

**" LES STRATÉGIES D'AUTO-EFFACEMENT
(ET D'AUTO-AFFIRMATION)
DES ROMANCIÈRES ANGLAISES
DU LONG XVIII^E SIÈCLE :
ANALYSE DE LA VOIX DE L'AUTEUR "¹**

Aleksandra KOWALSKA

Université Charles de Gaulle - Lille 3

Maints critiques littéraires ont analysé la parole oblique des femmes écrivains du XVIII^e siècle, à savoir les stratégies qu'elles ont employées pour transmettre, dans leurs œuvres, des sens cachés et des messages subversifs, codés à cause de pressions sociales, concernant les domaines dont elles ne pouvaient pas parler de manière explicite, comme celui de la sexualité. Contrairement à la plupart de ces études, nous ne nous intéresserons pas aux encodages obliques à l'intérieur du récit (images, personnages, commentaires et choix narratifs), mais à la voix de l'auteur, en particulier dans les préfaces des romans, mais aussi dans les lettres, les dédicaces ou les signatures littéraires. Cette voix, tout comme celle du narrateur ou de l'héroïne, peut aussi ne pas refléter de vraies opinions des romancières qui souhaitaient vendre leur récit et, pour le faire, façonner une image d'elles-mêmes, à l'époque où la réputation de la femme écrivain était inséparable de l'avis critique sur son œuvre. La voix de l'auteur n'est donc qu'un masque,

¹ Voir les termes employés par Guyonne Leduc (" Quelques chemins de traverse rhétoriques empruntés par des Anglaises de la Renaissance : entre auto-effacement et auto-affirmation ", *Paralangues – Études sur la parole oblique*, éd. Pascale Hummel [Paris : Éditions Philologicum, 2010]) : " Les femmes essayèrent de se forger une espace de liberté, par des 'encodage obliques' [...] stratégies d'indirection, d'auto-effacement mais aussi, parfois, d'auto-affirmation à décoder entre les lignes des textes " (30) et " L'évolution de l'écriture féminine est donc consubstantielle d'une voix pré-féministe croissante où se mêlent auto-effacement et auto-affirmation " (53).

un de plus, cette fois-ci à l'extérieur du roman, mais faisant partie intégrante de la création. Ainsi, les préfaces, tout comme les romans, peuvent contenir des sens cachés².

*

Avant la discussion des préfaces des romans particuliers, il convient d'indiquer quelques éléments sur le contexte dans lequel elles étaient écrites. Au XVIII^e siècle le roman était un genre nouveau dont la réputation n'était pas encore fermement établie ; il était associé aux femmes (romancières et lectrices) auxquelles on reprochait des goûts littéraires peu raffinés (pour le scandale et pour la passion) et des capacités intellectuelles inférieures à celles des hommes (ce qui impliquait l'absence de contenu intellectuel dans leurs écrits). Les romans sentimentaux féminins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle incarnèrent le mal, mis à part quelques-uns, jugés plus sérieux.

L'écriture des femmes fut aussi influencée par leur situation dans la société et par leur vision d'elles-mêmes en tant qu'écrivains dont la tâche était difficile en raison des contraintes idéologiques. En premier lieu, la société patriarcale attachait une grande importance à la bienséance des femmes. On faisait l'amalgame entre leur vie et leurs romans (des écrits scandaleux pouvaient être un motif d'accusation de conduite non vertueuse dans la vie, et l'inverse – une vie sexuelle libre risquait de faire cataloguer l'œuvre littéraire comme immorale). De plus, la bonne réputation d'une femme auteur dépendait principalement de la pudeur et non de la valeur artistique de ses écrits.

Deuxièmement, le fait même d'écrire et de publier constituait, pour une femme, une transgression et un acte de subversion³. L'interdiction de la parole féminine provient de la Bible, selon laquelle les paroles d'Ève étaient l'instrument de la tentation⁴. En raison de ce lien entre éloquence et sexualité, il existait une ambiguïté quant au statut

² Parfois l'effet de la préface peut même être ironique si le roman semble prôner l'auto-affirmation des femmes alors que la préface révèle une voix d'auteur humble et modeste.

³ Voir Dale Spender, *Mothers of the Novel : 100 Good Women Writers before Jane Austen* (London : Pandora, 1986) 3 : " For women who had no rights, no individual existence or identity, the very act of writing – particularly for a public audience – was in essence an assertion of individuality and autonomy, and often an act of defiance. To write was to be, it was to create and to exist. It was to construct and control a world view without interference from the 'masters.' "

⁴ Voir Anthony J. Fletcher, *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800* (New Haven: Yale UP, 1995) 12-14 et Leduc 29.

social des femmes écrivains ; une femme vertueuse, pensait-on, doit garder le silence, rester passive et effacée⁵. Pour cela, on trouve le personnage de la femme écrivain ou savante, " bas bleu, " parmi les images négatives des femmes dans les satires de l'époque où elles sont même assimilées à des prostituées.

De plus, l'écriture était une activité commerciale, alors que les femmes issues des couches moyennes n'étaient pas censées travailler (ni faire de la concurrence aux hommes). Souvent elles n'étaient même pas reconnues en tant qu'écrivains professionnels car, en général, les occupations des femmes, destinées, en premier lieu, à être épouses et mères, n'étaient pas perçues comme de vrais métiers. La définition sociale de la féminité excluait aussi des activités publiques, l'ambition et le désir de célébrité (même si l'imagination et la créativité, indispensables à un écrivain, étaient associées à la féminité), ce qui provoquait, sans doute, une confusion des rôles sociaux chez les romancières⁶. Il leur était difficile, souligne Mary Poovey, d'échapper à ces règles de conduite féminine dans la société patriarcale et à l'image dominante sociale, culturelle et littéraire de la femme (" proper Lady "), qui les bridait et pouvait même supprimer leur volonté d'écrire⁷.

C'est précisément à cette époque d'interdits idéologiques que des centaines des femmes publient ; c'est, en effet, la période où le marché de la littérature et le journalisme se développent en Angleterre et le concept de l'auteur professionnel apparaît. Après les années 1770 l'activité littéraire des femmes était mieux acceptée, mais leur image

⁵ De plus, les femmes écrivains créent souvent des héroïnes chastes, jeunes filles parfaites, qui ne dépassent pas les limites de la sphère féminine et ne commettraient donc pas de transgression que l'auteur commet en écrivant. La contradiction entre ce que le roman prône et ce que l'écrivain fait est évidente et inhérente à toute œuvre féminine de l'époque.

