Radcliffe décrit à son lecteur un tableau pastoral encadré par la montagne. Son tableau pastoral semble immobile, « most silent and perfect peace, » comme le serait une peinture. Cette nouvelle description d'un tableau pastoral semble faire du paysage que Radcliffe observe une œuvre d'art. L'analogie entre l'art pittoresque italien du XVII^e siècle et la région des Lacs par les artistes scéniques de la seconde moitié du XVIII^e siècle étend l'image de l'Arcadie à celle de la région des Lacs. Cela favorise de ce fait la représentation idyllique, paisible et rurale de cette dernière. Cette analogie relève de l'élaboration du paysage national car selon Thiesse, ce dernier est un travail collectif, mené

201 WEST Thomas, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, 2nd ed. London, Printed for Richardson and Urquhart (1780). p. 194 – 5.

202 *Ibid*, p. 229.

203 *A Journey*, Vol. 2. *op. cit.*, p. 436.

204 *Ibid*, p. 441.

par des artistes qui « déterminent dans les ressources naturelles, et selon une esthétique cohérente, des vues chargées de sens et porteuses de sentiment²⁰⁵. »

L'analogie entre l'Arcadie des maîtres italiens du *pittoresco* et la région des Lacs permet d'appliquer à cette dernière l'image d'une nature vierge idyllique et donc de lui conférer une valeur symbolique. Radcliffe écrit dans un contexte de guerre qui ravage le continent. En faisant l'analogie entre l'Arcadie et la région des Lacs, elle fait de cette dernière un havre de paix, intouché par la guerre et en dehors de toute temporalité. Néanmoins, cette analogie n'est pas la seule image projetée sur les ressources de la région des Lacs. En effet, face à certains monuments d'origine normande, Radcliffe fait usage du « Norman Yoke/ joug normand » dans son œuvre. Mythe nationaliste selon Gerald Newman, le joug normand trouve ses origines au moment de la conquête normande par Guillaume le Conquérant en 1066. Cette dernière marquerait la fin d'un âge d'or saxon lors duquel les populations s'auto-gouvernaient et vivaient en liberté. En effet, l'arrivée de Guillaume le Conquérant signifie l'imposition d'un système féodal et donc la vassalisation d'une population entière vivant jusqu'alors en toute liberté²⁰⁶. Ce mythe vit le jour au XVII^e siècle lors de la première Révolution anglaise (1642 - 1651) opposant royalistes et parlementaires. Les derniers présentant les premiers comme étant les descendants d'un système féodal autoritaire illégitime²⁰⁷. Après 1688, les plus radicaux font usage du joug normand en associant tout propriétaire terrien à un descendant normand et le reste de la population à des saxons, la « common law » permettant donc l'application de cette oppression normande. Les plus conservateurs estiment au contraire que la « common law » est la personnification des libertés anglo-saxonnes rétablies par la Glorious Revolution, lors de laquelle, le parlement avait remplacé une monarchie répressive²⁰⁸. La glorification de la Glorious Revolution par Ann Radcliffe lors de son passage à Kendal (*cf.* chapitre 2. B.) permet de l'associer à la vision conservatrice du joug normand. Le passage le plus représentatif de l'utilisation du joug normand par Radcliffe se fait lors de sa description de Brougham castle :

This edifice, once among the strongest and most important of the border fortresses, is supposed to have been founded by the Romans; but the first historical record concerning it is dated in the time of William the Conqueror, who granted it to his nephew, Hugh de Albinois²⁰⁹.

205 THIESSE Anne-Marie, *Des fictions créatrices : les identités nationales, Romantisme*, Vol. 110, p. 51 – 62 (2000). p. 57.

206 NEWMAN Gerald, *The Rise of English Nationalism; A Cultural History 1740 – 1830*, London, Weidenfeld and Nicolson (1987). p. 190.

207 *Ibid*, p. 189 – 90.

208 MOSKAL Jeanne, *Ann Radcliffe's Lake District, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 31, No. 1. (2000). p. 59.

209 *A Journey*, Vol. 2. *op. cit.*, p. 426.

Rattachant donc l'édifice à des origines normandes, Radcliffe explique que les ruines du monuments évoquent les réminiscences de la fourberie et des violences de ses premiers propriétaires normands : « Instead of these, they exhibit symptoms of the cruelties, by which their first lords revenged upon others the wretchedness of the continual suspicion felt by themselves²¹⁰. » Cette description des normands évoque la violence et les traits de caractère qui désignent les révolutionnaires français dans la propagande anti-jacobine (cf. Fig. 7.) Un autre exemple de l'utilisation du joug normand se trouve dans la description que Radcliffe fait de Furness Abbey. Si l'édifice n'est pas d'origine normande, il reçut néanmoins une congrégation de moines cisterciens d'origine normande, et qui suivaient les ordres austères de St Bernard : « They were forbidden to taste flesh, except when ill, and even eggs, butter, cheese and milk, but on extraordinary occasions; and denied even the use of linen and fur²¹¹. » Radcliffe présente l'abbé à la tête de la congrégation comme étant un personnage « monarchique » détenant tout pouvoir sur les moines et les tenanciers de Furness, rappelant donc le système féodal imputé à Guillaume le Conquérant, et mettant en doute la justice de l'abbé :

The abbot, it has been mentioned, held his secular court in the neighbouring castle of Dalton, where he presided with the power of administering not only justice but injustice, since the lives and property of the villain tenants of the lordship of Furness were consigned by a grant of King Stephen to the disposal of my lord abbot! The monks could be arraigned for whatever crime, only by him²¹².

Le thème de la soumission saxonne à la tyrannie normande se retrouve également dans le fait que les paysans et tenanciers locaux aient juré allégeance à l'abbé se trouvant à la tête de la milice de Furness, et qu'ils sont aux mains de sa propre juridiction²¹³. Radcliffe achève d'entacher la réputation de cette congrégation de moines d'origine normande, lorsqu'elle explique qu'au moment de la dissolution du monastère, l'abbaye détenait un patrimoine de 9461. 2s. 10d.²¹⁴ (environ 900£ par année en terme de rente²¹⁵). Elle ajoute qu'au vu de la valeur de la monnaie à cette période, il s'agissait d'une somme astronomique, rappelant ainsi l'image du vasselage d'une population saxonne par une élite normande. Le joug normand, en tant que mythe nationaliste mettant en scène l'image d'un âge d'or libertaire révolu pas l'imposition d'un système féodal par une population étrangère tyrannique, consiste en un mythe fédérateur qui contribue à la production d'identité collective. En effet, selon Anne-

210 *Ibid*, p. 427.

211 *Ibid*, p. 492.

212 *Ibid*, p. 494.

213 *Ibid*.

214 *Ibid*, p. 496.

215 MOSKAL Jeanne, *Ann Radcliffe's Lake District, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 31, No. 1. (2000). p. 60.

Marie Thiesse, l'historiographie est tenue de « mettre en évidence la continuité et l'unité de la nation comme être collectif au travers des siècles, en dépit de toutes les oppressions, de tous les revers, de toutes les traîtrises²¹⁶. » Ainsi, en présentant un mythe dans lequel la population britannique originelle est assaillie et vassalisée par un occupant étranger, Radcliffe met en avant un mythe fédérateur. Ce mythe nationaliste, étant projeté sur des éléments du paysage que Radcliffe visite, il leur confère des valeurs symboliques. En effet, selon Guy Di Méo, si les mythes mobilisateurs donnent à un groupe l'image d'une « totalité unifiée²¹⁷ », il n'est pas rare que ces derniers prennent appui sur des éléments du territoire occupé, territoire qui de ce fait contribue à renforcer cette identité collective qu'est la nation en lui conférant une matérialité²¹⁸.

Ce chapitre a permis de démontrer qu'une rupture existait au sein de *A Journey*. La première partie consiste en un Grand Tour caractérisé par une écriture journalistique et la seconde peut être considérée comme un *Home Tour* dans lequel Radcliffe fait usage du pittoresque, du sublime et utilise également des codes du gothique. La partie décrivant la région des Lacs semble s'atteler à l'élaboration du paysage national britannique. Radcliffe dans son œuvre, confirme la sélection de paysages et monuments opérée par ses prédécesseurs, proposant alors une vitrine de paysages britanniques emblématiques. Radcliffe est d'ailleurs accompagnée d'un exemplaire du journal de Thomas Gray lors de son voyage et ses propos sur Skiddaw seront ajoutés à la sixième édition du *Guide* de West, puis aux suivantes²¹⁹. Si Radcliffe se présente en tant que touriste de la région des Lacs car elle est accompagnée du journal de Gray, il s'agit également d'une des auteures les plus célèbres de son époque. L'année 1794 signe d'ailleurs le sommet de sa gloire avec la parution de son livre *The Mysteries of Udolpho*. Ainsi, la voix de Radcliffe est entendue par tout un pays, si ce n'est une nation. Car en effet, le paysage qu'elle décrit est un paysage qui est désormais familier aux britanniques et qu'elle familiarise davantage. Il a donc une valeur symbolique. Cette valeur est intensifiée par les analogies que Radcliffe fait entre ces derniers et l'art des maîtres italiens du XVII^e siècle, mais également par l'insufflation de mythes fédérateurs prenant appui sur ces paysages en question. Le prochain chapitre interrogera la visée

216 THIESSE Anne-Marie, *Des fictions créatrices : les identités nationales, Romantisme*, Vol. 110, p. 51 – 62 (2000). p. 55.

217 DI MÉO Guy, *Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités*, *Annales de géographie*, No. 638 – 9 (2004), p. 339 – 62. p. 347.

218 *Ibid*, p. 347, p. 350.

219 BICKNELL Peter, *The Picturesque Scenery of the Lake District 1752 – 1855; A Bibliographical Study*, Winchester & Detroit, St Paul's Bibliographies – Omnigraphics, (1990), p. 62 – 4.

nationaliste de l'oeuvre en étudiant l'importance de l'écriture du voyage dans la construction de l'identité nationale.

Chapitre 5. Une œuvre à visée nationaliste

Ce chapitre a pour ambition de démontrer une visée nationaliste dans l'écriture de *A Journey*. Ainsi, il étudiera l'importance de l'écriture de voyage dans la formation de l'identité nationale ainsi que l'image que Radcliffe projette de l'étranger dans son œuvre. En effet, ce chapitre démontrera qu'Ann Radcliffe présente une description acrimonieuse des pays continentaux et qu'elle propose par la même occasion une définition antithétique de l'identité nationale britannique. L'idée de Benedict Anderson selon laquelle le nationalisme appelle à l'abnégation sera illustrée par les louanges faites par Radcliffe à sa patrie. Enfin, ce chapitre analysera la visée nationaliste de l'oeuvre par le prisme du conservatisme burkéen ainsi que par le topos des ruines.

L'identité nationale par antithèse

Selon Katherine Turner, le genre du récit de voyage fut d'une importance considérable dans la création de l'identité nationale britannique. Elle explique notamment que le récit de voyage était le genre littéraire le plus populaire au XVIII^e siècle. Principalement lu et écrit par des membres appartenant à la classe moyenne²²⁰, ce dernier était fréquemment débattu dans les revues de l'époque, notamment le *Monthly Review*, le *Critical Review* et *The Analytical Review*. Ces dernières pouvaient consacrer jusqu'à une quarantaine de pages à un récit de voyage, contrairement aux romans qui recevaient une brève couverture médiatique²²¹. Selon Turner, l'émergence de la sphère publique comme espace de débat : « social space for rational and critical debate » (d'après la définition de Jürgen Habermas) ainsi que l'expansion de l'imprimerie capitaliste, ont permis le développement d'une conscience nationale²²². Ainsi, le récit de voyage, par sa popularité, aurait permis aux britanniques de penser l'Autre, mais également de réfléchir à leur propre place dans le monde²²³.

220 TURNER Katherine, *British Travel Writers in Europe 1750 – 1800; Authorship, Gender and National Identity*, Burlington, Ashgate (2001). p. 13.

221 *Ibid*, p. 11.

222 *Ibid*, p. 36.

223 *Ibid*, p. 6.

Paul Langford, dans son livre *Englishness Identified*, associe l'identité nationale (« national character ») aux mœurs (« manners ») d'un pays : « Explaining a nation's manners meant investigating its physical environment, its economic progress, and its political framework²²⁴. » C'est ce que fait Ann Radcliffe lorsqu'elle parcourt le continent. En observant les mœurs prussiennes et néerlandaises, Radcliffe dresse un portrait de ces nations, donnant une description, le plus souvent acrimonieuse de ces dernières. Selon elle, les villes néerlandaises font preuve d'une extrême propreté²²⁵, mais les distinctions entre classes sociales sont plus importantes dans ce pays que dans nul autre²²⁶. Le néerlandais est quant à lui très ponctuel²²⁷ mais égoïste, allant jusqu'à oublier ses compatriotes et favoriser sa fuite en temps de guerre²²⁸. Radcliffe fait également état de l'avarice des néerlandais, étonnée du manque de servants devant les palais²²⁹ et du traitement donné aux touristes étrangers, elle note :

It is the constant policy of the Dutch government, to make strangers leave as much money as possible behind them; and Leyden was once so greatly the resort of foreigners, that it was thought important not to let them read for nothing what they must otherwise be obliged to buy²³⁰.

Le fait d'expliquer que la politique néerlandaise fait en sorte que les étrangers dépensent le plus d'argent possible dans le pays permet de présenter l'avarice que Radcliffe leur incombe comme institutionnalisée et n'étant donc pas le fait de quelques individus mais bien de tout un pays. La Prusse subit quant à elle une sévère critique de la part de Radcliffe. Elle la dépeint comme un pays rongé par la misère, la détérioration, la saleté et la misère de ses habitants inspire davantage la peur que la pitié :

you see no passengers, but, at the lock of every house, an(sic) haggard group of men and women stare upon you with looks of hungry rage, rather than curiosity, and their gaunt figures excite, at first, more fear than pity²³¹.

Cette présentation dépeint la population prussienne comme constituée de personnes infectées, malades qui ont peu d'énergie, le regard vide « haggard, » affaiblies « gaunt figures, » « hungry rage » et qu'il faudrait fuir afin de ne pas être infecté ou volé. Cette présentation empêche au lecteur de ressentir toute pitié ou empathie envers cette population que Radcliffe

224 LANGFORD Paul, *Englishness Identified; Manners and Characters 1650-1850*, Oxford, Oxford UP, (2000). p. 8.

225 *A Journey* Vol. 1, *op. cit.*, p. 111.

226 *Ibid*, p. 71.

227 *Ibid*, p. 107.

228 *Ibid*, p. 359 – 60.

229 *Ibid*, p. 98.

230 *Ibid*, p. 90.

231 *Ibid*, p. 166.

associe à une menace. La nourriture manque et est mauvaise et la viande est peu ragoûtante : «those, who can accommodate their palates to the cooking, must endeavour to forget what they have seen²³². » Les prussiens sont paresseux. En effet, les transports sont lents et les vendeurs ne sont ni fiables ni agréables. Elle prend notamment l'exemple d'un magasin à Metz dans lequel cette dernière voulait acheter un livre. Le propriétaire, ayant promis que le livre serait disponible dans quelques heures, lorsque les Radcliffe revinrent le chercher, la porte du commerce était close. On leur promet alors que le livre serait disponible dans quelques heures, il ne le fut finalement que le lendemain²³³. Radcliffe a une basse opinion des prussiens, elle leur impute un manque d'intelligence, et des mœurs déplorables : « there is little individual prosperity in Germany, little diffusion of intelligence, manners, or even the means for comfort²³⁴. » Bien qu'elle observe les ravages de la guerre en Prusse, Radcliffe ne considère pas cette dernière comme l'unique cause de misère dans le pays. En effet elle explique :

A cause de la guerre was, indeed, the general excuse for every deficiency, used by those, who had civility enough to offer one; but, in truth, the war had not often incroached upon the ordinary stock of conveniencies in Germany, which was previously too low to be capable of much reduction. The places, which the French had actually entered, are, of course, to be excepted; but it may otherwise be believed that Germany can lose little by a war, more than the unfortunate labourers, whom it forces to become soldiers²³⁵.

À travers ce paragraphe, Radcliffe témoigne son mépris pour la Prusse et ses habitants. Elle va en effet jusqu'à douter que la guerre ait pu réduire les conditions de vie, les mœurs et la beauté des paysages qu'elle juge avoir été de basse qualité avant que la guerre ne commence. Ainsi cette dernière semble constituer une excuse pour expliquer l'état déplorable du pays d'après Radcliffe.

En s'intéressant aux mœurs des pays qu'elle visite, Radcliffe dresse un portrait critique des identités nationales prussiennes et néerlandaises. Ces portraits sont souvent adossés aux mœurs britanniques et notamment anglaises. Cela permet ainsi de produire une définition antithétique de l'identité nationale anglo-britannique. Cette technique narrative n'est pas sans faire écho à la thèse de Linda Colley selon laquelle les britanniques se définirent par opposition à l'Autre : « they came to define themselves as a single people not because of any political or cultural consensus at home, but rather in reaction to the Other beyond their

232 *Ibid*, p. 469.

233 *Ibid*, p. 382 – 3.

234 *A Journey*, Vol. 2. *op. cit.*, p. 342

235 *A Journey*, Vol. 1. *op. cit.*, p. 449 – 50.

shores²³⁶. » Dès la préface de son œuvre, Radcliffe tente néanmoins d'expliquer la présence des nombreux parallèles entre sa nation et les pays du continent qu'elle décrit :

The references to England, which frequently occur during the foreign part of the tour, are made because it has seemed that one of the best modes of describing to any class of readers what they may not know, is by comparing it with what they do²³⁷.

Elle compare en effet les habits néerlandais aux habits anglais, les premiers étant les plus grossiers²³⁸. Elle compare également les tenues militaires des deux pays, les jardins ainsi que la taille des rues. La rue principale de Leyden étant selon elle une imitation miniature de High-Street à Oxford²³⁹. Ces comparaisons bénignes adoptent cependant un caractère nationaliste lorsqu'elles mettent en miroir les identités nationales de chaque pays. En effet, ces comparaisons prêtent aux pays continentaux des mœurs déplorables et vantent les vertus britanniques. C'est notamment le cas lorsque Radcliffe compare la persévérance et le labeur Londonien au travail néerlandais :

A Dutchman of the labouring class is, indeed, seldom seen unemployed; but we never observed one man working hard, according to the English notion of the term. Perseverance, carefulness, and steadiness are theirs, beyond any rivalry; the vehemence, force, activity and impatience of an English sailor, or workman, are unknown to them. You will never see a Dutchman enduring the fatigue, or enjoying the rest, of a London porter. Heavy burthens, indeed, they do not carry²⁴⁰.

Dans ce paragraphe, l'usage du présent simple associé à la description de mœurs semble faire une nouvelle fois office de vérité générale. Par sa situation *in situ* ainsi que sa connaissance de l'Angleterre, Radcliffe est la plus à-même d'offrir une description ainsi qu'une comparaison réaliste des mœurs néerlandaises. La persévérance, la prudence et la stabilité qui constituent en temps normal des qualités et qu'elle incombe aux néerlandais, sont surpassées par la véhémence, et l'impatience du travailleur londonien. Il y a un véritable échange des valeurs. Les défauts qui qualifient les londoniens surpassent en terme de vertu les qualités des néerlandais qui deviennent synonymes de fainéantise. Il en est de même pour les comparaisons avec la Prusse. Radcliffe compare par exemple le port de Cologne aux ports anglais, révélant que le premier, bien que décrit dans les livres, est inférieur à la plupart des ports mineurs d'Angleterre²⁴¹. Elle compare également les marchands de Francfort à leurs homologues britanniques. Expliquant que, s'ils bénéficient du même statut social, les premiers ont une connaissance historique et géo-politique moindre malgré leurs voyages

236 COLLEY Linda, *Britons; Forging The Nation 1707-1837*, Pimlico, 2003 (1992). p. 6.

237 *A Journey*, Vol. 1. *op. cit.*, p. vi.

238 *Ibid*, p. 4.

239 *Ibid*, p. 91.

240 *Ibid*, p. 84.

241 *Ibid*, p. 185.

fréquents : « but they have not that minute knowledge of modern events and characters, which an attention to public transactions renders common in our island²⁴². » Radcliffe propose une nouvelle comparaison à visée nationaliste lorsqu'elle loue la bravoure de l'armée britannique sur le front des guerres révolutionnaires. Opposant de ce fait, non-pas seulement deux pays, mais bien la nation britannique et le continent européen dans son intégralité. En effet, de retour à Hellevoetsluis, elle retranscrit des propos accablant le comportement de l'armée continentale et louant celui de l'armée britannique, elle écrit :

[T]he unexampled difficulties borne, cheerfully borne, by the British army, within the last three months, deservedly mentioned, not as complaints, but as proofs of their firmness. There were, however mingled with these, many reports as to the contrary conduct even of those continental troops, which still kept the field with us; of their tardiness, their irregularity, of the readiness with which they permitted the British to assume all the dangers of attacks²⁴³.

Par ce paragraphe, Radcliffe fait l'éloge de la vaillance de l'armée britannique. Il s'agit d'une armée qui aurait surmonté les innombrables dangers avec bravoure « cheerfully borne. » Dans ce paragraphe Radcliffe renforce la bravoure de l'armée britannique par le biais d'une nouvelle comparaison avec le continent : « contrary conduct. » Non seulement les armées continentales manquaient de ponctualité et de professionnalisme et donc s'opposent au comportement britannique, mais elles mirent l'armée britannique en danger par leur incompétence.

Puisque l'identité nationale britannique est définie par antithèse, les britanniques ne sont donc pas paresseux, avares, ni ignorants, mais fiables et agréables. Parmi ces descriptions acrimonieuses de l'étranger, des louanges à la Grande-Bretagne sont également faites. En effet, Radcliffe n'a de cesse de clamer son amour à sa patrie. C'est notamment le cas lors de son passage en Prusse. Elle put observer les montagnes suisses, ces dernières représentant un halo de beauté parmi la misère et la saleté prégnantes en Prusse. Faisant alors l'analogie entre ce paysage et son Angleterre natale, Radcliffe en oublie les inconvenances prussiennes tant elle sait qu'elle est en direction de sa patrie :

[A]s the distance from Switzerland increased, the attractions of home gathered strength, and the inconveniences of Germany, which had been so readily felt before, could scarcely be noticed when we knew them to lie in the road to England²⁴⁴.

La juxtaposition d'un Grand Tour et d'un *Home Tour* au sein de *A Journey* favorise l'opposition entre les différents pays visités. Les louanges faites à la patrie se retrouvent

242 *Ibid*, p. 404 – 5.

243 *Ibid*, p. 364.

244 *A Journey*, Vol. 2. *op. cit.*, p. 278.

également lorsque Radcliffe quitte le continent pour revenir en Grande-Bretagne. Cette dernière témoigne d'un véritable soulagement lorsqu'elle arrive dans le comté de Kent :

And we landed in England under impressions of delight more varied and strong than can be conceived, without referring to the joy of an escape from districts where there was scarcely an(sic) home for the natives, and to the love of our own country, greatly enhanced by all that had been seen of others²⁴⁵.

En retournant dans sa patrie, la joie et l'amour que Radcliffe ressent pour cette dernière sont une nouvelle fois renforcés par une comparaison faite au continent. L'horreur du continent semble proportionnelle à la beauté de l'Angleterre. La joie éprouvée par Radcliffe est décrite de manière hyperbolique car elle est également associée au fait que l'auteure ait fuit le continent, elle utilise notamment le terme « escape » dans ce cas. Si les descriptions faites du continent sont le plus souvent critiques, la stratégie narrative élogieuse de Radcliffe envers sa patrie laisse imaginer l'amour que sa nation lui inspire. En effet, selon Benedict Anderson la nation inspire avant tout l'amour, voire même l'abnégation. Il est d'ailleurs rare, selon lui, que les produits du nationalisme tels que la poésie, la prose, la musique, etc. expriment autre chose que cet amour de la nation²⁴⁶. Selon Anderson, ces écrits nationalistes font régulièrement appel au lien naturel qu'une personne partage avec sa nation. De son origine naturelle, et donc indéterminée, ce lien entre l'individu et la nation revêt un caractère désintéressé qui permet de ce fait à l'individu d'exprimer un amour inconditionnel à sa nation²⁴⁷. Ainsi, lorsque Radcliffe considère sa nation en tant que « home » ou « own country, » elle exprime un amour naturel et désintéressé.

Au delà de cette identité nationale antithétique, l'importance donnée par Radcliffe aux anciens édifices revêt également une dimension nationaliste. Ainsi, cette relation au patrimoine sera analysée à la lumière du conservatisme burkéen et du topos des ruines selon la thèse d'Anne Janowitz.

Conservatisme burkéen et topos des ruines

Situant l'origine de la nation au lendemain de la Révolution française, Anne-Marie Thiesse explique que les souverains de l'Ancien Régime tenaient leur légitimité de la volonté divine. Ne procédant que d'elle-même, la nation, dût, elle, invoquer « une puissance de

²⁴⁵ *Ibid*, p. 370.

²⁴⁶ ANDERSON Benedict, *Imagined Communities; Reflections On The Origin And Spread Of Nationalism*, Londres & New York, Verso, 2006 (1983). p. 141 – 2.

²⁴⁷ *Ibid*, p. 143.

légitimation, » cette dernière ne venant non plus du « plus haut des cieux mais des profondeurs de l'histoire. » La nation tient sa légitimité de la fidélité à ses origines et de l'ancienneté de ces dernières²⁴⁸. Sa prospérité dépend de la transmission de ce patrimoine collectif au sein d'une communauté transgénérationnelle²⁴⁹.

Les notions de patrimoine collectif, de tradition, et de communauté transgénérationnelle évoquées par Anne-Marie Thiesse sont communes aux principales idées qui caractérisent le conservatisme burkéen. Écrit en réaction aux événements révolutionnaires s'étant déroulés en France, les *Reflections on the Revolution in France* de Burke portent un regard critique sur ces derniers. En parallèle, le pamphlet met la monarchie, l'aristocratie, la tradition, la propriété et le droit de succession à l'honneur. Il met en avant la sagesse et la validité des institutions ayant parcouru les siècles²⁵⁰. En effet, dans son pamphlet, Burke témoigne de son inquiétude quant aux effets de la Révolution française. Il donne une grande importance au lien entre les hommes et leurs institutions et présente la Révolution française comme une rupture brutale avec la tradition²⁵¹. Selon Burke, l'intérêt principal des institutions britanniques est de transmettre à travers les âges l'héritage inaliénable des droits et libertés obtenus par des ancêtres fondateurs. Dans ses *Reflections* Burke s'exprime en ces termes :

You will observe that from Magna Charta to the Declaration of Right, it has been the uniform policy of our constitution to claim and assert our liberties, as an entailed inheritance derived from our forefathers, and to be transmitted to our posterity; as an estate specially belonging to the people of this kingdom without any reference whatever to any other more general or prior right²⁵².

La Révolution française faillit à la transmission de cet héritage collectif et constitue une rupture avec le passé²⁵³. La volonté de progrès prégnante des idéaux révolutionnaires résulte d'un acte égoïste ne prenant pas en compte l'intérêt collectif. Selon lui : « people will not look forward to posterity, who never look backward to their ancestors²⁵⁴. » Burke situe la propriété et la succession de cette dernière au centre de la transmission de cet héritage collectif et

248 THIESSE Anne-Marie, *La fabrique de l'écrivain national ; entre littérature et politique*, France, nrf Gallimard (2019). p. 29 – 30.

249 *Ibid*, p. 30 – 1.

250 GREENBLATT Stephen, *The Norton Anthology of British Literature: The Romantic Period*, New York, W. Norton & Company Inc. (2012). p. 187.

251 RIPLEY Randall B, *Adams, Burke and Eighteenth-Century Conservatism*, *Political Science Quarterly*, The Academy of Political Science, Vol. 80, No. 2 (1965) p. 221.

252 BURKE Edmund, *Reflections on the Revolution in France*, Oxford & New York, Oxford UP, 2009 (1790). p. 33.

253 CHRÉTIEN Maurice, *Penseurs conservateurs au Royaume-Uni ; De Burke au thatchérisme*, Région Rhône-Alpes, Presses universitaires de Lyon (2008). p. 8.

254 BURKE Edmund, *Reflections on the Revolution in France*, Oxford & New York, Oxford UP, 2009 (1790). p. 33.

inaliénable²⁵⁵. Il considère les propriétaires terriens, pour la plupart aristocrates, comme étant les « great oaks²⁵⁶ » de la constitution, c'est-à-dire, les détenteurs des traditions et de la sagesse accumulées par le passé, mais également les transmetteurs de ces dernières²⁵⁷. Par la transmission de leur propriété et de leur héritage à travers les générations, les propriétaires terriens constituent le lien entre les générations passées, présentes, mais également futures. Burke oppose ces aristocrates, détenant leurs propriétés depuis des générations, aux nouveaux propriétaires n'ayant pas pour but premier la conservation d'un patrimoine. Ces derniers présentent un risque pour le tissu social et le lien entre les générations :

[T]he temporary possessors and life renters [...], unmindful of what they have received from their ancestors, or of what is due to their posterity, should act as if they were the entire masters; that they should [...] commit waste of inheritance, by destroying at their pleasure the whole fabric of their society; hazarding to leave to those who come after them, a ruin instead of an habitation – and teaching these successors as little to respect their contrivances, as they had themselves respected the institution of their forefathers. By this unprincipled facility of changing the state as often [...] no one generation could link with the other²⁵⁸.

Le conservatisme burkéen considère les droits et libertés comme un héritage ancestral et institutionnalisé par l'histoire nationale. Il fait appel à la primauté de la sagesse collective sur les intérêts individuels et la volonté de progrès. De ce fait, les ruptures brutales avec le passé ne peuvent être que condamnées²⁵⁹.

Tout comme Burke, Radcliffe respecte les vestiges du passé. Dans *A Journey*, et notamment lors de son passage dans la région des Lacs, elle dresse avec précision une liste des monuments qu'elle visite. Elle introduit par ailleurs la date de construction de ces derniers ainsi que leurs premiers occupants. Il s'agit pour la plupart de monuments datant de l'époque de Guillaume le Conquérant, de la période romaine ou druidique. Elle donne également les dates de résidence de Mary Stuart dans le château d'Hardwick. Lors de son passage à Kendal, Radcliffe visite une église dans laquelle se trouvent trois sépultures datant du XVI^e siècle et les qualifie de « memorials of the ancient dignity of the three neighbouring families²⁶⁰. » Lorsqu'elle aperçoit les Highlands écossaises, Radcliffe les intègre à un imaginaire ancestral en les associant au mythe d'Ossian : « The Highlands of Scotland could scarcely have offered

255 CASTELLANO Katey, *Romantic Conservatism in Burke, Wordsworth and Wendell Berry*, *SubStance*, The Johns Hopkins UP, Vol. 40, No. 2, Issue 125 (2011) p. 74.

256 *Reflections*, *op. cit.*, p. xviii.

257 CHRÉTIEN Maurice, *Penseurs conservateurs au Royaume-Uni ; De Burke au thatchérisme*, Région Rhône-Alpes, Presses universitaires de Lyon (2008). p. 23 – 4.

258 *Reflections*, *op. cit.*, p. 95.

259 CHRÉTIEN Maurice, *Penseurs conservateurs au Royaume-Uni ; De Burke au thatchérisme*, Région Rhône-Alpes, Presses universitaires de Lyon (2008). p. 8.

260 *A Journey*, Vol. 2. *op. cit.*, p. 387.

to Ossian more images of simple greatness, or more circumstances for melancholy inspiration²⁶¹. » Se situant sur le lieu des dernières escarmouches opposant les écossais et habitants du comté de Westmoreland, Radcliffe explique que la plupart des habitants des vallées de Westmoreland et de Cumberland sont installés sur ces lieux depuis des générations, ces dernières remontant à plusieurs siècles²⁶². Elle insiste une nouvelle fois sur le caractère ancestral de la Grande-Bretagne lorsqu'elle décrit un monument près de Emont bridge, appelé la table ronde du roi Arthur, qualifiant ce dernier de « memorial of antient(sic) times²⁶³. » Il en est de même avec Brougham castle auquel elle donne des origines normandes et dont l'ancienneté semble accroître la valeur : « Brougham castle, venerable for its well-certified antiquity²⁶⁴. » En dressant la liste des paysages britanniques ancestraux, Radcliffe fait l'inventaire du patrimoine collectif national (cf. Chapitre 1. A.)²⁶⁵ et transmet cet héritage aux générations présentes et futures.

Radcliffe se situe également dans la lignée burkéenne par son refus d'analogie entre la Révolution française et la Glorieuse Révolution. Pour Burke, la Glorieuse Révolution ne représente pas l'institutionnalisation d'un nouveau système politique fondé sur la souveraineté populaire et qui marque une rupture avec la tradition, mais il s'agit bien « d'un simple ajustement, dicté par des circonstances particulières, réalisé précisément en vue de préserver l'ordre traditionnel²⁶⁶. » En effet, à propos de la Déclaration de Droit de 1689, Burke écrit : « You will see, that their whole care was to secure the religion, laws, and liberties, that had been long possessed, and had been lately endangered²⁶⁷. » Radcliffe semble se référer à la sagesse des anciennes institutions en condamnant la violence et l'instabilité des théories révolutionnaires. Par exemple, arrivée dans la ville de Bingen en Prusse, devenue un lieu d'émigration pour les français anti-révolutionnaires, Radcliffe fait une courte digression sur l'Ancien Régime. Elle explique qu'aussi oppressif et préjudiciable qu'il fut, l'Ancien Régime était ainsi, non pas du fait des institutions, mais bien des hommes qui étaient à sa tête. Ajoutant par la suite, que si ce dernier avait été dirigé par des hommes intègres, bienveillants et modérés, comme selon elle, les anglais le sont, il n'aurait pas pu être renversé : « it could not have been entirely overthrown by all the theories, or all the eloquence in the world²⁶⁸. »

261 *Ibid*, p. 393.

262 *Ibid*, p. 405.

263 *Ibid*, p. 424.

264 *Ibid*, p. 426.

265 THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales; Europe XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1999). p. 52.

266 CHRÉTIEN Maurice, *Penseurs conservateurs au Royaume-Uni ; De Burke au thatchérisme*, Région Rhône-Alpes, Presses universitaires de Lyon (2008). p. 23.

267 *Reflections*, op. cit., p. 32.

268 *A Journey*, Vol. 2. op. cit. p. 291.

Pour insister sur l'aspect immodéré et persuasif des théories révolutionnaires Radcliffe prend le cas de deux jeunes prussiennes. Ces dernières, filles d'un baron, ont intenté un procès à leur père, désirant ne plus vivre sous son toit, du simple fait qu'il s'agisse d'un aristocrate et qu'il ne se soit pas positionné en faveur de la Révolution française. Radcliffe explique que les idéaux révolutionnaires ont établi un changement de mœurs et d'éducation, notamment chez les nouvelles générations : « Such a change of manners and of the course of education had taken place, that the rising generation were all *enragées* in favour of the Revolution²⁶⁹. » En refusant l'analogie entre la Glorious Revolution et la Révolution française lorsqu'elle se trouve devant l'obélisque de Kendal (*cf.* chapitre 2. B) et en insinuant que si l'Ancien Régime avait été régit par des anglais il n'aurait pas été si oppressif, ni renversé, Radcliffe fait état de la supériorité nationale anglaise, voire britannique sur la celle de la France.

L'analyse des ruines selon la thèse d'Anne Janowitz permet de mettre en avant le caractère nationaliste d'éléments topographiques faisant appel à un passé lointain et ancestral. Le topos de la ruine est généralement en lien avec la notion d'identité nationale britannique²⁷⁰. La référence à un passé ancestral est un facteur de cohésion nationale. Ce passé est visible dans le paysage britannique à travers les ruines de monuments (« architectural ruins²⁷¹. ») L'aspect nationaliste du topos des ruines est lié à la catégorie esthétique du pittoresque car l'esthétisation des ruines par le pittoresque se fit en parallèle d'un changement de paradigmes concernant le mot « country. » Vers la fin du XVIII^e siècle, les différences entre les significations du mot « country » en tant que terrain rural et « country » en tant que nation disparurent peu à peu. De ce mélange de significations, de cette naturalisation de la nation, naquit le mythe d'une Angleterre rurale ainsi que celui d'une nation homogène²⁷². Se situant dans les milieux ruraux, les ruines pittoresques font écho à un passé ancien, immémorial et confèrent un caractère ancestral à la nation Britannique. Elles transcendant de ce fait les différences sociales et culturelles et présentent la Grande-Bretagne comme un fruit inévitable de la nature²⁷³.

La ruine pittoresque ponctue le récit d'Ann Radcliffe dans la région des Lacs. Elle est notamment visible à l'emplacement de Brougham castle, près de Dunmallet où Radcliffe aperçoit des monastères en ruine. Cette dernière observe également les ruines du château de

269 *Ibid*, p. 319 – 20.

270 JANOWITZ Anne, *England's Ruins; Poetic Purpose and the National Landscape*, Cambridge, Basil Blackwell, (1990). p. 1.

271 *Ibid*, p. 3.

272 *Ibid*, p. 3 – 4.

273 *Ibid*, p. 4.

Penrith, celles de l'abbaye de Shap-abbey dans la vallée de Magdalene, ainsi que celles de l'abbaye de Furness. Cependant, les ruines les plus anciennes que Radcliffe rencontre sont celles d'un monument druidique ainsi que des ruines romaines. En effet, près de Keswick, Radcliffe présente le lieu où deux camps romains s'installèrent, ajoutant qu'une voie romaine, un autel, ainsi que des urnes funéraires avaient été découverts sur les lieux. Faisant une analogie entre la grandeur de l'armée romaine et la grandeur du paysage britannique elle ajoute : « their Eagle spread its wings over a scene worthy of its own soarings²⁷⁴. » Par la suite, Radcliffe décrit les ruines d'un temple druidique situé sur la colline de Castle Rigg. Appelé temple druidique par consensus local, ce monument est constitué d'un cercle de pierres de vingt-six mètres de diamètre et d'un rectangle de pierres de six mètres de longueur. Par sa taille, sa situation géographique reculée, et le sublime qui l'entoure, la grandeur du monument druidique dépasse celle de tout autre monument visité auparavant. Radcliffe insiste sur le mysticisme des druides lorsqu'elle écrit : « Such seclusion and sublimity were, indeed, well suited to the deep and wild mysteries of the Druids²⁷⁵. » Ainsi, le passé se fait mystique et les ruines britanniques dans *A Journey* permettent de constituer un patrimoine national (cf. Guy Di Méo, Chapitre 1. A.). Mais ces dernières permettent également de lier le peuple britannique à un passé ancestral qui transcenderait ses divergences. Ainsi, plus les ruines font appel à des références historiques lointaines et donc immémoriales, plus leur pouvoir transcendantal s'en trouve renforcé. Si le joug normand, bien que mythe mobilisateur, peut être appliqué aux ruines de Brougham castle et de Furness Abbey, celles des camps romains et du monument druidique font appel à un passé d'autant plus lointain, lui conférant donc, par son caractère immémorial, un pouvoir fédérateur plus fort.

Prenant une place importante dans une sphère publique et un marché littéraire toujours grandissants, le récit de voyage a permis aux britanniques de penser l'Autre mais également leur place dans le monde et dans l'histoire. Voyageant sur le continent, Radcliffe dresse un portrait acerbe des mœurs et paysages rencontrés. Elle présente les néerlandais comme étant avares et les prussiens comme étant paresseux et ignorants, sans jamais omettre de se référer aux mœurs britanniques afin de permettre la comparaison. Par ces comparaisons, Radcliffe propose une définition antithétique de l'identité nationale britannique, allant jusqu'à opposer l'identité britannique à une identité qui ne serait plus nationale mais continentale. Les théories de Burke et de Janowitz mettent toutes deux en avant l'idée d'un passé national ancestral.

274 *A Journey*, Vol. 2., *op. cit.* p. 440.

275 *Ibid*, p. 446.

Selon Burke, ce passé se mure au sein des institutions, elles-mêmes chargées de protéger les droits et libertés hérités de ce passé en question. Radcliffe dresse d'ailleurs une liste de cet héritage et le transmet par le biais de son écriture. Tout comme Burke, elle défend les institutions en refusant l'analogie entre la Révolution française et la Glorieuse Révolution, mettant en avant le sérieux de la dernière. Selon Janowitz, le passé se mure dans les ruines visibles des paysages ruraux et notamment ceux dépeints par les artistes pittoresques. Ces ruines font référence à un passé immémorial qui transcende les divergences actuelles. Ces ruines sont prégantes dans *A Journey*, où on les retrouve sous la forme de monastères, d'abbayes, de châteaux en ruines ou bien de ruines romaines et druidiques. Elles permettent par leur ancienneté de faire écho à un passé national immémorial. Si la visée nationaliste de *A Journey* représente un aspect principal de l'oeuvre, il est également important de situer le courant littéraire dans lequel *A Journey* se positionne. Situé en amont de la période romantique, le récit de *A Journey* possède des caractéristiques qui le rapprochent de ce mouvement littéraire.

Chapitre 6. Une œuvre proto-romantique

Ce chapitre a pour intention de démontrer que des thèmes romantiques sont identifiables dans *A Journey*. En effet, si les dates du mouvement littéraire sont parfois discutées, nombre de caractéristiques et de valeurs qui régissent le mouvement romantique sont présentes dans l'oeuvre de Radcliffe. Ainsi, *A Journey* sera premièrement analysé à la lumière du thème romantique de l'opposition entre ville et nature, explicité dans les *Lyrical Ballads*. Ensuite l'analogie faite entre les habitants des Lacs et la théorie de l'homme naturel de Rousseau sera également étudiée. Enfin la présence du sublime au cœur de l'oeuvre, notamment à l'oeuvre dans la description d'ascensions alpines dans la région des Lacs, permettra également d'insister sur la présence de *A Journey* au sein du corpus romantique britannique.

L'homme naturel et l'opposition ville/nature

Courant littéraire apparu en Grande-Bretagne vers la fin du XVIII^e siècle dont les origines se situent à la suite de la Révolution française, ou bien à la publication des *Lyrical*

Ballads (1798) par William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, le mouvement romantique s'étend en Grande-Bretagne sur une quarantaine d'années²⁷⁶. Certains spécialistes inscrivent la fin de ce dernier dans les années 1830s, période du Reform Act de 1832 ainsi que de l'accession au trône par la reine Victoria en 1837²⁷⁷. Le mouvement romantique se caractérise par une rupture avec les idéaux classicistes insistant sur la pureté, l'équilibre et l'harmonie formelle²⁷⁸, ainsi que par un rejet des dogmes concernant la méthode dans le domaine artistique²⁷⁹. En effet, selon Lisa Wood, le romantisme a pour but premier la stimulation de l'imagination du lecteur et du spectateur afin de produire des émotions fortes chez ce dernier²⁸⁰. C'est ce qu'explique Wordsworth dans sa préface des *Lyrical Ballads* de 1802. Dans cette dernière, il dit utiliser un langage simple « the real language of men in a state of vivid sensation²⁸¹ » en opposition avec les phraséologies guindées des XVII^e et XVIII^e siècles telles que celle de Pope. En raison de l'utilisation courante du « real language of men, » de sa clarté, et de son manque de vanité, Wordsworth le considère comme un langage philosophique permettant d'exprimer des sentiments communs aux hommes. Wordsworth présente le projet des *Lyrical Ballads* comme suit :

The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to chuse(sic) incidents and situations from common life, and to relate or describe them, [...] in a selection of language really used by men; and [...] to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and [...] to make these incidents and situations interesting by tracing in them [...] the primary laws of our nature: chiefly, as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement²⁸².

Ainsi, l'émotion, l'imagination et la subjectivité devinrent les conceptions romantiques de la finalité de l'art. Le sujet romantique nécessite en effet la conjonction de ces catégories notamment dans son expérience transcendante des beautés et du sublime de la nature²⁸³.

Les *Lyrical Ballads* marquent une volonté de raviver les passions de l'homme naturel, loin du luxe et des excès de la vie urbaine. Dans une période de révolution agricole où les « enclosures » et l'industrialisation ne cessent de s'étendre, Wordsworth dresse une opposition

276 JARVIS Robin, *The Romantic Period; The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1789 – 1830*, London & New York, Pearson Longman (2004). p. 149.

277 Poetry Foundation, British Romanticism, <https://www.poetryfoundation.org/collections/152982/an-introduction-to-british-romanticism>.

278 WOOD Lisa, *Modes of Discipline; Women, Conservatism, and the Novel after the French Revolution*, Lewisburg, Bucknell UP, 2003. p. 19.

279 WILLIAMS Raymond, *Culture and Society; 1780 – 1950*, London, Vintage Classics, 2017 (1958). p. 60.

280 WOOD Lisa, *Modes of Discipline; Women, Conservatism, and the Novel after the French Revolution*, Lewisburg, Bucknell UP, 2003. p. 19.

281 COLERIDGE S. T., WORDSWORTH William, *Lyrical Ballads*, Oxford, Oxford UP, 2013 (1798, 1802). p. 95.

282 *Ibid*, p. 96 – 7.

283 *Modes of Discipline, op. cit.*, p. 19 – 20.

esthétique et morale entre la ville et la nature. En effet, tout comme le langage simple qu'il utilise, la vie rustique qu'il dépeint dans ses poèmes permet une honnêteté émotionnelle plus forte. Wordsworth justifie son choix de présenter la simplicité de la vie rustique ainsi :

Low and rustic life was generally chosen, because in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language; because in that condition of life our elementary feelings co-exist in a state of greater simplicity, and, consequently, may be more accurately contemplated, and more forcibly communicated; because the manners of rural life germinate from those elementary feelings; and from the necessary character of rural occupations, are more easily comprehended; and are more durable; and lastly, because in that condition the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature²⁸⁴.

Cette description de la nature et de la simplicité est perceptible dans *A Journey*. Lorsque Radcliffe, s'exprime ainsi : « But who can pause to admire the elegancies of art, when surrounded by the wonders of nature²⁸⁵? » Cette phrase n'est pas sans faire écho à la théorie de l'homme naturel de Rousseau. En effet, dans son *Discours sur les sciences et les arts* (1750), Rousseau parle de la contagion des peuples par le savoir inutile des arts et des sciences, qui entravent la vertu et la liberté, qualités de l'homme naturel²⁸⁶. Selon la théorie de Rousseau, les besoins naturels de l'esprit et du corps humain seraient les fondements de la société et les autres besoins n'en seraient que l'agrément. Les arts et les sciences corrompraient la sagesse et la vertu de l'homme naturel. À l'origine, ce dernier serait un homme robuste car il ne pratiquerait pas de métier sédentarisé et adopterait un mode de vie rustique, loin du faste et des excès d'un mode de vie urbain. Il jouirait d'une « heureuse ignorance » et d'une « sagesse éternelle²⁸⁷. » mais ferait également preuve d'humanité et de courage²⁸⁸. Les sciences et les arts, tendent à pousser l'homme vers la perfection et masquent ses passions naturelles par le biais de la politesse, de la vanité et du luxe. Étant nées des vices de l'homme, tels que l'orgueil, l'avarice, la superstition et l'ambition, les sciences semblent éminemment opposées à la vertu de l'homme naturel²⁸⁹. Le luxe, originant de l'oisiveté, de la vanité et allant rarement sans les arts et les sciences, ce dernier serait de fait opposé aux bonnes mœurs et corromprait le goût²⁹⁰.

284 COLERIDGE S. T., WORDSWORTH William, *Lyrical Ballads*, Oxford, Oxford UP, 2013 (1798, 1802). p. 97.

285 *A Journey*, *op. cit.*, Vol. 2. p. 408.