⁶ Voir Betty A. Schellenberg, " From Propensity to Profession : Female Authorship and the Early Career of Frances Burney, " *Eighteenth-Century Fiction* 14.3-4 (2002), sur Frances Burney : " Burney's psychic and professional survival necessitated splitting off her identity as female writer from the models of female propriety which she endorsed in her writing [...] [she used] a print-culture model of professionalism to develop an authorial identity that freed her, to a significant extent, from the limitations of an essentialized feminine identity " (346).

⁷ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [New Haven : Yale UP, 1984]), soulignent aussi que les femmes étaient obligées non seulement de lutter contre les définitions sociales et culturelles de la féminité dans la société patriarcale, mais aussi de se confronter, en tant qu'écrivains, aux images littéraires des femmes créées par les hommes, essentiellement limitées aux deux types : anges et monstres, selon le comportement sexuel (les anges sont celles qui ne cèdent pas et les monstres, à l'inverse, celles qui cèdent) (43).

publique était toujours cruciale pour l'appréciation de leur œuvre. Les critiques masculins traitaient les écrits féminins avec condescendance ; les écrivains célèbres tels que Fielding ou Richardson faisaient souvent des éloges des romans féminins, ce qui installait une relation maître-élève où la hiérarchie de mérite et de compétence était claire. L'écriture des femmes reflétait cette infériorité imposée⁸ ; si elles refusaient de se montrer modestes et humbles, si elles osaient aborder des sujets non autorisés, leurs œuvres pouvaient être ignorées ou attaquées, comme celles d'Aphra Behn ou de Mary Wollstonecraft, et exclues du canon de la littérature " sérieuse " et respectable.

Les préfaces des romans de cette époque montrent comment celles qui ont choisi de s'affirmer par l'écriture et par la publication tentent de " compenser " cette audace en dénigrant et en banalisant l'importance et la qualité de leur travail. Au XVIII^e siècle les préfaces étaient " à la mode " ; presque tous les romans en comportaient et les auteurs savaient que le public les attendait. Dans ce sens, le fait d'écrire une préface, aussi humble qu'elle puisse être, est une réponse aux attentes du public et l'indication de la conscience commerciale de l'auteur (non appropriée pour une femme). Les préfaces jouent un rôle d'" interface " entre le lecteur et l'auteur qui doit y justifier son choix du genre littéraire, son sexe et son statut d'écrivain professionnel, mais toujours est-il qu'elle s'en sert pour pouvoir parler au lecteur directement et non par le biais de la voix du narrateur qu'elle utilise à l'intérieur du roman. La préface devient ainsi une stratégie oblique ; en surface, la femme écrivain présente des excuses, se montre modeste, mais, en réalité, elle se dévoile au lecteur, fait entendre sa propre voix ; elle n'est plus cachée derrière le narrateur ou un personnage et ainsi brise l'interdiction de la parole féminine⁹.

Quelles sont donc les stratégies diverses que les femmes auteurs employaient dans leurs préfaces pour se faire accepter en tant qu'écrivains et pour vendre leur livre ? Chacune de ces stratégies a ses avantages et ses inconvénients ; souvent elles sont à double tranchant, on peut, néanmoins, établir une certaine hiérarchie¹⁰.

⁸ Voir Gilbert et Gubar 50 : " all these phenomena of 'inferiorization' mark the woman writer's struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart ".

⁹ En 1662, Margaret Cavendish insère 14 préfaces dans ses *Playes*, où elle présente d'humbles excuses pour les défauts de son œuvre... tout en prenant la parole pour s'adresser au lecteur 14 fois ! (voir Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist : From Aphra Behn to Jane Austen* [Oxford : Blackwell, 1986] 24).

¹⁰ Parfois des préfaces peuvent aussi être un moyen explicite d'auto-affirmation de la femme écrivain qui y défend le choix d'un sujet controversé et, par cela, sa

La meilleure raison et justification pour écrire était sans doute la volonté d'enseigner la vertu aux lecteurs, comme le montre la préface de *Charlotta du Pont* (1739) de Penelope Aubin : " to encourage Virtue, and excite us to heroic Actions [...] is my principal Aim in all I write [...] My Design in writing, is to employ my leisure Hours to some Advantage to my self and others. [...] I do not write for Bread, nor am I vain or fond of Applause; but I am very ambitious to gain the Esteem of those who honour Virtue "¹¹. L'auteur rejette l'argent et la célébrité comme motivation ; l'incitation au comportement vertueux, en revanche, est le but le plus approprié pour une femme écrivain qui se rend ainsi presque inattaquable. Penelope Aubin se façonne une image de romancière respectable et morale, alors qu'en réalité c'est une stratégie commerciale, qui, de plus, vise à discréditer la concurrence (d'autres romancières qui publient en même temps, notamment Eliza Haywood, très populaire mais considérée comme scandaleuse et impudique à cause de l'érotisme présent dans ses écrits et des héroïnes qui cèdent au désir sexuel). Au XVIII^e siècle, lorsque les couches moyennes, la nouvelle bourgeoisie, imposent de nouvelles valeurs morales en Angleterre, les sujets " à la mode " pendant la Restauration, à savoir l'érotisme et le scandale, cessent de faire vendre les livres¹². Au-delà d'une stratégie commerciale, Penelope Aubin s'établit

liberté en tant qu'auteur. Ainsi, par exemple, Mary Hays dans la préface de *The Memoirs of Emma Courtney* (1796) et Mary Wollstonecraft dans celle de *The Wrongs of Woman ; or, Maria* (1798) défendent le droit de leurs héroïnes aux erreurs. La représentation des femmes et notamment de leur sexualité dans le roman concorde souvent avec l'affirmation du droit de devenir auteur, exprimé dans la préface. Aphra Behn, réputée pour ses écrits érotiques et scandaleux, contrairement à ses consœurs modestes, ne dotait pas ses romans d'une mention " by a lady ", ne demandait pas de permission pour écrire et ne cherchait pas l'indulgence des critiques ; au lieu de cela, dans sa préface de *Love-Letters between a Noble-Man and His Sister* (vol. 2 of *The Works of Aphra Behn*, éd. Janet Todd, 7 vols. [London : Pickering & Chatto, 1993]), elle parle de la politique et des affaires amoureuses (3-7). Mary Wollstonecraft, à son tour, dans la préface de *The Wrongs of Woman ; or, Maria* (1798, *Mary, a Fiction ; The Wrongs of Woman ; or, Maria ; The Cave of Fancy, The Works of Mary Wollstonecraft*, éd. Todd et Marilyn Butler, 7 vols. [London : William Pickering, 1989]), attaque, au lieu de présenter les excuses, en constatant que les malheurs féminins sont provoqués par les hommes ; si elle ne défend pas la valeur littéraire de son roman, elle affirme l'importance de son sujet et annonce un récit qui a d'autres ambitions qu'un simple divertissement (1 : 83-84).

¹¹ Penelope Aubin, *Charlotta du Pont*, 1739 (Breinigsville : Kessinger Publishing, 2009) 3.

¹² Voir Sarah Prescott, *Women, Authorship and Literary Culture, 1690-1740* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003) 51 : " although the construction of a respectable persona, as worthy widow or pious Christian, deflected attention away from

aussi comme l'autorité morale, ce qui, néanmoins, diminue l'importance de sa créativité et de la valeur artistique du récit, en plaçant l'accent sur la valeur didactique ; c'est le défaut de cette stratégie.

Une autre tactique consiste à banaliser son œuvre ou ses capacités artistiques, en présentant le roman comme un petit divertissement. L'écrivain s'expose, cependant, aux reproches liés à l'absence de but sérieux et peut se voir accuser de frivolité. Ce n'est pas le cas de Pénélope Aubin qui souligne, déjà auparavant, sa volonté d'enseigner la vertu ; ensuite, elle décrit son œuvre avec modestie : " The Court being removed [...] beyond Sea, to take the Pleasures this Town and our dull Island cannot afford [...] I believed something new and diverting would be welcome to the Town, and that the Adventures of a young Lady, whose Life contains the most extraordinary Events that I ever heard or read of, might agreeably entertain you at a time when our News-Papers furnish nothing of moment " (3). Tout en suggérant que son roman ne peut présenter d'intérêt que lorsqu'il n'y a rien de mieux à faire, elle indique tout de même qu'il s'agit des " événements les plus extraordinaires ", ce qui suscite la curiosité du lecteur et sous-entend la compétence et l'aisance de l'écrivain (elle sait décrire de tels événements sans même considérer le résultat de grande importance, " Trifle " comme elle l'indique plus loin). Ce n'est donc qu'une façon de parler, une convention littéraire de l'époque (l'interdiction de faire des éloges de son propre travail et, lorsque les autres le font, l'obligation de nier modestement). C'est aussi une façon de suggérer au lecteur que, malgré les déclarations concernant le but vertueux, il peut s'attendre tout de même à une œuvre légère et drôle qui le divertira ; cela valorise les capacités artistiques et la créativité de l'écrivain.

Un autre exemple de stratégie similaire est fourni par Mary Davys dans la préface de *The Reform'd Coquet ; or, Memoirs of Amoranda* (1725) qui confesse avoir écrit son roman par manque d'autres occupations, ce qui dévalorise sa création et suggère son statut amateur et non professionnel : " Idleness has so long been an Excuse for Writing, that I am almost ashamed to tell the World it was that, and

the commercial market for fiction, a woman novelist's respectability and perceived distance from this market was, paradoxically, her strongest selling point. " Cette évolution peut être remarquée dans l'œuvre d'Eliza Haywood qui publie des récits érotiques et scandaleux au début du XVIII^e siècle (par exemple, *Love in Excess ; or, The Fatal Inquiry* [1725]), mais change de stratégie plus tard et écrit des romans plus moralisateurs et pudiques (*The History of Miss Betsy Thoughtless* [1751]), clairement pour se conformer à la tendance du jour, devenue très forte après *Pamela ; or, Virtue Rewarded* de Richardson (1741).

that only, which produced the following Sheets "¹³. La suggestion d'amateurisme est une très bonne idée car, si l'écriture n'est pas une activité professionnelle mais plutôt un passe-temps, elle ne risque pas de détacher la femme de ses " vrais " devoirs, domestiques et familiaux (c'est d'autant plus facile à croire que les romans peuvent être écrits à la maison). Les romancières doivent donc souligner que leur but n'est pas la célébrité, le succès professionnel et, encore moins, le désir de créer une œuvre d'art (d'une part, elles ne sont pas censées avoir de telles ambitions et, d'autre part, si elles sont perçues comme des " bas-bleus ", elles peuvent s'exposer aux attaques), comme le fait Mary Brunton dans une de ses lettres, en référence à *Self-Control* (1810) :

I am positive that no part – no, not the smallest part – of my happiness can ever arise from the popularity of my book, further than as I think it may be useful. I would rather [...] glide through the world unknown, than have (I will not call it *enjoy*) fame, however brilliant. To be pointed at – to be noticed and commented upon – to be suspect-

¹³ Mary Davys, *The Reform'd Coquet; or, Memoirs of Amoranda*, 1725, dans *The Reform'd Coquet; or, Memoirs of Amoranda, Familiar Letters betwixt a Gentleman and a Lady and Accomplish'd Rake, or Modern Fine Gentleman*, éd. Martha F. Bowden, *Eighteenth-Century Novels by Women* (Lexington : The UP of Kentucky, 1999) 5. Voir aussi : " At a time when the Town is so full of Masquerades, Opera's, New Plays, Conjurors, Monsters, and feign'd Devils ; how can I, Ladies, expect you to throw away an hour upon the less agreeable Amusements my *Coquet* can give you " (3). Frances Burney banalise aussi l'importance d'*Evelina* dans ses lettres : " I had written my little Book simply for my amusement, I printed it [...] merely for a frolic, to see how a production of my own would figure in that Author like form [...] [But I] destined [*Evelina*] to no nobler habitation than a circulating library " (*The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, vol. 3 : *The Streatham Years, Part I (1778-1779)*, éd. Lars E. Troide et Stewart J. Cooke [Montreal : McGill-Queen's UP, 1994] 32) et " I would a thousand Times rather forfeit my character as a *Writer*, than risk ridicule or censure as a *Female* " (212). Jane Austen, dans ses lettres, utilise une stratégie semblable lorsqu'elle se décrit comme inculte : " the most unlearned and un-informed female who ever dared to be an authoress " (lettre au Rev. James Clarke, 1815) et lorsqu'elle parle de son univers littéraire : " little bit (two inches wide) of ivory " (lettre à James-Edward Austen, 1816). Cela semble péjoratif (l'éventail des sujets limité, une miniature, moins de mérite par rapport à des écrivains qui créent des panoramas historiques, politiques, etc.) ; cependant, selon Janet Todd (" Ivory Miniatures and the Art of Jane Austen, " *British Women's Writing in in the Long Eighteenth Century : Authorship, History and Politics*, éd. Cora Kaplan et Jennie Batchelor [Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005]), c'est plutôt un crédo artistique, qui fait référence à une technique de peinture des miniatures sur l'ivoire, populaire au XVIII^e siècle (76-77). Minutieuse, précise et attachée à l'imitation de la réalité, cette technique rappelle en effet l'art de Jane Austen (voir Todd 81-82).

ed of literary airs – to be shunned, as literary women are, by the more unpretending of my own sex ; and abhorred, as literary women are, by the more pretending of the other! – My dear, I would sooner exhibit as a rope dancer¹⁴.