286 ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours qui a remporté le prix de l'Académie de Dijon en l'année 1750* (*Discours sur les sciences et les arts*), Genève, Barillot & fils (1751). p. 9.

287 *Ibid*, p. 11, p. 12, p. 29 – 30.

288 *Ibid*, p. 48 – 9.

289 *Ibid*, p. 32.

290 *Ibid*, p. 37, p. 42.

Cette opposition entre nature et culture, reléguée au rang d'opposition entre ville et nature à l'époque romantique, se retrouve régulièrement dans *A Journey*. Radcliffe en donne notamment un exemple lorsqu'elle atteint le village de Kirby, près de Lonsdale dans la région des Lacs. Alors que le goût pour le faste et les objets inutiles semble s'accroître partout ailleurs, les habitants de Kirby se contentent du minimum. Radcliffe les qualifie ainsi : « they have a moral value in contributing to independence of mind²⁹¹. » Cette distinction associe les villageois à l'homme naturel de la théorie de Rousseau. Du fait de leur mode de vie rustique et de la faible influence des arts et des sciences sur leurs habitudes, les habitants de Kirby sont vertueux et savent dissocier leurs besoins naturels des besoins superficiels que l'on retrouve à travers le luxe et les excès d'un mode de vie urbain. En effet, la vie rustique que mènent ces habitants favorise une intégrité et une indépendance d'esprit. Les villages se situant dans des contrées reculées, le luxe qui s'y trouve se cantonne au confort et la bonne volonté de ses habitants. C'est notamment le cas du village de Bampton que Radcliffe décrit en ces termes : « But those, who will be satisfied with comforts, and think the experience of integrity, carefulness and goodwill is itself a luxury, will be glad to have stopped at Bampton²⁹²[.] » Tout comme ce fut le cas pour le village de Kirby ou de Bampton, les habitants de la région des Lacs sont limités dans leurs désirs et se contentent de ce qu'il y a de plus simple. Radcliffe décrit ces derniers comme suit :

In these countries, the farms are, for the most part, small, and the farmers and their children work in the same fields with their servants. Their families have thus no opportunities of temporary insight into the society, and luxuries of the great, and have none of those miseries, which dejected vanity and multiplied wishes inflict upon the pursuers of the higher ranks²⁹³.

Les contacts limités voir inexistantes avec les villes ou autres contrées sont ce qui permet de préserver la simplicité et l'intégrité des habitants de la région des Lacs, c'est notamment le cas du village de Patterdale : « The village is very humble, as to the conditions and views of the inhabitants; and very respectable, as to their integrity and simplicity, and to the contentment, which is proved by the infrequency of emigrations to other districts²⁹⁴. » Ce constat est étendu à l'intégralité de la région. Elle décrit ses habitants en ces termes :

[N]one can immerge(sic) themselves in this country of the lakes, without being struck by the superior simplicity and modesty of the people. Secluded from great towns and from examples of selfish splendour, their minds seem to act freely in the sphere of their own affairs, without interruption from envy or triumph, as to those of others. They are obliging, without servility, and plain but not rude [...] and they do not bend with

291 *A Journey*, *op. cit.*, Vol. 2. p. 385.

292 *Ibid*, p. 398.

293 *Ibid*, p. 443.

294 *Ibid*, p. 420.

meanness, or hypocrisy, but shew an independent well meaning, without obtrusiveness and without the hope of more than ordinary gain²⁹⁵.

Radcliffe écrit ces mots lorsqu'elle se situe dans la vallée d'Eden. Du fait de la situation reulée des villages qui avoisinent la vallée en raison des routes escarpées et de la neige fréquente, la simplicité et la vertu des habitants ne semblent pas avoir été entachées par les vices urbains. Néanmoins, ce constat s'applique une nouvelle fois à toute la population de la région des Lacs. La description que Radcliffe fait des habitants de cette région semble fortement inspirée de la théorie de l'homme naturel de Rousseau. Les habitants des Lacs mènent en effet une vie rustique, se cantonnent à leurs besoins et désirs les plus simples et leur intégrité semble perdurer du fait du manque de contact avec le milieu urbain et notamment ses vices. Radcliffe considère d'ailleurs la bienveillance et l'intégrité comme les seuls luxes qui se trouvent dans ces villages.

Les références au thème romantique de l'opposition entre la ville et la nature ainsi que les réminiscences la théorie de l'homme naturel de Rousseau peuplent l'œuvre d'Ann Radcliffe. Ces dernières illustrent notamment le comportement exemplaire des habitants de la région des Lacs, selon Radcliffe. *A Journey* fait également référence de manière fréquente au thème romantique du sublime naturel, et ce, notamment dans ses descriptions du Rhin et de la Région des Lacs.

Expérience sublime de la montagne

Selon Lisa Wood, l'une des premières utilisations du terme « romantique » fut celle de Friedrich Schlegel dans un numéro du journal *The Athenaeum* de 1798, dans lequel il définissait le terme « romantique » en tant que « progressive universal poetry²⁹⁶. » Cependant, trois années auparavant, Radcliffe faisait elle-même usage du terme « romantique, » l'utilisant plus d'une vingtaine de fois dans *A Journey*. La signification que Radcliffe donne à ce terme semble néanmoins éloignée de celle de Schlegel. En effet, cette dernière utilise le terme « romantique » pour décrire les paysages qui entourent le fleuve du Rhin entre la France et la Prusse, puis les paysages de la région des Lacs, notamment les plus sublimes d'entre eux, tels que ceux des montagnes de Skiddaw, de Shap-fell ainsi que Borrowdale. Radcliffe associe régulièrement le terme « romantique » aux termes « wild » et « wildness. » Selon elle, le lac de

295 *Ibid*, p. 397.

296 *Modes of Discipline, op. cit.*, p. 19.

Derwentwater se définit comme suit : « Fantastic wildness and romantic beauty²⁹⁷. » Quant à la colline de Dunmallet : « not [...] wild enough to be romantic²⁹⁸. » L'association des deux termes évoque une puissance et une beauté naturelle. Ainsi, pour Radcliffe, le terme « romantic » serait lié à l'idée de sublime et notamment d'un sublime naturel. Radcliffe décrit par exemple la région de Rheingau qui se situe vers le Rhin en ces termes :

Hitherto the scenery had been open and pleasant only, but now the eastern shore began to be romantic, starting into heights, so abrupt, that the vineyards almost overhung the river, and opening to forest glens, among the mountains²⁹⁹.

Lorsque dans cette phrase Radcliffe explique que les paysages observés précédemment étaient plaisants, elle semble se référer à la théorie du beau de Burke selon lequel la contemplation d'un bel objet procure le sentiment de plaisir. Or à cette beauté semble désormais s'ajouter une grandeur composée de grands sommets abrupts. Par « romantic » Radcliffe semble donc désigner un mélange des catégories burkéennes du beau et du sublime.

Le sublime, catégorie esthétique majeure du mouvement romantique, ponctue régulièrement le récit de *A Journey*, notamment lorsque Radcliffe décrit la région des Lacs. Selon Jonathan Bate, l'importance du sublime en tant que catégorie esthétique au sein du romantisme est liée au contexte de forte industrialisation de la Grande-Bretagne. L'incessante domination de la nature par l'homme tout au long du XVIII^e siècle en est venue à la destruction d'une nature à l'état « sauvage. » Le sublime étant la glorification de cet état sauvage, il agirait donc à contre-courant de la modernité et d'une industrialisation toujours plus grandissante. Bate, pour illustrer son propos, prend notamment l'exemple des montagnes. Évitées et considérées comme repoussantes, voire effrayantes au XVII^e siècle, leur vue provoque le plaisir et l'admiration au XVIII^e siècle. Ces dernières sont génératrices de sublime³⁰⁰. Kate Rigby dans son livre *Topographies of the Sacred*, explique que les *Lyrical Ballads* marquent également un rejet de l'ère industrielle. Par la sympathie exprimée dans les poèmes envers le monde rural et la description faite d'une nature non dominée et loin d'être conciliante, les *Lyrical Ballads* marquent un retour vers la nature à une période de forte industrialisation³⁰¹.

La montagne en tant qu'objet générateur de sublime est une image que l'on retrouve régulièrement dans *A Journey*, notamment lorsque Radcliffe décrit l'ascension de Skiddaw et

297 *A Journey*, op. cit., Vol. 2. p. 477.

298 *Ibid*, p. 410.

299 *Ibid*, p. 287.

300 BATE Jonathan, *Song of the Earth*, London, Picador (2000). p. 122.

301 RIGBY Kate, *Topographies of the Sacred; The Poetics of Place in European Romanticism*, Charlottesville & London, University of Virginia Press (2004). p. 235.

de Shap-fell dans la région des Lacs. Selon Simon Bainbridge, l'alpinisme, l'immersion dans un espace naturel, l'effort physique et le sublime qui entoure cette activité sont prégnants au sein du mouvement romantique britannique. Il explique notamment que les principaux poètes du mouvement ont pratiqué l'alpinisme. Il situe ceux de la première génération tels que Wordsworth, Coleridge et Southey comme étant les pionniers³⁰², et explique que la seconde génération de romantiques comprenant notamment Byron, Shelley ainsi que Keats, perpétue et glorifie cette activité, la désignant comme une préparation cruciale à la vocation poétique³⁰³. Les femmes romantiques ne sont d'ailleurs pas exclues de cette expérience. Bainbridge prend notamment les exemples d'Ann Radcliffe et de Dorothy Wordsworth, désignant la première comme étant une pionnière de l'alpinisme féminin par son ascension de Skiddaw dans *A Journey*³⁰⁴.

L'alpinisme apparaît dès les années 1770s en Grande-Bretagne. La première ascension de la montagne écossaise Ben Nevis est accomplie en 1771 et les guides *A Tour in Wales* (1778, 1781) de Thomas Pennant ainsi que *A Guide to the Lakes* (1778) de Thomas West sont des publications significatives dans l'histoire de l'alpinisme britannique. Cette pratique s'intensifie durant la période romantique au point de devenir une activité de loisir familiale à la fin de cette dernière³⁰⁵. Durant cette période, au-delà de l'activité physique, le but de l'ascension est d'atteindre une meilleure perspective, une expérience visuelle accessible uniquement d'un point de vue élevé. C'est d'ailleurs ce dont témoigne William Hutchinson dans son journal de 1773. Après avoir accompli l'ascension difficile de Skiddaw, ce dernier écrit : « the prospect which we gained from this eminence very well rewarded our fatigue³⁰⁶. » Selon Bainbridge, l'utilisation du terme « prospect » illustre bien le fait que l'ascension est effectuée en quête d'une perspective et donc que cet alpinisme est une extension du tourisme pittoresque (cf. Chapitre 1. C.). La perspective d'un sommet de montagne permettant une vue élevée des stations pittoresques, notamment listées par West³⁰⁷. Néanmoins, cette ascension pouvait parfois provoquer un vertige ainsi qu'un sentiment de danger chez certains alpinistes rappelant donc l'instinct de survie nécessaire au sublime selon Burke³⁰⁸. Bainbridge explique

302 BAINBRIDGE Simon, *Mountaineering & British Romanticism; The Literary Culture Of Climbing 1770 – 1836*, Oxford, Oxford UP (2020). p. 5.

303 *Ibid*, p. 7.

304 *Ibid*, p. 200.

305 *Ibid*, p. 12, 14.

306 HUTCHINSON William, *An Excursion to the Lakes, in Westmoreland and Cumberland, in August 1773*, London, J. Wilkie (1774), p. 156.

307 BAINBRIDGE Simon, *Mountaineering & British Romanticism; The Literary Culture Of Climbing 1770 – 1836*, Oxford, Oxford UP (2020). p. 76.

308 BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, Oxford & New York, Oxford UP, 2008 (1757). p. 36.

également que la perspective obtenue par l'ascension d'une montagne était fréquemment décrite comme étant « astonishing » traduit ici par « stupéfiante³⁰⁹. » C'est notamment le cas du Dr. John Brown lorsque, ayant atteint le sommet d'une falaise de Keswick, il décrit la perspective comme étant : « a new scene of astonishment³¹⁰. » Ou encore de Thomas West, pour qui le point de vue depuis la colline de Castle Crag lui semble : « an astonishing view³¹¹. »

Ann Radcliffe se loge d'ailleurs parmi les exemples donnés précédemment. En effet, les ascensions de montagnes présentées dans *A Journey* sont la promesse d'expériences du sublime. Le village de Hawkshead dans la région des Lacs en est un exemple. Se gardant de décrire l'ascension de la montagne culminant la vallée, elle fait cependant usage du terme « astonishing » pour décrire la vue que cette montagne offre : « from the tremendous steeps of the long fell, which towers over Hawkshead, astonishing views open to the distant vales and mountains of Cumberland³¹². » Bien qu'elle n'utilise pas le terme « astonishing » pour décrire la perspective obtenue après l'ascension de Shap-fell, Radcliffe présente néanmoins une expérience du sublime. La description des conditions dangereuses et désagréables au sommet de cette montagne présente celle-ci comme un objet générateur de sublime. Radcliffe décrit l'ascension de Shap-fell ainsi que la perspective du sommet comme suit :

At the point of every steep, as we ascended, the air seemed to become thinner, and, at the northern summit of Shap-fell, which we reached after nearly two hours' toil, the wind blew with piercing intensesness, making it difficult to remain as long as was due to our admiration of the prospect. The scene of mountains, which burst upon us, can be compared only to the multitudinous waves of the sea. [...] The autumnal lights, gleaming on their sides, or shadows sweeping in dark lines along them, produced a very sublime effect³¹³.

Le sublime entoure également l'ascension ainsi que le point de vue obtenu au sommet de Skiddaw. En effet, dès le début de l'ascension, Radcliffe explique que les montées étaient si rudes que les chevaux haletaient et devaient se reposer toutes les six ou sept minutes : « the ascents were such, that the horses panted in the slowest walk, and it was necessary to let them rest every six or seven minute³¹⁴. » Radcliffe insiste sur la difficulté de l'ascension en expliquant que bientôt il n'y aura plus d'eau disponible tandis que l'air se raréfie et l'effort s'intensifie : « the air now became very thin, and the steeps still more difficult of ascent³¹⁵. »

309 *Mountaineering & British Romanticism*, op. cit., p. 81.

310 BROWN John, *A Description of the Lake at Keswick*, Keswick, J. Ashburner (1770), p. 8.

311 WEST Thomas, *A Guide to the Lakes*, London, Richardson & Urquart (1778), p. 97.

312 *A Journey*, op. cit., Vol. 2. p. 479.

313 *Ibid*, p. 394.

314 *Ibid*, p. 455.

315 *Ibid*, p. 456.

L'intensité de l'effort couplé au terrain escarpé que Radcliffe parcourt l'empêche d'observer correctement les effets visuels du sublime : « but our situation was too critical, or too unusual, to permit the just impressions of such sublimity³¹⁶. » Parcourant une crête qui rejoint plusieurs sommets de Skiddaw, Radcliffe insiste une nouvelle fois sur la dangerosité de l'ascension, en expliquant que les roches suspendues aux sommets menaçaient de s'écrouler au moindre coup de vent : « [the] steep sides, [...] entirely covered near the summits with a whitish shivered slate, which threatens to slide down them with every gust of wind³¹⁷. » Enfin arrivée au sommet de Skiddaw, observant au loin les montagnes qui entourent Derwentwater ainsi que le lac de Bassenthwaite, Radcliffe est stupéfaite par le sublime qui règne sur cette perspective :

Southward and westward, the whole prospect was a “turbulent chaos of dark mountains.” All individual dignity was now lost in the immensity of the whole, and every variety of character was overpowered by that of astonishing and gloomy grandeur [...] The air on this summit was boisterous, intensely cold and difficult to be inspired, though the day was below warm and serene. It was dreadful to look down from nearly the brink of the point, on which we stood, [...] over a sharp and separated ridge of rocks, that from below appeared of tremendous height, but now seemed not to reach half way up Skiddaw³¹⁸.

Le terme « astonishment » n'est pas anodin puisqu'il s'agit du principal effet du sublime selon Burke. En effet, selon ce dernier, la passion causée par le sublime naturel dans son degré le plus élevé, est la stupéfaction ou « astonishment » :

The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. [...] Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree³¹⁹.

Ainsi, selon Bainbridge, les sommets de montagnes sont devenus, lors de la période romantique, des lieux clés en terme d'expérience du sublime³²⁰. En utilisant le terme « astonishing » ainsi qu'en insistant sur la dangerosité et les difficultés parcourues lors de l'ascension de Skiddaw, Radcliffe fait appel au sublime burkéen dans son degré le plus élevé. Car ce dernier peut être généré par l'instinct de survie (*cf.* Chapitre 1. B.), éveillé lors de l'ascension périlleuse. La vue stupéfiante qu'offre le sommet de Skiddaw présente l'effet du sublime dans son degré le plus haut.

316 *Ibid*, p. 456 – 7.

317 *Ibid*, p. 457.

318 *Ibid*, p. 459 – 60.

319 BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, Oxford & New York, Oxford UP, 2008 (1757). p. 53.

320 *Mountaineering & British Romanticism*, *op. cit.*, p. 82.

L'omniprésence de la catégorie esthétique du sublime au moment des descriptions d'ascensions dans *A Journey*, la dangerosité des dernières et l'emphase mise sur les difficultés rencontrées et dépassées dans un milieu hostile rapproche l'oeuvre du mouvement romantique. En effet, la présentation de montagnes britanniques en tant qu'objets générateurs de sublime de par la terreur qu'elles évoquent, notamment via les ascensions périlleuses, et la beauté de leurs paysages, semblent propres au mouvement romantique selon Simon Bainbridge. Le récit de l'ascension de Skiddaw dans *A Journey* figurait notamment parmi les récits d'alpinisme les plus célèbres de l'époque romantique. Il fut reproduit dès sa parution dans plusieurs journaux tels que le *Lady's Magazine* et le *Critical Review* et fut annexé par la suite à de nombreux guides touristiques tels que le guide de Thomas West dans l'édition de 1796 ainsi que dans les suivantes, mais également dans *A Descriptive Tour* (1800) de John Housman, *The Modern British Traveller* (1802) de George Alexander Cooke ainsi que dans *The New British Traveller* (1819) de James Dugdale³²¹.

Le fait de revenir sur le thème romantique de l'opposition entre ville et nature explicité dans les *Lyrical Ballads* et d'analyser *A Journey* à la lumière de celui-ci a permis de faire un lien entre le récit et le romantisme. L'oeuvre ne peut probablement pas être considérée comme romantique en terme de littéarité mais son récit s'inscrit dans le mouvement transitoire des Lumières vers le romantisme. Certains thèmes et schèmes du mouvement romantique sont présents dans *A Journey*. Le thème romantique de l'opposition entre ville et nature est fortement appliqué à la région des Lacs. Radcliffe glorifie la simplicité naturelle de ses habitants en faisant l'analogie entre ces derniers et la théorie de l'homme naturel de Rousseau. L'analyse du sublime au sein de *A Journey*, notamment dans la description des montagnes de la région des Lacs a également permis de faire le lien entre l'oeuvre et le mouvement romantique britannique. L'alpinisme et le sublime qui en découle sont propres à la période romantique selon Simon Bainbridge.

Cette seconde partie a insisté sur la scission à l'oeuvre au sein de *A Journey*, démontrant que la région des Lacs bénéficie d'une description méliorative tandis que le continent est décrit par une écriture journalistique. L'écriture du paysage national britannique de Radcliffe fut analysée dans le chapitre quatre. Ce dernier nous permet de comprendre que le paysage national de Radcliffe consiste en un inventaire de monuments nationaux sur lesquels

321 *Mountaineering & British Romanticism*, op. cit., p. 206.

sont projetés des références culturelles ainsi que des mythes fédérateurs. Le paysage national est donc un objet hybride oscillant entre mythe et réalité. Le cinquième chapitre a souligné la visée nationaliste de l'oeuvre et s'est interrogé sur l'importance du récit de voyage dans la formation de l'identité nationale britannique. Expliquant que le récit de voyage a permis aux britanniques de penser l'Autre ainsi que leur place dans le monde, ce chapitre a analysé la description acrimonieuse que Radcliffe donnait du continent ainsi que la définition antithétique de la Grande-Bretagne qui suivit. Ce chapitre a également questionné l'importance que Radcliffe donnait aux monuments à la lumière du conservatisme burkéen. En effet, révéralant les vestiges du passé et refusant l'analogie entre la Glorieuse Révolution et la Révolution française, Radcliffe fait l'inventaire du patrimoine national dans la région des Lacs et le transmet à ses lecteurs, servant ainsi de lien intergénérationnel selon la logique du conservatisme burkéen. L'analyse des ruines pittoresques décrites par Radcliffe à la lumière de la thèse d'Anne Janowitz a également permis de révéler leur caractère identitaire, ces dernières faisant référence à un passé immémorial et permettant de ce fait la cohésion nationale. Le chapitre six à quant-à-lui a permis de lier *A Journey* au mouvement romantique en l'analysant à la lumière de thèmes romantiques tels que l'opposition entre ville et nature ainsi qu'en insistant sur l'omniprésence du sublime naturel dans l'oeuvre. Le thème romantique du retour vers la nature instigué par les *Lyrical Ballads* ainsi que les réminiscences de la théorie de l'homme naturel de Rousseau sont prégnants dans *A Journey*. Enfin, la forte présence de la catégorie esthétique du sublime à l'oeuvre notamment dans la description de paysages de montagnes et dans l'ascension de ces dernières, propre à la période romantique, a permis de montrer que ces thèmes étaient en germe dans *A Journey*. La troisième partie de cette recherche s'intéressera à l'écriture du paysage national trente années après Ann Radcliffe au sein de l'oeuvre *Chapters on Churchyards* par Caroline Southey.

Partie III. Après-guerre : la commémoration nationale

Cette troisième partie vise à analyser l'évolution de l'écriture du paysage national britannique suite aux guerres napoléoniennes. Ainsi cette partie s'appuiera sur l'oeuvre *Chapters on Churchyards* de Caroline Southey, publiée entre avril 1824 et mai 1829 au sein du *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Afin de mieux contextualiser l'écriture du paysage de Caroline Southey, cette partie visera à situer politiquement le journal dans lequel cette dernière publie ainsi que les stratégies narratives que celle-ci utilise. Nous y analyserons également l'écriture du paysage dans les *Chapters* à travers les références intertextuelles qui peuvent y être observées. Enfin, le dernier chapitre de cette partie questionnera l'importance du cimetière dans les *Chapters*. Ce dernier apparaît en effet comme générateur d'unité nationale par la multitude de tombes que la narratrice visite. La narratrice se rend en effet dans des cimetières ruraux et commémore à la fois des villageois comme des figures historiques.

Chapitre 7. Conservatisme et stratégies narratives

Ce chapitre vise à déterminer la stratégie narrative à l'oeuvre dans les *Chapters on Churchyards*. Ainsi, la collaboration de Caroline Southey avec le magazine conservateur *Blackwood's Edinburgh Magazine* sera analysée. L'apparition de ce dernier sur le marché périodique, son orientation conservatrice ainsi que sa ligne éditoriale nationaliste permettra d'inscrire les *Chapters* au sein d'un corpus de textes considérés comme conservateurs et à visée nationaliste. Ensuite, ce chapitre analysera l'utilisation par Caroline Southey du pèlerinage imaginaire, une technique narrative en vogue au début du XIX^e siècle.

***Chapters on Churchyards* et le marché périodique des années 1820**

Nouvelles sérialisées, les *Chapters on Churchyards* furent publiées dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine* entre avril 1824 et mai 1829 sous la forme de vingt chapitres. Magazine littéraire, le *Blackwood's*, aussi appelé « *Maga* » par ses éditeurs, émerge

dans une Grande-Bretagne polarisée et au sein d'un marché périodique compétitif³²². L'intérêt porté par la population britannique envers les guerres révolutionnaires ainsi que les guerres napoléoniennes fut un moteur de l'expansion périodique. Nombre de magazines apparurent dans le but de nourrir le marché de l'information³²³. Le *Blackwood's* fait notamment partie des journaux surnommés « d'après-guerre » ayant vu le jour dans ce marché en pleine expansion (cf. Chapitre 3). La polarisation politique des magazines au sortir de la guerre reflète celle de la population britannique. Le cas du *Blackwood's* en est un exemple parlant. En effet, en 1826, dans la préface du volume dix-neuf du magazine, les éditeurs de ce dernier reviennent sur la chronologie du magazine et sur son lancement. Ainsi, ceux-ci expliquent que les réformistes tels que ceux du *Edinburgh Review* (1802) détenaient le monopole du marché périodique britannique. Ceux-ci l'avaient remporté en condamnant le coût de la guerre ainsi que la mauvaise gestion de cette dernière par les ministres anglais. Les journaux accablant les politiques du royaume surpassaient largement ceux défendant les acteurs des institutions. Cependant, les journaux conservateurs tel que le *Quarterly Review* étaient plus modérés dans leurs idées conservatrices en raison de la détresse générale engrangée par le coût de la guerre³²⁴. Le lancement du *Blackwood's* en 1817 se fit, selon ses éditeurs, par opposition aux réformistes du *Edinburgh Review* tel que son éditeur Francis Jeffrey³²⁵. Il s'agissait également d'une démarche nationaliste, visant à glorifier les institutions britanniques tant récréées par l'opposition et peu défendues par les conservateurs en période d'après-guerre³²⁶.

Dans cette campagne menée contre les magazines réformistes, William Blackwood, propriétaire du *Blackwood's*, engagea les avocats John Wilson ainsi que John Gibson Lockhart comme éditeurs du magazine³²⁷. Leurs critiques acerbes envers la « Cockney School of Poetry » composée de William Hazlitt, John Keats et Leigh Hunt, ainsi qu'envers les principales personnalités réformistes tel qu'Archibald Constable, propriétaire du *Edinburgh Magazine*, valurent au *Blackwood's* la réputation d'un magazine offensant et controversé³²⁸.

322 KILLICK Tim, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century; The Rise of the Tale*, Cardiff, Ashgate, (2008). p. 31.

323 ALTICK Richard D. *The English Common Reader; A Social History Of The Mass Reading Public, 1800-1900*, Ohio State UP 1998 (1957). p. 322 – 23.

324 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell & W. Davies, London, Strand, Vol. 19 (1826). p. vi.

325 ALEXANDER J. H., *Blackwood's: Magazines as a Romantic Form, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 15, No. 2 (1984). p. 57.

326 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell & W. Davies, London, Strand, Vol. 19 (1826). p. ix.

327 HIGGINS David, *Romantic Genius and the Literary Magazine Biography, Celebrity, Politics*, Londres, New York, Routledge, (2005). p. 16.

328 BALDICK Chris, MORRISON Robert, *Tales Of Terror From Blackwood's Magazine*, Oxford & New York, Oxford UP (1995). p. viii.

Plus d'une décennie après la bataille de Waterloo, les éditeurs du *Blackwood's* reviennent sur leur parcours et déclarent avoir gagné la guerre du marché périodique contre les réformistes d'Édimbourg en imposant leur voix dissidente. Ceux-ci s'exclament : « We wrote like Britons³²⁹, » et expliquent leur victoire contre les réformistes par leur respect envers leur nation ainsi que leurs principes conservateurs. Selon ces derniers, écrire comme un britannique reviendrait à chérir sa nation, ses institutions et glorifier ses fiertés nationales³³⁰. Parmi ces institutions figure l'Église d'Angleterre. Le *Blackwood's* fut en effet un fervent défenseur de la foi protestante, considérant cette dernière comme un rempart constitutionnel³³¹. L'*Emancipation Act* de 1829, réduisant drastiquement les discriminations envers les catholiques britanniques et qui permettait notamment à ces derniers de siéger au parlement, fut attaqué et méprisé par le *Blackwood's*³³². Prônant une rhétorique aux racines burkénne, les éditeurs du *Blackwood's* expliquent qu'avec l'aide de l'aristocratie et d'une représentation populaire modérée, le gouvernement régalien est le seul convenable pour la Grande-Bretagne. Ainsi, l'une des principales maximes des éditeurs du magazine fut d'honorer le roi ainsi que les représentants de l'autorité légale, désignant de ce fait les réformistes, jacobins, radicaux, déistes et démagogues comme ennemis communs de la couronne et du magazine³³³.

Néanmoins, les spécificités du *Blackwood's* ne consistent pas uniquement en sa forte opinion conservatrice. En effet, l'arrivée du magazine sur le marché périodique en 1817 marque un tournant dans le monde de l'édition romantique. Effaçant la séparation formelle entre les différentes catégories et proposant une grande diversité d'écrits - tels que des critiques littéraires, des essais, des pamphlets politiques, des nouvelles, des poèmes, des romans sérialisés ainsi que des correspondances - le *Blackwood's* devient l'archétype du magazine de diversité, aussi appelé « miscellany³³⁴. » L'accent mis par les éditeurs du *Maga* sur la publication de nouvelles à une période où les poèmes restaient la forme la plus populaire dans les magazines permit également au *Blackwood's* de se différencier de ses concurrents et fut l'un des facteurs à l'origine de son succès³³⁵. Cet attrait pour la nouvelle valut au magazine de nombreux imitateurs tels que le *The New Monthly Magazine* (1814), *The*

329 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell & W. Davies, Londres, Strand, Vol. 19 (1826). p. x.

330 *Ibid.*

331 *Ibid.*, p. xxix.

332 BALDICK Chris, MORRISON Robert, *Tales Of Terror From Blackwood's Magazine*, Oxford & New York, Oxford UP (1995). p. ix – x.

333 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell & W. Davies, Londres, Strand, Vol. 19 (1826). p. xxix.

334 BALDICK Chris, MORRISON Robert, *Tales Of Terror From Blackwood's Magazine*, Oxford & New York, Oxford UP (1995). p. ix.

London Magazine (1820), et popularisa le genre littéraire au sein du marché périodique britannique³³⁶. À cette période, la définition de la nouvelle se réduit à un écrit fictionnel en prose et semble osciller entre le conte, le récit court, l'essai ou le portrait descriptif (« sketch »)³³⁷. Selon Tim Killick, le marché périodique du début du XIX^e siècle était un marché compétitif au sein duquel des nouveautés littéraires apparaissaient régulièrement. Les histoires de fantômes, les portraits descriptifs ainsi que les récits comiques demeuraient néanmoins les formats les plus populaires³³⁸.

Les *Chapters on Churchyards* de Caroline Southey appartiennent donc à ce corpus conservateur élaboré par le *Blackwood's* dans le but d'obtenir le monopole de la presse, détenu jusqu'alors par les réformistes britanniques. L'oeuvre partage en effet les spécificités du magazine. Elle appartient au genre de la nouvelle, spécialité du magazine, et met en avant une morale chrétienne, rempart constitutionnel selon les éditeurs du *Blackwood's*. *Chapters on Churchyards* s'apparente à la forme du portrait descriptif, format très en vue au début du XIX^e siècle en Grande-Bretagne. Parmi les plus populaires figurent les *Moral Tales* (1801) et *Popular Tales* (1804) de Maria Edgeworth, contes didactiques se concluant par une morale, ainsi que *Our Village* de Mary Russell Mitford. Son oeuvre publiée dans les années 1820 dans le *Lady's Magazine* (1770 - 1847) comprenait une centaine de descriptions de la vie rurale de Three Mile Cross, un hameau du comté de Berkshire, et louait la vie provinciale anglaise³³⁹. Tout comme *Our Village*, les *Chapters on Churchyards* se concentrent sur la vie et la communauté rurale en Grande-Bretagne. Mais à la différence du premier, les *Chapters on Churchyards* mettent l'accent sur les cimetières ruraux et la vie communautaire qui s'organise autour de cet espace. La narratrice, déambulant dans les cimetières britanniques, fait état de l'importance du cimetière au sein de la communauté rurale. Elle décrit en effet des processions funéraires, les dimanches de messe rassemblant les habitants de villages voisins dans une même paroisse et les coutumes funéraires locales. La narratrice raconte également l'histoire de personnes décédées dont elle contemple les tombes, dressant toujours un portrait élogieux du défunt et liant la mort de celui-ci aux méfaits de son entourage. Elle oppose de fait la vertu religieuse du premier aux vices du second. Les *Chapters on Churchyards* figurent

335 KILLICK Tim, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century; The Rise of the Tale*, Cardiff, Ashgate, (2008). p. 16.

336 *Ibid.*, BALDICK Chris, MORRISON Robert, *Tales Of Terror From Blackwood's Magazine*, Oxford & New York, Oxford UP (1995). p. ix.

337 KILLICK Tim, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century; The Rise of the Tale*, Cardiff, Ashgate, (2008). p. 19.

338 *Ibid.*, p. 37.

339 LUEBERING J. E., *Mary Russell Mitford*, *Encyclopedia Britannica*, 6 Jan. 2023, <https://www.britannica.com/biography/Mary-Russell-Mitford>.

parmi les œuvres les plus populaires de Caroline Southey et constituent certainement sa prose la plus célèbre³⁴⁰.

En somme, la publication des *Chapters* au sein du *Blackwood's*, résultat de la bonne entente entre Caroline Southey, William Blackwood et John Wilson³⁴¹, inscrit l'œuvre dans un corpus conservateur dont le credo aurait été d'écrire « à la britannique. » L'appartenance des *Chapters* au genre de la nouvelle ainsi que son affiliation au format populaire du portrait descriptif, contribuèrent à la popularité de l'œuvre. L'utilisation par Southey de codes littéraires populaires fait partie de la stratégie narrative de l'autrice. Parmi ces codes narratifs populaires figure celui du pèlerinage imaginaire (« imaginary pilgrimage »).

Pèlerinages imaginaires et visite de la nation

Paul Westover, dans son ouvrage *Necromanticism*, présente la littérature romantique comme une écriture en réaction à la guerre. Les guerres révolutionnaires et Napoléoniennes ayant confronté de manière inédite auteurs et lecteurs à la perte ainsi qu'à la mort, la conscience de cette dernière envahit les esprits et les écrits de cette période³⁴². L'omniprésence de la mort, parfois intensifiée par l'impossibilité de ramener les dépouilles de soldats et donc de se recueillir serait selon Westover et Mary Favret, à l'origine d'une obsession de l'époque pour les monuments commémoratifs³⁴³. Aussi, Westover explique que les sociétés en crise trouvent une unité nationale en commémorant leurs défunts³⁴⁴. Car, si la société des années 1820 n'est plus en guerre, elle en subit néanmoins les effets telle que la crise financière qui touche les classes ouvrières et agricoles³⁴⁵ et est polarisée politiquement. Ainsi, Westover présente plusieurs sortes de pratiques commémoratives prenant la forme de pèlerinages au début du XIX^e. Parmi ces dernières figure la visite de champs de batailles et notamment celui de Waterloo, particulièrement populaire, au point qu'une butte, The Lion Mound, fut érigée entre 1820 et 1825 pour proposer un meilleur panorama aux visiteurs³⁴⁶. Des visites du sites

340 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. xiv.

341 *Ibid*, p. 8, p. 74.

342 WESTOVER Paul, *Necromanticism; Travelling to Meet the Dead, 1750 – 1860*, New York, Palgrave Macmillan (2012). p. 7.

343 *Ibid*.

344 *Ibid*, p. 2.

345 *The Annual Register, or a View of the History, Politics, and Literature for the Year 1819*, London, Printed for Baldwin, Cradock & Joy (1820). p. v.

346 *Waterloo Association 2020, Visitor Guide to Waterloo*, June 30, 2018,

<https://www.waterlooassociation.org.uk/resources/visitor-guide-to-waterloo/> Accessed 26 April, 2023.

furent organisées au lendemain de la bataille de Waterloo. Si une minorité de britanniques pu s’y rendre, plusieurs poètes partagèrent néanmoins leurs impressions du lieu. C’est notamment le cas de Robert Southey dans son poème *The Poet’s Pilgrimage to Waterloo* (1816), du poème *The Field of Waterloo* (1815) de Walter Scott, mais également de *Child Harold’s Pilgrimage* (1816) écrit par Lord Byron³⁴⁷. Selon Westover, la commémoration de célèbres écrivains nationaux tels que Shakespeare, Milton, Burns ou encore Scott, par la visite de leurs tombes, fut également une pratique propre à l’union nationale³⁴⁸. Définissant l’écrivain national, non pas seulement comme une personne représentant la nation, mais comme « le génie individuel apte à saisir et restituer le génie collectif qui anime la communauté depuis ses origines³⁴⁹, » Anne-Marie Thiesse explique que la commémoration d’écrivains nationaux favorise l’unité nationale car elle permet à la nation de « se montrer à elle-même, de se voir et de s’émouvoir³⁵⁰. » Le rassemblement d’individus ayant librement choisi de communier et de rendre hommage à l’un des leurs, met alors en valeur l’idée d’une communauté transsociale, transgénérationnelle et harmonieuse³⁵¹. Les britanniques recouvrent donc une certaine unité nationale en commémorant leurs morts, notamment les plus célèbres d’entre eux.

Cette propension de la période romantique d’après-guerre pour les commémorations se traduit également dans la littérature de l’époque et les techniques narratives utilisées. Parmi celles-ci figure le pèlerinage imaginaire, appelé « imaginary pilgrimage. » Westover désigne par cette notion, tout poème dans lequel l’auteur emmène son lecteur en des lieux chargés émotionnellement par des références littéraires et historiques. Parmi ces lieux en question, il désigne principalement les espaces « of the dead » traduit ici par funéraires³⁵². Le poème *Eighteen Hundred and Eleven* (1812) d’Anna Laetitia Barbauld en est un exemple. Critiquant la perte d’aura de la puissance britannique lors des guerres Napoléoniennes, Barbauld invite son lecteur à rejoindre des futurs pèlerins américains dans un tour des ruines de Londres³⁵³. Ces ruines seraient celles d’un champ de bataille, le lieu des combats opposant les forces britanniques aux forces françaises. Un autre exemple de pèlerinage imaginaire est celui du poème *The Burial of the Mighty* (1832) écrit par Felicia Hemans en l’honneur de Walter Scott

347 WESTOVER Paul, *Necromanticism; Travelling to Meet the Dead, 1750 – 1860*, New York, Palgrave Macmillan (2012). p. 174.

348 *Ibid*, p. 7 – 8.

349 THIESSE Anne-Marie, *La fabrique de l’écrivain national ; entre littérature et politique*, France, nrf Gallimard (2019). p. 31.

350 *Ibid*, p. 165.

351 *Ibid*, p. 110.

352 WESTOVER Paul, *Necromanticism; Travelling to Meet the Dead, 1750 – 1860*, New York, Palgrave Macmillan (2012). p. 77.

353 *Ibid*.

et publié dans le *Blackwood's* un mois après la mort de l'auteur. Dans ce poème, Hemans loue les vertus de Scott et emmène son lecteur vers la tombe du poète. Enfin arrivée à celle-ci, Hemans écrit :

The voiceless dwelling of the Bard is reach'd:
A still majestic spot! girt solemnly
With all th'imploring beauty of decay;
A stately couch midst ruins! Meet for him
With his bright fame to rest in, as a king
Of other days, laid lonely with his sword
Beneath his head. Sing reverently the chant
Over the honour'd grave! - the grave! - oh! say
Rather the shrine³⁵⁴!

Après avoir joué le rôle de guide et emmené son lecteur sur la tombe de Scott, Hemans glorifie celle-ci. Scott devient alors le héros d'un passé lointain dont l'aura atteint tout un peuple. Il est à la fois barde, roi et célèbre. Sa tombe est à la fois majestueuse, « honour'd » et constitue un mausolée. Sa personne ainsi que sa tombe deviennent les lieux de commémorations. Cette œuvre rassemble les spécificités des poèmes publiés par Felicia Hemans dans le *Blackwood's*. Contemporaine de Caroline Southey, Hemans écrivait principalement des éloges à sa patrie ou des poèmes en lien avec les morts et leurs lieux de repos. Les poèmes *The message to the Dead* (1828), *The Soldier's Death-Bed* (1829), *To a Butterfly Near a Tomb* (1831) publiés dans le *Blackwood's* en sont quelques exemples. La poésie publiée par Caroline Southey dans le *Blackwood's* ne fait, quant à elle, pas d'éloges directes à sa patrie. Elle décrit des paysages ruraux et les associe à un sentiment nostalgique. Les poèmes *My Garden* (1822) ou encore *The Broken Bridge* (1823) dont l'histoire se situe près de Boldre Church, église de son enfance, illustrent ce constat. Son poème *To the Sweet-Scented Cyclamen* (1828) se rapproche quant à lui du pèlerinage imaginaire. L'odeur et la vue du cyclamen plonge le persona de l'auteure dans un songe : « But what a world of dreamy thoughts, the sight of thee doth bring³⁵⁵ » et lui rappelle ses proches décédés. Elle décrit alors la décoration d'un ancien salon « a small old-fashion'd room, » « four China jars, » et y perçoit des silhouettes qu'elle nomme « my Lady » et « sir Edward. » Lorsque l'odeur se dissipe les souvenirs disparaissent et la narratrice se retrouve seule « all gone[...] some in their graves laid quietly – One slumb'ring in the deep, deep sea³⁵⁶. » L'odeur et la vue du cyclamen lui a permis de se remémorer ses proches, de revisiter le passé et ce salon rempli d'antiquité. D'autres poèmes aux titres évocateurs tels que *To a Dying Infant* (1821) et *The*

354 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell and W. Davies, Strand, London, Vol. 32. (1832). p. 994.

355 *Ibid*, Vol. 23 (1828). p. 777.

356 *Ibid*, p. 778.

Mother's Lament for her Son (1824), rappellent que la mort est un thème important de la poésie de Caroline Southey.

Bien qu'elle ne se rende pas sur un champ de bataille ou sur la tombe d'un écrivain national dans *Chapters on Churchyards*, Southey semble malgré tout emprunter les codes du pèlerinage imaginaire. Selon Westover, l'une des caractéristiques de ce type d'écrit est le rôle particulier joué par le narrateur, soit le rôle de guide³⁵⁷. Par exemple, le narrateur de *Eighteen Hundred and Eleven* d'Anna Laetitia Barbauld est le guide d'un tour des ruines de Londres et le narrateur de *The Burial of the Mighty* par Felicia Hemans guide son lecteur dans un périple jusqu'à la tombe de Walter Scott à Dryburgh Abbey. La narratrice de Southey prend également le rôle d'un guide et invite son lecteur à la suivre dans sa visite de différents cimetières britanniques. Dans le premier chapitre de l'oeuvre, la narratrice des *Chapters on Churchyards* se présente comme une voyageuse oisive appréciant se promener dans les églises et cimetières des villages qu'elle visite :

The leisurely traveller arriving at a country inn [...] generally finds time to saunter towards the church, and even to loiter about its surrounding graves, as if his nature claimed affinity, and sought communion, with the populous dust beneath his feet. Such at least, are the feelings with which I have often lingered in the churchyard of a strange place, and about the church itself – to which indeed, in all places, and in all countries, the heart of the Christian pilgrim feels itself attracted as towards his very home³⁵⁸.

Ce paragraphe très imagé résume l'oeuvre de Southey. Les termes « to saunter », « to loiter » et « lingered » évoquent le flux de pensées (stream of consciousness) de la narratrice et son mouvement dans le cimetière. Le lecteur l'imagine déambuler et s'attarder auprès des tombes d'inconnus en imaginant leurs histoires. La structure du paragraphe ressemble à celle d'un chiasme. La narratrice évoque le « leisurely traveller » qui se rend premièrement près de l'église puis flâne autour des tombes « surrounding graves. » Puis elle explique qu'elle se rend elle-même dans le cimetière ainsi que dans l'église de villages inconnus. Elle conclue enfin que chaque chrétien est attiré naturellement vers ces lieux. La structure chiasmique du paragraphe permet d'instiguer et d'imaginer le mouvement de la narratrice. Elle se rend d'abord vers l'église d'un village inconnu, se promène autour des tombes ou bien sort de l'église et s'attarde sur les tombes. Enfin, cette structure permet également une analogie entre le « leisurely traveller, » le « I » évoquant le persona de la narratrice et le « Christian pilgrim. » La narratrice insinue donc que tous se valent. Le champ lexical de la communion

357 WESTOVER Paul, *Necromanticism; Travelling to Meet the Dead, 1750 – 1860*, New York, Palgrave Macmillan (2012). p. 80.

358 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell and W. Davies, Strand, London, Vol. 15. (1824) p. 467.

est également à l'oeuvre dans ce paragraphe. Les termes « affinity, » « communion » et « populous dust » laissent entrevoir un lien entre vivants et défunts, donnant corps aux derniers. La narratrice semble insister sur la généralité de ce lien entre vivants et morts notamment lorsqu'elle utilise des termes tel que « generally, » ou fait une anaphore avec « in all places » et « in all countries. » Cette anaphore insinue qu'un chrétien se sent naturellement chez lui dans un cimetière ou une église et qu'il rentre instinctivement en communion avec « the populous dust beneath his feet. » Ce paragraphe introduit le périple de la narratrice, que le lecteur suivra dans ses visites de villages britanniques ruraux et de cimetières en particulier. Ainsi dans le premier et le deuxième chapitre, la narratrice décrit des cimetières pittoresques ruraux et converse sur les pratiques funéraires qui consistent à fleurir les tombes ou ériger des pierres tombales en marbre noir. Les chapitres trois, quatre et cinq se situent dans un cimetière près de Lymington, lieu de vie de Caroline Southey, et l'église pittoresque décrite semble être inspirée de celle de Boldre (cf. Chapitre 3). Dans ces chapitres, la narratrice décrit les dimanches de messe, les processions funéraires et l'automne qui s'installent autour de cette église. En prononçant des phrases telles que : « come, then, to the churchyard with me³⁵⁹ » ou encore « let us tarry in this secluded burial-ground³⁶⁰, » la narratrice joue son rôle de guide. Les chapitres six, sept et huit se déroulent à Halliburn House et son cimetière. Accompagnée de ses amies, la narratrice se rend en ce lieu qui constitue la demeure d'une illustre famille aristocratique anglaise, les De la Veres. Elle y décrit la demeure, les tombes des ancêtres et des descendants de cette famille. Les onze chapitres suivants sont quant à eux dédiés aux histoires fictives de Blanche d'Albi, des frères et sœurs Seale, d'Andrew Cleaves et de Millicent Aboyne. Se promenant dans les cimetières, la narratrice des *Chapters* s'attarde sur les tombes de ces personnages jusqu'alors inconnus et raconte leurs histoires.