La nécessité financière peut aussi être plaidée mais c'est une tactique risquée car travailler et chercher une gratification financière est une transgression sérieuse pour une femme issue des couches moyennes ; l'idée d'écrire pour de l'argent a quelque chose de choquant et de vulgaire car cela fait penser à une autre professionnelle (prostituée). C'est donc une justification moins recevable que l'écriture pour l'amusement, à moins de se trouver dans une vraie détresse financière ; dans ce cas, c'est pardonnable (tout comme le métier de gouvernante) et meilleur que, par exemple, le désir de chercher la célébrité, d'affirmer son talent ou l'ambition. Dans les préfaces on trouve donc souvent l'information selon laquelle le mari ou parent de la romancière vient de décéder en la laissant démunie, avec des enfants à charge¹⁵. En même temps, c'est une auto-affirmation puissante car la nécessité financière suggère la qualité professionnelle des écrivains pour qui l'écriture n'est plus un passe-temps ou " trifle ", mais un métier exigeant de vraies compétences. Au début du XVIII^e siècle, c'est encore une affirmation très dérangeante et il vaut mieux se présenter comme un amateur¹⁶. Penelope Aubin en est très consciente ; après avoir affirmé qu'elle n'écrivait pas pour de l'argent, elle ajoute : " My Booksellers say, my Novels sell tolerably well " (3), ce qui suggère qu'elle n'y prête pas attention car une femme respectable ne s'intéresse pas aux choses si vulgaires que le profit et les affaires. Ce sont les autres, ses éditeurs (des hommes), qui gèrent cet aspect alors qu'elle ne désire qu'enseigner la vertu aux lecteurs et les divertir.

¹⁴ Lettre à Mrs Izett, 1810.

¹⁵ En même temps, dans les romans féminins, il n'y a que très peu de femmes qui travaillent ; encore une fois, les auteurs font quelque chose qu'elles interdisent à leur héroïne.

¹⁶ Voir Prescott 4 : " the scandalous professional versus the modest amateur " et la nuance, dans ce sens, entre la romancière et la poétesse : "the woman novelist is seen as professional, commercial, and having a sexualized image. By contrast, the woman poet is portrayed as modest, virtuous and amateur " (8). Prescott souligne que l'humilité de l'auteur amateur est une stratégie commerciale : " the image of the modest woman writer who eschews financial gain was, in fact, commercially motivated [...] an emphasis on morality, provinciality and an amateur status could itself be an effective marketing ploy, not a symbolic retreat from the literary marketplace and literary culture in general " (8).

Plus le siècle avance et plus la présence des femmes dans le monde littéraire est acceptée ; elles peuvent donc se permettre d'évoquer la raison financière et cette explication devient de plus en plus fréquente. Sarah Fielding justifie ainsi son roman *The Adventures of David Simple* (1744) : " Perhaps the best excuse that can be made for a Woman's venturing to write at all, is that which really produced this Book; Distress in her Circumstances: which she could not so well remove by any other Means in her Power "¹⁷. Mais l'exemple le plus frappant est celui d'*A Simple Story* d'Elizabeth Inchbald (1791) pour qui, selon ses propres paroles, l'argent est le but unique car, en fait, elle déteste écrire ; elle refuse tout mérite à ses récits et trouve que leur succès n'est qu'une question de chance :

It is said, *a book should be read with the same spirit with which it has been written*. In that case, fatal must be the reception of this---for the writer frankly avows, that during the time she has been writing it, she has suffered every quality and degree of weariness and lassitude, into which no other employment could have betrayed her. [...] It has been the destiny of the writer of this Story, to be occupied throughout her life, in what has the least suited either her inclination or capacity [...] with the utmost detestation to the fatigue of inventing [...] it has been her fate to devote a tedious seven years to the unremitting labour of literary productions¹⁸.

Elle parle du travail de création comme si c'était une tâche désagréable qu'on supporte mais qu'on déteste, tel que le labeur physique (ou le métier de gouvernante qui était souvent décrit ainsi à l'époque). Ensuite, elle constate qu'elle a simplement eu de la chance (" whilst a taste for authors of the first rank has been an additional punishment, forbidding her one moment of those self-approving reflections [...] What then is to be substituted in the place of genius? GOOD FORTUNE " [55]), qu'elle n'a pas de talent (" The Muses, I trust, will pardon me, that to them I do not feel myself obliged---for, in justice to

¹⁷ Sarah Fielding, *The Adventures of David Simple*, 1744, *The Adventures of David Simple and The Adventures of David Simple, Volume the Last*, éd. Peter Sabor, *Eighteenth-Century Novels by Women* (Lexington : The UP of Kentucky, 1998) 3. Todd (*The Sign of Angellica : Women, Writing and Fiction, 1660-1800* [New York : Columbia UP, 1989]) attire l'attention sur la différence entre l'attitude de Sarah Fielding et celle de son célèbre frère : " her brother Henry also wrote for money and no doubt had other duties, but he felt no need to alert the public to the fact so frequently " (126).

¹⁸ Elizabeth Inchbald, *A Simple Story*, 1791, éd. Anna Lott (Peterborough : Broadview P, 2007) 55.

their heavenly inspirations, I believe they have never yet favoured me with one visitation " [55]) et n'écrit que pour de l'argent (" but sent in their disguise NECESSITY, who, being the mother of Invention, gave me all mine " [55-56]). Enfin, elle révèle un véritable dégoût pour son propre travail : " a labour I abhorred " (56). Le lecteur ne serait évidemment pas incité à acheter le livre après une telle préface ; il faut donc prendre ces affirmations comme une façon de parler, une forme de bienséance qui interdit à l'écrivain de se réjouir de son succès artistique et commercial – même s'il est exact qu'elle écrivait pour de l'argent. Cependant, cette description peut aussi évoquer une certaine admiration – elle déteste ce travail, elle n'y met pas son cœur, mais le résultat est tout de même excellent à en juger par les ventes et par les éloges faites par des critiques de l'époque. Elle fait donc preuve d'une certaine arrogance, propre aux gens qui sont si talentueux qu'ils réussissent sans même faire un effort.

Si une femme ne peut pas justifier un besoin financier, la bienséance lui dicte au moins d'hésiter avant de publier. Les romancières confessent souvent que ce sont leurs amis ou leur famille qui les y ont incitées ou qui ont même envoyé leur œuvre à l'éditeur sans qu'elles le sachent¹⁹. Hannah More, dans la préface de *Coelebs In Search of a Wife* (1809), dit avoir présenté son manuscrit à un ami qui a suggéré la publication. Modeste, elle n'est pas capable d'évaluer son récit et, passive et indifférente à la célébrité, elle ne prend aucune initiative, elle peut au plus donner son accord lorsqu'elle est sollicitée par quelqu'un d'autre, un homme, qui s'occupe ensuite de toutes les démarches liées à la publication :

He brought back my manuscript in a few days, with an earnest wish that I would consent to its publication, assuring me that he was of opinion it might not be altogether useless [...] He obviated all objections arising from my want of leisure, during my present interesting engagements, by offering to undertake the whole business himself, and to release me from any further trouble, as he was just setting out for London, where he proposed passing more time than the printing would require. Thus I am driven to the stale apology for publishing what perhaps it would have been more prudent to have withheld--*the importunity of friends*²⁰.

¹⁹ Voir Todd, *The Sign of Angellica* 127 : " if financial need could not absolutely be asserted, then a reluctant appearance had to be made ".

²⁰ Hannah More, *Coelebs In Search of a Wife* (London, 1809) iv-v.

Hormis l'obligation de donner une justification, les femmes écrivains qui s'aventurent en territoire masculin doivent démontrer dans leurs préfaces le caractère féminin convenable, en décrivant leur timidité, leur manque d'assurance et la peur de jugement, sentiments propres à tout écrivain débutant, mais dont les femmes parlent plus souvent que les hommes (peut-être l'angoisse est-elle doublée dans leur cas puisque, en plus de débiter dans la littérature, elles transgressent aussi les règles de la féminité) ; Charlotte Lennox le note dans la préface de *The Female Quixote* (1752) : " The Dread which a Writer feels of the public Censure; the still greater Dread of Neglect ; and the eager Wish for Support and Protection "21. Les substantifs tels que " anxiety ", " timidity ", " apprehension " reviennent ; certains auteurs, comme Frances Burney, confessent l'angoisse même après avoir connu le succès (préface de *Cecilia* [1782], après la publication très acclamée d'*Evelina*) : " the precariousness of any power to give pleasure, suppresses all vanity of confidence, and sends *Cecilia* into the world with scarce more hope, though far more encouragement, than attended her highly-honoured predecessor, *Evelina* "22. Fanny Burney fait preuve de beaucoup d'humilité dans les préfaces de tous ses romans, alors qu'elle a connu le plus grand succès de toutes les romancières avant Jane Austen23. Peut-être en tant qu'écrivain plus populaire que les autres elle se sentait obligée d'employer plus de stratégies de défense car elle était plus exposée aux attaques, ou peut-être elle manquait vraiment d'assurance. Dans la préface de *Camilla* (1796), elle explique en partie les raisons de cette appréhension : jeune, elle a eu des préjugés concernant le roman en tant que genre littéraire car la bibliothèque de son père n'en contenait qu'un seul, *Amelia* de Fielding ; ainsi, elle brûla tous ses écrits de débutante pour réprimer sa volonté d'écrire car elle pensait que ce n'était pas un passe-temps sérieux. C'est un exemple excellent de l'influence que les critères littéraires établis par des hommes exerçaient sur des femmes.

Ensuite, les romancières peuvent confesser leurs limitations féminines ; ainsi Sarah Fielding constate que son roman, *The Adventures of David Simple*, n'est pas parfait, étant l'œuvre d'une femme, et

²¹ Charlotte Lennox, *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*, 1752, éd. Margaret Dalziel et Margaret A. Doody, Oxford World's Classics (Oxford : Oxford UP, 1989) 3.

²² Frances Burney, *Cecilia; or, Memoirs of an Heiress*, 1782, éd. Peter Sabor et Margaret A. Doody, Oxford World's Classics (Oxford : Oxford UP, 1992) 3.

²³ Voir Spencer 95, sur Burney : " deeply affected by her internalization of feminine diffidence ".

demande humblement pardon aux lecteurs : " The following Moral Romance [...] is the Work of a Woman, and her first Essay ; which, to the good-natured and candid Reader will, it is hoped, be a sufficient Apology for the many Inaccuracies he will find in the Style, and other Faults of the Composition " (3) . Un autre moyen de se positionner comme inférieure est de faire appel dans la préface uniquement aux lectrices, comme le font Mary Davys ou Jane Barker. Certes, c'est une garantie de la morale de l'œuvre (puisqu'elle est appropriée pour des femmes) et, de plus, le dialogue est établi entre la romancière et les lectrices, ainsi valorisant la communauté féminine, mais, en même temps, cela limite l'influence potentielle du roman qui est, désormais, catalogué comme "littérature pour les femmes".

L'étape suivante consiste à assurer ne pas aspirer à être comparées aux maîtres du roman (les écrivains masculins). Frances Burney, dans la préface d'*Evelina* (1778), pour revendiquer la valeur de son récit, cite ses précurseurs célèbres (uniquement masculins : Rousseau, Johnson, Marivaux, Fielding, Richardson, Smollett), en suggérant, en même temps, qu'elle ne peut vraiment se mesurer à eux. D'un côté, son rejet des précurseurs féminins semble être une trahison de la tradition littéraire et romanesque féminine, déjà riche à son époque, ce qui lui enlève une partie de son identité, à savoir sa place incontestable dans cette tradition, et contribue à son auto-effacement. D'un autre côté, elle s'aligne sur la tradition masculine, celle des écrivains " canoniques ", ce qui suggère son ambition (elle ne reste pas dans les limites de l'art féminin, considéré comme inférieur, mais admire les vrais maîtres) ainsi que son statut professionnel (comme les hommes) et non amateur comme d'autres femmes écrivains. Fanny Burney parle des hommes dans les préfaces de tous ses romans et ne mentionne jamais les femmes. Dans *Evelina*, son hommage aux critiques à qui s'adresse sa préface fait transparaître sa crainte de l'autorité patriarcale dans le domaine de la littérature ; leur jugement compte car elle sait que sa carrière dépend d'eux et, en s'adressant à eux et non aux lecteurs, elle démontre son désir d'appréciation critique favorable et donc son ambition.