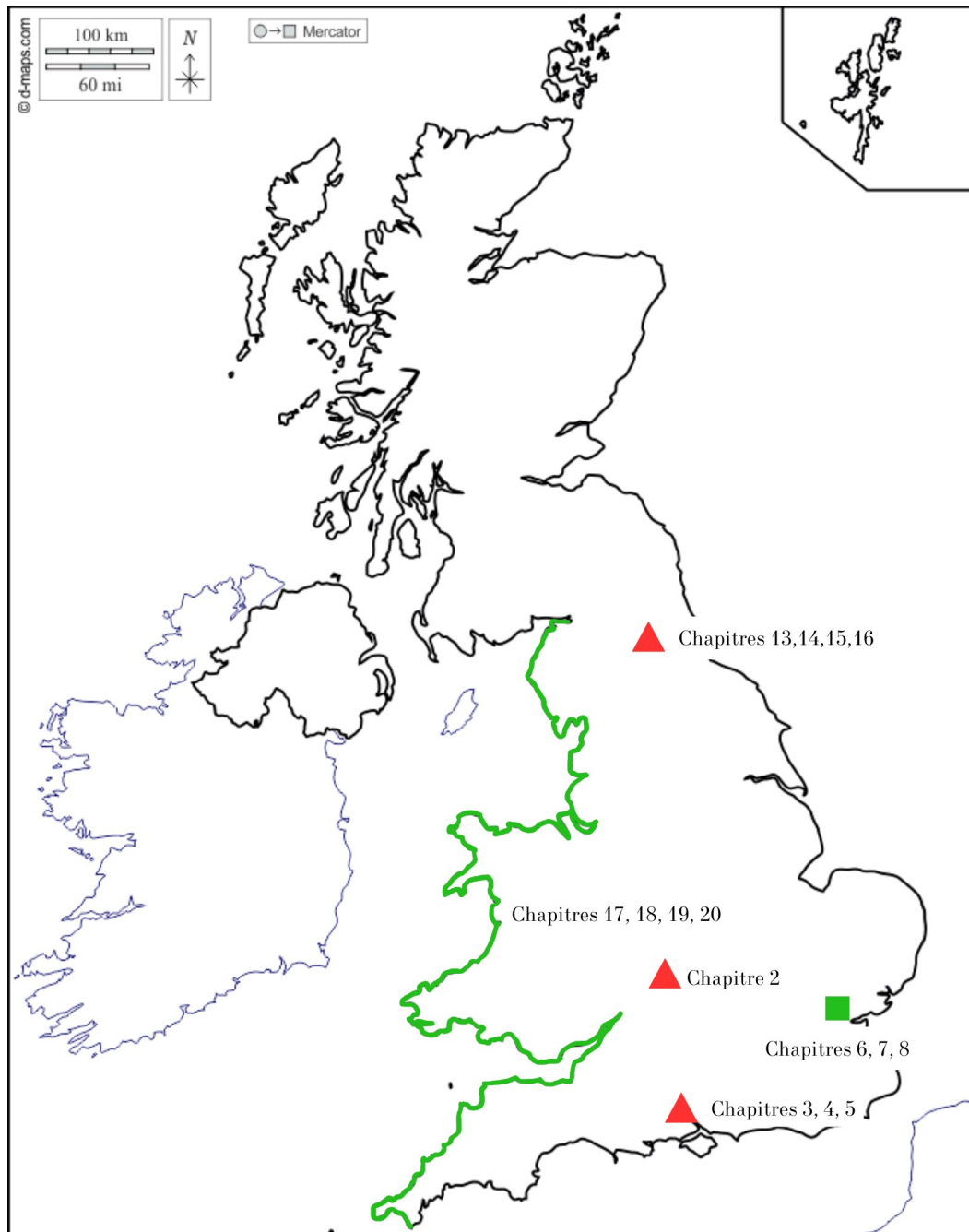
Si les personnages présents dans les *Chapters* sont imaginaires, les lieux indiqués existent pour la plupart. En effet, Caroline Southey utilise dans ses *Chapters* les paysages anglais du Warwickshire, de la paroisse de Boldre, près de sa résidence, ainsi que le village de Redburn dans le Northumberland. Les villages de Halliburn, Broad Summerford et Sea Vale sont au contraire inventés par l'auteure qui les décrit comme des hameaux ruraux reculés (cf. Fig. 13). Ayant grandi et vivant à Lymington près de la paroisse de Boldre, Southey n'a voyagé que vers de la région des Lacs. La première occasion fut en 1823 en compagnie de Robert Southey, puis en 1839 après leur mariage³⁶¹. Il n'est donc pas étonnant que les

359 *Ibid*, Vol. 16. (1824) p. 317.

360 *Ibid*, p. 468.

361 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. 8.

véritables lieux décrits par Caroline Southey se situent au sud et au nord de l'Angleterre, près de Lymington et de la région des Lacs. Southey n'utilise pas seulement les codes du pèlerinage imaginaire en donnant le rôle d'un guide à sa narratrice, mais cette dernière se rend également sur les lieux de repos des morts et les commémore en racontant leur histoire. Sa narratrice offre en effet un tour des cimetières britanniques, réels ou imaginaires et permet donc à la nation de commémorer ses morts, aussi insignifiants soient-ils, car ils peuplent le paysage national.



- ▲ Lieux réels
- Localisations possibles des lieux inventés

Fig. 13. Carte des lieux réels et imaginaires visités par la narratrice des *Chapters*

Les codes narratifs utilisés par Caroline Southey dans ses *Chapters* ne sont pas anodins. Cette dernière utilise en effet des techniques narratives en vogue tel que le pèlerinage imaginaire. Utilisé par de célèbres auteures contemporaines de Southey, à une période où la Grande Bretagne semble obsédée par les monuments commémoratifs, le pèlerinage

imaginaire appliqué aux cimetières nationaux paraît être aux goûts du public de l'époque. En offrant à ce public un tour des cimetières de sa propre nation, Caroline Southey s'inscrit dans le corpus nationaliste vanté par les éditeurs du *Blackwood's*. Les tours des cimetières britanniques offerts par Southey évoquent également un corpus d'œuvres antérieures tels que les poèmes appartenant à la « graveyard school of poetry » ainsi que le « picturesque tour »/ tour descriptif. Leur influence sur les *Chapters* sera analysée dans le chapitre suivant.

Chapitre 8. Intertextualité : influence de la Graveyard Poetry et du tour descriptif

Parmi les références intertextuelles des *Chapters* figurent notamment celle de la Graveyard Poetry et sa propension au gothique mais également celle du « guidebook » ou guide touristique et du tour pittoresque. L'auteure adopte effectivement le rôle d'un guide et fait usage des termes spécifiques au domaine pittoresque. Tout comme Radcliffe, Southey oppose moralement ville et nature.

Graveyard Poetry: le gothique dans le cimetière

Le nom « Graveyard Poetry » émerge au XIX^e siècle dans le but de désigner la poésie britannique de la première moitié du XVIII^e siècle dont les thèmes principaux sont la mort, le salut et le deuil³⁶². Parmi le corpus de textes qui constituent cette « école, » les plus célèbres sont : *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) de Thomas Gray, *A Night-Piece on Death* (1721) de Thomas Parnell, *The Grave* (1743) de Robert Blair, *Night-Thoughts* (1742 – 5) d'Edward Young ou encore les *Meditations Among the Tombs* (1746) de James Hervey. La plupart furent publiés dans les années 1740s, période la plus prospère de la Graveyard Poetry³⁶³. Ces poèmes notamment *Night-Thoughts* ainsi que *The Grave*, abordent les thèmes de la douleur ressentie face au deuil, des manifestations physiques de la mort et la peur que cela engendre, ainsi que l'aspect transitoire de la vie humaine. La plupart des auteurs qui constituent la « Graveyard School of Poetry » étaient des hommes d'église. Robert Blair était un pasteur presbytérien et James Hervey un pasteur anglican, tous deux partageaient des

362 PARISOT Eric, *Graveyard Poetry; Aesthetics and the Mid-eighteenth Century Poetic Condition*, London & New York, Routledge, 2016 (2013). p. 1.

363 *Ibid*, p. 7.

convictions calvinistes plus ou moins modérées. Si les convictions chrétiennes d'Edward Young étaient quant à elles plus modérées, ses *Night-Thoughts* figurèrent tout de même au sein de l'anthologie méthodiste de John Wesley jusqu'à la fin du XVIII^e siècle³⁶⁴.

Selon Eric Parisot, la Graveyard Poetry fait l'effet d'un *memento mori*. Cette dernière encourage le lecteur à s'attarder et à considérer la brièveté et la vanité de la vie. En pensant aux morts et à leur passé, elle amène également à réfléchir sur la futilité de l'entreprise humaine dans un monde postlapsaire³⁶⁵. Cette réflexion est prégnante dans les *Chapters*. En effet, Caroline Southey s'exprime en ces termes dès la première page de ses *Chapters* :

[T]hat human being who stands alone amongst the quiet graves, musing on the mystery of his own existence, and on the past and present state of those poor relics of mortality which every where surround him, mouldering beneath his feet— mingling with the common soil— feeding the rank churchyard vegetation— once sentient like himself with vigorous life, subject to all the tumultuous passions that agitate his own heart³⁶⁶[.]

En rappelant que ces morts furent un jour en vie et ressentirent les mêmes passions que les vivants, Caroline Southey réduit de ce fait l'espace existant entre les êtres vivants et trépassés. Elle établit une connexion avec le monde des morts et rappelle la fin commune qui attend tout être vivant. En envisageant les morts par leur matérialité « poor relics of mortality, » « surround, » « mouldering, » Southey entremêle les morts et le paysage « mingling with the common soil, » « feeding the rank churchyard vegetation. » Les morts nourrissent alors la végétation du cimetière et ne font plus qu'un avec son sol et plus généralement le paysage du cimetière. De manière plus globale, son œuvre entière agit comme un *memento mori* du fait du cadre dans lequel celle-ci est narrée : le cimetière. L'ubiquité de la mort est évoquée de différentes manières dans les *Chapters*. En effet, centrant le cycle de la vie autour de la peine et du deuil, expliquant que chaque proche d'un défunt mourra lui aussi un jour et causera à son tour de la peine à ses proches, Southey écrit :

And where are those mourners now, and how doth it fare with them? -Here! They are here! And it fareth with them, for their troubles are over, and they sleep in peace amongst their friends and kindred; and other mourners have wept beside *their* graves, and those in turn shall be brought back here, to mingle their dust with that of foregone generations³⁶⁷.

Utilisant un anglais biblique qui sacralise de ce fait sa parole, Caroline Southey présente la vie comme un continuum dont la structure fondamentale se réduirait au deuil et à la mort. La personne endeuillée meurt et ses proches portent son deuil à leur tour. De ce fait, cette vision

364 *Ibid*, p. 246.

365 *Ibid*, p. 245.

366 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell and W. Davies, Strand, London, Vol. 15. (1824). p. 467.

367 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell and W. Davies, Strand, London, Vol. 16. (1824). p. 318.

insiste effectivement sur la vanité de la vie humaine et le fait qu'elle se termine de manière similaire pour chacun. Southey insiste également sur la brièveté de la vie lorsque dans son chapitre trois, elle présente un vieux couple se rendant en été sur la tombe de leur fils mort à l'âge de vingt-deux ans. Ce dernier eût une courte vie, mais surtout, le lecteur apprend au chapitre suivant que les parents du défunt sont également décédés à l'automne : « If each performed faithfully the task allotted to him, then was his time on earth sufficient ; and, after the brief separation of a few years, they are reunited in eternity³⁶⁸. » Cette image illustre le continuum de Southey. Les parents endeuillés meurent à leur tour et la narratrice les commémore. Néanmoins ce continuum ne concerne que la vie mortelle. Ce que Southey nomme « the brief separation of a few years, » consiste en plusieurs dizaines d'années. Le fils est décédé à l'âge de vingt-deux ans et ses parents sont morts de vieillesse, il y a donc une forte distance temporelle qui sépare ces événements. Ces années restent cependant un temps nul sur l'échelle de l'éternité. Cette évocation de l'éternité de l'âme face à la mortalité corporelle et d'une tâche impartie à chacun insiste une nouvelle fois sur la prégnance de la religion dans les écrits de Southey. Cette éternité de l'âme surpasse le continuum de la mortalité humaine. Dans le chapitre deux, appréciant la collusion du monde des vivants et de celui des morts de part la proximité entre le cimetière et la résidence du pasteur, la narratrice critique le fait que certains arbres aient été plantés afin de ne pas apercevoir le cimetière depuis le réfectoire, considérant cette idée de mauvais goût elle s'exclame : « miserable taste that³⁶⁹. » La frontière entre vie et trépas est fortement obstruée dans les *Chapters*. Le dernier impacte voir guide la première et la première semble se structurer autour du dernier.

Le fait que la narratrice se rende dans des cimetières ruraux et visite les tombes d'illustres inconnus évoque l'*Elegy* de Gray. Celui-ci fut considéré comme l'un des poèmes les plus célèbres lors de la période romantique³⁷⁰. L'*Elegy* de Gray doit sa popularité aux thèmes novateurs qu'il aborde. En effet, ce dernier s'inscrit dans le corpus de la Graveyard Poetry par la mélancolie de son narrateur et son intérêt pour la mort, mais le narrateur aborde également les conditions de vie rurales et fait le deuil d'illustres inconnus³⁷¹. Tout comme *An Elegy*, les *Chapters* se déroulent dans des cimetières ruraux et s'intéressent aux villageois locaux, vivants ou décédés. Ils mettent en avant les conditions de vie rurales parmi lesquelles la pauvreté occupe une place importante. Les chapitres trois, quatre et cinq se déroulant sur

368 *Ibid*, Vol. 16. (1824). p. 318.

369 *Ibid*, p. Vol. 15. (1824). p. 470.

370 WESTOVER Paul, *Necromanticism; Travelling to Meet the Dead, 1750 – 1860*, New York, Palgrave Macmillan (2012). p. 131.

371 *Britannica*, *An Elegy Written in a Country Church Yard*. *Encyclopedia Britannica*, 9 May. 2022, <https://www.britannica.com/topic/An-Elegy-Written-in-a-Country-Church-Yard>.

trois dimanches de messe, se concentrent sur la vie qui anime une église rurale et son cimetière près de Lymington. La narratrice, flânant dans le cimetière pittoresque de l'église de Boldre, décrit les habitants des alentours se rendant à la messe dominicale et familiarise notamment le lecteur avec les personnages de la veuve Maythorn et de sa fille Rachel. Les deux femmes subsistent difficilement à leurs besoins mais sont heureuses ensemble : « they work hard – they want often – but they contrive to live and are content³⁷². » Les personnages de la veuve Maythorn et de sa fille évoquent des figures rustiques telle que *The Female Vagrant*, présente dans les *Lyrical Ballads*. Ce personnage est également une veuve esseulée vivant dans la misère : « The pains and plagues that on our heads came down, Disease and famine, agony and fear³⁷³. » Tout comme *The Female Vagrant*, la veuve Maythorn perd son mari et son enfant. Rachel est handicapée et épileptique, et le manque de moyen des deux femmes participera à sa mort. En effet, sa mère s'étant blessée à la cheville, Rachel dû travailler chez un fermier pour subvenir à leurs besoins. Rachel fut agressée par le fermier qui l'embauchait et mourut d'une crise d'épilepsie. Assistant depuis le cimetière à la cérémonie funéraire de Rachel, la narratrice des *Chapters* observe la procession et l'accoutrement de chacun :

A few neighbours follow her – a few poor women – two and two who have all contrived to make some show of decent mourning; and those three or four labouring men who walk last, have each a crape hat-band that has served for many funerals³⁷⁴.

La description physique des personnages fait état de leur volonté de rendre hommage au défunt malgré la misère qui les entoure. La narratrice semble étendre cette volonté à l'ensemble des classes rurales modestes :

Almost the very poorest contrive, on such occasions, what they call “a creditable burying” – even to the coarse refreshments distributed amongst the funeral guests. Poor souls! long and sorely do they pinch for it, in their own few comforts, and in their scanty meals³⁷⁵[.]

La narratrice des *Chapters* utilise le pathos pour décrire les conditions de vie de ces personnages rustiques. Malgré la misère qui les entoure, ces derniers parviennent à sacrifier le peu de confort qui leur appartient afin d'honorer leurs défunts. Ces propos semblent néanmoins dépasser le cadre de la fiction. L'utilisation dans la seconde citation d'un groupe nominal : « the very poorest » et de l'adverbe « almost » tend à généraliser le propos à toute une tranche de la population britannique. De plus, l'utilisation du présent simple : « contrive »

372 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, op. cit., Vol. 16, (1824). p. 219.

373 COLERIDGE S. T. WORDSWORTH William, *Lyrical Ballads*, Oxford, Oxford UP, 2013 (1798, 1802). p. 35.

374 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, op. cit., Vol. 16, (1824). p. 469.

375 *Ibid.*

tend à ériger le propos au rang de vérité générale. Ainsi, les figures rustiques de Southey ont à la fois un pied dans le réel et un pied dans la littérature.

Selon Eric Parisot, la Graveyard Poetry utilise également des codes narratifs gothiques. Ceux-ci sont notamment effectifs dans la description du lieu. Le poème prend généralement place dans un cimetière, à la lueur de la pleine lune qui perce l'obscurité prégnante et un narrateur solitaire conte ses vers au lecteur. Celui-ci peut être brusquement interrompu par le son d'un clocher dont la flèche peut abriter une chouette ou un corbeau croassant. La végétation qui entoure le cimetière peut être constituée d'ormes ou encore d'une rangée de pins³⁷⁶. Ces éléments sensoriels mettent en place une atmosphère gothique qui se retrouve dans quelques chapitres des *Chapters*, notamment le chapitre cinq contant la cérémonie funéraire nocturne de Rachel Maythorn. Flânant une nuit dans le cimetière de Boldre, la narratrice observe la vie nocturne du lieu. Elle y décrit les rayons de pleine lune qui illuminent les chênes anciens, les chouettes et chauve-souris qu'elle y aperçoit et tient son lecteur en haleine lorsqu'elle prononce : « Hark! there's a stir near us³⁷⁷ » avant d'observer la porte de l'église entrouverte :

[A] stir of footsteps and of human voices. It proceeds from within the church; and see! the(sic) porch doors are ajar, and also that low-arched doorway opening into the belfry. Those steps are ascending its dark, narrow stair; and then, hark again! from(sic) within, a low, dull, creaking sound; and then one long, deep, startling toll – another, ere the echoes of the first have died away over the distant woods. That sound is the summons of the grave³⁷⁸.

Dans ce passage, la narratrice présente une atmosphère gothique. Elle est fréquemment interrompue par des bruits de craquement, de pas ou encore par le clocher de l'église. Elle tient son lecteur en haleine lorsqu'elle utilise l'impératif pour l'apostropher : « see !, » « hark again ! » Le terme littéraire « hark » ou « harken/hearken » est associé à la littérature gothique, on le retrouve notamment dans des romans tels que *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe, *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis ou encore bien plus tard dans *The Tell-Tale Heart* (1843) d'Edgar Allan Poe. La description des lieux évoque également la littérature gothique et les romans de Radcliffe. La narratrice parle en effet de : « low-arched doorway, » « belfry, » et de « dark narrow stair. » La porte de l'église est entrouverte et le clocher fait un bruit assourdissant. Ce sont des éléments que l'on retrouve également dans ses romans. Après avoir plongé son lecteur dans une atmosphère gothique et

376 PUNTER David, *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*, Edinburgh, Edinburgh UP (2019). p. 245.

377 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, op. cit., Vol. 16, (1824). p. 468.

378 *Ibid.*

l'avoir tenu en haleine, la narratrice atteint l'apogée de sa description en affirmant que le bruit du clocher est la sommation de la mort. Elle se rend finalement compte qu'il s'agit d'une procession funéraire après avoir aperçu une tombe fraîchement creusée et entendu le clocher sonner. Le chapitre treize figure également parmi les plus gothiques des *Chapters*. Contant le début de l'histoire d'Andrew Cleaves, celui-ci est intitulé *The Haunted Churchyard*. Dictant l'histoire d'un ami, la narratrice laisse donc place à un narrateur. Arrivant en pleine nuit dans le village de Redburn, le narrateur observe la fureur des habitants fuyant le cimetière. Une fois dans une auberge dont certains éléments de décorations lui rappellent le casque du *Castle of Otranto* (1764), l'hôte du narrateur lui explique que certains habitants ont cru apercevoir le fantôme d'Andrew Cleaves et lui raconte la triste histoire de ce dernier. Le chapitre seize reprend l'histoire au moment de l'arrivée du narrateur dans le village. Celui-ci explique l'hystérie qui anime les habitants, certains disent avoir vu : « something tall, white, vapoury, spectral, sink down into the earth at the head of Andrew Cleaves's grave³⁷⁹. » D'autres encore disent avoir aperçu les cornes et le regard malveillant du spectre et celui-ci disparaître dans un fracas. Le village entier est mobilisé dans cette chasse au fantôme. Se rendant sur la tombe d'Andrew Cleaves, le narrateur aperçoit le squelette du cheval d'Andrew, il s'agirait sûrement de l'explication rationnelle à ce qu'ont observé les habitants du village.

Par les thèmes qu'ils abordent tels que les conditions rurales ou le *memento mori*, les *Chapters* de Caroline Southey semblent être inspirés de la Graveyard Poetry. Ceux-ci partagent également des caractéristiques gothiques avec la Graveyard Poetry, notamment les chapitres cinq, treize et seize. Les *Chapters* figurent probablement parmi les précurseurs des nouvelles et critiques d'œuvres gothiques qui feront la célébrité de *Blackwood's* à l'avenir. En effet, De Quincey y publiera son essai *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827), le magazine proposera également des critiques de *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin, *Mandeville* (1817) de William Godwin et publiera d'autres récits gothiques lors de la période victorienne³⁸⁰. Parmi les références intertextuelles observables au sein des *Chapters* figure également celle du tour pittoresque et de son « guide-book. »

Home Tour : visite d'une nation rurale

L'influence des guides touristiques ou « guidebooks » est à l'œuvre dans les *Chapters*. Il s'agit d'un format d'écriture encore populaire au début du XIX^e siècle. En effet, bien que le

379 *Ibid*, Vol. 23, (1828). p. 322.

380 BALDICK Chris, MORRISON Robert, *Tales Of Terror From Blackwood's Magazine*, Oxford & New York, Oxford UP (1995). p. xi – xii.

tourisme continental rencontre un nouvel essor à la suite des guerres napoléoniennes, l'impact du tour pittoresque et donc des guides touristiques sur le tourisme national perdure³⁸¹. La région des Lacs figure notamment parmi les destinations locales favorisées par les britanniques. Popularisée par les descriptions de Gilpin, de Gray et de Thomas West dans les années 1770s, les guides ou « compagnons » destinés aux touristes prolifèrent toujours dans les années 1810s et 1820s. William Wordsworth publia notamment son *Guide to the Lakes* en 1810, illustré par les gravures du révérend Joseph Wilkinson. Le guide de Wordsworth fut édité cinq fois entre 1810 et 1835, la dernière édition étant généralement considérée comme définitive et utilisée pour les éditions actuelles³⁸². Parmi les guides concernant la région des Lacs, furent également publiés à cette même période : *The Tourist's New Guide Containing a Description of the Lakes, Mountains, and Scenery in Cumberland, Westmorland and Lancashire* (1819) de William Green, *A Descriptive Guide to the English Lakes* (1823) par Jonathan Otley, *A View of the Lake and of the Vale of Keswick* (1820), écrit par Robert Southey et illustré par les gravures de William Westall ou encore *Sir Thomas More or Colloquies on the Progress and Prospect of Society* (1829 – 31), dialogues méditatifs entre le narrateur et le fantôme de Thomas More, nés d'une nouvelle collaboration entre Robert Southey et William Westall.

Lorsqu'elle écrit ses *Chapters*, Caroline Southey connaît déjà la région des Lacs ainsi que le tour pittoresque. Elle s'est en effet rendue dans cette région à l'été 1823 en compagnie de Southey et de sa famille³⁸³, c'est-à-dire moins d'un an avant la publication des premiers chapitres des *Chapters*. Dans une lettre qu'elle écrit à Robert Southey en janvier 1826, Caroline Southey avoue même être tentée de publier le compte rendu de sa visite de Keswick après avoir lu le témoignage d'un touriste sur sa visite de la région : « a certain Monsieur Pichot, who – *selon la mode actuelle* – has been making a pilgrimage through the land of lakes and poets [...] I have a great mind to publish my visit to Keswick³⁸⁴. » Ses propos attestent par la même occasion de la popularité de la région. L'utilisation au sein de l'oeuvre de termes spécifiques au pittoresque tels que « guide-book³⁸⁵, » « sketch-book³⁸⁶ » ou encore

381 WESTOVER Paul, *Necromanticism; Travelling to Meet the Dead, 1750 – 1860*, New York, Palgrave Macmillan (2012). p. 41.

382 WHYTE Ian, *William Wordsworth's "Guide to the Lakes" and the Geographical Tradition, Area*, Vol. 32, No. 1. (2000). p. 101.

383 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. 8.

384 DOWDEN Edward L. L. D., *The Correspondence of Robert Southey with Caroline Bowles to which are Added: Correspondence with Shelley, and Southey's Dreams*, Dublin, Dublin UP (1881). p. 98.

385 BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell and W. Davies, Strand, London, Vol. 17, (1825). p. 28.

386 *Ibid.*

« pencil sketch³⁸⁷ » évoquent son éducation auprès de William Gilpin³⁸⁸ et sa familiarité avec le tour descriptif (*cf.* Chapitre 1. C).

Tout comme ce fut le cas pour Radcliffe, la narratrice des *Chapters* détient un double rôle. Elle est à la fois guide et touriste. Radcliffe lorsqu'elle décrit la région des Lacs, ses paysages, ses monuments et son histoire, agit en tant que guide et cette partie de son œuvre peut être considérée comme un *Home Tour*. Néanmoins, cette dernière était accompagnée du journal écrit par Thomas Gray lors de sa visite de la région en 1769, et se rendait aux mêmes lieux que ceux décrits par son prédécesseur (*cf.* Chapitre 4). Ainsi Radcliffe adopte également le rôle de touriste. Il en va de même pour la narratrice des *Chapters*, cette dernière adopte un rôle de guide comme évoqué dans le chapitre précédent. Elle utilise en effet des phrases qui incluent le lecteur et lui montre le chemin telles que : « *Come to that same churchyard where lately we saw the assembled congregation*³⁸⁹, » ou encore « *that glorious setting sun. See! how his departing beams steal athwart the churchyard[.]*³⁹⁰ » ou enfin : « *Hark! the trampling of horses, and the sound of wheels*³⁹¹. » En dirigeant et apostrophant ainsi le lecteur, la narratrice adopte le rôle du guide, ou encore du « compagnon » comme étaient considérés les « guidebooks » à cette période³⁹². La manière que cette dernière a de décrire les scènes fait également écho aux stations de West évoquées dans son *Guide to the Lakes* (1778). Considérant son lecteur comme un « curious traveller³⁹³, » West décrit les paysages qui l'entourent depuis un point de vue privilégié. Il en va de même pour la narratrice des *Chapters* qui s'adresse aux « leisurely traveller[s]³⁹⁴. » Lorsque West décrit un paysage se découvrant au voyageur il écrit : « *A little above the village of Nibthwaite, the lake opens in full view*³⁹⁵. » La formulation de Caroline Southey est similaire lorsqu'elle décrit des paysages apparaissant subitement : « *the top of the last hill, overlooking the town of C----, which now opened at a short distance in full view of the travellers*³⁹⁶. » Tout comme ce fut le cas pour les guides de la seconde moitié du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, tel que celui de West, Caroline Southey

387 *Ibid*, p. 33.

388 BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield (1998). p. 20.

389 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *op. cit.*, Vol. 16, (1824). p. 317. Nous soulignons.

390 *Ibid*. Nous soulignons.

391 *Ibid*, p. 221. Nous soulignons.

392 WHYTE Ian, *William Wordsworth's "Guide to the Lakes" and the Geographical Tradition*, *Area*, Vol. 32, No. 1. (2000). p. 102.

393 WEST Thomas, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, 2nd ed. London, Printed for Richardson and Urquhart (1780). p. 13.

394 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *op. cit.*, Vol. 15, (1824). p. 467.

395 WEST Thomas, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, 5th ed. London, Printed for Richardson. (1793). p. 47.

396 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *op. cit.*, Vol. 23, (1828). p. 229.

décrit des paysages pittoresques. Ce sont notamment les églises qui sont décrites comme pittoresques dans les *Chapters*. Dans le second chapitre de l'oeuvre, la narratrice explique que près de Warwick se trouvent des églises pittoresques qu'elle décrit en ces termes : « many small, picturesque, hamlet churches, each surrounded by its lowly flock of green graves, and grey headstones³⁹⁷. » Rendues pittoresques par leur localisation rurale et la verdure de leur cimetière, ces églises partagent une description similaire à celle des chapitres trois, quatre et cinq. Celle-ci, décrite comme étant « a picturesque old church³⁹⁸ » et située non loin de l'habitation de Caroline Southey, semble être inspirée de l'église de son enfance, Boldre Church (cf. Chapitre 3. A). La demeure des chapitres dix, onze et douze est elle aussi décrite comme pittoresque :

[A] very antique dwelling, with quarter-work of red brick, mellowed by time and weather to the richest and most harmonious colouring. The double gable was surmounted on each pinnacle by stone balls[...] One was quite wound and matted over with ivy, of which only a few encroaching tendrils had yet curled round the other ball; [...] and a lovely honeysuckle had been allowed to occupy the remaining space, and almost to darken some of the windows with its picturesque festoons³⁹⁹.

Cette description de la demeure de Broad Summerford comme ancienne, ayant subi l'érosion du temps, des éléments, et couverte de verdure, donne un aperçu pittoresque de cette dernière. Le portrait de cette maison est harmonieux et l'on imagine bien le jeu d'ombre et de lumière que les végétaux doivent générer. Les pierres rosées qu'arbore la maison évoquent d'autres bâtiments pittoresques tels que l'abbaye de Furness ou encore Brougham Castle décrits par Radcliffe dans *A Journey*.

Si elle guide son lecteur et lui décrit des paysages pittoresques, la narratrice des *Chapters* adopte également la position de touriste. Cette fonction est visible notamment lors des chapitres six, sept et huit se déroulant dans le village d'Halliburn que l'auteure ne situe pas. Dès les premières lignes du chapitre six, la narratrice explique qu'elle a visité ce village connu pour être touristique et apprécié des « view-hunters, » « antiquity hunters. » Si ces premiers termes évoquent aisément le tour pittoresque, la narratrice ajoute qu'elle choisit de s'y rendre avec des amies après avoir consulté un « Guide-book » et qu'elles seraient équipées de crayons et de leurs carnets lors de leurs balades : « to enjoy a fine, long summer evening in rambling about there with our books and pencils⁴⁰⁰. » Ces termes font écho aux touristes pittoresques se rendant accompagnés d'un miroir de Claude aux stations décrites par West et

397 *Ibid*, Vol. 15, (1824). p. 469.

398 *Ibid*, Vol. 16, (1824). p. 215.

399 *Ibid*, Vol. 22, (1827). p. 36.

400 *Ibid*, Vol. 17, (1825). p. 28.

autres auteurs de guides dans le but de les croquer (*cf.* Chapitre 1. C). En effet, la narratrice explique qu'une de ses connaissances l'avait informée de la présence d'une ancienne église à Halliburn qui valait la peine d'être vue, voir dessinée. Cette dernière lui conseilla de se rendre dans une célèbre grotte également conseillée par le guide et enfin dans une grande demeure, considérée comme appartenant à l'une des plus anciennes familles du royaume⁴⁰¹. Ce passage rappelle une nouvelle fois les guides pittoresques et la sélection de lieux qu'ils opèrent. Cette sélection est alors perpétrée par les adeptes de tours pittoresques qui représentent ces mêmes lieux et les conseillent à leurs connaissances.

Tout comme Radcliffe lors de son *Home Tour* dans la région des Lacs, Caroline Southey lors du sien fait usage du thème romantique de l'opposition entre ville et campagne. Elle dresse une opposition morale entre ces deux espaces, louant la simplicité de la vie rustique et de ses valeurs telles qu'évoquées dans les *Lyrical Ballads*. Néanmoins cette dichotomie morale entre ville et campagne s'applique à l'espace topographique du cimetière et au traitement des morts. En effet, la narratrice différencie le rapport à la mort et à la religion à l'oeuvre dans différents types de cimetières : lorsqu'en ville ce lieu de repos n'est qu'un charnier, à la campagne, elle note une proximité à la fois entre vivants et morts mais aussi entre ces derniers et Dieu. Dès le chapitre deux, la narratrice des *Chapters* explique qu'elle apprécie la proximité qu'il existe dans les hameaux de campagnes, entre le monde des vivants et celui des morts, en raison de la fine barrière qui sépare les cimetières ruraux du Warwickshire de la maison des pasteurs. Selon elle, cette proximité réduirait la séparation qu'il existe entre les deux mondes et le fait de vivre si près à la fois de la maison de Dieu et du cimetière : « man's last earthy resting place⁴⁰², » devrait davantage permettre de résister aux tentations : « I should feel [...] more secure from the power of evil influences, than if exposed to their assaults, on the great open desert of the busy world⁴⁰³. » Il s'agit là également d'une posture chrétienne. Cette opposition entre ville et campagne est répétée au chapitre neuf. Dès les premières pages de celui-ci la narratrice fait une digression sur l'endroit où elle souhaiterait être enterrée. Ainsi, le lecteur apprend que la narratrice souhaite être enterrée dans un cimetière rural, à la lumière du soleil et en compagnie de ses proches. Elle ajoute qu'elle tient en horreur les cimetières londoniens qu'elle nomme « those dungeons of death⁴⁰⁴. » Le calme de la mort y est insupportable car contrasté par le tapage incessant de la ville. Elle décrit également d'autres cimetières urbains plus petits dans lesquels les corps ne sont pas

401 *Ibid*, p. 29.

402 *Ibid*, Vol. 15, (1824). p. 215.

403 *Ibid*.

404 *Ibid*, Vol. 20, (1826). p. 611.

respectés mais entassés qu'elle va jusqu'à appeler : « a mound of decomposed mortality⁴⁰⁵. » Caroline Southey associe également la ville aux vices. En effet, dans les chapitres treize, quatorze, quinze et seize, la narratrice se concentre sur l'histoire d'Andrew Cleaves, un pasteur vertueux vivant dans un hameau reculé avec son fils Josiah. Ce dernier a toujours été pieux mais depuis qu'il est inscrit dans une école en ville, il est de plus en plus dissipé. Il finit par rencontrer des personnes avec lesquelles il organisera des escroqueries, sera arrêté puis pendu. Le vieil Andrew Cleaves tombera quant à lui en disgrâce du fait du comportement de son fils. Les chapitres dix-sept, dix-huit, dix-neuf et vingt partagent cette même idée d'une vie rurale paisible perturbée par les vices urbains. Ces chapitres se concentrent sur le couple de Millicent Aboyne et Vernon. Tous deux sont vertueux et vivent dans le village côtier de Sea Vale, Vernon en est d'ailleurs le pasteur. L'arrivée du recteur de Vernon accompagné d'une amie citadine, Lady Octavia, marque la fin de la vie paisible que menaient Vernon et Millicent. En effet, Lady Octavia s'entiche de Vernon et le séduit au point de lui faire oublier Millicent, cette dernière meurt finalement de tristesse.

L'influence intertextuelle de plusieurs sources est perceptible au sein des *Chapters* de Caroline Southey. Celle de la Graveyard Poetry paraît à travers les thèmes abordés et l'utilisation de caractéristiques gothiques communes à cette dernière dans quelques chapitres des *Chapters*. Par les descriptions des lieux qu'opère la narratrice, sa manière d'apostropher le lecteur, son intérêt pour le pittoresque ainsi que pour les guides pittoresques, les *Chapters on Churchyards* semblent être également inspirés du tour pittoresque à la différence que ceux-ci se concentrent sur un seul élément du paysage britannique : le cimetière. En se concentrant sur cet élément topographique particulier et en s'inspirant du tour pittoresque, Caroline Southey offre à son lecteur un nécro-tour de sa nation. L'utilisation du thème romantique de l'opposition entre ville et nature, comme ce fut le cas au sein de *A Journey*, insiste une nouvelle fois sur cette dichotomie morale associée aux deux espaces ainsi que sur la localisation rurale des paysages décrits. Les prochains chapitres permettront d'analyser plus en détail l'importance du cimetière pour le lien national.

405 *Ibid.*

Chapitre 9. Le cimetière comme liant national

Écrits après les guerres napoléoniennes, les *Chapters* de Southey semblent instiguer la cohésion nationale. L'auteure met en avant les tombes d'une illustre famille britannique dont l'un des membres aurait en effet vaincu le Royaume de France lors de la bataille de Crécy. Le portrait élogieux que Southey fait de cette famille est accompagné de références au conservatisme burkéen. Cette illustre figure de l'histoire britannique n'occupe néanmoins que quelques chapitres de l'oeuvre, la plupart étant dédiés à la description de villageois au sein des cimetières ruraux. Ce chapitre vise donc à questionner l'apport du cimetière à la cohésion nationale selon la description qu'en fait la narratrice des *Chapters*.

Anciennes sépultures et personnification de la nation

dans son oeuvre, Caroline Southey semble donner de l'importance aux vestiges du passé. En effet, les chapitres six, sept et huit, localisés dans le village de Halliburn, se concentrent sur le mausolée d'une illustre famille aristocratique, les De la Veres. Mues par un intérêt historique (« antiquarian »), la narratrice et ses amies se rendent à Halliburn House, demeure des De la Veres, car celle-ci était indiquée dans un guide. Une fois dans la chapelle familiale, la narratrice peut observer les tombes des illustres personnages qui y figurent. La première, très ancienne, s'apparente à un tombeau. Deux personnages, un homme et une femme, dont les têtes reposent sur des coussins à glands y sont sculptés. L'homme est en armure et son bouclier présente de nombreuses armoiries. Il s'agirait selon la narratrice du compte d'Oxford Richard De la Vere. Elle cite des inscriptions sur sa tombe qui le lierait au roi Édouard III d'Angleterre telles que : « Plan-tagenet, » « Kg E---w---, » ou encore « Cressy⁴⁰⁶. » La dernière inscription désigne sûrement la bataille de « Crécy » menée en effet par le roi Édouard III d'Angleterre, opposant les royaumes de France et d'Angleterre en 1346⁴⁰⁷. La narratrice associe effectivement Sir Richard De la Vere et la bataille de Crécy qu'elle nomme « the battle of Cressy⁴⁰⁸ » au chapitre suivant. Le deuxième tombeau semble quant à lui dater de l'ère élisabéthaine ou jacobéenne. Les personnages sculptés portent tous deux des épauettes, l'homme porte un bouc et la femme une cape de perle sur le crâne. L'homme serait Reginald De la Vere et la femme serait sa compagne Dame Eleanor De la

406 *Ibid*, Vol. 17, (1825). p. 32.

407 RIGG A. G., *Propaganda of the Hundred Years War: Poems on the Battle of Crecy and Durham (1346): A Critical Edition, Traditio, Cambridge UP*, Vol. 54 (1999). p. 169.

408 *Blackwood's Edinburgh Magazine, op. cit.* Vol. 17, (1825). p. 346.

Vere. Derrière leur tombeau figure la tombe de leur fille, Agnes De la Vere, qui serait morte en juin 1614.

Les personnages décrits par la narratrice seraient effectivement les membres d'une famille aristocratique illustre : les De Vere. Les premières traces de la lignée De Vere apparaissent dès 1086 dans le *Domesday Book* élaboré par Guillaume le Conquérant, et disparaissent en 1703 avec la mort du dernier héritier mâle⁴⁰⁹. La plupart des hommes de cette famille furent comtes d'Oxford⁴¹⁰. Ainsi, puisque la narratrice se rend dans la demeure familiale, le choix fut fait de situer les chapitre six, sept et huit dans le comté de l'Essex sur la Fig. 13. Il s'agit du comté où se situe le château d'Hedingham, lieu de résidence principal des De Vere. Le septième comte d'Oxford s'est effectivement distingué en se battant à Crécy aux côtés d'Édouard III. Néanmoins, il ne s'agit pas de Richard De Vere mais de John De Vere⁴¹¹. Le seul Richard de la lignée naquit en 1385 soit près de quarante ans après la bataille de Crécy et fut le onzième comte d'Oxford. Ce dernier détenait néanmoins l'ordre de la Jarretière, une distinction prestigieuse fondée par Édouard III et qui apparaît sous l'acronyme « KG » inscrit après le nom de son possesseur. Il s'agit peut être de l'inscription « Kg E---w--- » observée par la narratrice sur la tombe de Richard De la Vere⁴¹². Des membres de la famille De Vere furent effectivement de proches courtisans d'Elizabeth I^{ère} mais parmi ceux-ci ne figure pas de Reginald. La présentation d'Agnes De Vere semble également anachronique car cette dernière est née en 1151 et morte en 1212⁴¹³.

409 HOUND John Horace, *Encyclopædia Britannica*, Vere, Vol. 27, (1911). p. 1019 – 20.
https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Vere

410 *Ibid*, p. 1020.

411 *Ibid*.

412 ROSS James, *Vere, Richard de, Eleventh Earl of Oxford (1385–1417), Magnate and Soldier*. *Oxford Dictionary of National Biography* (online ed.), Oxford University Press (2011).

413 DE ARAGON R., *The Child-Bride, the Pope, and the Earl: The Marital Fortunes of Agnes of Essex, Henry I and the Anglo-Norman World* (Woodbridge: 2004), p. 201.



Fig. 14. Armoiries de Richard De Vere, onzième comte d'Oxford⁴¹⁴

Alors que la narratrice des *Chapters* admire les tombes des ancêtres De la Vere, elle remarque le déclin de cette illustre famille. La chapelle abritant les dépouilles des premiers De la Veres qu'elle nomme «venerable race⁴¹⁵, » se retrouvant saturée, les derniers du nom durent être enterrés dans un cimetière extérieur. Cette séparation des dépouilles signe selon la narratrice l'extinction du nom :

And it should seem that the extinction of the ancient race drew near, from the time that their sepulchral home, having received the apportioned number for whom its rest was prepared, closed its inexorable doors against their posterity. Certain it is, that from about this time the name has been gradually perishing away from the rolls of the living⁴¹⁶[.]

Alors séparés de leurs ancêtres dans la mort, les derniers De la Veres ne semblent plus légitimes de porter ce nom. La chapelle semble avoir été conçue pour recevoir les dépouilles des premières générations laissant les dernières à l'extérieur par manque d'espace. Dès lors, la narratrice associe cet ostracisme funèbre au déclin du nom De la Veres. Les tombes extérieures sont peu entretenues, l'herbe et les orties y poussent, elles sont délaissées. Les

414 Wikimedia Commons

415 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *op. cit.*, Vol. 17, (1825). p. 30.

416 *Ibid*, p. 32.

dépouilles semblent exclues de celles de leurs parents et ce cimetière s'apparente à une antichambre de la chapelle. La narratrice attristée par la simplicité du lieu et émue de ce qu'elle considère être une déchéance, s'exclame : « That outer court of death! That supplement to the sepulchre of the De la Veres⁴¹⁷! » Près du cimetière se situe donc la demeure des De la Veres où vit la dernière descendante du nom : Grace De la Vere qui vient d'enterrer sa grande sœur Gertrude De la Vere. Afin de décrire le quotidien de ces deux femmes la narratrice utilise un ton plaintif. Bien que la prospérité de la famille ait été sur le déclin depuis plusieurs générations, Grace et Gertrude De la Vere décidèrent de vivre selon les codes de leur classe sociale que la narratrice nomme « ancient respectability⁴¹⁸. » Elles durent sacrifier leur confort individuel afin de pouvoir vivre selon la coutume et le faste familial. Néanmoins, lorsque Gertrude décéda sa sœur ne put lui offrir qu'une simple pierre tombale à l'extérieur de la chapelle familiale. Sortant alors du cimetière, la narratrice traverse un bois qu'elle nomme : « venerable woods⁴¹⁹, » et y observe des chênes qu'elle qualifie de : « noble oaks⁴²⁰. » Ces arbres auraient été contemporains des premières générations de la lignée De la Vere. À l'inverse, elle observe également de nombreux arbres en piteux état et dont l'aspect permet une analogie frappante avec celui de la lignée De la Veres, également sur le point de s'éteindre. Cette analogie entre les membres prestigieux de cette famille et de nobles chênes n'est pas sans évoquer le registre lexical de Burke. Pour ce dernier, les aristocrates étaient des « great oaks » qui permettaient le lien entre les générations passées et futures et donc à la société de fonctionner selon l'enseignement de ses ancêtres (cf. Chapitre 5. B). Le pathos utilisé par la narratrice pour décrire les conditions de vie des dernières descendantes De la Vere souligne également une nostalgie pour cette ancienne respectabilité. Cette nostalgie inspirée du conservatisme burkéen apparaît de manière tout aussi évidente lorsque la narratrice visite la demeure des De la Veres. Observant une chambre dans laquelle figurent de nombreux portraits de famille, des décorations et un mobilier ayant traversé les âges, celle-ci se dit alors transportée dans le monde de la chevalerie et de la romance : « we seemed suddenly transported out of these stupid commonplace modern times, into that old world of romance and chivalry⁴²¹. » Cette phrase rappelle celle prononcée par Burke : « but the age of chivalry is gone⁴²². » lors d'un passage des *Reflections* dans lequel il méprise le comportement des révolutionnaires français envers Marie-Antoinette. Au XVIII^e siècle, le terme « chivalry »

417 *Ibid*, p. 345.

418 *Ibid*.

419 *Ibid*. p. 347. Nous soulignons.

420 *Ibid*. Nous soulignons.

421 *Ibid*, p. 437.

422 BURKE Edmund, *Reflections on the Revolution in France*, Oxford, Oxford UP, 1999 (1790). p. 76.

renvoie à un idéal moral inspiré des romances et récits épiques. Le chevaleresque est une métaphore qui évoque la civilité. Le plus fort choisit délibérément de protéger les plus faibles et se soumet par amour à sa dame. Il s'agit donc d'une attitude morale mue par les choix du cœur. L'attitude chevaleresque par son origine émotionnelle s'oppose à la rationalité du contrat social évoqué par Rousseau, Locke, Hobbes et les révolutionnaires français. L'attitude chevaleresque proposée par Burke s'opposerait au contrat social dans le sens où cette dernière ne propose pas uniquement de coexister pacifiquement en société, mais bien de protéger les plus faibles car il s'agit d'une volonté du cœur⁴²³. Cet intérêt révérencieux pour les vestiges du passé inspiré du conservatisme burkéen évoque également celui de Radcliffe (*cf.* Chapitre 5. B). Néanmoins, la visite de la narratrice des *Chapters* sur la tombe de Richard De la Vere peut être associée aux pèlerinages commémoratifs évoqués par Paul Westover (*cf.* Chapitre 7. B). En effet, bien que ce dernier cite pour exemples de lieux commémoratifs des champs de bataille ou les tombes d'auteurs célèbres, la tombe d'un ancien combattant issu d'une illustre famille dont les ancêtres ont parcouru l'histoire britannique, peut également faire office de lieu commémoratif. En effet, tel que présenté par la narratrice, Richard De la Vere se serait battu à Crécy, une célèbre bataille de la Guerre de Cent ans remportée par les anglais⁴²⁴. L'image d'un héros national moyenâgeux transcende les divergences actuelles des « stupid commonplace modern times » et rassemble par son ancienneté à travers l'image d'un passé glorieux et chevaleresque. En effet, selon Thiesse la légitimité de la nation n'a pas d'origine divine comme le fut celle des rois, mais tient des profondeurs de l'histoire⁴²⁵. Ainsi, évoquer un passé glorieux commun à la narratrice des *Chapters* et à ses lecteurs, et dont les racines se situent dans un passé glorieux et lointain, tend à rassembler ces derniers autour de la figure historique de Richard De Vere. Celui-ci personnifie la nation et permet également l'union nationale autour de sa personne. La mise en avant d'un héros national ayant combattu et vaincu les forces françaises n'est pas anodine. Caroline Southey écrit ses *Chapters* quelques années après que les guerres révolutionnaires et napoléoniennes aient opposé les mêmes camps et que les britanniques en soient ressortis vainqueurs une nouvelle fois. Cela favorise l'union nationale autour d'un héros de guerre, comme ce fut le cas pour le Duc de Wellington par exemple⁴²⁶. De plus, le fait que la narratrice ait décidé de se rendre sur la tombe du combattant

423 DOWLING C. William, *Burke and the Age of Chivalry, The Yearbook of English Studies*, Vol. 12 (1982). p. 109, p. 113, p. 114 – 5.

424 RIGG A. G., *Propaganda of the Hundred Years War: Poems on the Battle of Crecy and Durham (1346): A Critical Edition, Traditio, Cambridge UP*, Vol. 54 (1999). p. 169.