Tandis que Frances Burney rejette la tradition romanesque féminine, Maria Edgeworth refuse celle du roman en général. Lorsqu'elle publie (au début du XIX^e siècle), le roman est déjà couramment considéré comme un genre féminin ; en rejetant le genre, elle conteste la légitimité de la grande plupart de ses précurseurs féminins :

The following work is offered to the public as a Moral Tale---the author not wishing to acknowledge a Novel. Were all novels like those of madame de Crousaz, Mrs. Inchbald, miss Burney, or Dr. Moore, she would adopt the name of novel with delight: But so much folly, error, and vice are disseminated in books classed under this denomination, that it is hoped the wish to assume another title will be attributed to feelings that are laudable, and not fastidious²⁴.

Comme Frances Burney, elle commet une trahison et nie la tradition dans laquelle elle s'inscrit, ce qui affaiblit sa position en tant qu'auteur, mais met en lumière son but moral. Cette absence de loyauté entre les romancières n'est pas nouvelle ; avant Maria Edgeworth, Penelope Aubin a même attaqué ouvertement ses précurseurs féminins en les accusant d'immoralité (pour se débarrasser de la concurrence et mettre en valeur ses récits) :

I had design'd to employ my Pen on something more serious and learned ; but they [my booksellers] tell me, I shall meet with no Encouragement, and advise me to write rather more modishly, that is, less like a Christian, and in a Style careless and loose, as the Custom of the present Age is to live. But I leave that to the other female Authors my Contemporaries, whose Lives and Writings have, I fear, too great a resemblance²⁵. (3)

Après l'analyse des préfaces, il est aussi intéressant d'étudier les pseudonymes et les publications anonymes car l'anonymat constitue aussi une stratégie oblique. Au XIX^e siècle, les sœurs Brontë et George Eliot publiaient sous un pseudonyme masculin pour faire reconnaître la valeur intellectuelle de leurs œuvres et pour pouvoir écrire plus librement. Au XVIII^e siècle, cela n'arrive pas ; en revanche, certaines femmes publient dans l'anonymat total ou signent leurs œuvres " by a lady " ou " by a woman "²⁶. Alors que le pseudonyme masculin

²⁴ Maria Edgeworth, " The Advertisement ", *Belinda* (London, 1801).

²⁵ Jane Austen se détache nettement de cette tendance avec sa défense célèbre du roman féminin dans *Northanger Abbey* (1818) (même si ce fragment fait partie du roman, et non de la préface, et est donc prononcé par son narrateur et non par l'auteur).

²⁶ Voir Janis P. Stout (*Strategies of Reticence : Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Ann Porter and Joan Didion* [Charlottesville : UP of Virginia, 1990]), pour qui, d'un côté, l'anonymat aide à échapper aux limitations de la sphère féminine (" temptation to deny one's handicapping identity " [17]) mais, d'un autre côté, il est une forme d'auto-effacement (" denial of personal

est une tentative claire pour échapper aux contraintes féminines en niant l'identité féminine, la signature " by a lady " peut avoir un double sens : elle peut être considérée comme l'auto-effacement (le fait de cacher son identité), mais aussi comme l'affirmation du droit des femmes d'être auteur (elle attire l'attention sur le fait que l'auteur est une femme). L'anonymat donne un sentiment de sécurité ; la romancière est protégée des attaques des critiques (et peut aussi écrire plus librement, comme si elle était cachée derrière un masque) ; on songe à la préface d'*Evelina* où l'auteur l'avoue explicitement : " The following letters are presented to the public [...] with a very singular mixture of timidity and confidence, resulting from the peculiar situation of the editor; who, though trembling for their success from a consciousness of their imperfections, yet fears not being involved in their disgrace, while happily wrapped up in a mantle of impenetrable obscurity " ²⁷.

Certaines romancières, comme Sarah Scott, ont publié toute leur vie dans l'anonymat. Elle changeait constamment d'éditeur et ses nombreuses œuvres ont été dispersées à tel point que même les critiques de l'époque, souvent, ne faisaient pas de lien entre ses écrits divers car ils ne savaient pas qu'elle en était l'auteur²⁸. Elle a ainsi complètement rejeté une identité publique et a réussi à préserver son anonymat bien qu'ayant beaucoup publié²⁹. D'autres romancières, comme Sarah Fielding ou Charlotte Lennox, ont publié au début des œuvres anonymes, mais, après un premier succès, elles ont commencé à être identifiées comme auteurs de cette œuvre³⁰. " The author of *David Simple* ", noté sur la page de titre des œuvres ultérieures, est devenu une marque, un moyen de publicité et une véritable signature

identity is a form of silencing, too, just as thwarting of authorship " [18]). Voir aussi Bridget Hill, *The Republican Virago : The Life and Times of Catharine Macaulay, Historian* (Oxford : Clarendon, 1992), cité dans Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain* (Cambridge : Cambridge UP, 2005) 91 : " anonymity, while protecting women writers against attacks based on their sex, also deprived them of any identity ".

²⁷ Frances Burney, *Evelina*, 1778, éd. Vivien Jones, Oxford World's Classics (Oxford : Oxford UP, 2002) 9.

²⁸ Voir Prescott 91-92.

²⁹ Voir Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers* 95 : " Scott [...] refused to participate in the creation of an identity understood in terms of a career, rather entering into, an withdrawing from, the literary marketplace at discrete intervals without signaling a continuity of her interventions ".

³⁰ Voir Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers* 95 : " [Lennox and Fielding] clearly encouraged the creation of a continuous career narrative through internal indicators in their texts and through private and public representations of their work ".

littéraire de Sarah Fielding³¹. Ce n'était donc pas le vrai anonymat ; elle a réussi si bien à gagner la renommée de cette façon que, contrairement à Sarah Scott, certains écrits dont elle n'était pas l'auteur lui étaient attribués par des critiques de son époque.

Enfin, nous pouvons analyser les dédicaces qui souvent précédaient la préface. Elles contiennent un appel ou une demande de mécénat à une figure publique, d'habitude un homme, jouissant d'une autorité littéraire, politique ou morale. Frances Burney dédie ses œuvres à son père³² ; Frances Sheridan dédie *Sidney Bidulph* (1761) à Richardson ; les écrivains de la Restauration et du début du XVIII^e siècle, tels Aphra Behn ou Mary Manley, demandent le soutien des nobles ; Fanny Burney, dans *Camilla* (1796), sollicite celui de la reine. Un tel patronage octroie des lettres de noblesse et une légitimité au récit et, dans le cas d'une dédicace à un écrivain renommé, suggère que le roman s'inscrit dans sa lignée. Penelope Aubin dédie *Charlotta du Pont* à Elizabeth Rowe, femme auteur connue pour sa morale ; elle lui rend hommage et suggère un lien amical entre elles (qui, selon certains critiques, n'existait probablement pas³³) car elle veut se doter d'image de romancière morale³⁴ en profitant de la réputation d'Elizabeth Rowe (alors qu'elle rejette les écrivains scandaleux). Cette dernière était un modèle pour de nombreuses femmes écrivains à cause de ses écrits

³¹ Voir Prescott 99. Spencer remarque que c'est une stratégie à double tranchant car, par exemple, dans ses romans ultérieurs à *Evelina*, lorsque Frances Burney ne se cachait plus derrière le masque fourni par l'anonymat, il y avait de plus en plus de moralité (98). La métaphore d'un masque semble appropriée ; les bals masqués avaient une très mauvaise réputation au XVIII^e siècle car l'anonymat permettait une liberté sexuelle.

³² Dans le cas de Maria Edgeworth, dont la carrière fut très influencée par son père, la voix de l'auteur est complètement effacée car c'est le père qui écrit plusieurs préfaces à ses romans ; une personne pourrait très bien rédiger une introduction ou préface à l'œuvre de quelqu'un d'autre (dans *Love in Excess* d'Eliza Haywood sont inclus trois pamphlets écrits par des hommes sur son œuvre), mais dans *Ormond* le père de Maria Edgeworth ne parle pas à son nom à lui mais bien au nom de sa fille lorsqu'il répond aux attaques des critiques alors que l'auteur garde le silence : " Public critics have found several faults with Miss Edgeworth's former works,---she takes this opportunity of returning them sincere thanks for the candid and lenient manner, in which her errors have been pointed out.--- In the present tales she has probably fallen into many other faults, but she has endeavoured to avoid those, for which she has been justly reproved " (Maria Edgeworth, *Ormond, A Tale* [London, 1817] iii-iv).

³³ Voir Spencer 87.

³⁴ Voir Gilbert et Gubar, selon qui la théorie de Bloom (" anxiety of influence ") concernant la relation entre un écrivain et ses prédécesseurs ne s'applique pas aux femmes lesquelles, au contraire, cherchent toujours un précurseur féminin car cela donne de la légitimité à leur effort littéraire (50).

religieux, mais aussi de sa vie pieuse et irréprochable, et l'utilisation de son nom constituait une garantie de la moralité de récits.

Nous pouvons envisager quelques exemples, parfois amusants, des moyens utilisés par une romancière pour réconcilier, dans sa préface, l'auto-effacement nécessaire pour les femmes et l'auto-affirmation dont elle avait besoin en tant qu'écrivain. Dans la préface de la deuxième édition de *Self-Control* (1811), Mary Brunton fait au début preuve d'humilité mais annonce ensuite qu'elle ne corrigera pas les fautes relevées par les critiques, surtout celles concernant l'intrigue ou la vraisemblance. Elle défend ainsi la valeur littéraire de son œuvre ; bien qu'elle se déclare prête à accepter les corrections sur la morale (alors qu'on ne lui a pas fait de reproches à ce sujet), elle ne touchera pas à la composition ni à d'autres choix artistiques :

Had these censures been pointed at the lessons which the tale was intended to convey, the Author would have felt it her duty, as well as her earnest desire, to remove them. [...] But where no higher interest is at stake than the credit of her own powers of invention, she feels herself at greater liberty; and sometimes where she might have bowed to superior taste and experience, she has been unable to reconcile contradictory authorities. She is not even sure of her right to make any material alteration upon a work of fiction³⁵.

Dans *Exilius* (1719), Jane Barker tente de résoudre la contradiction centrale des préfaces féminines : la préface traditionnelle décourage le lecteur car l'œuvre y est dénigrée, alors que les éloges exposeraient l'auteur à l'accusation de manque de modestie. Pour éviter ce dilemme, elle cite, dans la préface, les opinions d'autres personnes, amis, qui ont lu le manuscrit et ont donné un avis favorable, y compris sur la pureté des sujets traités : " [Praising]'s very difficult, it being as nauseous to praise one's own Writing, as to complement one's own Face; and to dispraise it, is to hinder the Bookseller, and affront the Reader, in offering him a Book not worth ones own Suffrage. However, one may venture (without Offence) to use the Words of some that have read it in Manuscript "³⁶.

Enfin, Frances Brooke, dans la préface de *The Excursion*, accepte la division en deux sphères, publique et privée, pour les hommes et les femmes, affirme que la place de la femme est à la maison et que

³⁵ Mary Brunton, *Self-Control* (London, 1811) ii.

³⁶ Jane Barker, *Exilius*, 1719 (Breinigsville : Kessinger Publishing, 2004) 5.

l'homme a le droit de prendre les décisions importantes, mais ensuite elle négocie un espace de liberté ; les femmes dotées du talent littéraire devraient avoir le droit d'écrire et de publier si, bien entendu, cela ne nuit pas à leurs responsabilités domestiques :

let the female to whom heaven has lent a ray of the animating fire of genius, content with the pleasing reward of public approbation, with the accompanying tear of sympathy, and the praise of sensible minds, continue to intermix such studies as become her station in the scale of rational beings, with the domestic duties which those studies will diversify, but not interrupt; and, leaving the chilly critic to his uncomfortable remarks, in full confidence of the indulgence which candor never refuses, make her appeal at the unprejudiced bar of the Public³⁷.