425 THIESSE Anne-Marie, *La fabrique de l'écrivain national ; entre littérature et politique*, France, nrf, Gallimard (2019). p. 29 – 30.

426 COLLEY Linda, *Britons; Forging The Nation 1707-1837*, Pimlico, 2003 (1992). p. 258.

car elle apparaissait dans un guide insiste sur l'aspect commémoratif et commun de cette visite.

Dans les cimetières des *Chapters on Churchyards* figurent les tombeaux de héros nationaux inspirants tel que celui de Richard De la Vere, inspiré de John ou Richard De Vere septième et onzième comtes d'Oxford. Les figures historiques telles que celles-ci sont des facteurs d'unité nationale car elles sont visibles pour la nation par leur sépulture et évoquent un passé glorieux qui transcende les divergences contemporaines. Néanmoins, l'unité nationale ne s'effectue pas uniquement autour du culte de héros nationaux. En effet, Caroline Southey dans son nécro-tour de la nation britannique, commémore les morts mais également les lieux de mémoire de cette dernière et insiste sur leur importance pour les vivants.

Nécro-tour de la nation

La narratrice des *Chapters* présente au lecteur une communauté de chrétiens dont la vie s'organise autour du deuil et de la mort. Puisque l'oeuvre s'attelle à décrire les cimetières ruraux britanniques, elle fait également état de l'importance du trépas dans la vie des personnages décrits. Comme démontré dans le chapitre précédent, le deuil et la mort sont les bases fondamentales qui constituent l'existence des personnages des *Chapters*. La narratrice n'a d'ailleurs cessé de rappeler l'espace restreint qui sépare vie de trépas. Lorsqu'un couple âgé se rend à la messe dominicale, la narratrice explique qu'ils se dirigent vers la demeure de Dieu, mais également vers leur futur lieu de repos⁴²⁷. Il en va de même, lors de l'enterrement de Rachel Maythorn au cinquième chapitre de l'oeuvre. Observant la procession funéraire et les amies de Rachel portant son cercueil, la narratrice les décrit comme de funestes compagnes, portant premièrement le cercueil de Rachel, elles la suivront ensuite dans la mort⁴²⁸. La narratrice insiste également sur le lien qui existe entre vivants et défunts. Elle explique par exemple que la nature du voyageur oisif tend à l'emmener flâner dans des cimetières comme s'il cherchait à entrer en communion avec les habitants de ce lieu⁴²⁹. La frontière existant entre vie et trépas est floutée au sein des *Chapters* car selon la narratrice il ne s'agit que d'une partie du chemin (« journey ») vers le Créateur (« Him »). En effet, elle ne considère pas le cimetière comme un lieu de repos éternel mais temporaire : « last resting

427 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, op. cit., Vol. 16, (1824). p. 216.

428 *Ibid*, p. 469.

429 *Ibid*. Vol. 15, (1824). p. 467.

place of mortality⁴³⁰. » De même, elle considère régulièrement les défunts non pas comme morts mais comme endormis et les nomme « sleepers⁴³¹. » Les convictions religieuses de la narratrice sont également illustrées et partagées par celles des personnages. Ces derniers sont décrits lorsqu'ils se rendent à la messe dominicale dans la plupart des chapitres et la religion occupe une part majeure des portraits faits des personnages. Les frères et sœurs Seale vivent dans la foi chrétienne, monsieur Seale est d'ailleurs le pasteur de Broad Summerford. Les chapitres contant la vie d'Andrew Cleaves insistent également sur l'importance de la religion et des écritures saintes pour ce dernier. Enfin, les chapitres narrant la vie de Millicent Aboyne insistent également sur sa dévotion chrétienne. La plupart des personnages ne se connaissent pas et ne vivent pas au même endroit. Cependant tous partagent les mêmes convictions religieuses, les mêmes habitudes religieuses, tel que le fait de se rendre à la messe dominicale, et tous vivent dans un environnement rural.

Cette communauté chrétienne est dépeinte au sein d'un paysage purement britannique. La plupart des chapitres se déroulent en Angleterre voire possiblement au Pays de Galles et plus généralement en Grande-Bretagne (*cf.* Fig. 13). Les chapitres dix-sept, dix-huit, dix-neuf et vingt se déroulent dans le village côtier de Sea-Vale situé sur la côte ouest britannique : « on our western coast⁴³². » Cette information ne permet donc pas de dissocier les côtes galloises des côtes anglaises, néanmoins les côtes écossaises auraient probablement été appelées « Nord-Ouest. » Plusieurs chapitres ne contiennent pas d'informations concernant leur localisation tels que le chapitre un, le chapitre neuf dans lequel l'auteure décide délibérément de taire le lieu, et les chapitres dix, onze et douze se déroulant à Broad Summerford, mais dont le nom ne correspond à aucune véritable localisation. Néanmoins, que les lieux soient inventés ou non, les descriptions de ceux-ci partagent des caractéristiques communes qui permettent de les identifier comme étant britanniques. Les tombes de ces derniers ne sont généralement pas fleuries. La narratrice s'étonne d'ailleurs de cette pratique qu'elle qualifie de « sentimental mummery⁴³³, » et propre aux cimetières étrangers, notamment français, tel que celui du Père Lachaise. Les cimetières décrits sont quant à eux davantage boisés ou fleuris par des fleurs sauvages tels que le chèvrefeuille, les marguerites ou encore les renoncules. Les arbres décrits par la narratrice sont des chênes, des ifs, ainsi que des saules pleureurs. L'if semble être un arbre caractéristique des cimetières britanniques, par sa résistance aux intempéries, celui-ci semble n'avoir jamais quitté les abords des cimetières

430 *Ibid*, p. 468.

431 *Ibid*, p. 470, Vol. 16, (1824). p. 221, Vol. 17, (1825). p. 345.

432 *Ibid*, Vol. 25, (1829). p. 163.

433 *Ibid*, Vol. 15, (1824). p. 467.

ruraux⁴³⁴. Le fait que la narratrice flâne dans des cimetières boisés et fleuris qu'elle nomme « beautiful churchyard[s]⁴³⁵, » évoque l'image du cimetière périurbain à la moitié du XIX^e siècle en Grande-Bretagne. Du fait de la Révolution industrielle et donc de la hausse démographique en Grande-Bretagne, les cimetières, notamment urbains se virent rapidement saturés dès le début du XIX^e siècle. En 1819 fut voté le « Church Building Act », permettant la construction d'environ six cent nouveaux cimetières dans toute la Grande-Bretagne durant les décennies suivant cet acte⁴³⁶. Avant cela les dépouilles étaient enterrées au sein d'enclos paroissiaux. Ces nouveaux cimetières, pour beaucoup situés à l'extrémité des villes, furent envisagés non pas seulement comme des espaces funéraires mais également comme des lieux de promenade. Leur architecture, similaire à celle de parcs, mêlait pierres tombales, fleurs, arbres et verdure⁴³⁷. Il s'agit des éléments que l'on retrouve dans les descriptions de nombreux cimetières des *Chapters*.

La description des cimetières des *Chapters* emprunte également aux codes du pittoresque. Catégorie esthétique qui, nous l'avons vu, fut appliquée à de nombreux paysages britanniques ruraux reconnaissables tels que ceux de la région des Lacs, les Highlands écossaises ou encore le Pays de Galles⁴³⁸ (cf. Chap 1. B). La représentation de ces mêmes paysages par le biais d'auteurs reconnus ou de touristes sous le prisme du pittoresque a permis de les intégrer au sein de l'imagerie collective et enfin au sein du paysage national. L'utilisation de codes pittoresques dans les descriptions des cimetières des *Chapters* tend à les intégrer à cet imaginaire collectif qui place les paysages pittoresques ruraux au sein du paysage national. En effet, le terme « pittoresque » est d'ailleurs utilisé à plusieurs reprises afin de décrire les églises et cimetières des *Chapters*. Nombre de descriptions telles que celles évoquées au chapitre 8. B. sont pittoresques. La rugosité, qualité qui rend un objet agréable en peinture selon Gilpin⁴³⁹, se retrouve dans l'oeuvre à travers des objets tels que les tombes couvertes de mousses, les vieux chênes, les monticules de terre ou les vieux bâtiments abîmés par l'érosion et couverts de lierre. L'église de Boldre, qualifiée de pittoresque par la narratrice

434 CALLERY Sean, *Why Do so Many English Churchyards Have Yews?* British Guild of Tourist Guides (2020)
435 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, op. cit., Vol. 15, (1824). p. 469, Vol. 16, (1824). p. 215, Vol. 17, (1825). p. 345.

436 PARSONS Brian, RUGG Julie, *Funerary Practices in England and Wales*, UK, Emerald Publishing (2018). p. 7.

437 HODSDON Joan, WHITE Jenifer, *Paradise Preserved; An Introduction to the Assessment, Evaluation, Conservation and Management of Historic Cemeteries*, English Heritage, The Garden Trust (2016). p. 3.

438 HULME Peter, YOUNGS Tim, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge UP (2002). p. 174.

439 GILPIN William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is Added a Poem, on Landscape Painting*. London, Printed for R. Balmire in the Strand (1792). p. 21.

fut d'ailleurs croquée par Caroline Southey, entourée de ses tombes rugueuses et couvertes d'herbe (cf. Fig. 10) : « The church itself, nearly in the midst of a very beautiful churchyard, rich in old carved headstones, and bright verdure roofing the nameless graves⁴⁴⁰. » L'image de la composition, chère au pittoresque est également observable dans certains passages de l'oeuvre. Alors qu'au second chapitre de l'oeuvre la narratrice s'apprête à décrire une église et un cimetière elle écrit :

I came abruptly upon a small church, and burial ground, and rectory, all combined and embowered within a space that the eye could take in at one glance, and a pleasant glance it was⁴⁴¹!

L'apparition d'une scène paysagère plaisante évoque le tourisme scénique selon Gilpin. Le but de cette démarche consisterait en une quête du beau. Celui-ci se retrouverait dans les éléments du paysages et s'analyserait selon les codes de la peinture : « This great object we pursue through the scenery of nature; and examine it by the rules of painting⁴⁴². » Lorsque la narratrice explique que l'église, le cimetière et le presbytère sont entremêlés et se surplombent : « all combined and embowered, » cela évoque l'image d'une composition à laquelle ces éléments donnent du relief. De plus, dire que cette composition est observable en un coup d'œil renvoie inévitablement à l'image d'un tableau. La narratrice examine donc ces éléments paysagers selon des codes de la peinture, tout comme le fait le touriste pittoresque d'après Gilpin. Des jeux d'ombre et de lumière sont également décrits dans les cimetières des *Chapters*. La narratrice visite en effet plusieurs églises et cimetières au moment où le soleil se couche ou lors d'une nuit de pleine lune, ce qui laisse place à ce jeu d'ombre et de lumière et offre de la variété à la composition⁴⁴³. Elle écrit notamment:

The west window of the church was lighted up [...]with the bright banners of the setting sun; and strongly-defined shadows, and moulding of golden light, marked out by the rude tracery of the low ivied tower, and the heavy stone-work of the deep narrow windows, and the projections of the low massy buttresses, irregularly applied, in defiance of all architectural proportion [...] And here and there on the broken slanting of the buttresses, and on their projecting ledges, might be seen patches of green and yellow moss, so exquisitely bright⁴⁴⁴[.]

Dans ce paragraphe qui décrit une église du Warwickshire, la narratrice insiste sur le jeu d'ombre et de lumière lié aux effets du soleil couchant. Elle utilise notamment les termes : « lighted-up, » « bright, » « strongly-defined shadows, » « golden light » et « so exquisitely

440 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, op. cit., Vol. 16, (1824). p. 215.

441 *Ibid*, Vol. 15, (1824). p. 469.

442 GILPIN William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is Added a Poem, on Landscape Painting*. London, Printed for R. Balmire in the Strand (1792), p. 42.

443 *Ibid*, p. 20.

444 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, op. cit., Vol. 15, (1824). p. 469.

bright. » Ce jeu d'ombre et de lumière est expliqué et amplifié par l'architecture de l'église qui semble rugueuse et irrégulière. La narratrice parle de : « low-ivied tower, » de « heavy stone-work, » de « deep narrow windows, » de « irregularly, low massy buttresses » ou encore de « broken slanting. » Les rayons du soleil sont limités par la densité et l'irrégularité de l'architecture de l'église. Néanmoins ce jeu d'ombre et de lumière n'est pas uniquement dû à l'architecture du bâtiment. La narratrice utilise effectivement les termes « ivied » et « patches of green and yellow moss. » La végétation recouvre et entoure la bâtisse, ce qui contribue à apporter davantage de relief à la composition. Le jeu d'ombre et de lumière est essentiel à la composition pittoresque car il permet d'apporter du relief et de la variété à la composition. Il est généralement obtenu à travers la rugosité des éléments dépeints et permet de rendre la composition agréable en peinture (cf. Chapitre 1. B). Néanmoins, le pittoresque des *Chapters* n'est plus exactement celui de Gilpin ou de Radcliffe, la narratrice ne décrit en effet pas de courbes de montagnes ni de ruines d'abbayes comme le firent ses prédécesseurs et cela s'explique par la limitation géographique de l'oeuvre dans un seul espace topographique : le cimetière.

Selon Guy Di Méo, le territoire est un important générateur d'identité collective. En effet, le territoire est un champ symbolique composé de signes et de symboles investis par des valeurs sensibles socialement construites qui facilitent la projection de mythes fédérateurs sur ces espaces topographiques et consolident le sentiment d'appartenance collective des hommes qui l'occupent⁴⁴⁵. Le territoire permet également de visualiser la nation car il se cartographie, se borne. D'après Di Méo, certains éléments topographiques permettent de décliner la nation parmi ceux-ci figurent les lieux de mémoire⁴⁴⁶. Par lieu de mémoire, ne pourrions-nous pas entendre cimetière ? Car si les monuments aux morts permettent d'unir la nation en rappelant la peine et la perte communes traversées, le deuil, de manière plus générale, est une douleur éprouvée par tous, et le cimetière, un espace symbolique qui peut être investi de valeurs sensibles et sociales. Dans ses cimetières, Caroline Southey raconte l'histoire de la nation en y présentant aussi bien des héros nationaux tels que les De Vere, que des villageois ruraux. Le fait d'insister sur les convictions chrétiennes des personnages ainsi que sur des éléments paysagers britanniques reconnaissables permet de limiter le cadre des *Chapters* à la Grande-Bretagne. En effet, le christianisme représente la religion majoritaire en Grande-Bretagne au

445 DI MÉO Guy, *L'identité : une médiation essentielle du rapport espace/ société*, Géocarrefour, Vol. 77, No. 2 (2002) p. 178.

446 *Ibid*, p. 181 – 2.

début du XIX^e siècle, les dissidents se retrouvent d'ailleurs régulièrement persécutés⁴⁴⁷. Ainsi, par le biais de ces caractéristiques britanniques (paysage, religion, figures nationales), excluant de ce fait d'autres nations, Caroline Southey offre un nécro-tour de sa nation et commémore ses défunts.

Décrivant aussi bien les tombes de figures historiques que celles de villageois au sein de cimetières dont les caractéristiques rappellent leur situation géographique britannique, Caroline Southey permet l'analogie entre cet espace topographique et la nation britannique. Cette dernière partage une histoire commune personnifiée par les tombes des De la Veres et se voit à travers les personnages décrits dans les *Chapters*. En effet, le fait de présenter des personnages chrétiens, religion largement majoritaire en Grande-Bretagne, ainsi que des figures historiques, permet l'unité nationale autour de valeurs communes : la religion et la fierté nationale. De plus, l'orientation conservatrice de Caroline Southey ainsi que du *Blackwood's* dans lequel ses *Chapters* sont publiés explique également la forte mise en avant de la religion chrétienne dans l'oeuvre.

447 PARSONS Brian, RUGG Julie, *Funerary Practices in England and Wales*, UK, Emerald Publishing (2018). p. 3.

CONCLUSION

Tout au long de cette recherche, nous avons été guidés par la notion de paysage national et nous nous sommes interrogés sur la contribution de deux auteures : Ann Radcliffe et Caroline Southey, à l'élaboration du paysage national britannique.

Nous nous sommes dans un premier temps demandé quel était le paysage national britannique à l'époque de nos deux auteures. Cette première question nous a menés à nous interroger sur ce qu'est un paysage national et le lien qu'il entretient avec la nation. Nous avons pour cela utilisé les thèses de Linda Colley, Benedict Anderson, Gerald Newman, Anne-Marie Thiesse et Guy Di Méo. Ces apports théoriques nous ont permis de conclure que la nation peut être envisagée comme une communauté imaginée dont le caractère identitaire s'appuie sur les éléments symboliques de l'aire géographique qu'elle occupe. Le paysage national consiste quant à lui en une sélection de lieux, paysages et monuments représentés aussi bien de manière visuelle que littéraire par des artistes qui les diffusent au plus grand nombre et les érigent de ce fait en monuments nationaux. Une fois ces concepts définis, nous pouvions nous interroger sur le paysage national britannique. Nous avons alors constaté que les codes esthétiques du pittoresque occupaient une place importante dans la représentation paysagère britannique (littéraire comme picturale) aussi bien dans les années 1790 que dans les années 1820. La théorie esthétique développée par William Gilpin dans la seconde moitié du XVIII^e siècle atteint son apogée dans les années 1790. Elle est en effet discutée par d'autres théoriciens tels que Uvedale Price et Richard Knight. Gilpin publie en 1792 *Three Essays* dans lequel il définit le pittoresque et l'objet d'un voyage pittoresque. Dans les premières décennies du XIX^e siècle cette théorie esthétique se retrouve dans des guides ou « compagnons » du voyageur produits par Robert Southey et William Westall, Wordsworth et le Révérend Joseph Wilkinson ou encore Thomas Green. Ces derniers se concentrent sur la région des Lacs et mêlent poèmes, croquis pittoresques et description scénique. La description répétitive de lieux et paysages par des artistes célèbres permis de les faire connaître de tous et d'inscrire ces espaces au sein du paysage national. À l'époque de nos deux auteures le paysage national britannique semble donc en partie rural et pittoresque.

Cette première partie a également permis de présenter les auteures ainsi que les contextes de production de leurs œuvres. Toutes deux bénéficiaient de connexions sociales prestigieuses mais furent tout de même décrites comme solitaires. Radcliffe écrit *A Journey* lors des guerres

révolutionnaires opposant la France aux autres monarchies européennes. À cette période la propagande anti-jacobine est prégnante en Grande-Bretagne. Il s'agit d'une propagande nationaliste qui rejette les idéaux révolutionnaires considérés comme une menace pour le maintien de l'ordre et la prospérité de la société britannique. L'impact de cette propagande se retrouve dans certains passages du récit de Radcliffe. Les *Chapters* de Caroline Southey sont quant à eux écrits à une période où les lectorats de magazines ainsi que la société britannique sont polarisés suite aux guerres Napoléoniennes. La population britannique est accablée par le coût de la guerre. L'écart se creuse davantage entre nantis et défavorisés et cette scission sociale est visible au sein d'un marché périodique polarisé entre réformistes et conservateurs. Caroline Southey se place du côté des conservateurs en publiant ses *Chapters* dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine*.

Une fois cette première partie à visée contextualisante développée, nous avons souhaité étudier les deux œuvres dans le but de démontrer que les descriptions paysagères d'Ann Radcliffe et de Caroline Southey relevaient de l'élaboration du paysage national britannique. Le choix fut alors pris d'analyser chaque œuvre individuellement avec une seconde partie consacrée à *A Journey* et enfin une troisième partie dédiée à l'analyse des *Chapters*.

Étant alors une des auteures les plus célèbres de son temps à la parution de *A Journey*, la seconde partie démontre dans un premier temps que la retranscription du paysage de Radcliffe consiste en un inventaire de monuments nationaux sur lesquels sont projetés des références culturelles ainsi que des mythes fédérateurs. Les lieux décrits par Radcliffe dans la région des Lacs furent représentés et inventoriés par de nombreux prédécesseurs tels que Thomas Gray, Thomas West, Richard Cumberland, Dr Brown et Dr Dalton. Il s'agit donc de lieux reconnaissables que Radcliffe fait connaître au plus grand nombre. Tandis qu'elle décrit le continent de manière lente et détaillée, elle offre une description esthétique de la région des Lacs. Elle fait usage des codes du pittoresque et du sublime mais également des catégories littéraires de la pastorale et du gothique. Son analogie entre la région et la peinture pittoresque italienne du XVII^e siècle projette l'image de l'Arcadie sur la région des Lacs et fait de cette dernière un havre de paix en période de guerre. Radcliffe fait également usage du joug normand, un mythe fédérateur, et le projette sur les ruines de Brougham Castle et de Furness Abbey.

Nous nous sommes dans un second temps interrogés sur une possible visée nationaliste de l'œuvre. Cela nous a donc amené à nous questionner sur l'importance du récit de voyage dans la construction de l'identité nationale mais également sur le rapport que

Radcliffe entretient avec les vestiges du passé. Pour cela nous nous sommes appuyés sur les thèses de Katherine Turner, Anne Janowitz ainsi que sur les *Reflections* d'Edmund Burke. La présentation saumâtre que Radcliffe dépeignait des mœurs et paysages continentaux était sans cesse opposée aux us et coutumes britanniques qui apparaissaient comme un modèle de vertu. Nous avons donc conclu que cette opposition permettait à Radcliffe de présenter une identité nationale britannique par antithèse. La glorification de la Glorieuse Révolution par Radcliffe et son refus d'analogie entre cette dernière et la Révolution française a également permis d'associer Radcliffe au conservatisme burkéen ainsi qu'à l'anti-jacobinisme. Pour Burke ainsi que pour Radcliffe la Révolution française constitue donc une rupture avec la tradition. Puis, en nous appuyant sur la thèse d'Anne Janowitz, nous avons démontré que la présence de ruines dans le récit de Radcliffe, notamment dans la région des Lacs, permettait de faire référence à un passé immémorial et unificateur qui transcende les divergences contemporaines de la nation.

Enfin, nous avons souhaité souligner le lien entre *A Journey* et le mouvement romantique en démontrant que divers thèmes romantiques étaient en germe au sein de l'oeuvre de Radcliffe. On peut effectivement observer une dichotomie esthétique et morale à l'oeuvre entre ville et nature ; une opposition qui influencera fortement le mouvement romantique anglais par le biais des *Lyrical Ballads*. L'opposition de Radcliffe semble inspirée de la théorie de l'homme naturel de Rousseau évoquée dans son second discours sur les sciences et les arts. Nous avons également constaté que Radcliffe faisait usage du terme « romantique » une vingtaine de fois et semblait l'associer à un sublime naturel. En effet, le sublime est une catégorie esthétique prégnante dans le mouvement romantique et se retrouve dans *A Journey*, notamment lors d'ascensions périlleuses dans la région des Lacs.

Afin de répondre à la problématique, la troisième partie a dans un premier temps cherché à situer davantage l'oeuvre de Southey en présentant le journal dans lequel celle-ci fut publiée ainsi que ses stratégies narratives. Le *Blackwood's Edinburgh Magazine* étant un magazine conservateur défendant les institutions royales et religieuses – se targuant notamment d'avoir écrit « à la britannique » depuis sa parution – nous avons postulé que les *Chapters* nourrissaient ce corpus conservateur voire nationaliste. L'oeuvre consistant en une série de nouvelles prenant la forme de portraits descriptifs, elle rassemble diverses qualités littéraires populaires au début du XIX^e siècle. À une période marquée par le besoin de commémoration, Southey fait également usage du « pèlerinage imaginaire » dans ses *Chapters*. Il s'agit d'une technique narrative utilisée par de célèbres contemporaines de Southey telles qu'Anna Laetitia Barbauld et Felicia Hemans. Dans une Grande-Bretagne

marquée par la guerre et les commémorations, Southey offre à ses lecteurs conservateurs un tour des cimetières de leur nation et utilise un format ainsi que des techniques narratives populaires à son époque. Southey cerne donc les goûts de son public et suit la ligne éditoriale établie par le *Blackwood's*.