*

On peut constater que les auteurs, dans leurs préfaces et dans leurs dédicaces, autant que leurs narratrices dans les romans, essayent de contourner l'oppression et de trouver de nouvelles voies³⁸ ; l'analyse de ce processus de négociation de contraintes (selon Elaine Hobby : "[making a] virtue of necessity ") révèle que l'auto-effacement n'est jamais loin de l'auto-affirmation³⁹. Il faut, en effet, toujours nuancer lorsqu'on parle de l'auto-effacement car les remarques dans les pré-

³⁷ Frances Brooke, *The Excursion*, 1777, éd. Paula R. Backscheider et Hope D. Cotton, *Eighteenth-Century Novels by Women* (Lexington : The UP of Kentucky, 1997) 2. Parfois on peut aussi trouver de l'indignation contre les préfaces humbles, ce qui signifie que, même à l'époque, on était conscient de l'absurdité du topos d'humilité qui desservait en fait les intérêts de l'écrivain lequel devrait plutôt faire des éloges de son œuvre pour inciter le lecteur à l'acheter ; voir Sarah Fielding, *The Cry : A New Dramatic Fable* : " a decent modesty of not boasting ourselves equal to the best, may not be misbecoming; yet the same modesty would restrain us from imposing on the public what we thought below their consideration. When an author [...] poorly anticipates your pardon for a bad performance, by declaring that *it was the fruits of a few idle hour; written meerly for private amusement; never revised; publish'd against consent, at the importunity of friends, copies (God knows how) having by stealth gotten abroad; with other stale jargon of equal falshood and inanity; may we not ask such prefacers if what they allege be true, what has the world to do with them and their crudities? And may we not farther ask, what can induce a reader to turn one leaf beyond such contemptible prefaces?* " (1754 [Breinigsville : Kessinger Publishing, 2004] 8).

³⁸ Voir Susan O. Weisser, *Women and Sexual Love in the British Novel, 1740-1880 : A 'Craving Vacancy'* (Basingstoke : Macmillan, 1997) 11.

³⁹ Voir Elaine Hobby, *Virtue of Necessity : English Women's Writing 1646-1688* (London : Virago, 1988).

faces ne doivent pas forcément avoir pour but de diminuer le mérite de l'auteur mais peuvent résulter des conventions littéraires de l'époque (celle de la timidité en était une) valables aussi bien pour les femmes que pour les hommes ; lorsque Mary Manley se décrit comme une simple traductrice et non comme l'auteur de *A New Atalantis* (1709), elle applique la même technique que Horace Walpole, plus tard, dans *The Castle of Otranto* (1764) afin de donner une pointe d'exotisme à son roman qu'elle présente comme une œuvre italienne. Lorsque Frances Sheridan dit être seulement l'éditrice de la correspondance originale dans *Sidney Bidulph* (1761), elle se conforme aussi à la préférence de l'époque pour les histoires authentiques plutôt que pour les œuvres de fiction (parmi les hommes, on songe aussi aux romans de Defoe ou de Richardson). De même, l'anonymat choisi par Sarah Scott peut signaler une réticence personnelle à être identifiée comme une figure publique et non son acceptation des contraintes patriarcales dans le domaine de la conduite féminine. L'interprétation de ces stratégies devient une tâche de plus en plus complexe plus le siècle avance car la menace pour les hommes de lettres devient plus grande au fur et à mesure que le nombre de romancières augmente. Paradoxalement, donc, c'est à partir des années 1740, lorsque un nombre croissant de femmes réussit sur le marché littéraire, que leurs préfaces démontrent une humilité grandissante⁴⁰, alors qu'on pourrait plutôt s'attendre à une confiance croissante.

Mais la confiance augmente tout de même ; on le constate en analysant les préfaces qui servent à exposer des idées politiques ou des théories littéraires de l'écrivain qui ainsi ose établir son autorité en dehors de la sphère féminine limitée et montrer son érudition. Ainsi Frances Burney parle de la Révolution française dans la préface de *The Wanderer* (1814) et Charlotte Smith le fait aussi dans *Desmond* (1792) ; Mary Manley, dans la préface de *Queen Zarah* (1705), annonce l'apparition du nouveau genre, le roman, et la fin de la mode pour la " romance ", tandis que Clara Reeve, dans celle de *The Old English Baron* (1780), établit les règles du roman gothique, en annonçant le retour de la " romance " sous une nouvelle forme. Même si les excuses sont toujours présentes et même si, au XIX^e, siècle certaines femmes auront recours à un pseudonyme masculin, ce choix d'élargir les fonctions des préfaces souligne que les femmes sont prêtes à s'aventurer dans de nouveaux territoires.

⁴⁰ Voir Spencer 95 : " excuses and apprehensions became the order of the day for women novelists from the 1740s onwards ".

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Romans cités

Sources secondaires

Gilbert, Sandra M., et Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven : Yale UP, 1980. xiv + 719 pp.

Hobby, Elaine. *Virtue of Necessity : English Women's Writing 1646-1688*. London : Virago, 1988. 269 pp.

Jones, Vivien, éd. *Women and Literature in Britain, 1700-1800*. Cambridge : Cambridge UP, 2000. 320 pp.

Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago : U of Chicago P, 1984. 287 pp.

Prescott, Sarah. *Women, Authorship and Literary Culture, 1690-1740*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003. x + 237 pp.

Schellenberg, Betty A. " From Propensity to Profession : Female Authorship and the Early Career of Frances Burney ". *Eighteenth-Century Fiction* 14.3-4 (2002) : 345-70.

---. *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge : Cambridge UP , 2005. X + 250 pp.

Spacks, Patricia A. Meyer, *The Female Imagination* . London : Allen and Unwin, 1976. xii + 326 pp.

Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist : From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford : Blackwell, 1986. 225 pp.

Spender, Dale, *Mothers of the Novel : 100 Good Women Writers before Jane Austen*. London : Pandora, 1986. 357 pp.

Stout, Janis P., *Strategies of Reticence : Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Ann Porter and Joan Didion*. Charlottesville : UP of Virginia, 1990. 228 pp.

Todd, Janet, *The Sign of Angellica : Women, Writing and Fiction, 1660-1800*. London : Virago, 1989. 328 pp.

Todd, Janet, " Ivory Miniatures and the Art of Jane Austen ". *Women's Writing in Britain, 1660-1830 : Authorship, History and Politics*. Éd. Cora Kaplan et Jennie Batchelor. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005. 76-87.

Ty, Eleanor R., *Unsex'd Revolutionaries : Five Women Novelists of the 1790s*. Toronto : U of Toronto P, 1993. 189 pp.

Williamson, Marilyn L., *Raising Their Voices : British Women Writers, 1650-1750*. Detroit : Wayne State UP, 1990. 339 pp.