Nous avons dans un second temps souhaité analyser la retranscription que Southey offrait du paysage britannique au travers des différentes références intertextuelles visibles dans les nouvelles. Parmi celles-ci figurent donc la Graveyard Poetry et le guide pittoresque. L'influence du guide pittoresque, la présence du gothique et d'une dichotomie morale entre ville et nature héritée des *Lyrical Ballads* permet d'établir des lieux communs avec les descriptions d'Ann Radcliffe.

Enfin, cette partie a eu pour ambition de démontrer la visée nationaliste de l'oeuvre et l'importance du cimetière dans la construction du lien national. Dans ses cimetières, Caroline Southey raconte l'histoire de la nation et l'unifie en y présentant aussi bien des héros nationaux tels que les De la Vere, que des villageois ruraux. Le fait d'insister sur les convictions chrétiennes des personnages ainsi que sur des éléments paysagers britanniques reconnaissables permet de limiter le cadre des *Chapters* à la Grande-Bretagne. Dans ses *Chapters* Caroline Southey offre donc un nécro-tour de la nation.

S'il fallait synthétiser et quantifier l'apport de ces deux auteures dans l'élaboration du paysage national britannique, nous dirions que Radcliffe a offert une description esthétique à une sélection pré-établie de lieux et les a présentés comme générateurs de sublime de manière indélébile et pérenne. Son ascension sublime de Skiddaw fut ajoutée aux guides de West à partir de 1796 et fut l'un des récits d'ascension les plus lus à l'époque romantique. L'immense popularité de Radcliffe a également permis d'inscrire ces lieux et leur description sublime, gothique et pittoresque dans la mémoire collective britannique. Caroline Southey s'est quant à elle concentrée sur un paysage gothique et pittoresque évoqué dans un seul espace topographique : le cimetière. Il s'agit donc d'un paysage à mi-chemin entre le romantisme et l'ère victorienne dans laquelle la présence du cimetière se fera plus populaire et la mort omniprésente. Bien que l'influence du guide touristique et du pittoresque soit prégnante au sein des *Chapters*, on n'y retrouve plus les mêmes ruines de châteaux et d'abbayes décrites auparavant par Gilpin et Radcliffe. Ces deux auteures semblent jalonner le mouvement romantique. Des thèmes de ce dernier tels que l'attrait pour la simplicité et l'honnêteté d'une vie rustique ainsi qu'une dichotomie morale et esthétique entre ville et nature tels qu'évoqués dans les *Lyrical Ballads* sont en germe chez Radcliffe et se retrouvent chez Southey.

Cette recherche nous aura permis de nous demander s'il existe une retranscription différente du paysage selon qu'une nation soit en état de guerre ou de paix. Chez Radcliffe, qui écrit en période de guerre, cette retranscription semble se faire par opposition aux autres nations. Elle oppose le havre de paix qu'est la région des Lacs aux mœurs et paysages du continent. Southey quant à elle se concentre sur les paysages britanniques à travers les différents cimetières qu'elle visite et raconte l'histoire de sa nation. Elle semble se concentrer davantage sur la beauté des paysages ruraux qu'elle peuple de personnages vertueux. Cette différence entre les retranscriptions peut cependant s'expliquer par une différence de format et de contextes de production des œuvres. Le récit de voyage est un format très en vogue à la période de Radcliffe et qui se veut une retranscription honnête des événements continentaux. La nouvelle est quant à elle un genre littéraire dont la popularité ne fait que croître au début du XIX^e siècle.

Cette recherche nous a également amené à nous questionner sur la notion de paysage national. Évolue-t-il selon les époques et courants littéraires ? Ou au contraire est-ce une notion qui acquiert davantage de matérialité en fonction des multiples représentations paysagères (littéraires et picturales) produites ? En somme, est ce que le paysage national britannique à l'époque romantique serait le même aujourd'hui ?

Nous pouvons également nous demander s'il est réellement possible de quantifier l'apport de deux auteures à l'élaboration du paysage national britannique ? Ne serait-ce pas davantage une œuvre collective héritée de nombreux récits et représentations similaires du paysage ? Parmi les descriptions paysagères qui ponctuent le paysage littéraire entre Ann Radcliffe et Caroline Southey nous avons notamment évoqué *Grasmere Journal* (1800 – 3) de Dorothy Wordsworth ou encore *Our Village* (1824 – 32) de Mary Russell Mitford mais il existe un grand nombre d'œuvres écrites par des femmes et qui traitent du paysage britannique à cette période. Parmi celles-ci nous pouvons notamment lister *A Dialogue Between a Lady and Her Pupils, Describing a Journey through England and Wales* (1796) par Charlotte Brooke, *Notes of a Journey from Berne to England, through France* (1797) par Mary et Andrew Douglas, mais également *Sketches of Life and Manners, with Delineation of Scenery in England, Scotland and Ireland* (1810) de Mary Ann Grant, *A Description of Malvern* (1822) par Mary Southall, ou encore *Journal of Excursions through the Most Interesting Parts of England, Wales and Scotland* (1824) par Elizabeth Selwyn et *Vignettes of Derbyshire* (1824) par Mary Sterndale. L'analyse d'un corpus plus large comprenant notamment les œuvres citées ci-dessus pourrait permettre de quantifier un apport féminin dans l'élaboration du paysage national britannique mais également de visualiser une évolution dans

la retranscription de celui-ci. En effet, les œuvres d'Ann Radcliffe, de Charlotte Brooke et des Douglas pourraient permettre de postuler que la retranscription paysagère des années 1790 se veut une retranscription formelle et honnête d'un paysage par le biais d'un récit de voyage. Si le récit de Mary Ann Grant (1810) s'inspire des récits de voyage précédents, il semble néanmoins être influencé par le didactisme de cette période. C'est en effet à ce moment qu'Hannah More et Maria Edgeworth produisent leurs contes didactiques (*moral tales*). Enfin, les récits des années 1820 s'attellant à la description paysagère semblent s'éloigner de la formalité des récits de voyage et proposent de courtes descriptions qui se mêlent parfois à la fiction. C'est notamment le cas des *Chapters on Churchyards* mais également du récit de Mary Sterndale et de Mary Russell Mitford.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

BLACKWOOD William, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, T. Cadell and W. Davies, Strand, London, Vol. 4. (1818) - Vol. 15. (1824) – Vol. 16. (1824) – Vol. 17. (1825) – Vol. 19. (1826) - Vol. 20. (1826) – Vol. 22. (1827) – Vol. 23. (1828) – Vol. 25. (1829) – Vol. 32. (1832).

The Analytical Review, or History of Literature, Domestic and Foreign, London, Printed for J. Jonnson, Vol. 22 (1795).

The Analytical Review, or History of Literature, Domestic and Foreign, London, Printed for J. Jonnson, Vol. 23 (1796).

The Annual Biography and Obituary for the Year 1824, London, Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, Vol. 8. (1824).

The Athenaeum; Journal of English and Foreign Literature, Science and the Fine Arts, London, No. 1397, August 5th (1854).

The Critical Review; or, Annals of Literature, London, Printed for A. Hamilton, Falcon-Court, Fleet-Street, Vol. 16, Jan (1796).

The Edinburgh Review, Or Critical Journal, Edinburgh, Archibald Constable and Company, and Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown for London, Vol. 38. (1823).

The Monthly review; or, Literary Journal, Enlarged, London, Printed for R. Griffiths; and sold by T. Becket, in Pall Mall, Vol. 18 (1795).

BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, Oxford & New York, Oxford UP, (1757) 2008.

BURKE Edmund, *Reflections on the Revolution in France*, Oxford & New York, Oxford UP, (1790) 2009.

COLERIDGE S. T., WORDSWORTH William, *Lyrical Ballads*, Oxford, Oxford UP, (1798, 1802) 2013.

DOWDEN Edward L. L. D., *The Correspondence of Robert Southey with Caroline Bowles to which are Added: Correspondence with Shelley, and Southey's Dreams*, Dublin, Dublin UP, 1881.

GILPIN William, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*, London, R. Blamire in the Strand, 1782.

GILPIN William, *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England; particularly the mountains, and lakes of Cumberland, and Westmoreland*, London, R. Blamire, Strand, 1788.

GILPIN William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is Added a Poem, on Landscape Painting*. London, Printed for R. Balmire in the Strand, 1792.

MORE Hannah, *The Cheap Repository Tracts, Black Giles the Poacher*, London, sold by Howard and Evans, (1796) 1801.

RADCLIFFE Ann, *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, Dublin, William Porter for P. Wogan, P. Byrne, H. Colbert, W. Porter, W. Jones, J. Rice, H. Fitzpatrick, G. Folingsby, 1795.

RADCLIFFE Ann, *A Journey Made in Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany, and a Return Down the Rhine: to Which are Added, Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland*, London, William Porter for G.G and J. Robinson, Paternoster-row, 1795.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours qui a remporté le prix de l'Académie de Dijon en l'année 1750 (Discours sur les sciences et les arts)*, Genève, Barillot & fils, 1751.

WEST Thomas, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, 2nd ed. London, Printed for Richardson and Urquhart, 1780.

WILKINSON Rev. Joseph, *Select Views in Cumberland, Westmoreland, and Lancashire*, London, R. Ackermann, 1810.

SOURCES SECONDAIRES

OUVRAGES SUR ANN RADCLIFFE

KOSTELNICK Charles, From Picturesque View to Picturesque Vision: William Gilpin and Ann Radcliffe, *Mosaic: an Interdisciplinary Critical Journal*, University of Manitoba, Vol. 18, No. 3 (1985) p. 31 – 48.

MILES Robert, *Ann Radcliffe The Great Enchantress*, Manchester & New York, Manchester UP, 1995.

MOSKAL Jeanne, *Ann Radcliffe's Lake District, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 31, No. 1. (2000). p. 56 – 62.

NORTON Rictor, *Mistress of Udolpho; the Life of Ann Radcliffe*, London & New York, Leicester UP, 1999.

XVIII^E SIÈCLE

DOWLING C. William, *Burke and the Age of Chivalry*, *The Yearbook of English Studies*, Vol. 12 (1982). p. 109 – 24.

FRYE Northrop, *Towards Defining an Age of Sensibility*, *ELH*, *The Johns Hopkins UP*, Vol. 23, No. 2 (1956), p. 144 – 152.

SOBOUL Albert, *Jean-Jacques Rousseau et le jacobinisme*, *Studi Storici*, *Fondazione Istituto Gramsci*, Vol. 4 No. 1 (1963), p. 3 – 22.

OUVRAGE SUR CAROLINE SOUTHEY

BLAIN Virginia, *Caroline Bowles Southey, The Making of a Woman Writer*, Ashgate, Aldershot Brookfield, 1998.

XIX^e SIÈCLE

CUNNINGHAM John M. *Congress of Vienna ; European History*, *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/event/Congress-of-Vienna>, Visité le 03/05/2022.

GASH N., *After Waterloo: British Society and the Legacy of the Napoleonic Wars*, *Transactions of the Royal Historical Society*, Cambridge UP, Vol. 28 (1978) p. 145 – 157.

KILLICK Tim, *British Short Fiction In The Early Nineteenth Century; The Rise Of The Tale*, Cardiff, Ashgate, 2008.

PETER L, THORSLEV Jr., *Post-Waterloo Liberalism; The Second Generation*, *Studies in Romanticism*, The Johns Hopkins UP, Vol. 28, No. 3 (1989). p. 437 – 61.

NATIONALISME

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities; Reflections On The Origin And Spread Of Nationalism*, Londres, New York, Verso, (1983) 2006.

COLLEY Linda, *Britons; Forging The Nation 1707-1837*, Pimlico, (1992) 2003.

CROCCO Francesco, *Literature And The Growth Of British Nationalism; The Influence Of Romantic Poetry And Bardic Criticism*, Jefferson, MacFarland & Company, 2014.

DI MÉO Guy, *Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités*, *Annales de géographie*, No. 638 – 9 (2004), p. 339 – 62.

DI MÉO Guy, *L'identité : une médiation essentielle du rapport espace/ société*, *Géocarrefour*, Vol. 77, No. 2 (2002) p. 175 – 184.

JANOWITZ Anne, *England's Ruins; Poetic Purpose and the National Landscape*, Cambridge, Basil Blackwell, 1990.

LANGFORD Paul, *Englishness Identified; Manners and Characters 1650-1850*, Oxford, Oxford UP, 2000.

MILLER Angela, *Everywhere and Nowhere: The Making of the National Landscape*, *American Literary History*, Vol. 4, No. 2 (1992). p. 207 – 29.

NEWMAN Gerald, *The Rise of English Nationalism; A Cultural History 1740 – 1830*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987.

THIESSE Anne-Marie, *Des fictions créatrices : les identités nationales, Romantisme*, Vol. 110 (2000), p. 51 – 62.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales; Europe XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, (1999) 2001.

THIESSE Anne-Marie, *La fabrique de l'écrivain national ; entre littérature et politique*, France, nrf Gallimard, 2019.

TRUMPENER Katie, *National Character, Nationalist Plots: National Tale and the Historical Novel in the Age of Waverley, 1806-1830*, *ELH*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 60, No. 3 (1993), p. 685 – 731.

WALLACE William, *Foreign Policy and National Identity in the United Kingdom*, Oxford University Press, *Royal Institute of International Affairs*, Vol. 67, No. 1 (1991), p. 65 – 80.

CONSERVATISME

CASTELLANO Katey, *Romantic Conservatism in Burke, Wordsworth and Wendell Berry*, *SubStance*, The Johns Hopkins UP, Vol. 40, No. 2 , Issue 125 (2011) p. 73 – 91.

CASTELLANO KATEY, *The Ecology of British Romantic Conservatism 1790 – 1837*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

CHRÉTIEN Maurice, *Penseurs conservateurs au Royaume-Uni ; De Burke au thatchérisme*, Région Rhône-Alpes, Presses universitaires de Lyon, 2008.

DOUGLAS Wallace W. *The Problem Of Wordsworth's Conservatism, Science And Society*, Guilford Press, VOL. 12, NO. 4. (1948) P. 387 – 399.

GRENBY M. O. *The Anti-Jacobin Novel; British Conservatism and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.

KOWALESKI-WALLACE Elizabeth, *Their Fathers' daughters; Hannah More, Maria Edgeworth & Patriarcal Complicity*, New York, Oxford, Oxford UP, 1991.

LERANBAUM Miriam, "Mistresses of Orthodoxy": *Education in the Lives and Writings of Late Eighteenth-Century English Women Writers*, *Proceedings of the American Philosophical Society*, *American Philosophical Society*, Vol. 121, No. 4 (1977) p. 281 – 301.

NISBET Robert, *Conservatism Dream and Reality*, London & New York, Routledge, (1986) 2002.

RIPLEY Randall B, *Adams, Burke and Eighteenth-Century Conservatism*, *Political Science Quarterly*, The Academy of Political Science, Vol. 80, No. 2 (1965) p. 216 – 235.

VINCENT Jean-Philippe, *Qu'est ce que le conservatisme ? Histoire intellectuelle d'une idée politique*, Langres, Les Belles Lettres, 2016.

WOOD Lisa, *Modes of Disciplin; Women, Conservatism, and the Novel after the French Revolution*, Lewisburg, Bucknell UP, 2003.

ROMANTISME

BAINBRIDGE Simon, *Mountaineering & British Romanticism; The Literary Culture Of Climbing 1770 – 1836*, Oxford, Oxford UP, 2020.

DAVIS Leith, DUNCAN Ian, SORENSEN Janet, *Scotland And The Borders Of Romanticism*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.

DUGGETT Tom, *Southey's Colloquies and Romantic History*, *The Wordsworth Circle*, Vol. 44, No. 2/3. (2013), p. 87 – 93.

DUNCAN Ian, *Blackwood's and Romantic Nationalism*, *Studies in Book and Print Culture*, University of Toronto Press, (2006), p. 70 – 89.

EASTWOOD David, *Robert Southey and the Intellectual Origins of Romantic Conservatism*, *The English Historical Review*, Vol. 104, No. 411 (1989). p. 308 – 31.

FELDMAN Paula R., KELLEY Theresa M. *Romantic Women Writers ; Voices And Countervoices*, Hanovre, Londres, UP Of New England, (1995).

FOSSO Kurt, *Buried Communities; Wordsworth a the Bonds of Mourning*, Albany, State University of New York Press, 2004.

FULFORD Tim, *Landscape, Liberty and Authority; Poetry, Criticism and Politics From Thomson to Wordsworth*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.

FULFORD Tim, *The Late Poetry of the Lake Poets; Romanticism Revised*, Cambridge, Cambridge UP, 2013.

HESS Scott, *Wordsworth's Epitaphic Poetics and the Print Market*, *Studies in Romanticism*, The Johns Hopkins Press, Vol. 50, No. 1 (2011) p. 55 – 78.

HIGGINS David, *Romantic Genius and the Literary Magazine Biography, Celebrity, Politics*, Londres, New York, Routledge, 2005.

JARVIS Robin, *The Romantic Period; The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1789 – 1830*, London & New York, Pearson Longman, 2004.

MELLOR K. Anne, *Romanticism, Gender And The Anxieties Of Empire, European Romantic Review*, University Of California (2008), p. 148 – 154.

MORRISON Robert, ROBERTS Daniel S. *Romanticism and Blackwood's Magazine; 'An Unprecedented Phenomenon,'* Palgrave MacMillan, 2013.

PARKER Mark, *Literary Magazines And British Romanticism*, Cambridge, Cambridge UP, (2001) 2004.

SCHOENFIEL Mark, *British Periodicals and Romantic Identity; the "Literary Lower Empire"*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

SCHOR Esther, *Bearing the Dead; The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria*, Princeton, Princeton UP, 1994.

Encyclopedia Britannica, "Graveyard School, British Poetry," 20 July 1998, www.britannica.com/art/graveyard-school. (12/04/2023)

WESTOVER Paul, *Necromanticism; Travelling to Meet the Dead, 1750 – 1860*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

ESTHÉTIQUE

ANDREWS Malcolm, *The Search for the Picturesque; Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760 – 1800*, Stanford California, Stanford UP, 1989.

AUGUSTYN Adam, Gothic Novel, *Encyclopedia Britannica*, Visité le 13 avril 2023, <https://www.britannica.com/art/Gothic-novel>

BATE Jonathan, *Song of the Earth*, London, Picador, 2000.

CHÂTEL Laurent, "Getting the Picture" of the Picturesque: Some Thoughts on the Greatest British Aesthetic Muddle of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, XVII – XVIII, *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècle*, Vol. 51, (2000), p. 229 – 248.

DUMOUCHEL Daniel, *Le sublime et les limites du sensible. Perception scientifique et subjectivité esthétique chez Addison et Kant, Dix-Huitième Siècle*, Sciences et esthétique, No. 31 (1999), pp. 61 – 75.

FITZGERALD Lauren, *Gothic Properties; Radcliffe, Lewis and the Critics*, *The Wordsworth Circle*, Vol. 24, No. 3 (1993). p. 167 – 70.

PARISOT Eric, *Graveyard Poetry; Aesthetics and the Mid-eighteenth Century Poetic Condition*, London & New York, Routledge, (2013) 2016.

PUNTER David, *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2019.

RIGBY Kate, *Topographies of the Sacred; The Poetics of Place in European Romanticism*, Charlottesville & London, University of Virginia Press, 2004.

ROBINSON Sidney K, *Inquiry into the Picturesque*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1991.

TOURISME ET LITTÉRATURE DE VOYAGE

ALLEN Esther, “*Money and Little Red Books*”: *Romanticism, Tourism, and the Rise of the Guidebook*, *Literature Interpretation Theory*, Routledge, Vol. 7. (1996), p. 213 – 226.

BLANTON Casey, *Travel Writing; The Self and the World*, New York & London, Routledge, (1995) 2002.

BOHLS Elizabeth A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics 1716 – 1818*, Cambridge, New York, Cambridge UP, 1995.

FRANÇOIS Pieter, *If it's 1815; This must be Belgium: The Origins of the Modern Travel Guide*, *Book History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 15 (2012), p. 71 – 92.

HULME Peter, YOUNGS Tim, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.

TURNER Katherine, *British Travel Writers in Europe 1750 – 1800; Authorship, Gender and National Identity*, Burlington, Ashgate, 2001.

WHYTE Ian, *William Wordsworth's "Guide to the Lakes" and the Geographical Tradition*, *Area*, Vol. 32, No. 1. (2000). p. 101 – 6.

REVUES

ALEXANDER J.H., *Blackwood's: Magazines as a Romantic Form*, *The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 15, No. 2 (1984), p. 57 – 68.

ALTICK Richard D. *The English Common Reader; A Social History Of The Mass Reading Public, 1800-1900*, Ohio State UP (1957) 1998.

BALDICK Chris, MORRISON Robert, *Tales Of Terror From Blackwood's Magazine*, Oxford & New York, Oxford UP, 1995.

BYRD Vance, FRANZEL Sean, *Introduction: Periodical Literature in the Nineteenth Century*, *Colloquia Germanica*, Narr Francke Attempto Verlag, Vol. 4, No. 2/3. (2016), p. 105 – 118.

STEWART David, *Filling the Newspaper Gap: Leigh Hunt, Blackwood's, and the Development of the Miscellany*, *Victorian Periodicals Review*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 42, No. 2 (2009), p. 155 – 170.

AUTRES

BOULOUMIÉ Arlette, TRIVISANI-MOREAU Isabelle, *Le génie du lieu: des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.

CALLERY Sean, *Why Do so Many English Churchyards Have Yews?* British Guild of Tourist Guides (2020), <https://britainsbestguides.org/blogs/why-do-so-many-english-churchyards-have-yews/>

CHAPMAN Alison, *Digital Victorian Periodical Poetry Project*, University of Victoria, 4th April 2023, https://dvpp.uvic.ca/cite_dvpp.html. Accessed 17th April 2023.

École normale supérieure de Lyon, *Paysages – Géoconfluences*, Géoconfluences ENS de Lyon (2022). geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/paysage.

HODSDON Joan, WHITE Jenifer, *Paradise Preserved; An Introduction to the Assessment, Evaluation, Conservation and Management of Historic Cemeteries*, English Heritage, The Garden Trust (2016). <https://thegardenstrust.org/wp-content/uploads/2016/11/EH-Paradise-Preserved-2007.pdf>

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, France, GF Flammarion, (1790) 2000.

LABBE Jacqueline M., *The History Of British Women's Writing; 1750 – 1830*, Palgrave MacMillan, 2010.

LUEBERING J. E., *Mary Russell Mitford*, *Encyclopedia Britannica*, 6 Jan. 2023, <https://www.britannica.com/biography/Mary-Russell-Mitford>. Accessed 24 April 2023.

PARSONS Brian, RUGG Julie, *Funerary Practices in England and Wales*, UK, Emerald Publishing, 2018.

RANCIÈRE Jacques, *Courts voyages au pays du peuple*, Éditions du Seuil, 1990.

Waterloo Association 2020, *Visitor Guide to Waterloo*, June 30, 2018, <https://www.waterlooassociation.org.uk/resources/visitor-guide-to-waterloo/> Accessed 26 April, 2023.

WESTALL Richard J, *William Westall and the Lake Country, The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 42, No. 2 (2011), p. 175 – 179.

WILLIAMS Raymond, *Culture and Society; 1780 – 1950*, London, Vintage Classics, (1958) 2017.

WILLIAMS Raymond, *The Country and the City*, London, Vintage Classics, (1973) 2013.

ANNEXES



Annexe 1. Thomas Hearne, Sir George Beaumont and Joseph Farington Sketching a Waterfall (1778)



Annexe 2. P. Crosthwaite, Carte de Windermere (1783) Dove Cottage, Grasmere



Annexe 3. Claude Gellée (Lorrain), *Le Gué* (1644), Musée du Prado, Madrid



Annexe 4. Nicolas Poussin, *Paysage avec Polyphème* (1649), Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg



Annexe 5. Salvator Rosa, *Saint Jean-Baptiste baptisant le Christ dans le Jourdain* (1655),
Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow